

Maria Clara Xavier Leandro

Eurípides em cena: uma análise pontual de *Troianas*

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO

Estudos Clássicos

LINHA DE PESQUISA

Literatura e outros Sistemas Semióticos

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
1º semestre de 2011

Maria Clara Xavier Leandro

Eurípides em cena: uma análise pontual de *Troianas*

Dissertação apresentada ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da UFMG para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
1º semestre de 2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

E89t.YI-e Leandro, Maria Clara Xavier.
Eurípedes em cena [manuscrito] : uma análise pontual de
Troianas / Maria Clara Xavier Leandro. – 2011.
112 f., enc.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Estudos Clássicos.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 109-112.

1. Eurípedes – Troianas – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Teatro grego (Tragédia) – Traduções para o português – Teses. 3.
Tradução e interpretação – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia
Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras. III. Título.

CDD: 882.3

Para o Gabriel, por querer me mostrar que tudo pode ser mais simples do que parece.

Agradecimentos

À Virgínia, por ter me acompanhado durante todo esse tempo.

À Rita, pelas aulas de teatro de tempos atrás e pela disponibilidade do diálogo.

À minha mãe, Bracara, pela nossa relação e pelo convívio diário.

Ao meu pai, Juvêncio, ao Pedro, ao Napoleão, à Izabel e à minha avó, Hilma, por serem a minha família.

À Anita, pelo encontro recente e pela generosidade.

Ao Gabo, à Lu, ao Dido e à Quel, pelos finais de semana em que eu podia me esquecer de que estava escrevendo uma dissertação.

À Lira, pela amizade que só cresce e se torna sempre mais sólida.

À Vivian, pela amizade e sinceridade.

À Manu, por estar incondicionalmente na torcida.

À Diadorim, por existir.

Aos professores da Faculdade de Letras da UFMG Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Jacyntho Lins Brandão, Olimar Flores Junior, Teodoro Rennó Assunção e Sabrina Sedlmayer Pinto, pelos ensinamentos.

Aos professores que se dispuseram a participar desta banca, o momento final de todo o processo.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	6
PRIMEIRO ATO	
Pequeno preâmbulo sobre <i>Troianas</i>	13
Traduções e comentários.....	18
Cena 1.....	21
Cena 2.....	33
Cena 3.....	43
Cena 4.....	49
Cena 5.....	61
Cena 6.....	70
SEGUNDO ATO	
Cena 1: sobre o teatro que atravessa os tempos	77
Cena 2: a Teoria da Tradução	91
EPÍLOGO	105
REFERÊNCIAS	109

PRÓLOGO¹

“Contudo, não precisamos nos preocupar muito com o destino dos clássicos, porque a beleza está sempre conosco.”²

O que primeiro nos vem à mente quando pensamos na tragédia *Troianas*, de Eurípides, é o gênero literário desse texto: estamos lidando com um texto dramático, estamos estudando dramaturgia. É bem verdade que a teoria dos gêneros literários é por demais lacunar, não sendo suficientemente convincente para a contemporaneidade, que lida com fronteiras permeáveis e em constante deslocamento. Entretanto, o gênero literário pode nos servir como pista para indicação da finalidade primeira de um texto, ou seja, dizer que *Troianas* é dramaturgia é dizer que o texto foi escrito para o teatro, antes de ocupar lugar nas bibliotecas. Assim, para abordar o texto e podermos compreender o estilo de Eurípides, optamos por ter como foco principal e direcionamento as características dramáticas de *Troianas*.

A partir do momento em que definimos que estamos estudando um texto escrito para a encenação, um recorte é feito e nossa análise ganha um caminho claro: estudar a função das palavras, dos versos, do que restou desse teatro primordial, no teatro contemporâneo, no teatro que se constrói agora.

Inevitavelmente há sempre alguém que pede que a tragédia seja representada mais uma vez “da forma como foi escrita”. Isto é justo, mas infelizmente tudo que o texto nos diz é o que está escrito no papel e não como a peça foi originalmente trazida à vida. Não há documentação, não há fitas gravadas – há somente estudiosos, mas nenhum deles, é claro, tem conhecimento de primeira mão. As verdadeiras interpretações antigas se foram todas – só sobreviveram algumas imitações, na forma de atores tradicionais, que continuam a representar de maneira tradicional. Eles tiram sua inspiração não de fontes reais, mas imaginárias, como a lembrança de um som que um velho ator empregou certa vez, som que, por sua vez, já era lembrança do estilo de um predecessor.³

Essas palavras – vindas de Peter Brook, renomado diretor teatral reconhecido mundialmente – nos reconfortam, pois não é necessário tentar adivinhar como aconteceu a primeira apresentação de *Troianas* nas Grandes Dionisíacas de 415 a. C., afinal não chegaremos a lugar algum, pois essa apresentação foi única e não mais se repetirá. Como na vida, no teatro um dia nunca é idêntico ao outro. O substrato que produz o teatro é composto principalmente de material humano, o público e os atores, e, por isso, uma apresentação nunca

¹ Este será um prólogo à moda de Eurípides, nele estará inscrito um resumo de tudo o que se seguirá.

² Borges. *Esse ofício do verso*, p. 23.

³ Brook. *O teatro e seu espaço*, p. 4.

é igual à outra: o conjunto formado por elenco e plateia é sempre único e cria constantemente um novo arranjo do que chamamos anteriormente de substrato. Algo é preservado na passagem de uma apresentação à outra, porque há um acordo: denominamos enredo ou história aquilo que é sempre o mesmo em um mesmo espetáculo. O que muda é a maneira como essa história é contada a cada apresentação e como é recebida pela plateia. E, ainda, a recepção da plateia interfere na performance dos atores, formando, assim, um acontecimento dinâmico que se alimenta de material humano infinito.

Curioso é o fato de o teatro ser construído pela repetição, mas nunca se repetir. A única maneira de se erigir um espetáculo é ensaiando. Os ensaios são repetições incansáveis daquela história que elenco e diretor combinaram que iriam contar ao seu público. A função do ensaio é fixar algo, para que as variantes possam acontecer livremente, sem sobressaltos. A fixação de uma base – a história – é o ponto de apoio para que a dinâmica entre público e elenco aconteça.

As atividades alfabetizadas em nosso tempo vêm dominando a vida cívica e artística com uma extensão que teria sido inimaginável para os primeiros dramaturgos. E, assim, um salto histórico é necessário para imaginar o que “o texto” significava para os inventores do drama: ele não era um ditador ossificado, mas uma parte de um contínuo processo oral. (...) E, uma vez que, todos nós sabemos, a primeira versão publicada de uma peça foi baseada em uma específica e altamente interpolada performance, de modo que, alimentado por elementos dos atores, pode *tornar-se* o texto oficial. No contexto do surgimento do teatro, a alfabetizada preferência para versões autorizadas, por textos canônicos e pelo fechamento da narrativa ainda não tinha tomado a forma extrema a qual os alunos estão acostumados hoje.⁴

Assim, é difícil falar em originais, no sentido de algo verdadeiro e portador de uma verdade única. Não sabemos e nunca saberemos qual é o verdadeiro sentido de uma tragédia de Eurípides, simplesmente pelo fato de esse sentido não existir. A cada apresentação a poesia é acolhida de forma diferente, e um novo sentido é construído.

Entretanto, algo de material chegou até nós: o texto escrito pelo poeta. Não sabemos como era o figurino, com que voz os atores pronunciavam as falas de seus personagens nem como o público recebeu esse espetáculo. Mas, tomando emprestadas palavras de Maria

⁴ “Literate activities in our time have come to dominate civic and artistic life to an extent that would have been unimaginable to the first playwrights. And so a historical leap is required to imagine what ‘the text’ meant for the inventors of drama: it was not an ossified dictator but a part of an ongoing oral process. (...) And since, for all we know, the first published version of given play was based on one specific and highly interpolated performance, such actorly input may itself have *become* the official text. In the context of theatre’s emergence, the literate preference for authorized versions, canonical texts, and narrative closure had not yet taken extreme form to which students are accustomed today” (Wise. *Dionysus Writes*, p. 113-114. Tradução nossa. Grifos da autora).

Helena da Rocha Pereira, “ganhamos a vantagem de possuímos um dos mais dilacerantes dramas gregos”.⁵

Dessa forma estudaremos *Troianas*, focados nas palavras do poeta, em suas metáforas, em seu trabalho com a letra. Mas é importante salientar: em Eurípides a letra está a serviço do palco. A poesia trabalha junto com atores, diretores, música, figurino, maquiagem e plateia. Nada no teatro é dissociado, trata-se de um trabalho em equipe, o texto é parte desta engrenagem.

Entretanto, até o texto, matéria viva em nossas mãos, não é único. Basta consultar uma edição crítica de *Troianas*, para nos depararmos com uma quantidade considerável de variantes que esse texto ganhou ao longo de sua trajetória de mais de dois mil anos. Sendo assim, não estamos procurando o verdadeiro texto de Eurípides, a versão mais próxima do original. Ao consultarmos uma edição crítica, optamos pela variante que nos parece mais expressiva cenicamente, que ofereça material para a transposição das palavras do papel para o palco.

Nesse movimento de investigação e colagem do texto, procuramos um Eurípides mais dramaturgo do que literato, na tentativa constante de desvelar o teatro que se esconde nos versos do poeta.

Alguns críticos consideram *Troianas* uma tragédia menor, pois, segundo essa crítica, não há ação na peça: “alguns escoliastas antigos viram a peça como uma mera série de lamentos”.⁶ “Outra característica de *Troianas* que, implícita ou explicitamente, tem sido apresentada como uma falha dramática é a ausência de ação”.⁷ É verdade que *Troianas* possui maior quantidade de cantos em sua estrutura, comparando com outras tragédias, mas isso não quer dizer que a peça tenha uma dramaturgia frouxa ou mal elaborada. Veremos que o grande número de textos narrativos, cantados ou não, pode ser uma estratégia dramatúrgica do poeta, com um objetivo cênico muito claro.

O que alguns avaliam como ausência de ação, caracterizando-se como falha dramática, pode ser explicado de outra maneira. Podemos notar na tragédia em questão uma quantidade expressiva de passagens⁸ nas quais o texto não é um diálogo entre dois personagens, mas divagações que remetem a um tempo passado ou ao tempo futuro. Passagens que evitam o confronto da personagem com sua situação no presente, o mesmo presente do espectador,

⁵ Pereira. Introdução, p. 9.

⁶ “Some earlier scholars saw the play as a mere series of laments” (Barlow. Introduction, p. 31. Tradução nossa).

⁷ Werner. Introdução, p. XIX.

⁸ Ver *Troianas*, vv.1-47; 197-234; 433-450; 466-510; 512-567; 1.123-1.156.

porque, assim que o espetáculo começa, não há nenhum espaço de tempo que separe a personagem dos espectadores.

Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não “caem”, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico. (...) Longe de ser mero relato, essa narrativa na primeira pessoa [*A mais forte*, de Strindberg] chega a conter duas peripécias que não se poderia imaginar “mais dramáticas”, mesmo se, devido à sua pura interioridade, escapassem ao diálogo e, portanto, ao drama.⁹

Ao que nos parece, os longos e repetidos trechos líricos de *Troianas* têm esta função desenvolvida por Szondi, a de ocupar os lugares do silêncio, os momentos em que a fala direta, característica fundamental do drama, não consegue sustentar a grandiosidade da dor que se instalou em cena. Os cantos são fugas, momentos de abstração para a personagem que canta e para a plateia que escuta.

Já as narrativas de Eurípides, podemos aproximá-las a textos muito mais recentes, como fazemos ao citar Szondi analisando Strindberg. Como faz o dramaturgo sueco, com suas narrativas, Eurípides coloca muita ação em cena. Ainda que seja uma narrativa pessoal, que conta histórias particulares, encontramos imagens com alto potencial dramático.

Então, “a mera série de lamentos” é por nós encarada como momentos líricos que funcionam como espaço para público e personagem recuperarem o fôlego, suportarem a imensa tristeza do enredo de *Troianas*; e a “ausência de ação” não se aplica como característica de *Troianas*, desde que encaremos o ato de narrar como uma ação e o conteúdo das narrativas como imagens dramáticas que remetam a ações concretas.

E não há nada mais contemporâneo do que a impossibilidade do diálogo. Em *Troianas* os diálogos são, em sua maioria, disputas pela palavra, discussões. Contemporânea é essa tragédia de Eurípides, que retrata personagens solitários em sua dor, incapazes de conversarem. Hécuba, Cassandra, Andrômaca e até o Coro vivem em seus próprios pensamentos, em função de suas recordações pessoais. Atuais são a temática e a estrutura da peça.

Não só especialistas em língua e literatura grega encaram essas passagens como pouco dramáticas. A grande maioria dos encenadores de teatro no Brasil, nos dias de hoje, não conseguem se apropriar desses textos e compreender qual é a sua função em cena. Como

⁹ Szondi. *Teoria do drama moderno*, p. 50, 59. Peter Szondi se refere ao monólogo de Strindberg *A mais forte*.

resultado, temos montagens de tragédias gregas que apresentam o texto mutilado, com a exclusão de vários trechos riquíssimos e pouco explorados na contemporaneidade.¹⁰

Nosso palpite é que a dificuldade dos encenadores de admitirem os trechos líricos e narrativos como textos com potencial dramático é oriunda da dificuldade de os tradutores tratarem esses textos como tal. Ou seja, é uma reação em cadeia: o tradutor é o profissional que possibilita a relação dos encenadores brasileiros com as tragédias gregas antigas, caso o tradutor não trate essas tragédias como textos que servirão à encenação, os diretores e atores não reconhecerão naquele texto um material de trabalho. Será, no máximo, material de inspiração para a criação de seus espetáculos.

Escolhemos para tradução, análise e discussão, em nossa dissertação, justamente esses trechos da peça de Eurípides, que incomodam tanto os estudiosos de teatro antigo, quanto os profissionais do teatro.

A preocupação de Eurípides em delimitar o cenário da acção, em parâmetros mais amplos do que aqueles que a estreiteza do cenário real permite, determinou, para além da caracterização lata da cidade onde se situa a intriga, a definição concreta do ambiente da peça, em termos do que é possível ao público ver e àquilo que o poeta procura criar para além das paredes da cena. Se, por vezes, Eurípides não faz mais do que aludir a um mundo próximo ainda não poluído pela nuvem da tragédia, a contrastar com o adensamento da desgraça que mais e mais se patenteia (...). O recurso aos efeitos visuais como um factor estimulante da imaginação tem, neste caso, uma propriedade dramática inegável.¹¹

A acção em *Troianas* acontece com maior intensidade fora da “estreiteza do cenário”. Eurípides mostra-se um grande artista que modela palavras e as faz concretas quando são pronunciadas.

O estatismo das cativas troianas – agora propriedade dos gregos – contrasta com o poder de acção das suas palavras: o coro vai às cidades gregas e mostra essas cidades ao público, Hécuba volta ao passado e revê sua próspera vida, Cassandra lança-se ao futuro e adianta à plateia o que acontecerá. Aqui a ilusão do teatro alcança seu ponto máximo: a arte de fazer presente o que é fruto da imaginação. Vislumbrar a vida em uma bela cidade faz

¹⁰ Antunes Filho, famoso diretor de teatro no Brasil declarou sobre a sua montagem da *Antígona* de Sófocles: “Eu enxuguei o texto, mas não cortei nenhuma metáfora. (...) Eu não gosto de nhe-nhe-nhé, gosto das coisas numa linha reta. Quero que a juventude assista e não ache os grandes autores chatos. Acho que hoje em dia não dá mais para você ir a um espetáculo de duas horas, eu não consigo, acho chato. Tem que ser pá-pum. O tempo é outro. Mas também não é por isso que tem que ser superficial. Acho que você tem que ser conciso e, em uma hora, uma hora e meia, dizer tudo que tem que ser dito. O máximo que puder enxugar, eu enxugo, mas sem perder a essência. Eu gosto de espetáculo dinâmico e o público também” (Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT969002-1655-1,00.html>. Acesso em: 18 fev. 2010).

¹¹ Silva. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 368.

esquecer que esta será uma vida de escrava; lembrar o passado traz um pouco da antiga alegria; prever a vingança traz força para suportar o peso do presente.

Mas existe algo com a história, com a narrativa, que sempre estará presente. Não creio que um dia os homens se cansarão de contar e ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido.¹²

Grandioso é o trabalho de Eurípides. Tendo como instrumento o verso, o poeta nos narra histórias de tal forma que elas se materializam na cena, lugar próprio para esse tipo de acontecimento. Eurípides é um homem de teatro que sabe que aquilo que realmente acontece no palco é corriqueiro: pessoas fingindo ser o que não são; brincadeiras. Entretanto, nós acreditamos no teatro quando o espetáculo nos permite esquecer que tudo não passa de fingimento. A força das metáforas de Eurípides nos leva para este mundo de fingimentos verdadeiros.

Narrar é arte antiga, mas que vem sendo cortada das montagens de tragédias gregas, talvez por incompreensão, talvez por dificuldade de aproximação com essas narrativas. É ponto pacífico entre acadêmicos e encenadores que os textos dramáticos antigos são de grande interesse até hoje. A retomada dos mitos instiga a todos, e há algo de fundamental para o homem ocidental nessas peças de teatro, no fazer teatro.¹³

Existe uma ideia pré-estabelecida de que os textos gregos antigos são formais, de difícil compreensão para o grande público. As traduções que encontramos de *Troianas* corroboram essa primeira impressão. Em geral, notamos que os textos ou possuem um tom bastante professoral, muito preocupado com a precisão filológica dos termos traduzidos, ou são poeticamente muito rebuscados, o que não se adéqua ao teatro, devido a sua difícil oralização.

As partes líricas e os longos monólogos narrativos costumam ter aparência mais pesada do que são de verdade, por causa das escolhas feitas pelos tradutores, que parecem não levar em conta o caráter dramático dos textos, mas somente a posição de literatura que as tragédias gregas ocuparam com o passar do tempo.

Assim, em *Troianas*, enxergamos o excesso de textos narrativos na obra como uma opção consciente do autor. Esses momentos epifânicos têm a função – para os personagens e

¹² Borges. *Esse ofício do verso*, p. 62.

¹³ “Para além do asiático nos excessos que permite, o ritual dionisiaco comporta uma espontaneidade e um contacto imediato com o que é dádiva da natureza, que faz dele uma experiência ansiada por todo ser humano” (Silva. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 87).

também para o público – de transportar as pessoas para lugares e momentos mais agradáveis. As narrativas são pontos de fuga, pois o horror representado no palco é insuportável.

Eurípides foi grande ao executar seu objetivo: temos um palco que é cenário de guerra, nele vemos uma criança morta e ele próprio representa a terra embaixo da qual todos os troianos jazem; as mulheres gemem, sentem a dor de suas perdas. O texto, no entanto, alivia a tensão, através dele percorremos momentos felizes, lugares bonitos.

Uma atenção particular é devida também ao poeta, o criador inspirado de versos ou de quadros em que a palavra se substitui ao pincel. Da força visual das suas telas poéticas surgiu a tradição de que, antes de ter sido autor de versos, Eurípides tivesse dedicado à pintura o talento inesgotável de que era portador. Esta é uma ferramenta poderosa de um homem de teatro que quis introduzir na cena a realidade da vida, em cores vibrantes e convincentes.¹⁴

Há somente uma narrativa que não transporta o público para uma posição de alívio, a fala em que Taltíbio conta a Hécuba como Astianax foi morto e como Andrômaca foi levada de Troia. Mas, nesse caso, assistir à cena seria mais doloroso do que a escutar, por isso o poeta a apresenta ao público em forma de narrativa, pois as palavras de Taltíbio soam mais leves que os acontecimentos narrados por meio delas. Mais uma vez, o texto é fuga.

Com o desenrolar da dissertação, apresentaremos todos os trechos narrativos em tradução nossa, e analisaremos detidamente cada um deles, justificando as nossas escolhas tradutórias e indicando como essas escolhas contribuem para a encenação.

Para executarmos tal tradução contamos com a ajuda indispensável da atriz e diretora de teatro Rita Clemente,¹⁵ que leu as várias versões de nossas traduções, indicando o que lhe parecia dramaticamente relevante e o que não era possível colocar em cena, além de ter contribuído com discussões sobre o fazer teatral e sobre dramaturgia, aproximando este trabalho acadêmico do universo de quem efetivamente, como viveu Eurípides, vive para fazer teatro.

¹⁴ Silva. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 11.

¹⁵ Rita Clemente é formada em Educação Artística (Licenciatura em Música) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e em Artes Cênicas pela Fundação Clóvis Salgado (CEFAR-Palácio das Artes). Atua e dirige peças na cena teatral de Belo Horizonte. Foi professora na escola de teatro do CEFAR-Palácio das Artes e do curso livre de teatro do Galpão Cine Horto.

PRIMEIRO ATO

PEQUENO PREÂMBULO SOBRE *TROIANAS*

Troianas, de Eurípides, foi representada pela primeira vez nas Dionisiacas do ano 415 a. C. e obteve o segundo lugar no concurso. Nesse período, Atenas está envolvida na Guerra do Peloponeso. Muitas mortes já haviam acontecido, e Atenas é, por experiências anteriores, uma cidade que conhece as consequências de se entrar em uma guerra.

A tragédia em foco conta a história que ocorre imediatamente após a derrota da cidade de Troia para o exército helênico. Portanto, o cenário é de pós-guerra: mortes, destruição, tristeza.

Entretanto, algumas particularidades são percebidas para além da identificação entre a Guerra do Peloponeso e a Guerra de Troia. Eurípides nos faz dar ouvidos a um ponto de vista nunca antes levado em consideração, o ponto de vista feminino:

A terceira característica incomum é que Eurípides na peça anterior, *Hécuba*, e nesta peça está desbravando novos caminhos no tratamento da destruição de Troia dramaticamente – nem Ésquilo ou Sófocles escreveram uma *Troianas* – e também em tratá-la exclusivamente a partir do ponto de vista de um grupo de mulheres. Abandonando a postura habitual dos dramaturgos de representar homens guerreiros, como Agamémnon, Odisseu, Etéocles, Polinices, Ajax ou Filoctetes, Eurípides, em vez disso, permite a sua audiência olhar para os efeitos da guerra através dos olhos das mulheres. Nisso ele também combate os antigos valores épicos que viam a guerra como um negócio de homens e como gloriosa.¹⁶

Troianas tem predominância de personagens femininas, afinal, só elas não foram mortas na guerra, foram poupadas para servirem de escravas ou concubinas. Portanto, são elas que falam. O poeta cede a palavra, gentilmente, às mulheres, nunca antes ouvidas. Talvez por pensar que a estranheza pudesse fazer com que suas palavras fossem ouvidas com maior atenção por esta plateia ao mesmo tempo vítima e participante de uma guerra.

¹⁶ “The third unusual feature is that Euripides in the earlier *Hecuba* and in this play is breaking new ground in treating the destruction of Troy dramatically – neither Aeschylus nor Sophocles wrote a *Trojan Women* – and also in treating it exclusively from the point of view of a group of women. Deserting the usual stance of playwrights to represent male warriors like Agamemnon, Odysseus, Eteocles, Polyneices, Ajax or Philoctetes, Euripides instead allows his audience to look at the effects of war through women’s eyes. In this he is also striking a blow at old epic values which saw war as men’s business and as glorious” (Barlow. Introduction, p. 27. Tradução nossa).

É, no nosso ponto de vista, justamente para isto que Eurípides chama a atenção: invariavelmente, quem participa de uma guerra, mesmo que a vença, é vítima da violência.¹⁷ Por isso não só vemos Troia destruída e suas mulheres humilhadas mas vemos também o augúrio de que os helenos também sofrerão duras penas depois de vencida a guerra. Aqueles que não morrerem no caminho de volta para casa passarão por muitos castigos antes de conseguirem rever o próprio lar – além do fato de terem perdido anos de suas vidas, em função da violência, longe das esposas e dos filhos.

Somente mulheres podem fazer tamanha apologia à paz. E só elas podem mostrar como toda uma sociedade é afetada pelo conflito. Desta forma, o poeta diz o que nunca antes havia sido dito, pois quem profere suas palavras permanecia calado até então.

E o teatro, é claro, reflete esta ampla comunidade falante. Em marcado contraste com o épico, o drama da letrada Atenas dá poder de expressão pública para escravos, mulheres, crianças, aleijados, estrangeiros – até mesmo para os loucos (...) As inovações representadas pelo drama são, talvez, em nenhum outro lugar mais pronunciadas do que aqui: o drama escrito deu às mulheres da mitologia grega uma chance de falar.¹⁸

Como consequência à inovação de dar voz a quem não podia se expressar publicamente, vem a inovação do que é dito. Se as mulheres não podiam falar, a partir do momento em que elas falam, há algo de novo para ser ouvido. A atitude feminina diante da guerra é diferente da atitude dos heróis épicos. Com o teatro começamos a descobrir outra versão dos mitos já conhecidos.

Em *Troianas* temos uma inversão da imagem dos gregos. Ao mostrar tamanha dor nas mulheres de Troia, os vencedores da guerra, os gregos, com os quais provavelmente se identificaram os atenienses que assistiram ao espetáculo em 415 a.C., são retratados com uma crueldade bárbara: matam todos os homens troianos, sacrificam Polixena ao túmulo de Aquiles e assassinam uma criança, Astíanax, arrancando-o dos braços de sua mãe. Eurípides levanta a questão: quem são os bárbaros nessa história?

¹⁷ “O que significa ganhar ou perder uma guerra? Nas duas palavras, chama a atenção o sentido duplo. O primeiro, o sentido manifesto, significa decerto o desfecho, mas o segundo, que dá sua ressonância especial a ambas as palavras, significa a guerra em sua totalidade, indica como o seu *desfecho* para nós altera seu *modo de existência* para nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora em seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela” (Benjamin. *Obras escolhidas*, p. 65. Grifos do autor).

¹⁸ “And the theatre, of course, reflects this widened speech community. In marked contrast to the epic, the drama of literate Athens gives power of public speech to slaves, women, children, cripples, foreigners – even the insane (...) The innovations represented by drama are perhaps nowhere more pronounced than here: written drama gave the women of Greek mythology a chance to speak” (Wise. *Dionysus Writes*, p. 142-143. Tradução nossa).

Nas duas tragédias eurípidianas que mais diretamente focam o drama da antiga cidadela frígia, *Troianas* e *Hécuba*, a velha polêmica Grego/Bárbaro não está ausente, mas permite uma reavaliação perspectivada noutros termos: a noção de um Grego selvagem e de um Bárbaro superior vem subverter por completo as tradicionais regras do jogo, à melhor maneira do poeta revolucionário e do pensamento sofisticado de que se sentiu sempre muito próximo.¹⁹

O teatro eurípidiano relativiza ideias²⁰ já muito repetidas em toda a mitologia grega, com o objetivo de tocar seu público de maneira singular. Assim acontece com *Troianas*: não importa se se trata de gregos ou não gregos, o poeta fala do humano. Tragédia que encena o sofrimento do homem diante da morte; a solidão de quem não morreu e chora a perda de outrem; o medo que o homem tem do próprio homem.

Esta é *Troianas* e este é o poeta que escolhemos traduzir. E, assim, com o desejo de que nosso trabalho contribua com a leitura de Eurípides, propomos a análise e as traduções que se seguem.

Com objetivos metodológicos de centralizar a análise e discussão em um *corpus* de tamanho compatível com o presente estudo, limitamos nosso universo de trabalho nas seguintes passagens de *Troianas*: versos 1-47; 197-234; 433-450; 466-510; 512-576; 1123-1155. Respectivamente, falas de Posêidon, Coro, Cassandra, Hécuba, Coro e Taltíbio.

Esses excertos têm em comum a característica predominantemente narrativa. Em todos esses versos, sejam eles cantos ou não, a personagem conta uma história para a plateia. Por vezes essa história é sobre um acontecimento do passado: é a narrativa de uma lembrança ou de uma história mitológica; em outros momentos, a história se passa no futuro: é imaginação, expectativa ou previsões de uma bacante. Mas todas elas têm como função primeira criar imagens e torná-las presentes e concretas para o espectador.

Os versos, para os quais apresentaremos em seguida as traduções, são de forte apelo emocional. Neles o poeta usa seu talento para narrar, mas também a habilidade dramática de instaurar ação e imagens através do trabalho com a letra.

Scodel está certo em chamar a atenção para a qualidade analítica de muitas dessas falas, mas errado ao assumir que são irrelevantes, áridas ou deficientes de impacto emocional. O impacto de um poderoso raciocínio pode ser algo emocional, e o puro som da lamentação pode provocar o pensamento. As fronteiras não são tão claras. E nesta peça ambos os modos de trabalho para produzir um efeito complexo (...) Lamentos líricos são, então, compartilhados pelo coro e pelas personagens principais

¹⁹ Silva. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 44.

²⁰ “Eurípides foi também o homem de teatro experiente, qualificado, e sobretudo ousado na procura de efeitos reformistas e inovadores (...) de modo a conduzir a tragédia grega por um caminho onde a fidelidade a uma tradição não pôs nunca em causa a versatilidade inovadora de um gênero inconformista” (Silva. *Ensaio sobre Eurípides*, p. 10-11).

em uma harmonia que é não apenas uma harmonia porque está preocupada com o sofrimento.²¹

As fronteiras delimitadas por linhas muito tênues é o que pode dificultar o caminho do tradutor, mas é também a maior fonte de riqueza do texto e a maior prova de que estamos lidando com uma obra de arte. Um poeta não se preocupa com as delimitações de gêneros literários, seu texto é genuíno. A própria análise do texto em fragmentos, e não em seu conjunto, pode ser infeliz. O fato é que não podemos traduzir e analisar – duas ações que não ocorrem dissociadas, como veremos bem mais adiante – algumas falas de determinadas personagens sem levar em consideração o conjunto da tragédia; nem nos é permitido esquecer o fim para o qual este texto foi escrito: para o corpo em movimento, para a ação, e não para a imobilidade de trabalhos acadêmicos, como este que agora se desenvolve.

Como tentativa de dialogar com este objetivo primeiro de um texto dramático é que buscamos uma tradução que sirva à encenação. Para tal, antes de tudo, definimos que estávamos trabalhando com um texto de dramaturgia, e que em dramaturgia podemos ter variedades de estratégias poéticas, que misturam inclusive gêneros literários, para que seja criada a fala característica de cada personagem, para que o dramaturgo atinja as sutilezas na construção de suas personagens, na relação entre elas, e delas com o espaço cênico.

Em seguida, decidimos que nosso estudo precisava conversar diretamente com quem faz teatro, com quem tem o palco como profissão. Somente essas pessoas podem nos dizer se o texto que produzimos tem potencial dramático ou não. Desta forma, submetemos as várias versões de nossa tradução às leituras de uma atriz e diretora de teatro, que pôde, com sua linguagem teatral, indicar um caminho para que o nosso trabalho acadêmico não se limitasse ao diálogo com outros estudiosos das letras, mas também com quem estuda e vive o teatro.

Então nossa tradução buscou o ritmo da fala, opções favoráveis à oralização. Queríamos que o texto carregasse características que indicassem o estado emocional da personagem que fala, indícios dos objetivos que o poeta poderia alcançar com aquele texto. Pensamos também em como as palavras caminhariam e chegariam até a plateia, que sentimento elas causam, que imagens são aludidas. As metáforas e referências mitológicas trabalham na elaboração de um ambiente fictício, na determinação do cenário, que nunca

²¹ “Scodel is right in drawing attention to the analytical quality of many of the speeches, but wrong in assuming that they are irrelevant, dry, or lacking in emotional impact. The impact of a powerful argument may be an emotional one, and the pure sound of lamentation may provoke thought. The boundaries are not so clear. And in this play both modes work to produce a composite effect (...) Lyric laments are thus shared by the chorus and main characters in a harmony which is no less a harmony because it is concerned with grief” (Barlow. Introduction, p. 31-32. Tradução nossa).

estará fisicamente em cena, mas pode materializar-se na relação entre ator, texto e plateia. No teatro, toda invenção da mente – o que alguns chamam de mentira – pode se tornar realidade concreta por meio da arte do ator e do dramaturgo.

Por fim, basta indicar que o texto grego aqui reproduzido está disponível, livre de direitos autorais, no site *Perseus Digital Library*.²² Algumas pequenas modificações foram feitas com base na edição crítica de Shirley A. Barlow. Essas modificações estarão indicadas e justificadas ao longo dos comentários.

²²Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0123&redirect=true>>. Acesso em: 13 maio 2010.

TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

“Suspeitei muitas vezes que o sentido é, na verdade, algo acrescentado ao verso. Tenho plena convicção de que *sentimos* a beleza de um poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido.”²³

“Tal me parece o trabalho com a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes.”²⁴

“L’affinité entre traduire et mettre en scène, et même, que traduire est déjà mettre en scène.”²⁵

A partir de agora, apresentaremos as traduções dos excertos escolhidos seguidas de comentários. Os textos aparecerão aqui por ordem de entrada no texto de Eurípides, pois assim poderemos fazer uma análise também do percurso dramático de *Troianas*, refletindo sobre como a sequência desses textos também produz um efeito cênico.

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 formulados para serem oralizados, embora fixados no suporte escrito. Assim, para que o texto possa ser parte integrante do espetáculo, propomos o que chamamos de uma tradução voltada para a encenação.

A tradução que propomos tem, portanto, como objetivo principal a encenabilidade. Ao traduzir, pensamos em como esse texto 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 platéia”.²⁶

Encarar a tradução como uma tentativa de (re)construção de um texto estrangeiro, como uma atividade que se erige a partir da experiência²⁷ nos deixa mais confortáveis para propormos nossa tradução, ao mesmo tempo que ouvir de um ator experiente²⁸ a relevância que as traduções têm para as montagens de peças de teatro justifica e reafirma nossas reflexões.

²³ Borges. *Esse ofício do verso*, p. 89. Grifo do autor.

²⁴ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 16.

²⁵ Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 394.

²⁶ Chacra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*, p. 85.

²⁷ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*.

²⁸ Oida. *O ator invisível*.

Nossa tradução irá se apresentar 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 proposta seja para uma tradução 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, desta 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. 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.

Cabe ainda dizer que um grande aliado de nossa tradução é o sistema de pontuação contemporâneo. Buscamos, com o uso de sinais de pontuação, suprir a função das partículas gregas – as quais, quando traduzidas uma a uma, tornam-se obstáculo para a fluência do texto – e conferir emoção à palavra traduzida. 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.

Além disso, nossa tradução tenta levar em conta o fato de que a sonoridade das palavras é muito importante para o ator e, conseqüentemente, para o público. Sendo assim, a escolha vocabular 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 melodia, 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 ocorre 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 idealizamos, mas o que suas palavras constroem.

Cena 1

Ποσειδῶν

Ἦκω λιπῶν Αἴγαιον ἄλμυρὸν βάθος
πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρήδων χοροὶ
κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδί.
ἔξ οὗ γὰρ ἀμφὶ τήνδε Τρωικὴν χθόνα
Φοῖβός τε καὶ γὰρ λαΐνους πύργους πέριξ
ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, οὐπότ' ἐκ φρενῶν
εὐνοί' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει·
ἦ νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργεῖου δορὸς
ὄλωλε πορθηθεῖς· ὁ γὰρ Παρνάσιος
Φωκεὺς Ἐπειός, μηχανάισι Παλλάδος
ἐγκύμον' ἵππον τευχέων ξυναρμόσας,
πύργων ἔπεμψεν ἐντὸς ὀλέθριον βρέτας·

Posêidon

Chego, ao deixar o salgado Egeu, fundo
de mar, eu Posêidon. Lá onde os coros das Nereidas
giram com os pés as belíssimas sandálias.
Desde quando, em volta desta troiana terra
5 Febo e eu os muros de pedras em torno 5
levantamos, colocamos colunas... não mais do meu peito
se afastou a afeição pela cidade dos Frígios.
Ela agora fumega, pela argiva lança
destruída... foi sua ruína: pois Epeio,
10 nascido na Fócia do monte Parnaso, com o engenho de Palas 10
um cavalo fecundo de armas construiu:
enviou para dentro dos muros a funesta estátua.

ὅθεν πρὸς ἀνδρῶν ὑστέρων κεκλήσεται	(De onde, pelos homens futuros, será chamado	
Δούρειος Ἴππος, κρυπτὸν ἀμπισχῶν δόρυ.	“Cavalo de Pau”, lanças ocultas protegendo.)	
ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα	15 Desertos os bosques e os santuários dos deuses!	15
φόνω καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπίδων βάρθοις	Escorre morte: junto aos degraus do altar	
πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανῶν.	de Zeus protetor, Príamo caiu morto.	
πολὺς δὲ χρυσὸς Φρύγιά τε σκυλεύματα	Muito ouro e despojos Frígios	
πρὸς ναῦς Ἀχαιῶν πέμπεται· μένουσι δὲ	para as naus dos Aqueus são enviados. Esperam, então,	
πρύμνηθεν οὖρον, ὡς δεκασπόρῳ χρόνῳ	20 o favorável vento de popa. Assim, no tempo de dez colheitas,	20
ἀλόχους τε καὶ τέκν' εἰσίδωσιν ἄσμενοι,	esposas e filhos contemplam felizes	
οἱ τήνδ' ἐπεστράτευσαν Ἕλληνες πόλιν.	os Helenos que marcharam contra esta cidade.	
ἔγῳ δὲ νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ	Eu então fui vencido pela argiva deusa	
Ἥρας Ἀθάνας θ', αἱ συνεξεῖλον Φρύγας	Hera e por Atena: elas ajudaram a destruir os Frígios.	
λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς·	25 Eu deixo a gloriosa Ílion e os meus altares,	25
ἔρημία γὰρ πόλιν ὅταν λάβῃ κακὴ,	pois quando a devastação covarde toma a cidade,	
νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει.	o honrar aos deuses adoece e não é desejado.	

πολλοῖς δὲ κωκυτοῖσιν αἰχμαλωτίδων		Ressoa o rio Escamandro!	
βοᾶ Σκάμανδρος δεσπότης κληρουμένων.		Muitos gemidos das cativas que são sorteadas pelos senhores:	
καὶ τὰς μὲν Ἀρκάδας, τὰς δὲ Θεσσαλὸς λεῶς	30	umas para os Arcádios, outras para o povo Tessálio,	30
εἵληχ' Ἀθηναίων τε Θησεῖδαι πρόμοι.		outras sorteadas para os primeiros dos Atenenses, os filhos de Teseu.	
ὅσαι δ' ἄκληροι Τρωάδων, ὑπὸ στέγαις		Quantas das pobres troianas, sob esses tetos,	
ταῖσδ' εἰσί, τοῖς πρώτοισιν ἐξηρημέναι		estão para os principais do exército	
στρατοῦ, σὺν αὐταῖς δ' ἡ Λάκαινα Τυνδαρίς		reservadas! Com elas está a filha de Τίνδαρο, a Lacônia	
Ἑλένη, νομισθεῖς' αἰχμάλωτος ἐνδίκως.	35	Helena, chamada cativa com justiça.	35
τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,		A miserável, esta aí, se alguém deseja ver,	
πάρεστιν, Ἐκάβην κειμένην πυλῶν πάρος,		ela está presente, Hécuba, estendida diante do portão.	
δάκρυα χέουσαν πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ·		Lágrimas escorrem muitas... e por muita coisa:	
ἧ παῖς μὲν ἀμφὶ μνήμ' Ἀχιλλεῖου τάφου		a filha, em torno da tumba em memória de Aquiles,	
λάθρα τέθνηκε τλημόνως Πολυξένη·	40	às ocultas, morreu com coragem: Polixena.	40
φροῦδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν' ἦν δὲ παρθένον		Está morto Príamo e os filhos. Aquela virgem,	
μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ,		Cassandra, o rei Apolo lançou em delírio;	

τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπῶν τό τ' εὐσεβῆς
γαμῆ βιάίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.
ἀλλ', ὦ ποτ' εὐτυχούσα, χαίρέ μοι, πόλις
ξεστόν τε πύργωμ'· εἴ σε μὴ διώλεσεν
Παλλὰς Διὸς παῖς, ἦσθ' ἂν ἐν βάθοις ἔτι.

abandonando o deus e a piedade,
o leito sombrio de Agamêmnon, à força, com a virgem se casa.
45 Mas, quando prósperas, a cidade e a polida
fortificação me alegravam. Se Palas filha de Zeus
a ti não destruísse, ainda permaneceria em seu alicerce. 45

Temos nesse trecho a primeira parte do prólogo tripartido de *Troianas* (o prólogo todo compreende a fala de Posêidon, o diálogo entre esse deus e Atena e ainda o monólogo de Hécuba), quem fala é Posêidon, irmão de Zeus, um dos deuses Olímpicos. Prestando um pouco mais de atenção, percebemos que há nos versos 1-2 uma mensagem subliminar interessante: o poeta diz de onde Posêidon vem – do salgado Egeu, do fundo do mar –, mas ele também diz que Posêidon é o “fundo do mar”. Eurípides começa sutilmente aludindo à mitologia que cerca a personagem, sem, entretanto, cobrar um entendimento imediato do ouvinte. Quem conhece a mitologia entende o trocadilho, quem não conhece não sente falta dessa informação.

O pronome “eu”, que consta na tradução, não aparece no texto grego. Inicialmente, em uma primeira versão, não havíamos percebido a necessidade de inclusão do pronome. Entretanto, quando o texto foi lido em voz alta pela atriz, percebemos que os versos não ficaram claros. Não era possível entender, em uma audição, que Posêidon era o sujeito do verbo “chego”, que o personagem estava contando para o público qual era seu nome, quem ele era e de onde vinha, em tão poucas palavras. Embora o verbo principal da oração esteja em primeira pessoa, ἦκο (héko), a ausência do pronome nos dá a sensação de que a personagem que fala refere-se a uma terceira pessoa. Observamos que a simples inclusão do pronome pessoal da primeira pessoa do singular esclarecia a dúvida sem explicar os versos do poeta e, principalmente, sem desfazer o jogo de palavras que liga Posêidon ao mar. Concluímos que a palavra “eu” conferia dramaticidade ao texto, instaurava conflito e aproximava a narrativa da plateia, o que nos parece essencial, pois estas são as primeiras palavras de muitas que se seguirão ao longo do espetáculo. Caso, já no primeiro minuto, a plateia tenha a sensação de que não consegue entender o que é dito, é possível que a atenção do público fique prejudicada até o final do espetáculo, pois:

O momento inicial de uma peça é muito importante. Para os diretores, o problema é como começar um espetáculo. Para o ator, a dificuldade é colocar-se na frente do público logo no início. Este é um momento muito difícil. Embora seja verdade que sair do palco também é algo que exige astúcia, a aparição inicial é mais importante.²⁹

Portanto, uma forte imagem é construída: quem entra em cena é o mar. Reafirmando a óbvia entrada física da personagem, temos esse verso e meio que ajuda o

²⁹ Oida. *O ator invisível*, p. 63.

ator a erigir sua aparição, que chama a atenção da plateia na tentativa de arrebatá-lo esse público que começa a assistir ao espetáculo.

Posêidon segue descrevendo como é o lugar de onde ele vem, e temos assim, na metade do verso 2 e no verso 3, uma pintura que descreve como é o fundo do mar. Acreditamos que não poderia haver dúvidas para os ouvintes que aquelas palavras descreviam um lugar, mas esta era uma descrição metafórica. O poeta não diz que as Nereidas dançam no fundo do mar, ele descreve o movimento que compõe a dança, e isso para nós é muito relevante. Adotamos a lição que traz ποδί (*podí*) e não ποδός (*podós*) porque o dativo nos possibilitou criar uma imagem concreta desse movimento de dança. Desta forma, os pés são o instrumento para que as “belíssimas sandálias” sejam rodopiadas e apareçam dançando. O vocábulo ἴχνος (*ikhnos*) tem como uma de suas últimas acepções “sandália”, ele significa, mais especificamente, “pegada”. A escolha pela tradução como “sandália” nos pareceu mais favorável ao espetáculo, explicamos: para o público contemporâneo, “Nereidas” pode ser uma palavra absolutamente desconhecida, na tentativa de apontarmos um significado, de oferecermos um ponto de referência ao espectador, traduzimos ἴχνος (*ikhnos*) por sandálias – ora, agora a plateia pode deduzir que as Nereidas têm forma humana, pois usam sandálias, afinal, pegadas é uma palavra mais genérica, mais difícil de se concretizar nesse contexto. O que queríamos era que as Nereidas dançassem no palco, através das palavras, mas isso não seria possível se disséssemos, simplesmente, “lá onde as Nereidas dançavam”; não foi por acaso que o poeta descreveu a dança: desta forma o movimento é visualizado, concretizado. Além disso, o rodopio é um movimento muito característico das águas do mar, ou seja, das ninfas água do mar.

Em seguida, a personagem descreve sua relação com o cenário em que ela se encontra. A partícula dêitica τήνδε (*tende*) indica que se trata do lugar onde a personagem coloca os pés. Então sabemos de onde veio Posêidon, onde ele se encontra e a relação de afeto que essa personagem tem com este cenário de ruínas e tristezas que o público começa a perceber. Notamos o tom emotivo dos versos 4-7, que funcionam como didascália, pois sem nenhum paratexto o dramaturgo indica o lugar no qual acontece o drama, informação bastante relevante nesse espetáculo.

No verso 8, encontramos outra indicação para o encenador: Troia fumega. Há vestígios de fogo em cena. E esse fogo nos parece importante, já que a fumaça estará, igualmente a Hécuba, o tempo todo no palco. Essa fumaça é ícone do que já não é, como Troia e Hécuba.

Os prólogos euripidianos são conhecidos por resumirem toda a história da tragédia que se seguirá. Com este que analisamos agora não foi diferente. Esse prólogo contextualiza o público: volta ao passado para explicar o presente. Assim, a derrocada de Troia será contada por Posêidon e, enquanto ele narra os fatos, o público intera-se tanto sobre o passado, quanto sobre o cenário que acaba de ser apresentado a ele.

Para a plateia das Grandes Dionisíacas, esse prólogo pode ser apenas um refresco para a memória, mas para uma plateia contemporânea brasileira, as informações são imprescindíveis a fim de que o espetáculo como um todo seja compreendido, já que não compartilhamos mais dessa mitologia como algo comum ao imaginário de todos. Ao contrário, para a grande maioria de espectadores de teatro nos dias de hoje, a mitologia grega é algo que faz parte do universo da literatura acessada só por uma determinada elite intelectual.

Assim, a narração da história da guerra entre gregos e troianos é feita muito brevemente, por Eurípides, por meio da colagem de sucessivas imagens que representam pontos da história: a deusa Palas, o cavalo de pau, os muros de Troia, as lanças, o fogo. As informações são como *flashes* que iluminam a imaginação de quem escuta o texto.

Entretanto, há um ponto crítico entre os versos 8-14: a referência ao construtor do cavalo que transportou os gregos para dentro da cidade inimiga, Epeio, personagem de nome praticamente desconhecido atualmente e citado por Eurípides sem maiores explicações. Quer dizer, Epeio é referido como o “fócio” e como o “parnaso”, informações que não esclarecem nada a um público leigo em mitologia. Na literatura grega, muitas personagens são especificadas pelo nome do pai ou pela cidade em que nasceram. Entretanto, não se conhecendo mitologia, não é possível nem diferenciar o nome de uma pessoa do nome de uma cidade. Deste modo, optamos por transformar os qualificativos “parnasos fócio” em “nascido na Fócia do monte Parnaso”. Perdemos ritmo com o alongamento do verso, mas ganhamos clareza de informação, o que, aliás, é a função primeira desse verso: esclarecer quem construiu o cavalo.

Já o verso 11 é mais uma tela de Eurípides. Nada informativas, as palavras “um cavalo fecundo de armas construiu” são uma belíssima metáfora com enorme força imagética. Alusão rápida aos guerreiros dentro da barriga do cavalo, que carregavam com eles a morte.

Os dois versos seguintes (vv. 13-14) – “(De onde, pelos homens futuros, foi chamado / “Cavalo de Pau”, lanças ocultas protegendo.)” – são uma explicação sobre o

cavalo. Barlow³⁰ indica em seu comentário a *Troianas* que esses versos se tratariam de uma interpolação, pois seria desnecessário Posêidon explicar a origem da alcunha “Cavalo de Pau”. Entretanto, consideramos essa passagem muito interessante, não nos importando discutir quando ela foi incorporada ao texto, se se trata de um acréscimo ao texto de Eurípides ou não. Afinal, ainda que sejam versos espúrios, a própria Barlow não os elimina de sua edição do texto grego. Ademais, os versos retomam a metáfora, explicitam-na sem tirar sua magia, pois aludem ao “fruto do ventre do cavalo”: lanças ocultas.

Segue-se a descrição do fim de Troia, também com imagens rápidas e impactantes (vv. 15-19). Se, como adjetivo para o cavalo, o poeta usa o termo ἐγκύμιον (*enkýmon*) – utilizado, em geral, como adjetivo de mulheres grávidas –, criando uma nova associação entre palavras e, assim, conferindo destaque à informação, agora Eurípides utiliza novamente o mesmo recurso, para ampliar e supervalorizar o que é dito: “Escorre morte”. Poderíamos ter traduzido “escorre sangue” – desfazendo a metáfora –, mas a palavra φόνω (*phóno*) está ligada aos termos morte e homicídio, que por associação nos levam a pensar em sangue, mas não significa sangue. E, então, descobrimos que a morte também pode “escorrer”, assim como o líquido sangue. O que vem depois dessa morte que escorre: o rei de Troia, Príamo, está morto. Nesse momento o público possui a imagem de Troia derrotada.

A imagem dos espólios de guerra sendo transportados para os navios helenos e a organização do retorno à Grécia (vv. 18-22) alude a um final feliz para os gregos. Esse tema será retomado logo adiante, quando descobriremos que não será muito tranquila a volta para casa, porque muitos morrerão durante a viagem, e outros, quando tornarem ao lar, não terão boas notícias.

Posêidon segue contando o percurso de Troia para depois voltar ao presente, ao aqui; ele diz, no presente, “Ressoa o rio Escamandro!”, trazendo o público de volta ao que acontece no palco. Podemos supor que nesse momento todos ouvem os gritos das mulheres, nesse caso a personagem que fala conduz a atenção para os lamentos que já chegaram aos ouvidos do público.

Mais uma vez, nos versos 28-29, nos deparamos com uma referência geográfica e mitológica que nos deteve e nos levou à reflexão:

³⁰ “These lines look very much like an explanatory note by an earlier interpreter of the play. They are not strictly necessary to Poseidon’s speech. On the oddness of the language, particularly *keklésetai*, ‘it will be called’, see J.R. Wilson *AJP* 89 (1968), 66ff [*The Etymology in Euripides’ Troades*]. and Lee’s suggestion of an actor’s interpolation” (Barlow. Introduction, p. 159).

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia.³¹

Quando nos deparamos com esta sequência de versos “πολλοῖς δὲ κωκυτοῖσιν αἰχμαλωτίδων / βοᾷ Σκάμανδρος δεσπότας κληρουμένων.” (*polloîs dè kokytoîsin aikhmalotídon / boâ Skámandros déspotas klérouménon*) (vv. 28-29), fomos forçados a diminuir o ritmo da tradução e refletirmos sobre a compreensão do texto de Eurípidēs, sobre como agiríamos para que nossa tradução fosse compreensível, sem a adição de notas de pé de página, as quais explicariam tais referências ao mundo antigo. Gostaríamos que o texto bastasse por si só, já que o ator ou o diretor poderiam consultar a nota explicativa, mas o espectador, sentado na cadeira do teatro, não teria essa chance. A utilização do nome “Escamandro” produz o mesmo efeito comentado anteriormente, com o nome “Epeio”: o nome do rio não é facilmente reconhecido pelo público atual. Da maneira como é utilizado pelo poeta, pode-se pensar, hoje em dia, que “Escamandro” é uma pessoa, um guerreiro, uma localidade, um deus... Na antiguidade não seria preciso maiores explicações, mas hoje essa referência tornou-se problemática. No verso 29, do texto grego, não há a palavra rio. O poeta diz, somente, “ressoa o Escamandro”, mas, em nossa tradução para o português, optamos por acrescentar a palavra “rio”, que, de alguma maneira, explica o sentido do verso. Nossa opção se justifica por acreditarmos que a imagem de um rio que ressoa com gritos de dor, um rio que reverbera ecos úmidos de choros e lamentos, é muito bonita e seria uma pena desperdiçá-la. É bem verdade que o nome do rio é uma onomatopeia, e podemos ouvir na sequência de fricativas, líquidas, bilabiais suaves e explosivas suas águas se movimentando. Entretanto, só acrescentando a palavra “rio”, poderíamos fazer o público reconhecer em “Escamandro” um rio, de fato, e não qualquer outra coisa.

Embora defendamos a tradução do ritmo e da poética do texto, é possível perceber que, em uma tradução para a cena, muitas vezes não é possível abrir mão do sentido do texto. Tentamos nos preocupar em indicar algum sentido sem explicitar escancaradamente uma explicação. Como se pode ver, traduzir é uma busca constante de caminhos intermediários; negociações em que aparentemente o tradutor sempre sai perdendo.

³¹ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 18.

Outra modificação que fizemos ao transpor o poema do grego para o português foi alterar a ordem dos versos. Reorganizamos as informações dos versos 28-29, para que não houvesse uma interrupção na fala, como acontece em grego. Literalmente, a tradução seria: “Muitos gemidos das cativas... / – ressoa o rio Escamandro! – que são sorteadas pelos senhores”. Porém, concluímos que essa quebra presente nos dois versos prejudicaria o entendimento do texto quando oralizado. Tendo em vista que já tínhamos uma referência mitológica de difícil identificação no meio dessa complicada sintaxe, a atriz e diretora teatral julgou que os espectadores não conseguiriam entender o que estava sendo dito, sobre o que a personagem estava falando.

O exemplo anterior foi a solução encontrada para um contexto específico, não se tratando, assim, de uma regra ou um método que utilizamos sempre que a semântica e/ou a sintaxe nos pareceu complicada. Por isso enfatizamos o caráter reflexivo desse tipo de decisão e de nossa tradução como um todo. Cada verso, cada palavra nos encaminha para soluções diferentes, não sendo possível estabelecer um padrão ou um método. Preferimos caminhar junto com o poema – a cada passagem fizemos uma nova descoberta, nos surpreendemos – e almejamos traduzir de forma que nosso leitor também possa desfrutar, por meio de nossa tradução, as surpresas que Eurípides preparou.

No verso 32 descobrimos que no cenário idealizado por Eurípides existiam as barracas onde as cativas – o Coro – estavam recolhidas. Mais um bom exemplo de que textos dramáticos como os das tragédias antigas abarcam não só o conteúdo do que será dito pelos atores, mas prescrevem ações, cenário, música etc., de maneira que a totalidade de significantes e significados desses textos só é expressa quando se torna ação viva no palco.

Já nos versos 34-35, que colocam Helena pela primeira vez no espetáculo, usamos a mesma estratégia que utilizamos para traduzir os versos 9-10, que explicavam quem era Epeio. Helena é, sem dúvida alguma, uma figura mitológica muito mais conhecida que Epeio, mas os adjetivos “Lacônia” e “tindária” soam vazios de sentido para a plateia que estamos levando em consideração, ainda mais colocados um ao lado do outro, em sucessão. “Tindária”, então, tornou-se “filha de Tíndaro” sendo possível, sem maiores prejuízos, manter “Lacônia” da maneira como aparece no texto em grego. Pois, o vocábulo “Lacônia” vem seguido imediatamente do nome de Helena, não deixando dúvidas de que se trata de um adjetivo. Assim, ainda que o ouvinte não conheça o significado do vocábulo, ele pode compreender a função daquela palavra na

frase. Substituir “Lacônia” por “nascida na lacônia” alongaria por demais o verso já alongado pelo desdobramento do adjetivo “tindária”. Opções de tradução.

A seguir nossa atenção é chamada para a presença de mais uma personagem em cena: “A miserável, esta aí, se alguém deseja ver, / ela está presente, Hécuba, estendida diante do portão” (vv. 36-37). Nesse exato ponto do prólogo, todo o cenário da ação e as personagens que já estão em cena nos foram indicados pelo poeta. Pensando em uma montagem nos dias de hoje, poderíamos imaginar os focos de luz se acendendo, um a um: sobre as barracas, sobre Hécuba – que provavelmente já estava em cima do palco desde o início do espetáculo; também imaginamos os gritos das cativas. E o que é mais impressionante: o texto com o qual estamos trabalhando não possui nenhuma rubrica sequer. Todas as direções de cena estão embutidas no poema:

Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Este processo acontece dentro do dramaturgo. E é repetido dentro do ator. Ambos talvez estejam apenas conscientes das palavras. Mas tanto para o autor, como depois para o ator, a palavra é a pequena porção visível de um conjunto invisível. Alguns escritores tentam ressaltar suas intenções com rubricas e explicações. Entretanto não podemos deixar de nos surpreender com o fato de que os melhores dramaturgos não se explicavam muito.³²

No intervalo dos versos 38-44, a pontuação foi importantíssima para a organização do turbilhão de informações listadas por Posêidon, como um breve resumo sobre o que aconteceu ou acontecerá com as personagens que logo entrarão em cena. Usamos os sinais de “dois pontos”, “vírgula”, “ponto e vírgula” e “ponto final” em abundância, o que não acontece com a edição do texto grego utilizada por nós. A verdade é que, para se construir um texto elaborado por pausas e entonações, em grego, não é preciso o uso de muitos sinais de pontuação, porque eles são substituídos pelas partículas, as quais imprimem ritmo ao texto, organizam a sintaxe, esclarecendo a semântica. Em português é indispensável a liberdade de pontuar os versos traduzidos do grego, do contrário produziríamos um texto amorfo, sem vida, difícil de ser oralizado e de ser compreendido por quem lê e, ainda mais, por quem ouve.

Além do uso da pontuação, para o melhor entendimento do verso 44, retomamos a informação de que é com “a virgem” Cassandra que o “leito sombrio de Agamêmnon” se casa. O poema em grego não retoma essa informação, mas a característica sintética

³² Brook. *O teatro e seu espaço*, p. 5.

da língua grega permite que isso esteja subentendido, em português o verso não faz sentido sem o esclarecimento.

Terminado esse trecho do prólogo, o monólogo de Posêidon. Andemos com o espetáculo.

Cena 2

Χορός

αἰαῖ αἰαῖ, ποίοις δ' οἴκτοις
τὰν σὰν λύμαν ἑξαιάζεις;
οὐκ ἰδαίοις ἴστοις κερκίδα
δινεύουσ' ἑξαλλάξω.
νέατον τεκέων σώματα λεύσσω,
νέατον . . .
μόχθους ἔξω κρείσσους,
ἢ λέκτροις πλαθεῖς Ἑλλάνων
ἔρροι νύξ αὐτὰ καὶ δαίμων.
ἢ Πειρήνας ὑδρευσομένα
πρόσπολος οἰκτρὰ σεμνῶν ὑδάτων.
τὰν κλεινὰν εἶθ' ἔλθοιμεν

Coro

Aiai, aiai... com que prantos
geme sua perda?
Não com teares troianos o bastão
200 volteando altearei. 200
Por último, dos filhos os corpos vejo...
Por último...
Dores terei mais fortes:
ou dos leitões dos Helenos me aproximando...
(que se vá esta noite e este destino!)
205 ou carregando, da Pirene, a água, 205
escrava lamentável de sacras águas.
Tomara que fôssemos para a ilustre

Θησέως εὐδαίμονα χώραν.		e feliz terra de Teseu!	
μη γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα,	210	E não para o redemoinho do Eurota:	210
τὰν ἐχθίσταν θεράπναν Ἐλένας,		odioso domicílio de Helena.	
ἔνθ' ἀντάσω Μενέλα δούλα,		Lá, eu escrava me defrontaria com Menelau	
τῶ τὰς Τροίας πορθητᾶ.		— o saqueador de Troia.	
τὰν Πηνειοῦ σεμνὰν χώραν,		De Peneu a sacra terra,	
κρηπίδ' Οὐλύμπου καλλίσταν,	215	base do Olimpo, a mais bonita,	215
ὄλβῳ βρίθειν φάμαν ἥκους'		ouvi o augúrio que carrega feliz	
εὐθαλεῖ τ' εὐκαρπεία·		fertilidade e floresce:	
τάδε δεύτερά μοι μετὰ τὰν ἱερὰν		para esta segunda, para mim, depois da divina	
Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν.		terra sublime de Teseu, ir.	
καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἥφαιστου	220	E também para o Etna de Hefesto,	220
Φοινίκας ἀντήρη χώραν,		diante da terra Fenícia,	
Σικελῶν ὄρέων ματέρ', ἀκούω		mãe da montanhosa Sicília, escuto	
καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς.		anunciar com coroas as virtudes.	

τάν τ' ἀγχιστεύουσαν γᾶν		E a terra que é vizinha	
† Ἰονίῳ ναύται πόντῳ, †	225	— para o marinheiro do mar Jônio —	225
ἄν ὑγραίνει καλλιστεύων		aquela banhada pelo deslumbrante,	
ὁ ξανθὸν χαίταν πυρσαίνων		o dourado, o de ruivos cabelos longos:	
Κράθις ζαθέαις πηγαῖσι τρέφων		o rio Crátis, que com divinas fontes alimenta	
εὐάνδρον τ' ὀλβίζων γᾶν.		bons homens e próspera terra.	
καὶ μὴν Δαναῶν ὄδ' ἀπὸ στρατιᾶς	230	Mas como? Do exército dos Dânaos, este	230
κῆρυξ, νεοχμῶν μύθων ταμίας,		arauto, diretor de renovadas palavras,	
στείχει ταχύπουν ἴχνος ἔξανύων.		marcha deixando pegadas de rápidos pés.	
τί φέρει; τί λέγει; δοῦλαι γὰρ δὴ		O que traz? O que fala? Escrava, pois, então,	
Δωρίδος ἔσμεν χθονὸς ἤδη.		da terra dos Dórios já somos.	

Antes de começarmos a comentar o excerto, precisamos contextualizá-lo no conjunto do espetáculo. Imediatamente antes dessa ode do Coro, Posêidon diz que os gregos terão problemas ao voltar para casa, que ele próprio provocará tempestades e grandes ondas para naufragar inúmeros navios. Sendo assim, muitas das troianas que agora compõem o Coro, morrerão no mar, antes de alcançarem a Grécia, junto com seus senhores gregos. O que quer dizer que a suposta desgraça, a que julgamos maior – tornar-se escrava – nem chegará a acontecer, pois essas mulheres não tardam em encontrar a morte.

Seguindo a última fala de Posêidon, Hécuba inicia um longo texto, em que descreve sua condição de rainha derrotada, velha humilhada e solitária. São palavras de dor e tristeza. Hécuba alude à derrota de Troia, à morte dos filhos, ao seu estado físico deplorável, mas fala também de sua nova condição social: escrava. A rainha troiana mostra-se preocupada com sua escravidão.

Influenciado pela fala de Hécuba, o Coro também começa a lamentar o futuro escravizado na Grécia. Assim inicia-se um diálogo entre a rainha troiana e as outras cativas, que culmina na ode apresentada anteriormente, em tradução nossa. O diálogo gira em torno da expectativa de serem sorteadas e embarcadas para a Grécia. O medo, a ansiedade e a curiosidade com relação ao futuro são os sentimentos colocados em evidência nesse momento do espetáculo. Cria-se uma expectativa com relação à nova vida: os sentimentos são misturados, todas as mulheres estão tristes por serem, agora, escravas, mas já tentam imaginar essa nova vida de cativa. Entretanto, há uma sutil nuvem de crueldade ao redor da conversa, a maioria dessas mulheres que morrerão antes de conhecer a Grécia ou de cumprir função de escrava canta sua dor em vão, ou canta-a porque o poeta deseja que a plateia as perceba como ingênuas... Elas não sabem o que está por vir.

Então um pensamento aflora: seria melhor permanecer vivo e escravo, carregando todas as cicatrizes da guerra, ou morrer prematuramente?³³ Esse questionamento é lançado ao público do espetáculo talvez para reafirmar a condição de vítima compartilhada por todos os envolvidos no conflito. Tanto quem morre quanto

³³ “Antes ser na terra escravo de um escravo
Do que ser no outro mundo rei de todas as sombras”
(Homero. *Odisséia*.)

Antes ser sob a terra abolição e cinza
Do que ser neste mundo rei de todas as sombras
(Andresen. Paráfrase. *O nome das coisas*.)

quem continua vivo, tanto os vencidos como os vencedores, todos são vítimas de guerra.

É nesse contexto que se inserem os versos 197-234, um canto que narra o futuro idealizado, as expectativas das mulheres troianas com relação ao novo mundo que as espera. Esses versos vêm para diluir a angústia das personagens que temem os próximos acontecimentos e também para refrescar o público, que a essa altura já compartilha das dores dilacerantes das mulheres. Entretanto, veremos que a ode tem função ilusionista, já em seus últimos versos a realidade volta a aparecer concretamente, em um presente avassalador.

Imagens lindas são criadas pelo poeta ao descrever as cidades, sua geografia, suas águas; palavras doces e agradáveis são ditas. Existe felicidade nesse mundo longínquo, e quase somos capazes de esquecer que a vida futura será uma vida de escravidão.

A ode começa com gemidos (vv. 197-198), dando continuidade ao tom do diálogo que a precede. Os dois versos seguintes, em uma primeira leitura, nos pareceram difíceis de serem entendidos, mesmo relacionando-os com o contexto ou tentando compreendê-los individualmente. Para chegarmos à tradução que apresentamos aqui, foi necessário um percurso tanto para compreender o grego quanto para perceber a função desses dois versos (“Não com teares troianos o bastão / volteando altearei.”). Essas palavras são o começo de uma transição que acarretará a mudança do tom de lamento para um tom reflexivo, lírico. A imagem doméstica das mulheres tecendo, juntamente com a descrição do movimento circular dos bastões, sugere o início de uma dança que ilustra o momento da modificação do destino, a peripécia, para Troia e suas mulheres.

Demoramos a entender que não era necessário esses versos carregarem um significado claro, de apreensão imediata pelo espectador:

...ocorre-me uma metáfora de um poeta grego de Alexandria. Ele escreveu sobre a “lira da noite tríplice”. A impressão que tenho é a de um verso poderoso. Ao consultar as notas, descobri que a lira era Hércules, e que Hércules fora concebido por Júpiter numa noite que teve a duração de três noites, de modo que o prazer do deus pudesse ser vasto. Essa explicação é um tanto irrelevante; aliás, talvez prejudique o verso. Ela nos fornece uma pequena anedota e subtrai algo daquele maravilhoso enigma, “a lira da noite

tríplice”. Isso há de bastar – o enigma. Não precisamos decifrá-lo. O enigma está ali.³⁴

O bastão do tear, que volteia de lá para cá, é o nosso enigma. O mais relevante aqui é o tom poético e metafórico das palavras, o qual nos leva a imaginar uma dança circular executada pelo Coro. O poder desses versos está em sua obscuridade e na insegurança que é, para as coreutas, o futuro que a plateia bem conhece. A obscuridade força que a compreensão aconteça com todos os nossos sentidos e não com o intelecto somente. O movimento corporal dos atores que fazem parte do Coro é mais relevante para o público do que o significado da frase: Eurípides faz peripécia hiperbólica, no revés do destino, no movimento dos teares, na provável movimentação do corpo. Por meio de um canto que se inicia acompanhado de uma dança, conseguimos fazer a transição, que identificamos há pouco, de um tom lamentoso – com gemidos e gritos e palavras exaltadas – para um clima reflexivo que será o caminho para introduzir as idealizações sobre o futuro.

O verso 200 possui mais de uma versão. Barlow adota *τοκέων δώματα* (*tokéon dómata*) (a casa dos pais), mas indica no aparato crítico a opção *τεκέων σώματα* (*tekéon sómata*) (corpos dos filhos) como uma lição também encontrada para esse verso. Para justificar sua escolha, a estudiosa argumenta que não há corpos mortos em cena que o Coro possa ver, mas pode haver o cenário de ruínas de uma casa, e este sim poderia ser literalmente visto pelas personagens e pela plateia. Entretanto, julgamos cenicamente mais impactante a lição que diz “Por último, dos filhos os corpos vejo...” (v. 201), porque a alusão a corpos mortos tem maior capacidade de atingir a plateia do que um cenário de um palácio em ruínas.

Não é importante a ausência dos corpos caídos no palco, pois com as palavras das mães, que pisam o chão onde seus filhos foram mortos e enterrados, os cadáveres aparecem como num passe de mágica para os espectadores. O solo troiano é todo recheado por corpos mortos, e o palco do teatro representa o solo sangrento da cidade dos vencidos. Na verdade, se houvesse cadáveres em cena o dramaturgo pecaria por excesso. Não falta nada para que a lição *τεκέων σώματα* (*tekéon sómata*) (corpos dos filhos) seja adotada por nós. Pungente é a imagem das mães olhando a terra na qual jazem seus filhos, como se os olhassem pela última vez. Muito mais comovente do que a imagem da casa paterna que cai por terra.

³⁴ Borges. *Esse ofício do verso*, p. 93.

Os versos 202-206 reafirmam o triste destino das troianas, concubinas e escravas que fazem trabalho pesado. Aqui temos o ápice da dor e o momento da transição. É como se, ao vislumbrarem-se na cama dos gregos ou carregando a água na cabeça, a dor se tornasse insuportável, e, então, neste momento, o canto muda de tom e começa a descrever as belas e felizes cidades gregas. Este é um claro ponto de fuga: quando o sofrimento atinge o ponto máximo, o poeta muda de rumo, levando seu público para um lugar mais agradável.

Eurípides começa descrevendo Atenas, como “a ilustre e feliz terra de Teseu” (vv. 207-208). Essa rápida alusão à cidade já é suficiente para agradar ao público ateniense que assistia às Grandes Dionisiacas. Na verdade, aqui temos uma alusão à situação política da Grécia, porque, logo depois de elogiar Atenas, Eurípides deprecia Esparta (vv. 210-211), dizendo ser um lugar para o qual as troianas não desejam ir. A referência às divergências entre Esparta e Atenas é velada, o poeta associa a depreciação de Esparta à figura de Helena, desviando a atenção do público para o conflito que acontece na ocasião da primeira representação da peça.

Cabe lembrar que a referência política que acabamos de indicar pode não ser identificada pelo espectador contemporâneo de teatro. Mas não vemos problemas nisso, pois a função de retirar público e personagens do cenário opressor continua em evidência mesmo para quem não reconhecer nesses versos a rixa entre Atenas e Esparta.

Encontramos, a partir do verso 98, palavras como *δύσδαιμον*, *μελέα*, *δύστηνος*, *βαρυδάιμονος*, *οἰκτρῶς*, *αἰάζωμεν*, *θροεῖς*, *τλάμων*, *δειλαία* (*dýsdaimon*, *meléa*, *dýstenos*, *barydáimonos*, *oiktrôs*, *aiázomen*, *throeîs*, *tlámon*, *deilaía*). Listamos aqui somente uma forma para cada vocábulo, pois eles se repetem mais de uma vez em casos diferentes, relacionando-se com palavras diversas. Verificamos uma grande variedade vocabular que gira em torno do significado de “infeliz”, “desgraçado”, “desafortunado”, “lamentar”, “gemer”.

Entretanto, subitamente, quando chegamos ao verso 214, palavras de outra instância semântica começam a ser utilizadas pelo poeta, de maneira insistente e concentrada em 15 versos apenas. A partir do verso 214, encontramos diversos vocábulos com significados positivos, confirmando a mudança de tom da ode e contrastando com o que vinha sendo construído pelo poeta até este momento do espetáculo. Esse vocabulário é usado para descrever e adjetivar as cidades gregas para as quais as troianas gostariam de ir: *σεμνὰν*, *καλλίσταν*, *ὄλβω*, *εὐθαλει*, *εὐκαρπεία*, *ἱερὰν*, *ζαθέαν*, *ἀρετᾶς*, *καλλιστεύων*, *ζαθέαις*, *ὄλβίζων* (*semnàn*, *kallístan*, *ólbo*,

euthalei, eukarpeía, ieràn, zathéan, aretâs, kallisteúon, zatéais, olbízon). São 11 palavras com sentido leve e positivo, reunidas em 15 versos de grande lirismo e em muitas imagens de paisagens que são descritas como que em retratos.

Uma geografia desconhecida pelas personagens é narrada por elas com detalhes, como se já estivessem estado naqueles lugares. As palavras provam com esses versos a sua enorme potência: somos transferidos para cidades com rios luminosos, fontes abundantes e terra fértil. Na Grécia longínqua, ninguém tem fome nem sede, há sol, há felicidade. Talvez até para as servas.³⁵

Técnica antiga, a narração continua forte e vigorosa até nossos tempos:

Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (...) Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.³⁶

Impossível não fazer uso da metáfora teórica de Walter Benjamin. Os manuscritos e diversas edições críticas produzidas para o texto de Eurípides são como as pirâmides para as sementes de trigo. Assim, quando lemos ou traduzimos ou encenamos uma tragédia grega, estamos possibilitando sua germinação; quando conseguimos tocar nossos leitores ou espectadores com palavras como as dos versos 214-229, estamos fazendo a arte narrativa florescer novamente no teatro contemporâneo.

Gostaríamos de nos deter no comentário dos versos 224-229, por termos tido bastante trabalho ao traduzi-los. Novamente Eurípides refere-se ao nome de um rio, agora menos conhecido que o Escamandro, descrevendo suas águas e localizando-o geograficamente. E mais uma vez fomos obrigados a refletir sobre o complicado tema das referências mitológicas nas traduções dos textos gregos antigos. Evitamos sempre desdobrar metáforas ou alusões poéticas. Mas, para que a metáfora alcance seu objetivo – falar de algo por meio de outra coisa –, ela precisa ser compreendida. Uma metáfora não reconhecida não é uma metáfora. A luz que ilumina o rosto do leitor ou do espectador vem da compreensão do jogo de palavras elaborado pelo poeta.

As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Se uso uma palavra, então vocês devem ter alguma experiência do que essa palavra representa.

³⁵ Esses versos têm também ligação com a crítica que Eurípides faz à guerra entre Atenas e Esparta. Fica palpante a exortação do poeta: um lugar assim deveria ficar em guerra e ser destruído?

³⁶ Benjamin. *Obras escolhidas*, p. 204.

Senão a palavra não significa nada para vocês. Acho que podemos apenas aludir, podemos apenas tentar fazer o leitor imaginar. O leitor, se for rápido o suficiente, pode ficar satisfeito com nossa mera alusão a algo.³⁷

No verso 228, a palavra “rio” não é utilizada pelo poeta, e mais uma vez optamos por adicioná-la. A intenção é fazer com que o público contemporâneo consiga fruir do texto de Eurípides, que nos parece tão bonito. Caso não acrescentássemos o vocábulo “rio”, talvez a plateia não conseguisse compreender os versos. Não procuramos explicar o significado, mas indicar um caminho, aludir, como diria Jorge Luis Borges. Há uma edificação de adjetivos e descrições em torno do nome do rio que fizemos questão de reproduzir: “aquela banhada pelo deslumbrante, / o dourado, o de ruivos cabelos longos: / o rio Crátis...” (vv. 224-226). A sucessão de adjetivos cria um suspense agradável, para depois anunciar o nome que merece tantos elogios. Entretanto, caso não explicássemos que o poeta fala de um rio, talvez a nossa plateia pensasse que fosse mais um guerreiro. O rio é mais importante que a cidade por onde ele passa; a cidade é toda rio luminoso.

Assim, fizemos uma longa viagem pela Grécia: vimos famosas cidades e belas paisagens, imaginamos dias fartos e felizes. De súbito o poeta traz público e personagens novamente à realidade (vv. 230-234).

Buscamos uma maneira de marcar a ruptura no ritmo da fala do Coro, sem que uma rubrica parecesse indispensável. Desta forma, traduzimos a expressão καὶ μὴν (*kai mèn*) por “Mas como?”, pensando que uma interjeição interrogativa conseguiria imprimir um corte abrupto no texto, pois, assim, enxergamos a intenção do poeta. Caso não fique explícita a quebra da cena, o retorno violento ao presente cruel, não é possível fechar essa cena; ela ficaria no ar, com uma dramaturgia solta, como se o dramaturgo tivesse ficado sem saber como finalizar aquele momento do espetáculo. Até a função de ponto de fuga da ode ficaria prejudicada, porque o solavanco da chegada de Taltíbio, o mensageiro, evidencia o clima lírico dos versos anteriores.

Então somos informados da entrada do mensageiro, representante do inimigo, símbolo de mais notícias ruins. Esta é sua primeira aparição no palco, e os versos 230-231 apresentam a personagem, resumem sua função e a maneira como as mulheres se relacionam com esse novo elemento cênico. Taltíbio entra em cena mais de uma vez, sempre para informar Hécuba e o Coro sobre acontecimentos e decisões que causam

³⁷ Borges. *Esse ofício do verso*, p.122.

cada vez mais dores às mulheres, o que significa que sua presença é elemento causador de tensão. O mensageiro traz o conflito para a cena.

A entrada de Taltíbio sinaliza o fim do alívio, o público já começa a perceber que emoções fortes virão em seguida e que sua atenção deve estar voltada ao máximo para o palco. A postura do Coro, que antes talvez dançasse imaginando a Grécia, agora é de medo. Essas mulheres querem se defender de um único homem. Se houvesse música, neste momento ela se tornaria mais pesada ou silenciaria.

Espelhando a reação do Coro, a plateia também se retrai, se ajeita na cadeira e fica na defensiva. O clima agora volta a ser de guerra.

Cena 3

Κασάνδρα

δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἰά νιν μένει παθεῖν·
ὥς χρυσὸς αὐτῷ τάμὰ καὶ Φρυγῶν κακὰ
δόξει ποτ' εἶναι. δέκα γὰρ ἐκπλήσας ἔτη
πρὸς τοῖσιν ἐνθάδ', ἴξεται μόνος πάτραν
...

οὐ δὴ στενὸν δίαυλον ᾧκισται πέτρας
δεινὴ Χάρυβδις, ὠμοβρώς τ' ὄρειβάτης
Κύκλωψ, Λιγυστίς θ' ἡ συῶν μορφώτρια
Κίρκη, θαλάσσης θ' ἄλμυρᾶς ναυάγια,
λωτοῦ τ' ἔρωτες, Ἥλιου θ' ἄγναϊ βόες,
αἱ σάρκα φωνήεσαν ἥσουσιν ποτε,
πικρὰν Ὀδυσσεῖ γῆρυν. ὥς δὲ συντέμω,
ζῶν εἰς' ἔσ' Αἰδου κάκφυγῶν λίμνης ὕδωρ

Cassandra

Desgraçado, não sabe o que espera sofrer:
os males meus e dos Frígios, para ele, como ouro
parecerão, um dia, ser. Pois cumpridos dez anos,
além desses aqui, chegará sozinho à pátria...
...

435 onde, então, na estreita passagem de pedra, mora 435
a fera Caríbdis; e o canibal montês
Cíclope; e a ligúria, a da suína transformação:
Circe; e do mar salgado: naufrágios;
por lótus o desejo; do Sol as sagradas vacas,
440 as que com a carne sangrenta lançarão um dia 440
triste voz para Odisseu. Então abrevio:
ele vivo para o Hades vai; escapando da água do mar,

κάκ' ἐν δόμοισι μυρί' εὐρήσει μολών.		males muitos, em casa chegando, encontrará.	
ἀλλὰ γὰρ τί τοὺς Ὀδυσσέως ἔξακοντίζω πόνους;		Mas porque lanço os sofrimentos de Odisseu?	
στεῖχ' ὅπως τάχιστ' ἐς Ἄιδου νυμφίω γημώμεθα.	445	Anda bem depressa! No Hades nos casaremos, meu noivo e eu.	445
ἢ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρα,		Ruim você, ruim enterro de noite, não de dia,	
ὧ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα.		para você que pensa fazer algo bom, chefe dos Dânaos.	
κάμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην		E eu, o corpo nu sendo lançado ao abismo,	
ὔδατι χειμάρρω ρέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου,		com as águas tempestivas escorre para perto do túmulo do noivo,	
θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν.	450	às feras será dado para despedaçar, esta serva de Apolo.	450

Logo após a ode cantada pelo Coro – que comentamos anteriormente (vv. 197-234) –, entra em cena o mensageiro Taltíbio. Segue-se um diálogo entre Hécuba e Taltíbio em que o mensageiro informa os últimos acontecimentos: o sorteio já aconteceu e todas as troianas serão separadas, cada uma pertencerá a um militar diferente. Taltíbio, de maneira sutil, utilizando metáforas, conta a Hécuba que Polixena foi sacrificada ao túmulo de Aquiles; que Cassandra será concubina de Agamêmnon; que Andrômaca foi escolhida pelo filho de Aquiles – o assassino de Heitor –; e que ela, Hécuba, será escrava de Odisseu. Esse diálogo é tenso, a rainha derrotada lamenta o destino de cada cativa, chora as suas filhas, chora Troia.

O diálogo instaura novamente o presente sofrido. Com a ode, o público passeou pela Grécia, pôde esquecer um pouco a tensão do cenário de guerra exposto no palco. A entrada de Taltíbio coloca novamente o presente em cena, a realidade é despejada no colo de Hécuba e das outras cativas. Tudo é cruel: elas irão sozinhas à Grécia e não existe uma real perspectiva de vida feliz; a ode era somente uma divagação sobre um tempo que não existe, sobre o futuro.

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “prenhe de futuro”.³⁸

Tomando como pertinentes as palavras de Peter Szondi, podemos dizer que a ode descrevendo as belas cidades gregas presentifica o lirismo do canto, materializa a beleza. Já o diálogo entre Hécuba e Taltíbio traz ao presente a dor de se perder uma guerra. O dramaturgo carrega com mãos delicadas o público para sensações diferentes, montando, assim, o seu espetáculo que é constituído por instantes de aguda dor alternados por instantes de alívio e beleza.

Como já poderíamos supor, seguindo a cena de dor intensa, teremos agora um momento de alienação para a plateia. Cassandra invade o palco tomada por delírios báquicos. O conteúdo de sua fala não é leve, mas a maneira como o texto é estruturado demonstra o artifício do poeta: Cassandra prevê acontecimentos ruins, mas ela fala por enigmas de difícil entendimento. Há prazer em suas palavras, uma vez que a bacante

³⁸ Szondi. *Teoria do drama moderno*, p. 32.

expressa gozo ao dizer o que acontecerá. O próprio Coro observa essa característica da performance de Cassandra (vv. 406-407), dizendo que ela ri de tantas desgraças e que ela não esclarece o que diz.

Taltíbio insinua que não se pode levar a sério a fala de uma louca e que ninguém se importa com suas previsões. O mensageiro veio buscar Cassandra para levá-la ao navio de Agamêmnon. Assim, Cassandra observa a função ignóbil do mensageiro, que cumpre ordens sem nenhuma autonomia. É a partir desse ponto que se inicia a tradução apresentada (vv. 431-450) e que iremos comentar a partir de agora.

Repentinamente³⁹ Cassandra começa a prenciar o destino de Odisseu e fala que o que acontecerá com ele será muito pior do que aquilo que ele próprio causou aos troianos. O verso 431 introduz novamente uma mudança de tom. Desse ponto em diante, começa outra narrativa que fala sobre outra pessoa. Essa narrativa distancia a própria Cassandra e, conseqüentemente, o público do drama do que acontece no presente – a ida de Cassandra para junto de Agamêmnon, a sua despedida da mãe e de Troia.

A mudança abrupta de assunto parece para nós uma interessante característica dramática, tratando-se de mais uma direção de cena presente no texto grego: a confusão mental da personagem, sua incapacidade de lidar com a situação atual. Ao mesmo tempo, o ator e o diretor podem perceber que não há uma ordem coerente nas falas de Cassandra, o que auxilia na construção da personagem. Eurípides não coloca simplesmente uma personagem que prevê o futuro, ele constrói uma maneira de expressão especial para essa vidente. Não é só o conteúdo das palavras de Cassandra que demonstra sua loucura mas também a forma em que ela se comunica, como o discurso é organizado. O poeta é cuidadoso ao caracterizar a possessão de sua personagem.

Nos versos 432-433, optamos por modificar a ordem das palavras nos versos, tentando aproximá-la da sintaxe do português, pois, ao ouvirmos a atriz ler a tradução em voz alta, percebemos que ela tinha dificuldade de se fazer entender, de falar aquelas palavras com a entonação correta para que o texto fosse compreendido pela audição. A sintaxe dos versos em grego é fragmentária demais, o que dificulta o entendimento do texto em português. Concordamos que as falas de Cassandra devem guardar algo de

³⁹ Barlow (Introduction, p. 179) comenta: “The change of subject is very abrupt here”.

confuso, de enigmático, mas tanto o ator quanto o público devem compreender o que é dito, afinal a personagem comunica algo, ainda que em tom misterioso.

Entre os versos 434-435, há a perda de um pedaço do texto, o que deixa essa passagem ainda mais fragmentária. Sobre o trecho compreendido entre os versos 435-443, Barlow comenta:

Nós devemos supor, como Paley diz, que algumas palavras como “vagando por lugares onde” fogem de sentido. Mas toda esta passagem, 435-443, é extremamente condensada, sendo pouco mais do que um esqueleto de catálogo, e parece-me que Tyrrell e Person (...) estão certos em pensar que seja uma interpolação. Seu abreviado estilo é bastante diferente do resto dos enunciados de Cassandra, e sua linguagem é igualmente inadequada, por exemplo, *hos dè suntémo* (441), *Muria káka* (443), ou estranha – *pétras*, tal como foi colocada, está sem estrutura, *morphotria* (mudança) só ocorre aqui e parece ser uma forma feminina da não existente palavra *morphóter*, e 440 como está no MSS é intraduzível, e mesmo a emenda de Bothe, que eu traduzi, soa estranho.⁴⁰

Apesar de toda a análise filológica do trecho indicando que possa ser uma interpolação e que a linguagem destoa das demais falas de Cassandra, preferimos não nos deixar envolver por essa discussão, pois não podemos simplesmente dizer que determinado trecho do texto é espúrio e por isso ele é desta ou daquela forma. Até porque, se considerássemos que a passagem não faz parte da tragédia, não a incluiríamos em nossa peça. Entretanto, achamos essa mudança de tom muito interessante cenicamente e muito adequada à personagem – uma personagem em transe profético. Buscar coerência na fala de uma vidente nos parece uma ação vã. A riqueza da personagem está exatamente aí, na possibilidade de diversidade que ela traz. Ora Cassandra canta a sua desgraça, depois ela critica o mensageiro, em seguida prevê a morte de sua mãe; para cada momento há uma sutileza na estrutura da fala que contribui para o entendimento do texto.

Entendemos os versos 435-443 como uma divagação dentro da loucura; mais uma vez a narração aparece para nós como um momento de respiro. A lista de episódios pelos quais Odisseu passará antes de chegar em casa transporta o público para a narrativa mágica da *Odisseia*. Perguntamos para a atriz Rita Clemente se os nomes e

⁴⁰ “We must suppose, as Paley says, that some words such as ‘having wandered over places where’ have dropped out. But this whole passage, 435-43, is extremely condensed, being little more than a skeletal catalogue, and it seems to me that Tyrrell, and Person (...) are right in thinking it an interpolation. Its shorthand style is quite unlike the rest of Cassandra’s utterances and its language is either weak e.g. *hos de suntemo* 441, *kaka muria* 443, or odd – *petras* is without construction as it stands, *morphotria* ‘changer’ only occurs here, and appears to be a feminine form from non-existent word *morphoter*, and 440 as it stands in the MSS. is untranslatable and even which Bothe’s emendation, which I have translated sounds odd” (Barlow. Introduction, p. 179. Tradução nossa).

palavras estranhas como “Caríbdis”, “Circe”, “Cíclope”, “ligúria” poderiam incomodar ao público e prejudicar a cena, pois são palavras que podem ser praticamente desconhecidas. Então ela nos respondeu que nesse contexto as palavras tinham uma sonoridade interessante, que contribuía tanto para a construção da personagem quanto para o andamento da cena. São palavras que instauram o mistério. Assim, com as palavras da atriz, concluímos que a simples evocação de seres desconhecidos e misteriosos já cumpria a função primeira que atribuímos a essa passagem: a fuga para algum lugar diferente do que se vê no palco – diferente e temível, há isso no mistério, o prazer no medo. Essa lista desconexa e enigmática (o nome Odisseu só aparece no verso 441!) evoca um outro mundo e estimula a imaginação de toda a plateia.

Tentando manter a coerência na tradução dessa passagem, fizemos uma opção consciente no verso 439. Em grego está escrito “de Hélio as sagradas vacas” e nós traduzimos “do Sol as sagradas vacas”, explicamos o porquê: Hélio é um nome comum, que em nosso entender leva o público a pensar que ele deveria saber quem é esta personagem chamada Hélio. Entretanto, a grande maioria do público contemporâneo de teatro não conseguirá fazer a associação imediata entre Hélio e o Sol. Como gostaríamos que esse trecho evocasse a imaginação do público e servisse como ponto de fuga, resolvemos chamar o deus pelo nome do objeto o qual ele representa metaforicamente. Nada mais aceitável que o Sol tenha “sagradas vacas” que com “carnes sangrentas” são capazes de possuir voz. Já para alguém comum, chamado Hélio, a posse de animais sagrados requer explicações.

Depois das divagações, a partir do verso 444, Cassandra retoma consciência da realidade. A interrogação desse verso é o instrumento que traz o público de volta ao presente, a personagem caindo subitamente em si provoca a mesma sensação na plateia, a sensação de que todos estamos saindo de um sonho fantástico recheado de feras marinhas e terras estranhas.

No verso 446, acrescentamos o pronome “você” (“Ruim *você*, ruim enterro de noite, não de dia”) com a finalidade de deixar claro que Cassandra tem um interlocutor. Ela fala com Agamêmnon, ela profere impropérios ao chefe dos Dânaos!

Ainda assim, a bacante Cassandra continua a falar por enigmas. Palavras duras que narram um futuro de morte violenta, sem direito a um enterro digno. Acabado o alívio, personagens, atores e público são lançados mais uma vez ao mundo da dor.

Cena 4

Εκάβη

ἔατέ μ' οὔτοι φίλα τὰ μὴ φίλ', ὦ κόραι
κεῖσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια
πάσχω τε καὶ πέπονθα κάτι πείσομαι.
ὦ θεοί . . . κακοῦς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους,
ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεούς,
ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῆ λάβῃ τύχην.
πρῶτον μὲν οὖν μοι τὰ γὰθ' ἔξῃσαι φίλον·
τοῖς γὰρ κακοῖσι πλείον' οἶκτον ἐμβαλῶ.
ἦ μὲν τύραννοι κὰς τύρανν' ἐγημάμην,
κάνταυθ' ἀριστεύοντ' ἐγεινάμην τέκνα,
οὐκ ἀριθμὸν ἄλλως, ἀλλ' ὑπερτάτους Φρυγῶν·
οὐς Τρωᾶς οὐδ' Ἑλληνῖς οὐδὲ βάρβαρος

Hécuba

Deixem-me ficar caída, ô jovens,
gestos amigos não são desejados, pois é digno de quedas
o que sofro e o que sofri e também o que sofrerei.
Ô deuses! Invoco os maus aliados...
470 Ora, mas há algum motivo em chamar os deuses,
470 quando algum de nós ganha desgraçada graça.
Primeiro, pois, as coisas boas, para mim queridas, louvo:
assim, com os males, maior compaixão provoco.
Era soberana e com soberano me casei,
475 e então os melhores filhos pari,
475 não simples número, mas os mais poderosos dos Frígios:
os que nem troianas, nem helenas, nem bárbaras...

γυνὴ τεκοῦσα κομπάσειεν ἄν ποτε.		mulher nenhuma vangloria-se um dia ter gerado!	
κᾶκεῖνά τ' εἶδον δορὶ πεσόνθ' Ἑλληνικῶ		E esses vi caindo pela lança helênica.	
τρίχας τ' ἐτμήθην τάσδε πρὸς τύμβοις νεκρῶν,	480	Estes cabelos cortei junto aos túmulos dos mortos...	480
καὶ τὸν φυτουργὸν Πρίαμον οὐκ ἄλλων πάρα		Também o sementeiro Príamo chorei – não dos	
κλύους' ἔκλαυσα, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν		outros ouvindo –, mas vi com estes olhos,	
αὐτὴ κατασφαγέντ' ἐφ' ἑρκείῳ πυρᾷ,		eu mesma, ser degolado sobre o altar do pátio:	
πόλιν θ' ἀλούσαν. ἄς δ' ἔθρεψα παρθένους		a cidade condenada! As virgens que criei,	
ἔς ἀξίωμα νυμφίων ἐξαίρετον,	485	para noivos honrados e especiais,	485
ἄλλοισι θρέψας' ἐκ χερῶν ἀφηρέθην.		pr' outros criei! De minhas mãos roubadas.	
κούτ' ἐξ ἐκείνων ἐλπὶς ὥς ὀφθήσομαι,		Não há esperança de eu ser vista por elas,	
αὐτὴ τ' ἐκείνας οὐκέτ' ὄψομαί ποτε.		nem de eu própria aquelas um dia ver.	
τὸ λοίσθιον δέ, θριγκὸς ἀθλίων κακῶν,		O último, o ápice dos penosos males:	
δούλη γυνὴ γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίξομαι.	490	como escrava, mulher velha, na Hélade chegarei.	490
ἃ δ' ἐστὶ γῆρα τῶδ' ἀσυμφορώτατα,		No que é mais insuportável para esta velhice,	
τούτοις με προσθήσουσιν, ἧ θυρῶν λάτρην		nisso me colocarão: ou das portas serva,	

κλῆδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἑκτορα,		para as chaves guardar (a genitora de Heitor!)	
ἢ σιτοποιεῖν, κὰν πέδω κοίτας ἔχειν		ou para cozinhar e para ter o leito no chão	
ῥυσοῖσι νώτοις, βασιλικῶν ἐκ δεμνίων,	495	(enrugadas costas de régios leitos);	495
τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροά		usada pele com usados pedaços	
πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίοις ἔχειν.		de pano vestida, panos sem valor quando se é afortunado.	
οἷ γὰρ τάλαινα, διὰ γάμον μιᾶς ἕνα		Ai eu desgraçada! Pelo casamento de uma única	
γυναικὸς οἴων ἔτυχον ὧν τε τεύξομαι.		mulher, o que aconteceu e o que acontecerá!	
ὦ τέκνον, ὦ σύμβακχε Κασάνδρα θεοῖς,	500	Ô cria, ô bacante Cassandra... com os deuses...	500
οἴαις ἔλυσας συμφοραῖς ἄγνευμα σόν.		em que circunstâncias rompe sua pureza?	
σύ τ', ὦ τάλαινα, ποῦ ποτ' εἶ, Πολυξένη;		E você, ô desgraçada, onde está você Polixena?	
ὥς οὔτε μ' ἄρσην οὔτε θήλεια σπορὰ		Assim, a minha cria, nem homem nem mulher –	
πολλῶν γενομένων τὴν τάλαιναν ὠφελεῖ.		dos muito gerados – ajuda esta desgraçada!	
τί δητὰ μ' ὀρθοῦτ'; ἐλπίδων ποίων ὕπο;	505	Sim. Por que me levantam? Por que tipo de esperanças?	505
ἄγετε τὸν ἄβρον δήποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα,		Conduzam o pé – há pouco delicado em Troia,	
νῦν δ' ὄντα δοῦλον, στιβάδα πρὸς χαμαιπετῇ		agora sendo escravo – para o leito de palha vulgar	

πέτρινά τε κρήδεμν', ὡς πεσοῦς' ἀποφθαρῶ
δακρύοις καταξανθείσα. τῶν δ' εὐδαιμόνων
μηδένα νομίζετ' εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνῃ.

e para o travesseiro de pedra. Assim caída perecerei,
pelas lágrimas dilacerada. Dos felizes,
510 nenhum chame afortunado antes que morra. 510

O excerto que acabamos de apresentar vem logo em seguida à fala de Cassandra que analisamos anteriormente. Barlow comenta sobre esses versos: “meras 45 linhas, a fala, no entanto, viva e sucinta comunica eventos e sentimentos que pertencem particularmente a Hécuba”.⁴¹ Realmente, em poucas palavras a personagem resume seu passado, presente e futuro, conferindo dimensões específicas para cada evento a fim de tocar a plateia e provocar a comoção.

Cassandra teve sua impactante aparição e já foi levada por Taltíbio como concubina de Agamêmnon. Hécuba se encontra em um momento de grande vulnerabilidade, ao ver a filha ser levada de seus braços. Como no início do espetáculo, a rainha troiana está no chão, metaforizando a cidade derrotada.

O trecho começa com uma didascália (v. 466), somos informados que Hécuba está prostrada no chão. Pode ser que ela tenha caído ao longo da fala de Cassandra ou no momento em que ela se retirou com Taltíbio. Percebemos uma dinâmica de levantar e cair para a personagem Hécuba. Ela começa o espetáculo deitada no chão (v. 37), depois se ergue com dificuldade (v. 98), agora se encontra novamente prostrada, sem forças para levantar o corpo e aceitar sua realidade. A rainha de Troia argumenta que seus sofrimentos são dignos de queda (vv. 467-468) e explicita a trama construída desde o início do espetáculo pelo dramaturgo: a relação entre passado, presente e futuro.

Eurípidés, em *Troianas*, brinca todo o tempo com o entrelaçamento dessas três instâncias temporais. O presente é resultado de fatos do passado, entretanto, este mesmo presente será passado para o tempo futuro. Quer dizer, o passado construiu o presente que está construindo o futuro. Há aqui uma noção histórica do tempo em que uma ação leva a outra. E mais, há um movimento de responsabilização do homem por suas atitudes, principalmente no que diz respeito ao exército grego, o qual sofrerá imensamente por ter causado tamanho sofrimento aos troianos. O poeta relaciona constantemente o cenário de desgraças do espetáculo com acontecimentos passados e futuros, transportando, assim, o espectador para outros pontos da história que está sendo contada.

Nos versos 467-468 modificamos um pouco a sintaxe, em um movimento de impedir que uma ambiguidade prejudicasse o entendimento do texto. Seguindo a sintaxe do grego, Hécuba diz “...pois de quedas é digno / o que sofro...”. Entretanto, optamos por traduzir: “...pois é digno de quedas / o que sofro...”. Tomamos tal decisão, que pode

⁴¹ “a mere 45 lines, the speech yet vividly and succinctly conveys events and feelings which belong particularly to Hecuba” (Barlow. Introduction, p. 181. Tradução nossa).

parecer irrelevante, para evitar que parecesse – especialmente para a plateia de teatro, que não lê, mas escuta o texto – que Hécuba diz que “o que ela sofre é digno”. Esse sentido é bem diverso do sentido do texto. A personagem fala que “seus sofrimentos são dignos de queda” e não que “os sofrimentos são dignos”. Achamos, até, que Hécuba não diria tais palavras, pois o sentimento é de completa falta de dignidade. Vale dizer que optamos por evitar a ambiguidade por não encontrarmos esse duplo sentido no texto grego, em que fica claro o que Hécuba diz sobre os seus sofrimentos.

Para nós, esse tipo de decisão ao traduzir tem grande relevância no resultado final do trabalho. Acreditamos que cada detalhe constrói o conjunto do texto. E de detalhes é feita a dramaturgia. É preciso haver coerência entre o que a personagem diz e o modo de ela dizer. A imagem de Hécuba é indigna. Seria indigna caso ela não fosse uma rainha, e é mais impactante pela constante afirmação e reafirmação de seu passado vivendo na realeza. Assim, os sofrimentos não são dignos, que fique claro, eles são dignos de quedas.

Incontestável é também a beleza do verso 468, simples e impactante. Para nós, a beleza na construção da fala, ainda quando se trata de um momento de dor profunda, não é surpresa. Teatro é poesia. Os gregos são grandes espectadores de palavras.⁴² E só é possível atingir a plateia fazendo uso de recursos poéticos, que permitem ao espectador momentos de contemplação e reflexão. O verso 468 proporciona essas sensações na plateia, mas já houve quem pensasse diferente:

“Eu sofro e tenho sofrido e sofrerei”: *páscho te kai pépontha káti peísomai* é um verso adequado e esmerado lindamente que abarca presente, passado e futuro com o mesmo verbo. Lee o julga “inadequado na boca de Hécuba, em sua infeliz condição”. Então ele esperava uma heroína de tragédia grega ser inarticulada?⁴³

Ampliando a pergunta de Barlow: pode-se esperar que um poeta trágico perca a oportunidade de dizer algo de maneira bela? Pode-se pensar que, por encontrar-se em uma situação de imensa tristeza, não seja possível expressar-se com poesia? Desses conflitos e ambiguidades é feito o teatro, ergue-se a dramaturgia.

E a personagem aos poucos vai aparecendo e tomando forma, por meio da complexidade de sua personalidade que gradualmente é erigida. Nos versos 470-471

⁴² Stéfanis, A. *Le messenger dans la tragédie grecque*. Atenas: Academia de Atenas, 1997.

⁴³ “‘I suffer and have suffered and shall go on suffering’: *pascho te kai pepontha kati peisomai* is a beautifully apt and neat line embracing present, past and future of the same verb. Lee finds them ‘not suitable in Hecuba’s mouth in her sorrowful state’. Does he then expect a heroine of Greek tragedy to be inarticulate?” (Barlow. Introduction, p.181. Tradução nossa).

uma forte ironia é percebida quando Hécuba diz: “Ora, mas há algum motivo em chamar os deuses, / quando algum de nós ganha desgraçada graça”. As opiniões críticas de Eurípides com relação aos deuses são conhecidas por sua acidez e por soarem como novidade no ambiente da tragédia. Mas aqui, para nossa análise, esses versos demonstram o caráter inteligente da personagem e sua postura diante dos acontecimentos: Hécuba sofre, sente-se ameaçada, entretanto, ela não perdeu sua lucidez e, de alguma maneira, ela não desistiu de lutar.

Nessa ocasião, a luta é por meio das palavras, a única arma que as mulheres troianas possuem é o verbo. Por isso insistimos na relevância dos trechos narrativos, por serem momentos em que a palavra é utilizada em sua máxima potência. Por serem momentos em que o teatro acontece usando o mais simples e antigo dos recursos, a voz. Vale uma divagação sobre a relação entre o teatro e a narrativa. Peter Brook nos conta:

Num sótão em Hamburgo vi uma vez uma adaptação de *Crime e castigo* e essa noite se tornou, antes de suas quatro horas de duração terminarem, uma das mais impressionantes experiências de teatro que já tive. Simplesmente por necessidade, todos os problemas de um estilo teatral se evaporaram; restava o filão principal autêntico, a essência de uma arte que se origina no contador de histórias que, olhando seu auditório, começa a narrar.⁴⁴

Hécuba – por meio de Eurípides – tem consciência do poder do verbo, pois diz: “Primeiro, pois, as coisas boas, para mim queridas, louvo: / assim, com os males, maior compaixão provoço” (vv. 472-473). É encantadora a inteligência da personagem – que passo a passo se constrói, culminando, talvez, no *agón* entre Hécuba e Helena – e a maneira como o poeta fala pela boca de Hécuba. Eurípides, nesses versos, conversa com os atores e com seu público, ele previne seus interlocutores de que a cena foi escrita para provocar compaixão. De alguma forma, para leitores atentos, Eurípides ainda pode dirigir o espetáculo.

Palavras assim, que expressam tanta emoção, tantas nuances da personagem, exigem muito do tradutor. Sentimos que era necessário, nesses dois versos, bastante dramaticidade. Trabalhando na tradução, discutindo com a atriz e diretora de teatro e estudando teóricos da tradução e de dramaturgia, concluímos que o uso da pontuação era a chave para colorirmos as palavras de emoção, pausas dramáticas e ritmo.

Citaremos a seguir uma análise de Henri Meschonnic sobre algumas traduções de uns poucos versos do *Hamlet*, de Shakespeare, que aborda o uso da pontuação como

⁴⁴ Brook. *O teatro e seu espaço*, p. 82.

um instrumento que favorece a construção de uma prosódia adequada ao texto dramático e, em seguida, citaremos a helenista Jeniffer Wise, que também comenta o papel da pontuação nos textos escritos como marcas de comportamento não verbal:

No *Hamlet* (I, 1, v. 14), a sentinela da guarda diz, como ele escuta chegar “the rivals of my watch”: “I think I hear them.” Dificuldade para iniciante. Quem não sabe que o *that* pode aqui ser omitido em inglês? Problema de *língua*, portanto. (...) E François-Victor Hugo traduz: “Eu creio que eu os escuto”. Corretamente. Yves Bonnefoy, o copiando um pouco: “Eu creio bem que eu os escuto”. Mas Raymond Lepoutre, para a versão montada no Théâtre de Chaillot e encenada em 1983 por Antoine Vitez, traduziu: “Eu creio, eu os escuto”. Ele substituiu o *que* por uma vírgula, a sintaxe pelo ritmo – uma pausa, um suspense. Não é mais a língua. É o discurso.⁴⁵

Referi-me anteriormente à facilidade com que a escrita alfabética pode descrever o discurso, mas as novas tecnologias de comunicação, como filme, vídeo e gravadores, revelaram como muito do discurso é de fato *não* registrado pela escrita. Na antiga escrita até a invenção da imprensa isso foi especialmente verdadeiro. Desde então, temos desenvolvido um sistema detalhado e mais consistentemente usado de sinais não verbais para tomar o lugar, na escrita, dos gestos, inflexões, tons, pausas, ênfases, e assim por diante, que organiza e dá sentido às nossas expressões na fala oral. Mas a pontuação, as quebras de parágrafo, itálico e tamanho da fonte só podem ir tão longe como substitutos para os sons e gestos que na comunicação oral tem valor semântico enorme, mesmo que não possuam equivalentes alfabéticos. É por esta razão que, na comunicação letrada, a interpretação vem no pelotão de frente na busca de significado.⁴⁶

O comentário de Meschonnic é interessante para o nosso trabalho na medida em que aponta a tradução que encontrou a melhor solução para o texto de Shakespeare, uma tradução feita para ser encenada, destinada ao palco. E ainda, um texto que utiliza, como nós utilizamos em nossa tradução, a pontuação como instrumento para imprimir a prosódia da língua falada, que é a língua do teatro.

⁴⁵ “Dans *Hamlet* (I, 1, v. 14), la sentinelle de garde dit, comme il entend arriver ‘the rivals of my watch’: ‘I think I hear them.’ Difficulté pour débutant. Qui ne sait que le *that* peut ici être omis en anglais? Problème de *langue*, donc. (...) Et François-Victor Hugo traduit: ‘Je crois que je les entends’. Correctement. Yves Bonnefoy en remet un peu: ‘Je crois bien que je les entends’. Mais, Raymond Lepoutre, pour la version jouée au Théâtre de Chaillot et mise en scène en 1983 par Antoine Vitez, a traduit: ‘Je crois, je les entends’. Il a remplacé le *que* par une virgule, la syntaxe par le rythme – une pause, un suspens. Ce n’est plus la langue. C’est le discours” (Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 110. Tradução nossa).

⁴⁶ “I spoke earlier of the ease with which alphabetical writing can describe speech; but newer technologies of communication, such film, video, and tape-recorders, have revealed just how much of speech is in fact *not* recorded by writing. In ancient writing up to the invention of printing press, this was especially true. Since then, we have developed a detailed and more consistently used system of nonverbal signs to take the place, in writing, of the gestures, inflections, tones, pauses, emphases, and so on that organize and give meaning to our utterances in oral delivery. But punctuation, paragraph breaks, italics, and font size can go only so far as substitutes for the sounds and gestures which in oral communication have enormous semantic value even though they have no alphabetical equivalents. It is for this reason that, in literate communication, interpretation comes to the forefront in the search for meaning” (Wise. *Dionysus writes*, p. 146. Tradução nossa).

É difícil determinar o lugar que os textos dramáticos antigos ocupam nesta separação entre língua falada e língua escrita, pois foram fixados e circulam até hoje, principalmente no formato de livros. Entretanto, o teatro é uma arte performática, que se distancia em muitos aspectos da literatura. Consideramos as tragédias gregas textos escritos para a oralização, o que implica que eles devem se adequar ao palco, mas não deixam de ter características e formato de texto escrito.

A pontuação é para nós algo que também se situa entre o oral e o escrito, por isso favorece nossa tradução. É claro, como nos alerta Wise, que a pontuação não substitui o corpo, mas é resquício dele no material escrito. Os sinais de pontuação nos recordam que há um corpo que fala, um corpo de onde aquelas palavras saíram e para o qual elas se direcionam. Não há texto sem corpo. O ritmo impresso pela pontuação na escrita alfabética é vestígio material do corpo que se imprime na escrita.

Sendo assim, retomamos os versos 472-473: “Primeiro, pois, as coisas boas, para mim queridas, louvo: / assim, com os males, maior compaixão provoco”. Entendemos que nesse momento Hécuba está emocionada, a personagem está organizando suas ideias, revolvendo lembranças dolorosas. Por isso a fala é entrecortada por vírgulas infinitas, que expressam nuances do estado emocional da personagem quando ela diz essas palavras. Vemos uma Hécuba inteligente, consciente de sua situação, mas vulnerável, idosa... Todas essas informações são material rico para a composição da personagem pela atriz e pelo encenador.

Então o poeta cumpre o que prometeu, Hécuba começa contando de sua vida antes da guerra. Os versos 474-478 são mais um dos momentos de fuga, porém breve. Sua brevidade, contudo, não significa insignificância: olhar para uma velha, caída no chão, suja de terra que diz ter sido soberana é algo de muito impacto. O público precisa enxergar a rainha que habitava aquele corpo – aqui talvez seja possível detectar alguma dignidade na rainha que Hécuba foi. Então poderíamos afirmar que ela é digna até dos males pelos quais passa; e, quanto maior foi sua glória, maiores devem ser os males que caem sobre ela. O poeta nos ensina que algumas imagens não podem ser sublimadas pelas palavras, ou ele talvez prove com seu talento ao lidar com as letras que bons versos são capazes de dizer mais que uma imagem.

Em seguida vem a queda. Os mesmos filhos citados como motivos de alegria e honra agora vemos cair mortos, um por um, pela lança inimiga (v. 479). O luto da rainha que corta os cabelos e o assassinato do rei Príamo diante de um altar complementam a visão da cidade destruída (vv. 480-484). E Hécuba destaca: ninguém

contou a ela sobre a morte de Príamo, ela própria viu o marido ser assassinado. Esse detalhe confere veracidade à narrativa da personagem. Ela narra o que viu e viveu, ela é testemunha dos acontecimentos. Veremos que o recurso do testemunho é utilizado nas falas dos mensageiros em geral e, assim, aparece na fala de Taltíbio que iremos analisar mais adiante. A narrativa de quem presenciou os acontecimentos é muito mais impactante e toca com maior força o espectador das palavras que dançam ao longo da narrativa. As imagens são mais concretas, os detalhes são descritos.

Em um constante movimento de lembrar o passado feliz e repentinamente tornar ao presente de tristeza, mais um quadro de um tempo alegre produz alguns segundos de epifania – “...As virgens que criei, / para noivos honrados e especiais” (vv. 484-485) – que caminham para uma nova queda – “pr’ outros criei! De minhas mãos roubadas” (v. 486). Nesse último verso, utilizamos a abreviação da preposição “para”; a expressão “pr’ outros” dá agilidade à fala, confere naturalidade ao texto, o que resulta em palavras que expressam a emoção da personagem ao narrar os acontecimentos. A aglutinação dá também certa rudeza, rapidez de um ato feito à força. A sensação de impacto na primeira metade do verso 486 deve ser grande, e a maneira como Hécuba conta o destino das meninas troianas, de suas filhas, deve causar um choque em quem escuta sua fala. Aqui, novamente retornamos à realidade.

Depois que a notícia ruim é dada, temos uma pausa reflexiva da personagem – a segunda metade do verso 486 –, é uma nuance de direção de cena que também indicamos com o uso da pontuação: a exclamação divide o verso ao meio e, logo depois do retorno à realidade, vem a frase curta e finalizada com um simples ponto final, “De minhas mãos roubadas”. Essas palavras indicam quase que um suspiro da personagem, um murmúrio, uma constatação óbvia e inútil.

Saltamos agora aos versos 496-497. A sintaxe desses versos em grego é bastante truncada quando transposta sem rearranjos para o português. O poeta faz uso, sem restrição, da liberdade sintática oferecida pela língua grega – reflexo do anseio de Hécuba: a liberdade –, desta forma, temos os adjetivos muito distantes dos substantivos, além de o verbo ter sido colocado no meio da frase, sem nenhum traço da organização sintática que lembre ao menos vagamente a sintaxe do português. Então, reorganizamos a frase para melhorar a compreensão do texto, tentando manter alguma inversão e algum estranhamento sintático, a fim de, ao menos, aludir ao formato dos versos em grego. O fato é que o sentido dessas palavras é metafórico, o que já dificulta um pouco o entendimento do sentido. Portanto, buscamos uma organização do verso que evitasse a

geral incompreensão do texto, o qual, aliás, é muito bonito e o público sendo merecedor da oportunidade de apreender o seu sentido e sua beleza triste. Na segunda frase do verso 497, retomamos o substantivo “panos” por considerarmos a lacuna oferecida pelo texto grego grande demais. Não é possível entender o texto em português se não houver essa intervenção, relembrando o sujeito da frase e encadeando melhor o sentido.

A partir do verso 500, Hécuba começa a invocar suas filhas, retomando o diálogo que acaba de ter com Taltíbio, em que ela pergunta sobre o destino das mulheres troianas. Em 502, vemos uma interrogação que expressa desespero, sentimentos à flor da pele. A sintaxe do verso, entrecortada, exclamativa, com uma interrogação final logo depois do nome “Polixena”, é expressiva em emoção, riquíssima para o ator perceber a trajetória crescente da cena: a personagem começa lúcida, fazendo comentários irônicos e agora já grita pelo nome das filhas, em uma demonstração de descontrole, de tristeza absoluta. Temos nesse verso um bom exemplo de como a sintaxe contribui para a construção da semântica e de como o poeta preocupou-se com esse detalhe. Eurípides sabe que não basta escrever “Onde está você, desgraçada Polixena?”, pois o ator não compreenderá a dimensão da emoção da personagem. É preciso mais: a organização das palavras na frase, o uso do pronome e depois do nome próprio, o adjetivo deslocado em destaque, tudo isso dirige a cena. Assim, o espetáculo cresce aos nossos olhos, enquanto lemos o texto. E é isso que esperamos que aconteça com os atores e diretores, que eles possam compreender a grandiosidade dessa dramaturgia.

Ao final da fala de Hécuba, o poeta indica uma ação (v. 505), o Coro finalmente levanta a rainha troiana, que não mais resiste, apenas reflete sobre o que fazem consigo mesma, em um movimento de retorno à introspecção, retornando à postura de autocontrole do início de sua fala, abandonando o clima que predominou no clímax da cena, clima de desespero e dor. Mais uma didascália interna muito bem resolvida pelo dramaturgo. Não nos parece forçado Hécuba dizer que está sendo levantada, isso porque o poeta é sutil ao indicar a movimentação de cena, transformando a necessidade de indicar a ação aos atores em uma oportunidade de pôr na boca da personagem palavras totalmente adequadas tanto à *persona* que fala quanto à cena.

Já introduzindo o momento lírico do canto coral que se segue – o qual comentaremos na sequência –, o poeta retira a palavra de Hécuba com uma bela frase poética, tão típica das tragédias gregas: “Dos felizes, / nenhum chame afortunado antes que morra” (vv. 509-510).

Deste modo, segue o espetáculo: mais uma narrativa será posta em cena, mais uma vez o público será transportado para outro tempo, um passado recente, em que Troia foi tomada quando os troianos pensavam ter vencido a guerra.

Cena 5

Χορός		Coro	
ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ		Sobre Ílion, para mim, ô	
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων		Musa, os novos hinos	
ἄεισον ἐν δακρύοις ὥδ᾽ ἐπικήδειον·		cante, com lágrimas, a ode fúnebre.	
νῦν γὰρ μέλος ἔς Τροίαν ἰαχήσω,	515	Pois agora o canto para Troia ressoarei:	515
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας	517	como sobre o carro quadrúpede	517
Ἄργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,		dos aqueus fui destruída, desgraçada prisioneira!	
ὄτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια		Quando deixaram o cavalo – ao céu	
βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνο	520	ressoando, arreios de ouro, ar-	520
πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·		mado – no portão, os Aqueus,	
ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς		do alto gritou o povo	
Τρωάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς·		troiano sobre a pedra colocado:	
Ἴτ', ὦ πεπαυμένοι πόνων,		“Vamos, acabaram os sofrimentos,	

τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον	525	esta sagrada estátua levem	525
Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρα.		para a iliádica moça nascida de Zeus.”	
τίς οὐκ ἔβα νεανίδων,		Que jovem não saiu?	
τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;		Que velho não saiu de casa?	
κεχαρμένοι δ' αἰοδαῖς		Alegraram-se com cantos...	
δόλιον ἔσχον ἄταν.	530	pérfida ruína tiveram.	530
πάσα δὲ γένηνα Φρυγῶν	532	Cada família dos Frígios	532
πρὸς πύλας ὤρμάθη,		para as portas saiu.	
πεύκα ἐν οὐρεΐᾳ ξεστὸν λόχον Ἀργείων		No pinheiro montês, polida emboscada dos Aqueus...	
καὶ Δαρδανίας ἄταν θέα δώσων,	535	a Dardânia ruína para a deusa havendo de dar:	535
χάριν ἄζυγος ἀμβροτοπώλου·	537	alegria para a não casada de corcéis divinos!	537
κλωστοῦ δ' ἀμφιβόλοις λίνιοιο ναὸς ὡσεὶ		Ao templo, amarrado com cordas torcidas, como se	
σκάφος κελαινόν, εἰς ἔδρανα		um navio sombrio, às moradas	
λάινα δάπεδά τε φόνια πατρί	540	de pedra e ao solo ensanguentado da pátria,	540
δι Παλλάδος θέσαν θεᾶς.		para a deusa Palas deram.	

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ		Em meio à dor e alegria,	
νύχιον ἔπει κνέφας παρῆν,		quando o noturno crepúsculo chegou,	
Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει		a líbia flauta ressoou	
Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'	545	a frígia música, as virgens,	545
ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν		com aéreo aplauso dos pés,	
βοᾶν ἔμελπον εὐφρον', ἐν		cantavam alegre canto. Nas	
δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας		casas a brilhante luz	
πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν		do fogo enegrecia o brilho:	
ἔδωκεν ὕπνω.	550	deu sono.	550
ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν	552	Eu, então, a montesa –	552
τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον		assim em torno da casa – a virgem	
Διὸς κόραν ἔμελπόμαν		de Zeus, a menina, celebrava	
χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ	555	com danças. Sangrento	555
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ		grito pela cidade ocupou do Pér-	
γάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλι		gamo as bases. Crianças queri-	

α περὶ πέπλους ἔβαλλε μα		das lançavam em volta das saias das	
τρὶ χεῖρας ἑπτοημένας·		mães mãos medrosas.	
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,	560	Da emboscada saiu Ares,	560
κόρας ἔργα Παλλάδος.		obra da menina Palas.	
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι		Degolações em torno do altar	
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις		dos Frígios; nas camas,	
καράτομος ἔρημία		pela degolação, ausência	
νεανίδων στέφανον ἔφερεν	565	que deu às jovens o título	565
Ελλάδι κουροτρόφον,		de geradoras para a Hélade:	
Φρυγῶν πατρίδι πένθη.		luto para a pátria dos Frígios...	
Ἐκάβη, λεύσσεις τήνδ' Ἀνδρομάχην		Hécuba contempla esta Andrômaca	
ξενικοῖς ἐπ' ὄχοις πορθμευομένην;		que sobre o carro do estrangeiro é transportada?	
παρὰ δ' εἰρεσίᾳ μαστῶν ἔπεται	570	Junto dos seios soluçantes acompanha	570
φίλος' Ἀστυάναξ, Ἐκτορος ἴνις.		o querido Astíanax, de Heitor filho.	
ποῖ ποτ' ἀπήνης νώτοισι φέρη,		Para onde o carro leva você nas costas?	

δύστανε γύναι,
πάρεδρος χαλκέοις Ἑκτορος ὄπλοις
σκύλοις τε Φρυγῶν δοριθηράτοις,
οἷσιν Ἀχιλλέως παῖς Φθιώτας
στέψει ναοὺς ἀπὸ Τροίας;

Infeliz mulher,
ao lado das brônzeas armas de Heitor
e dos despojos dos Frígios tomados na guerra.
575 Com eles o filho de Aquiles coroará 575
os templos da Ftia, com o que foi roubado de Troia.

Para o nosso leitor, bem como para qualquer helenista (ainda que seja um iniciante nos estudos clássicos), é óbvia a referência que Eurípides faz a Homero nos versos 512-514. Reconhecendo a obviedade, gostaríamos de comentar esse fato mesmo assim e desdobrar essa informação em algo relevante para a encenação. Barlow comenta sobre esses versos especificamente e também sobre toda a ode que traduzimos anteriormente:

O apelo à Musa aqui lembra os inícios épicos da *Iliada* e da *Odisseia*, e a difícil frase *amphí moi ô Moûsa*, ou variações dela, é o princípio clássico de vários hinos homéricos, por exemplo, aqueles para Pan, Posêidon, os Dióscuros, Hélio, Selene. Por que o poeta deseja ecoar esses recursos aqui? Não só porque o tema da guerra de Troia é um tema épico, como diz Lee, mas porque um início épico sinaliza algo importante, grande e comovente, e o Coro deseja registrar algumas credenciais familiares para isso. Mas então isso vai implicar, em suas palavras seguintes, *kainôn húmnon*, que as velhas formas e temas estão a ser contadas em um novo tipo de música. Este é o lamento lírico para a destruição de Troia, vista não exclusivamente através dos olhos dos guerreiros, mas através dos olhos de um grupo de mulheres. Seu valor não é o tradicionalmente heroico, de glorificar a guerra, mas é digno, o poeta sugere, de ser tão importante como a épica nas novas coisas que tem que observar. Há, naturalmente, alguma ironia também nesta implícita medida de atitudes antigas em oposição a novas.⁴⁷

A comentadora acrescenta algumas informações ao comentário de Lee dizendo que Eurípides não usa uma maneira épica para se expressar simplesmente por ser a Guerra de Troia um tema épico. Concordamos com Barlow, que indica, sem desenvolver, que a utilização de versos e palavras tipicamente épicos faz parte de um desejo do poeta de criar uma atmosfera específica para essa ode. É sobre esse desejo do poeta e sobre essa atmosfera que queremos desenvolver nosso comentário.

Podemos imaginar que a plateia das Grandes Dionisíacas captasse rapidamente a referência a Homero e todas as implicações que a presença indireta de um vocabulário épico possa trazer. Entretanto, não podemos dizer o mesmo sobre nossa plateia contemporânea. Se não houver alguém na plateia que tenha lido Homero, a referência passará despercebida. Observação semelhante podemos fazer sobre atores e

⁴⁷ “The appeal to the Muse here recalls the epic beginnings of the *Iliad* and *Odyssey*, and the hole phrase *amphi moi o Mousa*, or variations of it, is the classic beginning of several Homeric Hymns e.g. those Pan, Poseidon, the Dioscuri, Helios, Selene. Why should the poet wish to echo those features here? Not only because the theme of the Trojan war is an epic one, as Lee says, but because an epic beginning signals something important, grand and impressive, and the chorus wish to register some familiar credentials for this. But they then go on to imply in their subsequent words, *kainon humnon*, that the old forms and themes are to be told in a new kind of song. This is the lyric lament for Troy’s destruction seen uniquely not through the eyes of warriors, but through those of a group of women. Their account is not the traditionally heroic one of glorifying war, yet it deserves, the poet implies, to be as important as epic in what new things it has to observe. There is of course some irony too in this implied measuring of old attitudes against new ones” (Barlow. Introduction, p. 184. Tradução nossa).

encenadores. Estes até terão tempo para pesquisar e descobrir que há aqui uma paráfrase a um estilo de poesia grega bastante conhecida na época de Eurípides. Mas, bom, que impressão pode causar esse belo canto, mesmo sem que seja conhecido Homero e o estilo épico?

Podemos entrever musicalidade, concisão e ritmo nesses versos. Esse canto conta uma história, mas todos nós sabemos que em uma narrativa cantada há lacunas, saltos no tempo, divagações. O que consideramos relevante na escolha do poeta pelas referências à forma épica é o clima solene e um tanto melancólico que carrega essa ode. A invocação às Musas inicia o momento lírico. O público acabou de escutar Hécuba dizer: “Dos felizes, / nenhum chame afortunado antes que morra” (vv. 509-510). Agora, os espectadores terão um novo momento de abstração, este é mais um ponto de fuga. Todos chegaram exaustos ao fim do monólogo de Hécuba. Para que o espetáculo continue, precisamos respirar.

Desta maneira, mais do que fazer com que o público reconheça Homero em seu poema, Eurípides faz nascer um momento lírico e de respiro para o seu espetáculo, o que favorece a dramaturgia, confere ritmo às cenas e mantém o espectador atento ao drama. Isso significa que não se trata apenas de utilizar a forma do discurso épico para dizer o que bem lhe entende – um virtuosismo poético –, trata-se de reconhecer nesse discurso características apropriadas ao drama e usá-las a favor do teatro. Assim, não precisamos nos preocupar se nosso público conhece ou não a *Ilíada*, pois o poeta não se reduziu a fazer uma referência, ao contrário, ele fez uso do discurso épico para atingir a atmosfera que ele gostaria que essa cena do espetáculo possuísse. Isso nós deduzimos ao traduzir a cena; ao analisá-la como teatro; ao colocar em primeiro plano em nossa tradução não a referência literária, mas a dramaturgia.

Há trechos de difícil entendimento no excerto: referências indiretas à deusa Atena (vv. 526; 535-537), bem como metáforas que se referem ao conhecido “cavalo de pau” (vv. 534; 539), além da indireta invocação à deusa Ártemis (v. 551). Entretanto, não enxergamos esses trechos como um problema para a cena, em verdade, encaramos as metáforas e referências mitológicas como elementos que auxiliam na construção do clima solene que essa cena solicita. E não estamos dizendo que o público não compreenderá nada, mas sim que ele perceberá que deuses estão sendo nomeados, mas não importa quais; compreenderá que esta é uma história triste, que é a história da tomada de Troia, mas o entendimento passará também pelas sensações que as palavras causam, pelo ritmo com que o Coro as profere.

A música traz lembranças desorganizadas, flashes de acontecimentos, imagens concretas misturadas a divagações, danças, gemidos e sussurros... A narrativa conta uma história que começa quando os troianos acreditam ter vencido a guerra e termina no presente representado no palco. Mas é preciso dizer que essa narrativa é entrecortada, confusa, por isso mesmo expressa emoções riquíssimas que indicam qual caminho o encenador e seus atores devem tomar.

A confusão já se instala quando lemos os versos 515-518. Em apenas três versos, o Coro se coloca em primeira pessoa – a pessoa que irá cantar a ode fúnebre – para em seguida apresentar-se como uma corporificação da cidade de Troia, pois diz assim: “Pois agora o canto para Troia ressoarei: / como sobre o carro quadrúpede / dos aqueus fui destruída, desgraçada prisioneira!”. Ora, quem foi destruída foi Troia, as prisioneiras são as mulheres do Coro! Troia e Coro são a mesma personagem, as mulheres se confundem com sua própria cidade e são o retrato de uma Troia devastada.

As marcas de mudança de pessoa verbal, do singular para o plural, indicam também que em alguns momentos um coreuta toma a palavra e fala sozinho. A alternância das vozes dá movimento ao canto e possibilita maior variedade de emoções, expressa por timbres de voz diferentes e pela intercalação entre falas proferidas em coro e outras proferidas individualmente.

No trecho formado pelos versos 442-450, temos um claro momento de fuga, em que um cenário de calma é descrito. É como se a guerra realmente houvesse acabado naquele momento e nada do que vemos no palco estaria acontecendo. A narrativa nos leva a crer em algo impossível, sentimos a alegria de Troia, a liberdade que todos desfrutaram ao vislumbrarem o fim da guerra. Em nove versos a leveza da paz se instaura no palco. Uma pequena transição é feita e, então, tomamos um susto, era mentira, a guerra ainda continuava: “Sangrento / grito pela cidade ocupou do Pér- / gamo as bases” (vv. 555-557). O público é novamente trazido à realidade, mas ainda não chegamos ao presente, estamos provisoriamente no passado. Alguns versos adiante descrevem os assassinatos e a captura das mulheres, tudo muito metafórico e descrito como flashes: assim termina a ode. Aqui o público é lançado ao presente de aflições em que vivem as personagens.

De novo é uma pergunta que muda o tom do texto (v. 568). Mais uma vez enfatizamos o uso corrente dos sinais de pontuação que poderão funcionar como rubricas, já que não as temos da maneira como estamos habituados nos textos dramáticos modernos e contemporâneos. O sinal interrogativo diz ao ator qual

entonação adotar. Se há uma pergunta, é porque a personagem se dirige a alguém. Então o Coro não canta mais, ele dialoga. Está claro que se inicia outro momento no espetáculo. No verso 568, descobrimos que Andrômaca entra em cena. Na verdade ela já se encontra no palco, pois o Coro diz “τήνδ’ Ἀνδρομάχην” (*ténd’ Andromákhen*) (esta Andrômaca). O uso do pronome demonstrativo ilustra sua presença física, e a maneira como a personagem é descrita “δύστανε γύναι” (*dýstane gýnai*) (infeliz mulher) é prenúncio das próximas desgraças, as quais nos contará Taltíbio.

Cena 6

Ταλθύβιος

Ἐκάβη, νεὼς μὲν πίτυλος εἷς λελειμμένος
λάφυρα τὰπίλοιπ' Ἀχιλλεῖου τόκου
μέλλει πρὸς ἄκτὰς ναυστολεῖν Φθιώτιδας·
αὐτὸς δ' ἀνήκται Νεοπτόλεμος, καινάς τινας
Πηλέως ἀκούσας συμφοράς, ὡς νιν χθονὸς
Ἄκαστος ἐκβέβληκεν, ὁ Πελίου γόνος.
οὐ θάσσον οὐνεκ', ἧ χάριν μονῆς ἔχων,
φροῦδος, μετ' αὐτοῦ δ' Ἀνδρομάχη, πολλῶν ἔμοι
δακρύων ἀγωγός, ἠνίκ' ἐξώρμα χθονός,
πάτραν τ' ἀναστένουσα καὶ τὸν Ἔκτορος
τύμβον προσενέπουσα. καί σφ' ἠτήσατο
θάψαι νεκρὸν τόνδ', ὃς πεσὼν ἐκ τειχέων

Taltíbio

Hécuba, um navio a remo foi deixado
para o resto dos espólios do filho de Aquiles
1125 levar pelo mar até a costa da Ftia. 1125
O próprio Neoptólemo já se retirou, por certas novas
desgraças que escutou sobre Peleu:
expulsou-o Acasto, o filho de Pélias.
Por causa disso apressado – senão o prazer do repouso teria –
1130 se foi; em companhia dele foi Andrômaca. Muitas lágrimas 1130
de mim arrancou, quando saía da terra,
a pátria gemendo e para a tumba
de Heitor dirigindo a palavra. E pediu a você
sepultar este morto, o que caindo das muralhas

ψυχὴν ἀφῆκεν Ἑκτορος τοῦ σοῦ γόνος·	1135	a vida soltou, o filho do seu Heitor.	1135
φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτον ἀσπίδα		Terror dos Aqueus este escudo de bronze	
τήνδ', ἦν πατήρ τοῦδ' ἀμφὶ πλευρ' ἐβάλλετο,		– o que o pai dele em torno do flanco colocava –	
μή νυν πορευῆσαι Πηλέως ἐφ' ἑστίαν,		não agora transportar para a morada de Peleu,	
μηδ' ἔς τὸν αὐτὸν θάλαμον, οὗ νυμφεύσεται		nem para o mesmo quarto, em que será desposada	
μήτηρ νεκροῦ τοῦδ' Ἀνδρομάχη, λύπας ὄραν,	1140	a mãe deste morto: Andrômaca (dolorosa visão!);	1140
ἀλλ' ἀντὶ κέδρου περιβόλων τε λαΐνων		mas em lugar de cedro ou recinto de pedra	
ἐν τῆδε θάψαι παῖδα· σὰς δ' ἔς ὠλένας		neste escudo sepultar a criança; e para seus braços	
δοῦναι, πέπλοισιν ὡς περιστείλης νεκρὸν		entregar, para que vestisse o morto com panos	
στεφάνοις θ', ὅση σοι δύναμις, ὡς ἔχει τὰ σά·		e coroas, tanto quanto você tiver e puder.	
ἐπεὶ βέβηκε, καὶ τὸ δεσπότης τάχος	1145	Já que partiu, e a pressa do senhor	1145
ἀφείλετ' αὐτὴν παῖδα μὴ δοῦναι τάφῳ.		impediu a ela dar à criança funeral.	
ἡμεῖς μὲν οὖν, ὅταν σὺ κοσμήσης νέκυν,		Nós, então, assim que você tenha adornado o cadáver,	
γῆν τῷδ' ἐπαμπισχόντες ἀρούμεν δόρυ·		com esta terra o cobrimos e fincaremos a lança.	
σὺ δ' ὡς τάχιστα πράσσει τὰ πεσταλμένα.		Você, então, faz o mais rápido o que foi expedido.	

ἔνός μὲν οὖν μόχθου σ' ἀπαλλάξας ἔχω·
Σκαμανδρίου γὰρ τάσδε διαπερῶν ῥοὰς
ἔλουσα νεκρὸν κἀπένιψα τραύματα.
ἀλλ' εἴμ' ὀρυκτὸν τῶδ' ἀναρρήξων τάφον,
ὡς σύντομ' ἡμῖν τὰ π' ἐμοῦ τε κἀπὸ σου
ἔς ἐν ξυνελθόντ' οἴκαδ' ὀρμήσῃ πλάτην.

1150 De um trabalho afastei você, pois o fiz:
atravessando estas correntes do Escamandro,
lavei o morto e limpei as feridas.
Ao menos vou cavando sepultura funda para ele,
assim, agilizando, os meus e os seus deveres,
1155 em união, levam o remo para casa.

1150

1155

A narrativa de Taltíbio é direcionada a Hécuba. O interlocutor do mensageiro nesse diálogo é a rainha de Troia, mas, como é possível perceber, o mensageiro grego fala sozinho – na linguagem teatral, ele profere um monólogo –, a personagem tem em mente uma interlocutora que não se comunica com ele; o silêncio de Hécuba é transe de dor. Interessante o detalhe: Taltíbio narra os últimos acontecimentos como se conversasse sozinho, como se recapitulasse os horrores. A fala de Taltíbio faz materializar o inimaginável, a linguagem organiza os sentimentos e os pensamentos daquele homem.

É claro que, abordando o ponto de vista da dramaturgia e abandonando o ponto de vista da personagem, a função do mensageiro é contar ao público o que aconteceu fora de cena: como Astíanax morreu e como foi a despedida de Andrômaca. Entretanto, um bom dramaturgo oferecerá um motivo para a personagem dizer aquelas palavras além de sua função na estrutura do espetáculo. Esclareceremos: o ator deve encontrar algo que motive a personagem a dizer o que diz, e esse motivo determinará a maneira como o texto será dito pelo ator, o que implicará características para a tal personagem. É dessa forma que Taltíbio e todas as outras *personae* em cena ganham vida.

Temos, então, essa pessoa que contará a todos os presentes o que ele viu suceder, mas que não ocorreu em cima do palco. Observamos que a primeira interlocutora de Taltíbio não se comunica com ele, por associação, imaginamos que a plateia reage como Hécuba. Há algo em cena que captura a atenção de todos – talvez até do próprio Taltíbio: é a presença do corpo de Astíanax que determina como as relações serão travadas nesta cena.

O cadáver infantil é o centro das atenções neste momento do espetáculo, e é a partir desse pressuposto que o poeta elabora o que Taltíbio dirá. Podemos pensar que bastaria a contemplação do corpo morto. É verdade que seria suficiente o corpo sem vida para compreendermos o que se passou, mas, para sabermos *como* tudo se passou, as palavras são indispensáveis. A descrição das emoções das personagens envolvidas em cada detalhe dos acontecimentos, as circunstâncias e o tempo em que cada evento ocorreu, faz com que o público reviva e seja capaz de imaginar a cena (tão forte que só poderia acontecer pela via do discurso). A narrativa do mensageiro ecoa ao redor da gritante morte de uma criança, a quem ele traz nos braços e entrega para sua avó.

Podemos enxergar a fala de Taltíbio de duas maneiras: sua narrativa talvez seja um ponto de fuga, pensando que seria forte demais assistir à despedida de Andrômaca e ao assassinato de Astíanax. O público não suportaria presenciar tal espetáculo de horror. Por outro lado, o poeta cria um discurso tão emocionado e pungente que talvez a narrativa seja

mais impactante que a encenação dos acontecimentos. Pensamos que as duas características coexistem na narrativa de Taltúbio: seria artisticamente mais pobre mostrar a crueza da morte simplesmente e, também, seria insuportável. As palavras simultaneamente atenuam a crueza da morte e ampliam a potência dos acontecimentos.

Caso a plateia – e também Hécuba – assistissem à cena, teríamos a informação imediata sobre os acontecimentos, mas a informação não possui a mesma potência da narrativa. Benjamin nos diz:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (...) Ele [quem ouve a narrativa] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.⁴⁸

Desta maneira, podemos entender a estratégia dramática do teatro antigo e resgatar algo que temos perdido ao longo dos anos. Os recursos audiovisuais nos *mostram* tudo o que antes era inconcebível ver. Afastamo-nos dos recursos narrativos, das contações de histórias e da literatura. Não estamos mais acostumados a escutar e imaginar ao nosso modo os acontecimentos, visto que assistimos aos acontecimentos da maneira como outrem imaginou.

Quando escutamos um mensageiro como Taltúbio narrar, somos estimulados por sua entonação, suas expressões de emotividade, a imaginar os fatos. É claro que há um filtro, pois o narrador coloca muito de si em suas palavras; porém, a liberdade de quem ouve é infinitamente maior do que a de quem assiste. Novamente recorremos ao ensaio “O narrador”, de Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir...⁴⁹

Veremos um pouco adiante como Taltúbio fala de si, de seus sentimentos, relacionando suas emoções com os fatos narrados. E é exatamente como Benjamin descreve o seu narrador que o mensageiro de Eurípides começa a narrar. Os versos 1123-1128 são um preâmbulo – a

⁴⁸ Benjamin. *Obras escolhidas*, p. 203.

⁴⁹ Benjamin. *Obras escolhidas*, p. 205.

descrição das circunstâncias referida por Benjamin – para que as más notícias comecem a ser dadas. Entretanto, ele faz o preâmbulo carregando o cadáver do menino, neto de Hécuba, o que já acarreta peculiaridades para essa narrativa. Todos estão afetados pela presença da prova do assassinato cruel de um inocente.

O artesanal da narrativa está justamente na quantidade de detalhes mínimos com os quais o poeta levanta sua narrativa. O que há de artesanal é o que colocamos em evidência com nosso comentário.

Os já referidos versos 1123-1128 possuem, para o público contemporâneo de teatro, referências a fatos de entendimento quase impossível. Entretanto, nossa tradução não se preocupou em esclarecer as referências, pois julgamos que a personagem diz essas palavras somente para preencher o silêncio do corpo morto que ele carrega. Dramaturgicamente, o significado das palavras ditas por Taltíbio nesses versos são irrelevantes. É claro que elas possuem algum significado, mas ele realmente não diz nada que acrescente ao espetáculo.

Em seguida, o poeta começa a sinalizar que esse mensageiro é um homem com sentimentos, que se comove com os acontecimentos. Esse homem chora (v. 1130)! Esse grego comove-se com o sofrimento de uma mulher troiana. Eurípides não coloca em cena um soldado subordinado, cria uma personagem complexa. As nuances do caráter da personagem – que podem ser evidenciadas por uma tradução clara, sem grandes rebuscamentos sintáticos e semânticos – são de enorme importância para a construção da personagem pelos atores. E também é evidência da grandiosidade do dramaturgo que esteve preocupado em erigir uma personagem e não só um poema, contrariando a tendência moderna de encararmos as tragédias gregas apenas como literatura.

Observamos o uso repetido da palavra νεκρός (*nekrós*) (vv. 1134; 1140; 1143), a qual traduzimos por “morto”, referindo-se a Astíanax, bem como o uso do termo νέκυς (*nékys*) (v. 1147), que traduzimos por “cadáver”, alternados pela palavra παῖδα (*paída*) (vv. 1142; 1143), que aqui traduzimos por “criança”. Assim, no intervalo entre os versos 1134-1148, o poeta escolhe cuidadosamente a maneira como irá referir-se a Astíanax, elaborando uma estratégia narrativa e dramaturgica no intuito de comover a sua plateia, a fim de transferir a atenção voltada ao corpo presente em cena para a narrativa sobre aquele corpo.

A expressão “o filho do seu Heitor” (v. 1135) é também bastante comovente e é usada para atingir especificamente Hécuba, para conseguir sua atenção. Podemos até dizer que, ao ouvir essas palavras, uma reação da rainha de Troia é praticamente certa e por consequência o poeta conseguirá chamar a atenção do público. Salta aos olhos o não proferimento do nome

“Astíanax”, em nenhum momento por Taltíbio. O nome próprio aqui não diz quase nada, mas a palavra “criança” e os termos “morto” e “cadáver”, que se referem a um corpo infantil, são extremamente fortes e impactantes. Lembrando que essas palavras estão associadas à presença física do cadáver em cena.

É quase como se as duas palavras tão corriqueiras, “morto” e “criança”, não fossem compatíveis; como se não fizesse sentido usá-las para denominar o mesmo corpo. Assim, Eurípides é maestro do espetáculo.

Para finalizar, gostaríamos de chamar atenção para o caráter pragmático de Taltíbio, expresso a partir do verso 1150 até o fim da sua fala. Se no início da narrativa a personagem diz se comover (vv. 1130-1131), agora ela quer acabar logo com esse enterro e ir embora para casa.

Personagem complexa, ainda que secundária, Taltíbio é um homem que sofre, que possui sentimentos, mas trata-se de um encarregado, que cumpre ordens superiores. Ele também se mostra vítima da guerra, calejado pelos dez anos longe de casa e da família, presenciando tantas mortes. A personagem é erigida pelo poeta ao longo de suas aparições. É possível, dando atenção aos detalhes presentes no texto, compreender o caráter complexo e intrincado dessa personagem. Eurípides constrói um homem por trás do militar.

Com as considerações que fizemos, buscamos evidenciar a capacidade de o poeta pintar suas personagens com as palavras; mais uma das qualidades dramaturgicas que buscamos iluminar com todos os comentários feitos ao longo deste capítulo e com as traduções que apresentamos aqui.

Reafirmamos que o ponto de partida para a organização de tais comentários foi o processo de tradução. Enquanto os dicionários e as gramáticas da língua grega – bem como os trabalhos dos helenistas que estudaram Eurípides e *Troianas* – nos ajudaram na compreensão da linguagem do poeta e de sua literatura, a atriz e diretora teatral Rita Clemente nos guiou no caminho para conhecer o teatro que é feito hoje – e para reconhecermos em Eurípides possibilidades para atores e diretores de teatro atuais –, a fim de que pudéssemos chegar a uma tradução que fizesse a tragédia grega dialogar minimamente com o que chamamos “teatro contemporâneo”.

SEGUNDO ATO

(Reflexões a partir das quais o Primeiro ato foi erigido)

“As pessoas vêem a vida cotidiana o tempo todo; não precisam ir ao teatro para isso. Elas vão ao teatro em busca de algo mais.”⁵⁰

CENA 1: SOBRE O TEATRO QUE ATRAVESSA OS TEMPOS

...no teatro, o sentido não só não preexiste à representação, ao que é concretamente dito, mostrado, como também não se forma sem o espectador. Daí as insolúveis dificuldades de toda hermenêutica teatral: como decifrar um sentido que ainda não se produziu? O texto é da ordem do indecível: é a prática que constitui, constrói o sentido. Ler o teatro é simplesmente preparar as *condições de produção desse sentido*. É a tarefa do “dramaturgo”, do semiólogo, do diretor, do leitor, a sua, a nossa. E o irracionalismo está em se constatar que esse sentido, sempre precedente à nossa própria leitura, escapa em larga medida a uma formalização rigorosa. Não eliminaremos do teatro o domínio do vivido, e o sentido construído por todos é também a memória de cada um. O traço insubstituível do teatro consiste em que, não sendo mais, como diz o poeta, “a voz de ninguém” – visto que o *escriptor* voluntariamente se ausentou –, ele investe a tal ponto no espectador, que acaba por ser enfim a voz de todos nós.⁵¹

Este capítulo irá, sob um ponto de vista, dizer que o que acabamos de fazer no primeiro capítulo desta pesquisa é algo da ordem da ilusão, ou do irracional, como nos diz Anne Ubersfeld na citação anterior. Entretanto, nosso objetivo não está, de maneira alguma, em desvalorizar todo o percurso que nos fez chegar até aqui, mas em refletir sobre nosso exercício de tradução e comentário, agora tendo como ponto de partida os teóricos que escreveram sobre o teatro e sobre o texto teatral, bem como as opiniões de quem trabalha com os ofícios de ator e diretor.

É claro que enquanto traduzíamos as palavras de Eurípides tínhamos em mente algumas reflexões que exporemos a seguir. Entretanto, o formato de uma dissertação nos obriga a dividir nossos pensamentos em partes bem delimitadas, para que seja possível ao leitor acompanhar nosso raciocínio.

É consenso entre a maioria dos teóricos que escrevem sobre dramaturgia que o texto de teatro somente se concretiza quando se torna ação no palco. Mas, ainda assim, há grandes e famosos textos dramaturgicó que são incansavelmente estudados e comentados, não existindo dúvidas quanto à relevância de tais obras tanto para a história do teatro quanto para

⁵⁰ Oida. *O ator invisível*, p. 150.

⁵¹ Ubersfeld. *Para ler o teatro*, p. 192. Grifos da autora.

a história da literatura. Deste modo, nos colocamos diante do impasse sinalizado por Ubersfeld e chamado por ela de “irracional”.

Concordamos com Anne, quando diz que ler dramaturgia é preparar as condições para se produzir o sentido do texto teatral. Como traduzir é, a bem dizer, fazer uma leitura⁵² e expô-la como se aquele fosse o verdadeiro texto, procuramos elaborar uma tradução que mantivesse a possibilidade de nosso leitor produzir o sentido do espetáculo.

O texto dramático é constituído por palavras com enorme potencial sonoro e imagético. É um concentrado de emoções, gestos, cores e sons que são diluídos quando o espetáculo é montado. Além disso, não há somente uma leitura desse aglomerado artístico, cada pessoa que entra em contato com tamanha potência consegue ver com mais clareza alguns detalhes do que outros. Por isso, como lemos na passagem anterior, a estudiosa de teatro nos disse que um texto dramático não se submete a formalizações rigorosas. O conjunto formado por todos os estímulos sinestésicos presentes em um texto teatral varia de leitor para leitor.

Esse efeito se amplifica quando o texto é colocado em cena: em uma plateia temos as reações individuais de cada espectador e uma reação coletiva, resultante da somatória de todas as reações da plateia. Ainda existe o fato de que um espectador contamina o outro, provocando diversas combinações de sentimentos com relação ao espetáculo.

O teatro é conservado no suporte escrito, mas nem tudo cabe no desenho das letras: há algo que é criado no desenho formado pelos gestos, pela modulação da voz que emite o texto, pelos vazios deixados pelo poeta, pela falta, pela liberdade de interpretar concedida pela palavra sugerida somente. O texto dramático é extremamente lacunar, sobram espaços para a entrada da luz, do som, do figurino.

Procuramos, ao traduzir e também em nossa abordagem para elaborar os comentários, encontrar um ponto de equilíbrio entre a literatura e a ação dramática. A mesma Anne Ubersfeld nos indica um caminho:

Mas, sobretudo, restringir-se unicamente à poética do discurso é deixar escapar o traço específico do discurso teatral, que é antes de tudo equilíbrio entre o ato e a palavra (ação, gestualidade etc.), entre a música e o sentido (dramático), entre a voz do *scriptor* e a voz da(s) personagem(s). A análise poética é uma parte legítima, às

⁵² O poeta e tradutor Haroldo de Campos entende ser a tradução uma forma privilegiada de leitura crítica. Ele argumenta: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos. *Metalinguagem e outras metas*, p. 46).

vezes essencial, de uma análise dramática muito mais completa; no entanto, sozinha ela seria insuficiente.⁵³

A fartura de comentários que encontramos sobre *Troianas*, em toda a produção acadêmica mundial, atém-se, em sua maioria, a análises poéticas desse texto dramático, poesia reconstruída pelo importante trabalho da Filologia. Devemos aos filólogos possuímos essa tragédia em nossas casas, editada e ao alcance de nossas mãos. E devemos a todos os estudos sobre Eurípides e *Troianas* uma infinidade de comentários sobre o significado desse texto. Encontramos, porém, poucas observações que discorram sobre o espetáculo escondido naquelas palavras, guardado nas entrelinhas da literatura.

Uma observação se faz necessária: quando falamos no teatro escondido naquelas palavras, não nos referimos ao espetáculo que ocorreu durante as Grandes Dionisíacas. Este não mais saberemos como foi. Referimo-nos justamente ao potencial espetacular dos versos. Interessam-nos as características das personagens que são deixadas no texto, as marcações de cena, os detalhes visuais que nos fazem perceber os textos dramáticos antigos como um grande acervo, patrimônio para a criação de imagens eficazes para a encenação.

Obviamente não falamos de buscar um teatro puro, que estaria esquecido em favor de uma análise literária. Nenhuma leitura é isenta, logo nenhuma tradução se faz incólume. Há uma tradição histórica de comentários sobre os textos dramáticos antigos, a qual não podemos negar, mas podemos caminhar à margem dela, trilhando um caminho enviesado, que por vezes se encontra com a tradição, mas que não se atém a ela com a obrigação nem de repeti-la nem de negá-la. Procuramos no teatro antigo o que dialoga com o contemporâneo:⁵⁴ público, encenadores, atores.

O teatro que acontecia na Grécia antiga não parece em nada com a prática teatral contemporânea. O ato social de se produzir e de se assistir a um espetáculo de teatro se transformou ao longo da história. Por esse motivo é que o que se faz relevante são as emoções causadas pelo texto quando o lemos hoje. O teatro só acontece uma única vez, sendo impossível assistir ao mesmo espetáculo em mais de uma ocasião. Portanto, não é possível reproduzir a peça dirigida por Eurípides; é viável fazer do texto que nos restou material com potencial dramático.

⁵³ Ubersfeld. *Para ler o teatro*, p. 167. Grifos da autora.

⁵⁴ “O maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas *uma* leitura particular do texto, histórico, codificado, e que o fetichismo textual permite eternizar; em vista das relações (inconscientes, mas poderosas) que se estabelecem entre um texto de teatro e suas condições históricas de representação, esse privilégio concedido ao texto levaria, por vias estranhas, a privilegiar os hábitos codificados de representação, ou por outra, a impedir qualquer avanço da arte cênica” (Ubersfeld. *Para ler o teatro*, p. 4. Grifo da autora).

Troianas é mais que um vestígio de um tempo em que não vivemos, por isso não é preciso tentar desenterrar os significados de dentro do texto e fazer da dramaturgia antiga um fóssil de uma manifestação artística que não mais conhecemos. Mais que um vestígio, a dramaturgia antiga é autônoma, tem vida própria e é capaz de instigar a curiosidade da gente de teatro: “a consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época”.⁵⁵

A palavra escrita é somente uma partitura deste evento chamado teatro e, como qualquer partitura musical, sabendo lê-la é possível executar os comandos deixados pelo escritor e fazer nascer mais uma vez aquele espetáculo, que é sempre outro, pois é sempre diverso a cada apresentação.

Sendo assim, descobrimos que era necessário compreender como se estabelece a relação entre o teatro e a palavra escrita.

A épica foi um texto sempre oralizado, nasceu e viveu sendo transmitido verbalmente. Só muitíssimo depois de seu surgimento esse texto começou a ser veiculado em suporte escrito, entretanto, o próprio ato de escrevê-lo modificou uma de suas importantes características: as histórias podiam ter mais de uma versão, uma ou outra variação que deixou de existir ou que passou a ser vista como errada com relação à versão escrita. O rapsodo recitava em um ato que podemos considerar performático, mas ainda muito incipiente para considerá-lo teatral. O ritmo impresso na voz e no corpo do recitador eram instrumentos de ativação da memória, que auxiliavam na tarefa de narrar longas histórias por muito tempo seguido.

Já no teatro, as ações físicas, a música, as danças, bem como o figurino, o espaço dramático e as máscaras ajudam a contar a história, acrescentam sentido e vida à palavra que sai da boca do ator. Agora a palavra divide espaço com outros elementos, que não funcionam como um dispositivo para que a palavra seja rememorada, mas que participam junto com ela na construção da história.

A helenista Jennifer Wise nos aponta um caminho de análise bastante interessante, relacionando o surgimento do teatro com o surgimento da escrita alfabética, vejamos:

Que o épico foi um gênero oral, composto sem a escrita, e que o teatro, o gênero que o substituiu, foi uma escrita, composta por letrados, não são em si mesmas ideias controversas. A oralidade dos poemas épicos de Homero é atestada quase universalmente; e a alfabetização do teatro antigo é negada por praticamente

⁵⁵ Szondi. *Teoria do drama moderno*, p. 24.

ninguém. Mas a teoria da tragédia de Kerckhove é mais radical em suas implicações. Ela sugere não apenas que o teatro “aconteceu sendo” um fenômeno letrado, mas que *deve sua existência* ao alfabeto.⁵⁶

Como podemos perceber, há aqui um imenso paradoxo: como uma arte que acontece somente com a participação de corpos em movimento pode depender da palavra escrita? Reside aí a riqueza do teatro antigo, que o faz resistir até hoje em nossos palcos e bibliotecas.

Compostos por poetas, os textos das tragédias possuem qualidade literária indiscutível. O trabalho com a letra já foi comentado e louvado no capítulo anterior. Mas, além das qualidades poéticas, há também a preocupação com a criação da cena, com a disposição dos atores no palco e com os efeitos que todos esses detalhes podem causar no espectador, aspecto este que também comentamos e direcionamos o foco de luz no último capítulo.

Faremos agora um aparte, antes de comentarmos a citação anterior: contemporaneamente, a dramaturgia tem sido criada a partir das ações físicas dos atores. É comum, hoje em dia, ouvirmos falar em “processo colaborativo” e em “criação coletiva”.⁵⁷ Nesse tipo de processo de criação e montagem de peças teatrais, o texto é elaborado ao mesmo tempo que se criam cenas ou situações. A história é erigida aos poucos, durante o período de ensaio do espetáculo. Somente quando o processo já está chegando ao fim, temos a fixação de um texto, o qual será a partitura dos atores dali em diante. Entretanto, muitas vezes, esse texto não é escrito por um profissional das letras, por alguém que dedique sua atividade à literatura, pois o texto não ocupa mais o espaço que ocupava no teatro em tempos em que os dramaturgos eram poetas sofisticados, pessoas que interagiam e dialogavam com a sociedade por meio de seus poemas teatrais.

Não estamos em um momento de grande efervescência dramaturgica, em que podemos usufruir da publicação de novos textos para teatro, pois a dramaturgia do corpo e do espaço tornou-se hegemônica, fazendo das palavras que saem da boca dos atores um detalhe muitas vezes pouco importante no espetáculo. Mais importante que as metáforas criadas com a língua

⁵⁶ “That the epic was an oral genre, composed without writing, and that theatre, the genre that replaced it, was a written one, composed by literates, are not in themselves contentious ideas. The orality of the Homeric epics is attested almost universally; and the literacy of the ancient theatre is denied by virtually nobody. But de Kerckhove’s theory of tragedy is more radical in its implications. It suggests not just that theatre ‘happened to be’ a literate phenomenon, but that it *owes its existence* to the alphabet” (Wise. *Dionysus writes*, p. 4-5. Grifos da autora. Tradução nossa).

⁵⁷ “Eliminando a peça de teatro como ponto de partida para a criação do espetáculo, novos textos são produzidos pelo fenômeno da ‘criação coletiva’, cujos fundamentos estão essencialmente calcados na improvisação” (Chacra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*, p. 36).

são as metáforas elaboradas pelo corpo em ação, pela relação entre os corpos e entre os corpos e o espaço.⁵⁸

Como resultado desse fenômeno, percebemos que, quando, por raríssimas vezes, algumas dessas peças contemporâneas – que podem funcionar lindamente no palco, comovendo o público – tornam-se livro – até pelo sucesso que fizeram em festivais de teatro – não conseguem encontrar-se no papel. Sentimos falta de um texto⁵⁹ que nos comova, de um trabalho com a letra independente da encenação teatral.

Não apontamos aqui um defeito da dramaturgia contemporânea, sinalizamos o caminho diverso que essa dramaturgia vem tomando, em comparação com textos antigos e modernos. Percebemos uma tendência do teatro em se afastar do trabalho com a palavra, buscando principalmente o trabalho físico com o corpo e o espaço.

Também não gostaríamos de sacralizar o texto, em detrimento de todos os outros recursos oferecidos pelo teatro aos seus espectadores, não reduzimos a qualidade de um espetáculo somente ao texto nem restringimos as qualidades da dramaturgia antiga aos textos dos grandes dramaturgos:

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema de representação e a imaginação dos “intérpretes” (encenadores e atores); reside mais ainda na tentativa (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como bloco compacto que só pode ser *reproduzido* com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico.⁶⁰

Entretanto, é inegável que as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, bem como as de Shakespeare, Tchekhov, Ariano Suassuna, Brecht e tantos outros, só resistem ao tempo e são montadas em todo o mundo, em várias línguas e em todas as épocas, porque a consistência de seus textos contribui para sua permanência. Essas obras mostram com maestria as relações humanas, suas aflições, suas dores e sua beleza. Dessa maneira, os grandes dramaturgos desafiam a efemeridade do acontecimento teatral, pois oferecem material perene capaz de proporcionar o constante revisitar da beleza do teatro.

⁵⁸ Sobre o processo de substituição do texto pelo corpo, principalmente através das técnicas de improvisação, conferir: Chacra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*.

⁵⁹ Um bom exemplo para esta observação é o lindo espetáculo *Por Elise*, da Cia Espanca!, dirigido e escrito pela talentosa Grace Passô, o qual fez imenso sucesso em vários palcos do Brasil, mas, em nossa opinião, não se sustenta como grande obra dramaturgica quando se torna livro (PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Belo Horizonte, 2004). Outros críticos de teatro parecem concordar conosco: “Cabe apenas uma pequena restrição ao excesso de cortes do texto, realçados na montagem, algo que dificulta não a evolução de uma história linear, um modelo distante da proposta original, mas sim o acompanhamento da repercussão interna da solidão em cada uma das personagens” (Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/319/diversao_arte/teatro_elise.htm>. Acesso em 21 jul. 2010).

⁶⁰ Ubersfeld. *Para ler o teatro*, p. 4. Grifos da autora.

Retomando a reflexão de Jennifer Wise: notamos uma capacidade de abstração que parece nascer com o surgimento do alfabeto e do teatro, ao mesmo tempo. Assim como uma letra pode representar um som, que antes era somente matéria efêmera lançada ao vento, agora uma pessoa – o ator – pode se fazer passar por outro ser. Estamos diante de um salto dado pelo imaginário ocidental.

...podemos agora ver a afinidade natural do ator com o alfabeto, e vice-versa. Em vez de criar significado para uma audiência por meio de quem ele é – um aedo inspirado pela Musa da memória, ou um rapsodo inspirado pela memória do aedo –, o ator significa por meio de quem ou o que ele pode arbitrariamente *representar*: uma troiana, uma nuvem, a letra *O*.⁶¹

A partir de agora, as ações podem ser substituídas pelas palavras, logo, as aberturas começam a se expandir – está aqui o início do processo que evoluirá até o teatro físico da contemporaneidade, pura abstração, metáfora do corpo e do espaço. Pois, sendo as construções dramáticas abstrações que substituem as ações humanas, os dramaturgos, tanto antigos quanto modernos e contemporâneos, começam a dar margem para mais de uma leitura; não possuímos, em um texto teatral, a ação em si e sim uma construção dessa ação, bem como a construção de uma *persona*, de um ambiente, até mesmo de um sentimento pela palavra cuidada, em termos aristotélicos, pela palavra temperada,⁶² por meio da qual o autor mistura de forma equilibrada, palavra, corpo e espaço; a palavra existe em cena a serviço do corpo e do espaço, o corpo, por sua vez, existe a partir da palavra e do espaço que ela cria. Por exemplo: Eurípides indica que Hécuba está caída no chão, prostrada, suja de terra, lamentando sua sorte. Nada mais. Na dramaturgia não há espaço para que se comente a ação, para que haja um comentário sobre o que acabamos de ver. Sendo assim, dependendo de como o ator executa a indicação deixada pelo dramaturgo, podemos ter mais de uma interpretação sobre a cena. O que varia também com a época em que a peça é encenada e também em que lugar e para que tipo de público. A cena pode ter desde um tom trágico até um tom melodramático, isso vai depender do extenso conjunto de fatores que erige o teatro.

Por tradição costuma-se estabelecer comentários e interpretações que instituem normas de leitura e impõem limites à criação cênica e, por isso, privilegiam o texto e obnubilam as possibilidades do texto encenável, na medida em que se baseiam em

⁶¹ “Returning to Kallia’s grammatical theory, we can now see the natural affinity of the actor for the alphabet, and vice versa. Instead of creating meaning for an audience through who he *is* – an *aoidos* inspired by the Muse of memory, or a rhapsode inspired by the memory of the *aoidos* – the actor meaning through whom or what he can arbitrarily *represent*: a Trojan woman, a cloud, the letter *O*” (Wise. *Dionysus writes*, p. 67-68. Grifos da autora. Tradução nossa).

⁶² Aristóteles. *Poética*, 1449b 24.

informações históricas e filológicas ou indicações sobre a métrica e as figuras retórico-poéticas.

Esse tipo de paratexto é lido como prescrição que não deve ser contrariada, limitando, assim, a liberdade do leitor de estabelecer uma relação individual com o texto, criando sua própria rede de significantes.

Ressaltamos, porém, não se tratar de cada um entender o que quiser. Há algo comunicado a todos, do contrário não temos teatro. A arte cênica se faz quando existe troca, se não há troca não há comunicação. Um fio condutor leva público e personagens a um mesmo lugar, mas as lacunas do texto respeitam as individualidades de cada espectador e encenador.

Falta ainda comentarmos com maior vagar o papel do ator na dramaturgia e sua relação com o texto dramaturgico: “no teatro do dramaturgo, embora estando a personagem elaborada e acabada do ponto de vista da ficção literária, ela só tomará corpo e existência cênica no momento da atuação”.⁶³ Tal fato significa que quem efetivamente dá vida à personagem são os atores. Ainda que o dramaturgo consiga delimitar com exatidão as características de sua personagem, quando o ator entra em cena muita coisa pode mudar, muitas características podem ser agregadas ou suprimidas quando o texto entra em contato com o ator.

Ainda que a equipe que esteja montando o espetáculo deseje ser o mais fiel possível ao dramaturgo, há no teatro algo de imensurável. Por exemplo: uma Hécuba de voz grave nunca será a mesma Hécuba com uma voz estridente. Uma Andrômaca corpulenta é bem diferente de uma Andrômaca de corpo frágil. E esses detalhes não são descritos pelos poetas e dramaturgos antigos. Fica a cargo do diretor decidir que corpo terão as personagens.

Qualquer material humano é variável e possui alguma porção de indefinição. Parece não ser difícil admitir que um ator que encena um espetáculo nunca o repete exatamente igual ao longo de todas as apresentações de uma temporada. Seu estado de saúde e emocional interfere diretamente no resultado do seu trabalho. Imaginemos a partir da prática teatral: suponhamos que o ator que interpreta Taltíbio descubra que terá um filho em breve, no momento em que ele for narrar a morte de Astíanax e entregar o corpo da criança para a atriz que representa Hécuba; sua relação com a cena, com a suposta criança e com o texto muda completamente, e nem é preciso discorrer longamente sobre a teoria de Constantin

⁶³ Chacra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*, p. 16.

Stanislavski para compreender isso.⁶⁴ Ou, se a atriz que interpreta Andrômaca estiver muito resfriada em um dia de apresentação, sua performance sofrerá interferências; pode ser que ela tenha um acesso de tosse, e essa tosse tenha que se tornar parte da personagem e não mais só da atriz.

A maneira como o ator lê o texto e o que ele pensa sobre aquelas palavras também são essenciais. O ofício do ator não está só em repetir palavras que foram colocadas em sua boca; as leituras que o ator possui de toda a peça, das personagens que compõem o espetáculo e da sua personagem especificamente criam o texto que ele está encenando. Por isso o texto dramático deve ser direcionado ao ator, pois ele fará a tradução intersemiótica das palavras do papel ao palco. Ainda que haja a orientação de um diretor teatral muito preparado, que conduza seus atores, a conversa entre texto e ator é muito importante. E, quando lemos uma peça de teatro, ainda que não sejamos atores, ocupamos o lugar de um, pois nós interpretamos sozinhos todas as personagens, damos vida a elas por meio de nossa imaginação, ao mesmo tempo que ocupamos o lugar de um espectador solitário sentado na plateia.

O ator japonês Yoshi Oida relata sua relação com o texto dramático e discorre sobre o trabalho do ator com o texto teatral em seu livro *O ator invisível*:

Entretanto, existem ainda centenas de palavras que carregam uma ressonância emocional em suas sonoridades, e, como disse anteriormente, um bom escritor irá incorporar essa dimensão ao texto. Por essa razão, devemos sempre tentar “saborear” os sons das palavras dos escritores, já que isso pode nos ajudar a nos ligar com a qualidade emocional do roteiro.

(...)

Mesmo com um ator ruim, ainda devemos trabalhar dessa maneira. Devemos respeitar o som e o texto, em vez de tomar decisões prévias sobre como interpretá-lo. (...) Temos de seguir as intenções do autor, e devemos também respeitar a sonoridade das palavras que foram escolhidas. Aí sim podemos descobrir alguma coisa além da simples história que está sendo contada.⁶⁵

Essa citação comprova como a experiência de um ator pode ajudar dramaturgos e tradutores de dramaturgia. Se o ator deseja saborear as palavras do poeta, se deseja buscar o que os sons e as sensações proporcionadas pela sonoridade podem causar em sua atuação e em seu contato com o público, então, que a tradução lhe ofereça alimento palatável. Um bom ator reconhece uma boa dramaturgia, deseja reverenciar o poeta dando a devida relevância às palavras meticulosamente escolhidas para comporem o texto – vale lembrar que Oida é um ator vivo até hoje e aclamado pela grande maioria dos jovens atores contemporâneos, os

⁶⁴ No livro *A preparação do ator*, Stanislavski expõe sobre como os atores devem buscar em suas experiências pessoais as emoções que farão parte do universo emotivo de suas personagens.

⁶⁵ Oida. *O ator invisível*, p. 144-145.

mesmos jovens atores que possuem, muitas vezes, dificuldades em trabalhar com textos dramáticos.

O que Yoshi diz sobre “respeitar o som e o texto”, sobre “seguir as intenções do autor”, falando sobre o ofício dos homens de teatro, cabe também como uma luva ao tradutor. Quem irá proporcionar o contato entre o ator e o texto será, muitas vezes, o tradutor. Como já dissemos, as obras dos bons escritores – lembrados por Oida no excerto anterior – correm o mundo e as gerações, são encenadas em muitos países ao longo de anos após a sua primeira representação. Dessa maneira, o tradutor de teatro necessita aprender um pouco sobre os ofícios do dramaturgo, do ator e do diretor, para que tenha atenção suficiente, a fim de respeitar as sutilezas do texto dramático. Caso, ao traduzir Eurípides para o português, o tradutor não se preocupe com as demandas das artes cênicas, jamais Eurípides poderá ser encenado em um país de língua portuguesa da maneira como ele merece, pois os atores e diretores não terão a sua disposição as palavras para saborear, os sons para respeitar, o ritmo para reproduzir.

E, então, vemos um ator falar sobre o que chamamos de “algo escondido nas entrelinhas da literatura”, que é essa “coisa além da simples história que está sendo contada”. O que todos querem ao assistir a uma peça de teatro, ao sair de casa para ouvir e ver uma história ser contada, é descobrir onde está essa “coisa além”, o que ela significa para cada um de nós. Não falamos de nada objetivo, parecido com uma moral da história, não é nada que seja igual para todos os espectadores e atores, é algo do âmbito do pessoal e do sensível. Não é por acaso que Yoshi Oida utiliza uma linguagem tão subjetiva para falar de algo tão objetivo para si, que é o seu trabalho.

Caso quiséssemos somente conhecer uma história, ninguém mais assistiria a nenhuma montagem ou filmagem ou adaptação de *Romeu e Julieta*, por exemplo, pelo simples fato de já conhecermos de cor e salteado todos os detalhes do enredo dessa tragédia de Shakespeare. Então, por que continuamos a sair de casa para assistir a um espetáculo como este? E por que diretores e atores continuam ensaiando e encenando essa peça ao redor do mundo?

Podemos responder fazendo uma analogia com os amantes da música. Muitos apreciadores de música erudita têm o hábito de colecionar gravações da mesma peça musical executada por músicos diferentes. Costume estranho para quem não tem interesse profundo por música, mas hábito corriqueiro entre os apreciadores. Não estão escutando exatamente as mesmas notas musicais, o mesmo ritmo e a mesma melodia? Todos os músicos seguem a mesma partitura para tocar determinada sonata, mas, ainda assim, há diferenças entre uma e

outra execução. E não falamos de erros, falamos de emoção, de arte. A mesma música pode ser viva ou fria, vai depender do músico que está tocando, de seu talento, da quantidade de ensaios e de sua ligação sentimental com os sons. Elementos muito diáfanos, mas sempre presentes quando lidamos com arte. As vozes dos cantores também modificam sensivelmente as características de uma música. A mesma melodia e as mesmas palavras podem adquirir significados e impacto diferentes em vozes graves ou agudas, por exemplo.

O mesmo acontece no teatro: atores e diretores diferentes, variações de música, figurino, maquiagem, tudo isso altera as sutilezas comunicadas em um espetáculo. A estrutura é a mesma – a partitura, o enredo, a historinha são os mesmos –, o diferencial está no que há de artístico no trabalho do encenador, dos atores e – por que não? – dos tradutores.⁶⁶

E é importante que percebamos que não há nenhum vestígio de um fetichismo textual nas palavras do ator japonês. Ele reconhece o ofício do dramaturgo em parceria com seu próprio trabalho, ao mesmo tempo que valoriza o trabalho dos poetas e demonstra compreender o valor de quem sabe lidar com as palavras para gerar emoção.

No nosso entender, é por isso que ainda há pessoas que querem encenar e assistir às peças de teatro escritas pelos grandes dramaturgos, porque ao lerem os textos percebem, no caso da gente de teatro, que podem mostrar algo de original em sua montagem, que a sua leitura pessoal pode contribuir para a visão geral que as pessoas têm desse texto, que sua arte pode acrescentar significado ao texto já consagrado. Já no caso do público, este quer descobrir o que bons atores e diretores podem fazer com aquela história já conhecida, o que de novo ele poderá desfrutar e descobrir.

Bons leitores – incluímos aqui bons atores e bons diretores – percebem o potencial dos textos dramáticos e sabem que, assim como todos os grandes clássicos da literatura mundial, eles podem ser sempre revisitados e redescobertos.

O estatuto do texto teatral é exatamente o de uma partitura, de um libreto, de uma coreografia que leva à construção de um sistema de signos por meio de *mediadores*: a) o ator, criador-distribuidor de signos lingüísticos fônicos; b) o encenador (decorador, cenógrafo, atores etc.).⁶⁷

O formato do suporte dos textos dramáticos, o livro, pode gerar a impressão de que a esses textos basta a existência no papel. Para alguns, talvez esta seja uma verdade. Para nós, no entanto, nós que buscamos a palavra encarnada, isso não é verdade. O papel conserva a partitura de um evento muito mais grandioso do que as palavras impressas.

⁶⁶ Borges. *Las versiones homéricas*.

⁶⁷ Ubersfeld. *Para ler o teatro*, p. 163. Grifos da autora.

Durante o espetáculo as palavras ganham cor, os personagens ganham vida, e a vida começa a se desenrolar em um tempo paralelo, colocando em suspensão o tempo real. Aí reside a efemeridade do teatro, no que as palavras não conseguem reproduzir sozinhas, no que a materialidade do papel mostra-se ineficiente.

Não é por acaso que nos prólogos Eurípides contextualiza o quando e o onde se desenrolará a história que se seguirá. E mais, Eurípides é famoso por fazer um resumo do enredo da tragédia no prólogo. Alguns enxergam essa característica como um defeito, nós não. O poeta sabe que o enredo não é o mais relevante em uma peça de teatro: durante o prólogo, de maneira simples e direta, Eurípides contextualiza a história, adianta alguns acontecimentos, e isso contribui para que menos dúvidas a respeito do enredo sejam geradas ao longo do espetáculo. Da maneira como o poeta inaugura a peça, é pequena a possibilidade de o público sair do espetáculo sem compreender a história, e isso dá liberdade para que no desenvolver do texto o poeta possa abusar das metáforas, das cenas com cantos enigmáticos e sinestésicos, pois o público já está relaxado, conhecendo a história e com o corpo e a mente livres para desfrutar de um espetáculo que quer tocar o espectador não só com a história mitológica que ele comunica, mas com sensações causadas por estímulos visuais e sonoros.

Podemos considerar, simultaneamente, todas as pessoas e os recursos envolvidos na montagem de um espetáculo mediadores da mensagem que o texto carrega, ou seja, instrumentos que tornam possível a explosão artística que é o teatro. Podemos também ter no ator o foco principal do evento teatral, ideia esta muito difundida nos dias de hoje.

Yoshi Oida reflete sobre a posição que o ator ocupa no palco e na vida, a partir de sua experiência pessoal:

Considerando essa preferência por ser “invisível”, por que diabos quis eu ser logo ator, alguém que, justamente, tem de se revelar em público? Perguntei-me isso durante anos e só agora, pouco a pouco, estou conseguindo entender o porquê.⁶⁸

É bem provável que o senso comum esteja enganado e que o ator não seja aquele que “se revela em público”, mas aquele que se esconde ao revelar sua personagem. Seguindo esse raciocínio, o ator é um instrumento pelo qual a dramaturgia ganha o palco.⁶⁹

Não diríamos que em uma personagem não há nada do ator que a interpreta, ao contrário, o que o ator empresta de si para sua personagem é o que faz dela única e sempre diferente em uma e outra montagem. Entretanto, o público nunca saberá distinguir as

⁶⁸ Oida. *O ator invisível*, p. 20.

⁶⁹ Easterling; Hall. *Greek and Roman actors*.

características do ator das da personagem. É um processo irreversível, pois até mesmo o próprio ator pode não ter consciência dessa separação.

O fato de o bom ator desejar a invisibilidade, contudo, não significa que ele não deseje mostrar seu trabalho ao público. São coisas bastante distintas: o ator não quer se mostrar ao público, mas ele quer mostrar sua personagem; e mais: quer que seu trabalho seja tão verossímil, que a plateia sequer irá se lembrar de que existe outra pessoa por trás daquela que se apresenta no palco. E somente assim o espetáculo escrito pelo dramaturgo pode surgir.

“Se não entendemos a *catharsis* é porque ela passou a ser identificada com um banho turco emocional. Se não compreendemos a tragédia, é porque ela se confundiu com *fazer o papel do rei*”.⁷⁰ Nosso bom ator não “faz o papel do rei”, não se limita ao clichê, assim como nosso diretor não se prende ao clichê das colunas gregas para cenário de seu espetáculo, bem como nossa tradução não se prende ao costume de usar uma linguagem rebuscada e professoral, assessorada por notas de rodapé que explicam passagens consideradas de difícil entendimento.

O ator deve procurar sempre a singularidade de um rei na linguagem usada pelo dramaturgo – e muitas vezes mediada pelo tradutor –; o diretor tem liberdade para imaginar o ambiente em que ocorre o drama, sempre a partir das indicações presentes no texto, que na maioria das vezes são vagas e bem sutis, dando ampla liberdade ao encenador.

Não faz a menor diferença *Troianas* ter como cenário algo que remeta à cultura grega ou à cultura do interior do nordeste brasileiro. Quer dizer, as diferenças superficiais são inúmeras, mas a substância do texto, da história, permanece intacta.

É preciso desvincular a dramaturgia da história e encará-la como obra de arte autônoma. O teatro, por seu caráter sempre político de envolvimento com temas sociais, por ser uma forma artística de grande capacidade comunicativa dentro de uma comunidade, acaba muitas vezes fadado a uma interpretação histórica.

A meu ver, o mais importante é que, embora as tragédias gregas tenham caráter profundamente histórico (isto é, embora sejam marcadas por preocupações contemporâneas), a busca de referências diretas é um método que pouco auxilia a esclarecer uma peça, e, na melhor das hipóteses, delimita em demasia sua interpretação.⁷¹

Foi dessa maneira que nos aproximamos do texto de Eurípides: buscamos respeitar o poeta e dialogar com nosso tempo, com nossa experiência com relação ao teatro

⁷⁰ Brook, *O teatro e seu espaço*, p. 100. Grifo do autor.

⁷¹ Werner. Introdução, p. XXXVIII.

contemporâneo e com a literatura, sem nos esquecermos que ocupamos o lugar de aprendizes da língua grega, por isso com a obrigação de valorizá-la e compreendê-la sempre com o maior comprometimento possível.

CENA 2: A TEORIA DA TRADUÇÃO

“O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a *mesma* coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a *coisa*. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o quer dizer *dizer*.”⁷²

Ao estudar qualquer língua clássica, temos como primeiro impulso – e esse impulso é reafirmado por nossos professores, de maneira geral – ler os escoliastas antigos e modernos do autor em questão e produzir novos comentários, que pouco contêm de novo, já que estamos tratando de muitos séculos de informações mitológicas, explicações, interpretações morfológicas, semânticas e sintáticas, tecidas em todo o mundo ocidental. Além disso, quando encontramos uma tradução de um texto antigo, percebemos que o tradutor dialoga mais profundamente com a tradição de comentadores do que com o próprio texto poético, o qual garante a atemporalidade do belo.

O tradutor, esquecendo-se de fazer sua própria leitura, constrangido pela tradição e, ainda, esquecendo-se que aquele texto é poesia, sucumbe. Segue as regras sintáticas, semânticas, métricas e tradutórias – do grego e do português – e aborta o poeta que, a partir de oportunas e sensatas quebras de regras, inaugurou uma nova forma de dizer. Deste modo, ao que nos parece, os tradutores tendem contemplar, em suas versões, o maior número de vertentes de interpretações que for possível, para, assim, não se distanciarem da crítica literária. Como resultado surge um novo texto, cheio de notas que, em geral, jamais serão lidas pelo espectador, no caso de um texto teatral. O texto irá certamente para o palco, sem as notas nem os comentários.

Purismos à parte e guardadas as erudições cabíveis, podemos afirmar que o século XXI nunca lerá Eurípides como o século XX, nem como o século XIX ou o século XVIII e assim sucessivamente.

Com isso não estamos – absolutamente – apresentando uma proposta de tradução que dispense a colaboração da tradição crítica literária; estamos apenas postulando que essa colaboração se construa a partir de um (intra)texto literário e não somente a partir dos (intra)textos críticos (a literatura que se constitui pelos comentadores verso a verso).

⁷² Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 9. Grifos do autor.

Falamos de uma mudança de perspectiva: privilegiamos, em nossa tradução, aspectos do texto que valorizem o repertório do ator e do encenador. Acreditamos que uma tradução, assim como o texto em sua primeira expressão, em sua língua original, não é carregada pelos comentários, mas, ao contrário, carrega-os.⁷³ Assim, gostaríamos que nossa tradução fosse portadora do potencial poético e dramático do texto de Eurípides, e não uma explicitação do que seria esse potencial.

Além disso, pensamos que uma boa maneira de se conseguir uma aproximação mais funcional⁷⁴ – isto é, o texto para teatro deve ser no mínimo um texto encenável – dos textos antigos de teatro é lê-los em sua língua original, arriscando algumas tentativas de tradução que sejam cuidadosas. Entendemos por tradução cuidadosa aquela que leva em conta a função interativa ator-cena-auditório; aquela que leva em conta o gênero que a tradição literária atribuiu ao texto – se teatro, se épico, se lírico – e, ainda, que não esteja principalmente preocupada com o que já foi dito *sobre* o texto, mas que se preocupe com o que o texto já disse e continua dizendo no conjunto de seu sistema. Uma tradução cuidadosa de teatro não somente compreende o texto, mas vê o gesto que ele sugere, o ritmo que se propõe, o ambiente (se sombrio, fulgurante, airoso etc.) que se constrói a partir do léxico utilizado, dos comentários das personagens entre si.

Sem dúvida, o mínimo que se espera de qualquer tradutor é um diálogo crítico com a crítica, mas vencem, antes, a poesia do autor e a sensibilidade do tradutor; a crítica é um dos parâmetros, não guia absoluto. Digamos que ela é o instrumento inevitável que no resultado deve desaparecer para que brilhe a poesia. Ela estará presente na escolha dos dicionários utilizados pelo tradutor, pois eles já são um comentário lexical, nas gramáticas, nos tratados de métrica e sintaxe. Além dessa crítica de base, sem dúvida, também os comentadores antigos e modernos de literatura enriquecem e auxiliam o trabalho do tradutor, mas não devem e não podem limitá-lo a repetir as leituras eternizadas e intimidadas pelo uso da tradição. Não é porque um texto é antigo que ele não possa ser lido novamente, como se fosse a primeira vez. Nosso trabalho quer somente privilegiar o diálogo entre palavra e corpo no processo de tradução.

⁷³ “L’interprétation précède la traduction quand le sens, dans le dualisme du signe, a sa précellence et sa transcendance traditionnelle aux signifiants. Mais, et comme il se fait de plus en plus, quand la traduction travaille dans les signifiants, dans le discours, et que par là elle peut se constituer à son tour en texte, elle est dans ces limites précises, antérieure à la interprétation: car son travail n’est pas d’en choisir une, comme il semblait jusqu’ici inévitable (en quoi d’ailleurs elle était choisie elle-même par le primat de l’interprétation) – son travail est de porter toutes les interprétation, comme fait le texte lui-même” (Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 177).

⁷⁴ Laranjeira. *Poética da tradução*.

Seríamos capazes de, nesse fluxo secular de comentários, propor uma leitura inédita? Se a palavra é marcada pela tradição, o corpo que profere a palavra pode ser inédito em sua expressão. Jorge Luis Borges, em uma conferência sobre a metáfora, teria dito que “toda a literatura é feita de truques, e esses truques – a longo prazo – acabam sendo desvendados”.⁷⁵ Ora, a meta é: que truques textuais existem para dar corpo à palavra e criar um texto dramático nas *Troianas* de Eurípides? E nisso insistimos, *Troianas* não é só poesia, é poesia-teatro. Acreditamos que, por isso, o tradutor deve, antes de tudo, procurar a poesia encarnada.

Em se tratando da língua grega, não se pode desconsiderar a grande dificuldade encontrada quando enfrentamos o original. O grego clássico não é uma língua corriqueira, que se aprenda com muita rapidez; as metáforas e a grande quantidade de referências mitológicas não são de fácil entendimento nas primeiras leituras, os comentadores nos ajudam, os poetas posteriores – sobretudo os de nossa língua – recriam metáforas, substituem termos, resolvem os problemas. Propomos ler os textos com os comentadores e recuperando artifícios dos poetas. Acreditamos que a forma mais eficaz de se conhecer um texto antigo é reconhecer a poesia que ele carrega (no caso do teatro, a poesia do gesto, da cor, do espaço, da luz...), buscar o seu sabor, a cor da beleza nele escondida, a coreografia latente na escolha do vocabulário, o instante em que, a despeito do texto antigo não ter sido marcado com pontuação, entrevemos as pausas, as suspensões, as sugestões de movimentos e de ausências de movimentos. Tudo isso nos norteou no enfrentamento das dificuldades encontradas para traduzi-lo.

Assim, a tradução é um processo de abertura do texto para a beleza do material poético que, em palavras de Borges, “depende do modo como lemos poesia”.⁷⁶ É como se, ao traduzir, o tradutor descobrisse novas vias de acesso à literatura e, ao mesmo tempo, mostrasse esse caminho antes vivenciado pela poesia, aos possíveis leitores de sua tradução.

No nosso ponto de vista, o texto traduzido é uma leitura do original – entenda-se original como origem, fonte primeira de uma expressão poética a ser transmitida – que não deve ser limitadora de sentidos. Ele deve buscar, o mais possível, a apresentação de vários caminhos de entendimento, que serão escolhidos pelos leitores – vale lembrar que o leitor, mais uma vez em reflexões de Borges, é o lugar onde a poesia se realiza, expande e se eterniza.⁷⁷ A tradução deve ir além do que chamamos de comentários ou escólios, os quais têm uma visão mais restrita e nos mostram um único ponto de vista: o do comentador. Essa

⁷⁵ Borges. *Esse ofício do verso*, p. 39.

⁷⁶ Borges. *Esse ofício do verso*, p. 69.

⁷⁷ Conferir “Pierre Menard autor do Quixote”, em *Ficções*.

característica é típica e inevitável, qualquer comentário quer chegar a alguma conclusão, após a exposição de ideias e dados. A tradução que almejamos deixa o sentido em aberto, o comentário explica. A tradução sugere, recria; o comentário esclarece, dissolve enigmas.

Ryngaert, em seu livro *Introduction à l'analyse du Théâtre*, cita Umberto Eco:

O texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher os espaços do não dito ou do já dito que restam em branco, (...) o texto não é outra coisa que uma máquina pressuposicional.⁷⁸

Eco fala dos textos de maneira geral, mas, se aplicarmos sua definição para os textos dramáticos, veremos que os “espaços em branco” são mais largos e maiores. Eles deixam lugar para os gestos, para a dramaticidade da inserção de um objeto de cena, para um som não compreendido.

Não resta dúvida que as tragédias gregas foram feitas para serem encenadas, e, justamente por isso, sua poesia é cheia de lacunas, a pontuação às vezes é frouxa, outras vezes ambígua, mais ainda do que seria se não se propusesse ao palco. Esses vazios adicionais, advindos da especificidade de ser um texto dramático, só podem ser preenchidos pela encenação ou por notas de rodapé de um tradutor angustiado. A encenação não atende às necessidades do *leitor* do texto escrito, e as notas são inimagináveis para um *espectador*. Então nos deparamos com um problema impossível de se resolver: é preciso fazer uma escolha. Nesta pesquisa buscamos nos aproximar de uma tradução que atendesse às exigências da encenação e dos seus espectadores.

Essa escolha foi feita pela observância de que pouco se encena teatro antigo no Brasil – não falamos aqui dos espetáculos que são, na verdade, livres adaptações dos textos dos dramaturgos antigos, ou peças baseadas na mitologia grega; tratamos de montagens dos textos de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, na íntegra – e por acreditarmos que a falta de encenações não se deve à inacessibilidade das traduções existentes. Há muitas e boas traduções no mercado, porém todas elas estão preocupadas com o rigor filológico e se esquecem de que o texto dramático anseia por se tornar corpo em movimento. Prova disso são as constantes mutilações que sofrem ao serem encenadas. A linguagem escolhida nessas traduções afasta os diretores e atores de teatro das peças antigas, por ser professoral e, algumas vezes, quando mais livre, erudita demais. Essas traduções desconsideram que esse texto deve ser falado em voz alta, para que a plateia compreenda o que está sendo dito com a rapidez do fluxo da fala.

⁷⁸ “Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif pour remplir les espaces de non dit ou de déjà dit rest en blanc, (...) le texte n’est pas autre chose qu’une machine pressuppositional” (Eco *apud* Ryngaert. *Introduction à l'analyse du Théâtre*, p. 5).

Que fique claro, mais uma vez: não nos propomos a facilitar a poesia e torná-la rasa; buscamos construir versos que possuam o ritmo da *léxis* e não da escrita. Julgamos que algumas estruturas sintáticas criadas pelo tradutor – por exemplo, apostos explicativos que separam o sujeito do verbo – tornam difícil a compreensão do texto falado. Quando se está lendo, é possível voltar ao início da frase e recuperar o sujeito, mas no teatro o que foi dito não volta mais. A opção por manter as segundas pessoas verbais do singular e do plural, muito comuns nas traduções existentes, também não é uma boa estratégia para uma performance fluente de atores brasileiros, já que os pronomes “tu” e “vós” são praticamente arcaísmos em nossa língua.⁷⁹

Uma boa dramaturgia é essencial em uma peça de teatro, e isso é encontrado com facilidade nas tragédias antigas. Buscamos a iluminada transparência das ações, muitas vezes explícitas no texto – apagadas nas traduções –; e que não se perca o ritmo das falas, das danças, da respiração que se pode apreender pelas sílabas longas e breves, pela seleção de vogais abertas e fechadas, pelas consoantes duplas, pelos tons agudos, barítonos e graves – detalhes que ficam claros quando se lê o texto em voz alta, não sendo necessário ser especialista em métrica ou em música para percebê-los. E não se pode perder de vista a pulsação do espetáculo, expressa em cada detalhe na construção da cena. E, como se não bastasse verter de uma língua para outra, a tradução para o teatro é quase um desenho da cena. O tradutor que almejamos ser tenta enxergar a cena em ação. É possível perceber a disposição dos atores no palco, o deslocamento, o momento em que começam a dançar e qual instrumento musical dirige a melodia.

Desta forma, acreditamos na importância de traduções de textos dramáticos antigos que usam como instrumental teórico não só comentadores tradicionais do texto em questão – os quais fazem comentários de ordem linguística e literária –, mas também conceitos de Dramaturgia e Teoria da Tradução (da tradução intralinguas e da tradução intersemiótica), para, assim, se conseguir a contemplação dos vários aspectos de dramas como o que escolhemos, *Troianas* de Eurípides, que, para nós, é literatura de alta qualidade, além de dramaturgia infinitamente expressiva.

Os textos para o teatro não podem se apoiar em paráfrases explicativas, a não ser que elas sejam úteis para o momento de pesquisa, para montagem da peça – nesse caso elas devem vir fora do texto, como os escólios, nas margens. Entretanto, ao ir para a cena, a solução deve

⁷⁹ Um esclarecimento se faz necessário: em algumas regiões do Brasil, os pronomes de segunda pessoa são utilizados na linguagem cotidiana, o que não acontece em Minas Gerais. Entretanto, geralmente os pronomes da segunda pessoa são usados sem a conjugação correta do verbo, que tende a ser falado na terceira pessoa.

estar no poema, na fala e nos gestos do ator. As metáforas e referências mitológicas devem fazer sentido com a leitura do texto poético e não com textos que se encontram no pé da página. Defendemos que nenhum espectador, ator ou diretor de teatro tem obrigação de possuir conhecimentos profundos e prévios sobre mitologia antiga; é na urdidura tradutória que a mitologia deve fornecer o instrumental necessário para que, ao estudá-la, o grupo de teatro consiga aproximar-se dela. Os nomes incomuns – antes considerados apenas um registro de uma expressão teatral que ocorreu há muitos anos – passam a ser a enumeração de figuras mágicas, poderosas, que surgem assustadoramente do passado. Vistos dessa forma, os enigmas gerados em torno de nomes desconhecidos contribuirão para o *phóbos* necessário ao trágico. Com o fluir do drama, saberemos o caráter deste ou daquele deus ou herói antes mencionado.

Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” afirma ser a tradução um *desdobramento* do texto original, é o *eco*⁸⁰ do original. As duas metáforas são de muita utilidade para o desenvolvimento do nosso raciocínio.

Pensar em desdobramento é pensar em um processo de abertura: é como se o texto dramático escolhido para este estudo fosse uma grande folha de papel dobrada que, ao ser traduzida, fosse se abrindo e mostrando tudo o que se escondia dentro daquelas dobraduras. Entretanto, a metáfora do eco nos lembra que não será possível fazer da tradução um texto absolutamente correspondente ao original, afinal, o eco repete, mas distorce o que foi dito.

No exercício tradutório, podemos perceber muito bem essas características da tradução. A todo momento é preciso fazer escolhas que ora privilegiam o sentido, ora privilegiam a forma e poucas vezes conseguimos terminar um verso com a sensação de que reproduzimos, em português, todas as nuances do texto grego.

Muitas vezes não é possível manter a riqueza de sentidos que carrega uma palavra em grego. Pode ser que seja possível aproveitar essa abundância de informações e colocá-la em algum outro verso, em outros momentos do texto. Por isso a leitura do tradutor deve ser atenta e sensível ao poético. Não é preciso desperdiçar informações; pode-se mudá-las de lugar e, assim, manter algo que chamaríamos de *essência* da obra.

Essa *essência* pode ser entendida como algo que subjaz ao texto independente da língua em que ele esteja escrito – o que não pode ser ignorado pelo tradutor, pois é ali que

⁸⁰ “Assim como a tradução é uma forma própria, assim também se pode compreender a tarefa do tradutor como diferenciada da do escritor. Esta consiste em encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original” (Benjamin. *A tarefa do tradutor*, p. XIV).

está o centro ao redor do qual giram todos os versos daquele poema, é o conjunto de emoções suscitadas no tradutor na qualidade de leitor encantado pela poesia que pulsa no texto.

Por meio desse raciocínio, concordamos novamente com Benjamin, que diz ser a tradução um processo de metamorfose e renovação do original⁸¹ a partir da experiência do leitor-tradutor. Ainda que se trate do mesmo texto, o que resta na tradução é fruto do trabalho do deslocamento de ideias, intenções e sensações de uma língua para outra, de um escritor para outro escritor.

Parece que a tentativa de transpor poesia de uma língua para a outra coloca uma lente de aumento nos recursos poéticos: as metáforas parecem exageradas, as lacunas também. Nunca se sabe se está se explicando demais ou de menos. Victor Hugo afirma que isso é causado pela invasão cultural trazida pela tradução:

As locuções insólitas, as maneiras inesperadas, a irrupção selvagem de figuras desconhecidas, tudo isso é invasão. (...) É a poesia em excesso. Há abusos de imagens, profusão de metáforas, violação de fronteiras...⁸²

E vale completar com uma citação de Paulo Rónai:

...há certas idéias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua.⁸³

Quando o abismo entre as línguas é aumentado pela distância que elas ocupam na linha do tempo, a dificuldade aumenta. O grego clássico e o português não se diferenciam apenas pelo alfabeto ou pelo fato de o grego ser uma língua totalmente declinável, ao contrário do português. O grande salto é temporal. O grego clássico era usado por quem vivia no século V antes de Cristo, e nós só conhecemos a sua forma literária. Alcançaremos, no máximo, sob conjecturas, uma vaga ideia de como essas pessoas pensavam e viviam, não mais do que isso.

É nesse ponto em que se encontra o trabalho de um tradutor de textos dramáticos antigos: muitos abismos e muitas lacunas. “Todo texto literário é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem.”⁸⁴ E é desse ponto que partimos para a tentativa de pensar as traduções dos textos de teatro antigo como poesia para ler e para encenar.

⁸¹ “Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica” (Benjamin. *A tarefa do tradutor*, p. X).

⁸² Hugo. *Clássicos da teoria da tradução*, p. 155.

⁸³ Rónai. *Escola de tradutores*, p. 15.

⁸⁴ Rónai. *Escola de tradutores*, p. 13.

Um texto traduzido nunca será o mesmo texto que encontramos em sua língua original. Cada língua possui sua personalidade específica, formada pela sintaxe, pela prosódia (pela entonação característica, pelo ritmo). O uso de vogais e consoantes também determina a personalidade da língua: muitas vogais ou muitas consoantes resultam diferentes na construção de um texto, de uma literatura.

Assim como uma personagem, uma língua tem características próprias que imprimem sobre ela uma aura pela qual a reconhecemos. Muitas pessoas não sabem falar nem entendem o inglês ou o francês, por exemplo, mas são capazes de reconhecer essas línguas quando as escutam, ainda que não consigam compreender o que está sendo dito.

Essa mesma aura que determina o modo de ser de uma língua interfere na personalidade de quem fala. Cada língua exige uma postura corporal diferente, uma maneira de gesticular, e até a altura do tom de voz muda de um idioma para outro.

O texto é parte integrante no processo de construção de uma personagem pelo ator. E não falamos somente que o significado do texto interfere na elaboração da *persona*, mas também a sonoridade das palavras, a sintaxe, o vocabulário, todos esses constituintes da língua formam um conjunto do qual o ator se apropria para executar seu trabalho.

Desta forma, quando uma trupe de teatro trabalha com um texto dramaturgicamente que não foi escrito originalmente em sua língua, é preciso haver uma preocupação com a tradução que se escolheu para ser a utilizada na montagem do espetáculo. Uma tradução pode alterar todo o texto:

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.

Existe um outro elemento: a sonoridade das palavras irá alterar a percepção do público com relação ao personagem.

De certo modo, não existe uma coisa chamada personagem; existe apenas o acúmulo de detalhes, que o público interpreta como traços de uma personalidade particular. Esses “detalhes” incluem o modo como a pessoa fica em pé e se movimenta, que palavras ela escolhe para se comunicar, quão rápido ela responde às situações que se apresentam, e assim por diante. Usando esses elementos, o público gradativamente pinta um retrato, que finalmente revela por si só ser *aquela* pessoa. Quando os detalhes mudam, a interpretação do público automaticamente muda. Se a tradução é ruim e não leva em conta a importância da sonoridade, as palavras terão uma ressonância completamente diferente, e o público terá a impressão de uma outra personalidade.

Mesmo no caso de uma história (ou produção) idêntica em inglês e francês, existe um sentimento completamente diferente na apresentação. Até o sotaque cria uma impressão diferente. Quando vemos atores em cena que falam igualmente bem francês e inglês, temos a impressão de que a personalidade toda mudou de uma

versão para outra. Obviamente a personalidade não mudou, mas é como se os “detalhes” tivessem sido alterados.⁸⁵

Como seria uma tradução fiel? Uma tradução é fiel a quê? Ao longo da história da tradução, houve um momento em que surgiu o conceito das “belas infiéis”,⁸⁶ ou seja, traduções que construíam textos bonitos, mas que se afastavam do texto original. Esse conceito nos leva a pensar que ou uma tradução é bonita ou ela é uma representante feiosa do texto original.

Entretanto, como podemos dizer que um texto que não se presta à cena é um representante do texto de Eurípides, por exemplo? Ou como um texto que carrega o nome de um poeta consagrado pode ser feio? Incoerências.

Acreditamos que existem mais opções entre a fidelidade e a beleza. Uma tradução de um texto clássico que tem como principal preocupação a precisão gramatical pode afastar-se da beleza do texto, de seu ritmo, da sua finalidade. Mas isso não quer dizer que uma tradução que esteja preocupada com a sonoridade do texto, com a sua beleza, afaste-se completamente do significado desse texto.⁸⁷

Buscamos, em nosso trabalho de tradução, ser fiéis – se é que é possível pensar em tradução nesses termos – às características dramáticas do texto de Eurípides, antes de sermos fiéis às ideias já estabelecidas sobre o texto. Entretanto, isso não significa que não estudamos a língua grega, que não consultamos dicionários e comentadores; quer dizer que usamos as informações dos dicionários, comentadores e nosso conhecimento sobre a língua grega em favor de uma tradução que tinha como objetivo primeiro a poesia e o teatro.

Nossa preocupação se concentrou em elaborar frases que fossem possíveis de serem oralizadas, pois julgamos que a primeira função de *Troianas* é a encenação teatral. Percebemos que toda palavra que escolhíamos era parte de um quebra-cabeça que montava cada personagem individualmente e coletivamente, dentro das relações estabelecidas entre as personagens no espetáculo.

Como nos disse Yoshi Oida no trecho citado, é o acúmulo de detalhes que forma uma personagem. A fluidez com que o ator dirá as suas falas, as características semânticas e

⁸⁵ Oida. *O ator invisível*, p. 145-146.

⁸⁶ Como chamam a atenção os organizadores dos *Clássicos da teoria da tradução*, “O gramático e lexicógrafo Gilles Ménage (1613-1692) chamou as traduções [de D’Ablancourt] ‘de belas infiéis’, do mesmo nome que dava a uma de suas amantes” (p. 48).

⁸⁷ “L’equivalence est une notion à tout faire, dans la traduction. Elle est aussi floue que la fidélité. Pouvant se situer à des niveaux divers. Elle suppose obscurément une synonymie que le discours récuse. Mais elle est malléable. Elle peut passer de la lante au discours, du discontinu au continu. Elle se résout en recettes de stylistique comparée. Elle peut aussi bien s’appliquer au rythme et à la prosodie, dans le discours” (Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 28).

culturais do vocabulário de cada personagem, bem como a sintaxe das falas, isso tudo pode ser determinado no processo de tradução e interferirá na leitura e montagem do espetáculo.

Acreditamos que ao traduzir deva existir essa preocupação global com os detalhes do texto, para que o texto (re)construído pela tradução possa tocar minimamente o texto original.

Para tentarmos nos aproximar do que foi dito pelo autor em sua língua, devemos ter estratégias múltiplas, que se encontrem além da consulta insistente aos dicionários e gramáticas. É preferível que o tradutor renuncie a detalhes de significação e se aproxime do ritmo do texto, afinal a precisão semântica é legada aos dicionaristas, e a literatura é responsabilidade do tradutor. Os livros auxiliam sobremedida o tradutor, mas não entregam soluções tradutórias prontas, porque não há um manual de tradutologia, há línguas, textos, autores, estilos e experiências de tradução.

Isso nos faz suspeitar de que uma tradução não depende somente do contexto linguístico, mas também de algo que está fora do texto e que chamaremos de informação acerca do mundo ou informação enciclopédica.⁸⁸

Assim, é inimaginável para nós traduzirmos um texto dramatúrgico sem procurarmos em nós experiências teatrais.⁸⁹ O tradutor possui um corpo que carrega experiências de vida, conhecimentos sobre o mundo. E, caso não exista um conhecimento prévio, é sempre possível adquiri-lo. Não é preciso tornar-se especialista em assuntos diversos a cada texto novo que se vá traduzir, mas é indispensável observar o mundo e buscar referências que sustentarão a tradução. Nenhum texto diz nada sozinho, ele só comunica algo quando está em relação com o mundo. “Mas uma obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo. (...) Além disso, cada vez que a tradução dita ‘literária’ se coloca como ato de comunicação, torna-se inevitavelmente não-comunicação.”⁹⁰

Por isso não devemos limitar as obras dos autores antigos a textos que nos informam como foi a Grécia há muitos anos, como era a religião grega e como as pessoas lidavam com essa mitologia. Ao ler *Troianas* é possível conhecer vários pontos da mitologia do povo grego, bem como conhecer um pouco das noções de política, família e religião. Entretanto, o

⁸⁸ Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 36.

⁸⁹ “L’efficacité poétique de la traduction d’*Hamlet* par Lepoutre (‘tentative insolite et originale’, pour André Lorant) est qu’elle est prise et agissante dans l’unité du théâtre. Séparer la traduction d’un côté, la mise en scène de l’autre, est un effet du vieux dualisme. Comme entre la forme et le fond. La traduction et la mise en scène sont ici des pratiques l’une de l’autre. L’invention du langage dans la traduction n’apparaît pas séparable du jeu, qui dispose et déplace les valeurs attendues” (Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 243).

⁹⁰ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 64. Grifo do autor.

que mais nos encanta é a beleza do texto, são as metáforas criadas pelo poeta, são as imagens de um lugar que não conhecemos, mas que somos estimulados a percorrer.

Os textos dos poetas gregos nos mostram também como se comportava a língua grega, mas o que interessa para a literatura não são as estruturas sintáticas ou as variações semânticas; interessa à literatura o que resulta do trabalho com a sintaxe e com a semântica.

Gostaríamos, aqui, de diferenciar as traduções acadêmicas das traduções literárias:

O filólogo não pretende ser “elegante” ou “poético”, mas correto (para a língua para a qual se traduz) e exato (para o texto a traduzir). Ele quer fazer a tradução mais exata possível de um texto estabelecido o mais exato possível, apoiando-se num saber não menos exato das línguas de partida.

(...)

O problema é que esta aspiração à exatidão, pretensamente modesta, tendeu cada vez mais a acatar de forma autoritária todos os prestígios da cientificidade – e portanto a desqualificar os *outros* modos de tradução, que não têm primeiramente tal aspiração.

(...)

A filologia faz mais do que arrogar o direito do monopólio da *tradução* dos clássicos; ela se arroga aquele do seu comentário. O texto traduzido vem acompanhado, além de um aparelho crítico, de “notas” destinadas a indicar ao leitor o “sentido” da obra, a situá-la “historicamente” etc.

(...)

Pois o conhecimento “exato” de uma obra e de uma língua não habita *em absoluto* à tradução e o comentário.⁹¹

É inegável a importância das traduções acadêmicas e do trabalho dos filólogos para o ensino de línguas antigas: é por meio desses trabalhos que os alunos aprendem as línguas antigas, conhecem o funcionamento das gramáticas e adquirem conhecimentos profundos sobre as línguas e suas respectivas literaturas.

Porém, acreditamos que esses textos não servem para o consumo fora das universidades. Não são apropriados para a leitura de fruição, por serem um material pesado, que utiliza formato e linguagem específicos do universo acadêmico. Sendo assim, observamos necessária a produção de traduções adequadas ao consumo de leitores comuns, os quais querem ler a literatura grega e não estudá-la para serem profundos conhecedores da história da Grécia ou da mitologia grega.

Ao deparar-se com um texto inchado por notas de rodapé, comentários, introduções e análises, um leitor comum pode sentir-se intimidado, incapaz de acessar tamanha quantidade de informações e reflexões, além de perder a liberdade de elaborar seu próprio entendimento daquele texto, seus sentimentos. Em verdade, as traduções acadêmicas não deixam espaço

⁹¹ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 111-112. Grifos do autor.

para que o leitor elabore nenhum tipo de dúvida ou questionamento sobre aquela literatura, pois as brechas são todas preenchidas pelas explicações.

Assim a filologia, ao “embalsamar” esses textos, consuma, sem se dar conta, esta *ruptura com a tradição* que acontece de outra forma no plano cultural literário. É neste momento – que Homero, Dante, Virgílio etc., se tornam ininteligíveis, enquanto que a tradição, com suas traduções “inexatas”, conservava com eles uma relação viva, feita de imitação e de recriação.⁹²

Então, os textos de Sófocles, Eurípides e Ésquilo, que participavam de um evento coletivo, libertador e transgressor, tornam-se palavras presas pelas explicações de pé de página.

As traduções possuem um papel de grande importância na construção da imagem de uma cultura.⁹³ Em geral, conhecemos muito sobre um país lendo suas obras literárias, assistindo a filmes, conhecendo as expressões artísticas daquele lugar. Mas nem sempre é possível ler os livros na língua em que foram escritos. Quer dizer, na grande maioria das vezes, a maior parte das pessoas lê textos traduzidos, ou seja, que passaram pela mediação de um tradutor. Isso significa que lemos a leitura que o tradutor fez daquele texto.

É justamente por isso que o trabalho de tradução não se restringe ao conhecimento da língua de origem do texto, mas exige um espectro de reflexão muito mais amplo. O tradutor deve ter consciência de que inevitavelmente seu trabalho interfere na leitura do texto. A partir dessa consciência, ele trabalhará tentando encontrar um caminho que seja o mais neutro possível, sem, contudo, acreditar ingenuamente em sua imparcialidade.

Nossa tradução, que foi apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, por exemplo, acaba por favorecer uma leitura dramatúrgica de *Troianas*, não se preocupando em explicar referências mitológicas ou religiosas. Por outro lado, tentamos fazer com que algumas dessas referências não causassem uma falta completa de entendimento por parte do público que supostamente assistirá à montagem da peça. Assim, tentamos explicitar o significado de alguns nomes de lugares ou deuses, sempre no corpo do texto, sem obrigar o encenador a inserir uma informação extratextual. Poderíamos ser acusados de facilitar o texto do poeta, mas poderíamos ser elogiados por tornarmos o texto inteligível para os espectadores.

⁹² Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 113. Grifos do autor.

⁹³ Venuti. *Escândalos da tradução*.

O ideal seria que a tradução literária precedesse à interpretação, mas isso só é possível teoricamente, na prática o tradutor precisa ler, entender algo e traduzir o que foi entendido. Impossível fazer diferente. Possível almejar.

Pelo que se inverte o que, entretanto, passa pelo bom senso mesmo: que interpretar precede traduzir, já que é necessário primeiro compreender antes que haja tradução. Sim, mas se a interpretação – toda a cadeia interpretativa – é conhecida como portadora da tradução, a tradução é portada por uma interpretação que a precede, tanto quanto por toda a hermenêutica. Insidiosamente, a situação da tradução, assim, foi invertida em relação àquela do texto a traduzir, pois este sim é portador de interpretações, e não portado por elas. Dirão a mim que não pode ser de outra forma, porque a tradução vem *depois*. Sim, mas essa situação não afasta o problema, ao contrário, ela não faz mais que colocá-lo vivo. O texto se sobressai à poética. A tradução não poderia mais que sobressair-se à hermenêutica. Ao signo. Ao sentido. Ela perdeu a marcha no seu combate com o texto. Não há, portanto, mais que uma coisa a fazer para que a tradução seja, como o texto a traduzir, da ordem de uma poética: fazer com que a tradução também seja portadora e não portada. E esta posição aparentemente impossível de se ter se parece com aquela visão do signo. Visão da significância, que não é outra que o empirismo do discurso, ela não é mais difícil que o próprio poema, quando ele é a parábola da linguagem. São elas os segundo originais.⁹⁴

Assim sendo, o desejo de uma tradução é ser tão potente artisticamente quanto o original. A perseguição da tradução é pela poética do texto, por seu potencial artístico e não por seu significado. Bem como o original. Um poeta ou escritor pode começar a escrever um texto querendo dizer alguma coisa específica – ou não tendo clareza de onde quer chegar –, entretanto isso não importa muito (e todo verdadeiro artista sabe disso), pois a obra de arte só encontra significado quando entra em contato com seu público; antes disso o artista permanece mudo.

Por analogia, o texto traduzido deve ser mudo até que encontre um leitor. Caso a tradução explique seu trabalho, não é necessário que o texto traduzido seja lido, pode-se ler somente o aparato crítico, as notas de rodapé e as introduções teóricas: pronto, o leitor tem a sensação de que já conhece a história, até mais profundamente do que se houvesse lido a

⁹⁴ “Par quoi aussi s’inverse ce qui pourtant passait pour le bon sens même: qu’interpréter précède traduire, puisqu’il faut bien d’abord comprendre avant qu’il y ait traduction. Oui, mais si l’interprétation – toute la chaîne interprétative – est conçue comme porteuse de la traduction, la traduction est portée par une interprétation qui la précède, autant que par toute l’herméneutique. Insidieusement, la situation de la traduction a ainsi été inversée par rapport à celle du texte à traduire, car celui-ci est porteur des interprétations, et non porté par elles. On me dira qu’il ne peut pas en être autrement, puisque la traduction vient *après*. Oui, mais cette situation n’efface pas le problème, elle ne fait que le mettre à vif, ou contraire. Le texte ressortir à la poétique. La traduction ne pourrait plus ressortir qu’à l’herméneutique. Au signe. Au sens. Elle a perdu d’avance, dans sont combat avec le texte. Il n’y a donc qu’une chose à faire, pour que la traduction soit, comme le texte à traduire, de l’ordre d’une poétique: faire que la traduction aussi soit porteuse et non portée. Et cette position apparemment impossible à tenir ne paraît telle que vue du signe. Vue de la signifiance, qui n’est autre que l’empirique des discours, elle ne pas plus difficile que le poème lui-même, quand il est la parábola du langage. C’est celle des originaux seconds” (Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 131. Grifo do autor. Tradução nossa).

literatura em si, pois tem acesso a ligações dessa obra com outras obras – provavelmente também não lidas –, com filósofos, com teóricos.

De alguma maneira, consideramos que a profusão de análises aparta o leitor de sua relação com a literatura, fazendo-o acreditar que há uma leitura correta de uma obra de arte e que basta tomar conhecimento dessa leitura para se conhecer a arte propriamente dita.

A arte não lida bem com amarras e obrigações; quando um diretor de teatro toma em suas mãos uma peça de Eurípides e se dá conta da quantidade de informações extraliterárias que as edições fazem com que ele acredite que deva conhecer para se apropriar do texto, esse artista tem grandes possibilidades de deixar de lado seu projeto de leitura e partir para algo que ofereça maior liberdade para sua criatividade.

O ritmo, não a interpretação, faz a diferença entre as traduções. A diferença real dentro da interpretação. O ritmo, na tradução exatamente como no original, deve fazer com que a interpretação seja não portadora, mas portada. O ritmo sendo, por sua vez, a historicidade e a especificidade de tudo que o sentido é somente uma parte. Então, a ética e a poética de traduzir são somente uma mesma pesquisa. Do ritmo.⁹⁵

Acreditamos que, somente quando o tradutor compreende que seu texto nunca corresponderá à precisão dos comentários, quando ele entende que uma tradução é incapaz de ser tão abrangente e direta quanto uma série de análises literárias, é que ele pode tornar-se livre para perceber o ritmo do texto, para traduzir o poeta e não refletir a tradição de comentários.

Não há métodos para traduzir, há experiências de tradução. O trabalho com a letra exige uma aproximação com o trabalho do poeta, tendo como pano de fundo a erudição dos comentários, mas sendo seu principal objetivo a transposição de um objeto literário de uma língua a outra.

Traduzir significa sempre “cortar” algumas das conseqüências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir *não se diz nunca a mesma coisa*. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis conseqüências ilativas que o termo sugere podemos cortar. Sem nunca estarmos completamente seguros de que não perdemos uma reverberação ultravioleta, uma alusão infravermelha.⁹⁶

⁹⁵ “Le rythme, non l’interprétation, fait la différence entre les traductions. La différence réelle dans l’interprétation. Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l’original, doit faire que l’interprétation soit non porteuse mais portée. Le rythme étant à la fois l’historicité et la spécificité du tout dont le sens n’est qu’une partie. Alors l’éthique et la poétique du traduire ne sont qu’une même recherche. Du rythme” (Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 221. Tradução nossa).

⁹⁶ Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 107. Grifos do autor.

EPÍLOGO

Diante dos argumentos que expomos ao longo destas páginas, gostaríamos que a reflexão proposta por nós estivesse minimamente compreendida: partimos do pressuposto da grandiosidade dos textos clássicos e de sua forte presença no que chamamos de “literatura ocidental”. Mais especificamente, lidamos com textos dramáticos, por isso enveredamos pelo estudo da dramaturgia. Enfatizamos a importância de não se esquecer que o texto de Eurípides foi escrito para a cena, para tornar-se ação por intermédio de atores, diretores e espectadores.

Entretanto, nosso estudo se ateve no que há de mais literário em *Troianas*: os excertos em que a narrativa, em contraponto ao diálogo, é predominante. Isso porque não acreditamos que exista uma separação tão perfeita como nos faz acreditar a teoria dos gêneros literários. A narrativa de Eurípides está recheada de elementos dramáticos e dramaturgicos, ainda que muitas vezes disfarçados pelo vocabulário épico, que nos remete a ideia de narrativa por excelência. Não nos detivemos em contextualizações históricas ou biográficas sobre o autor e a obra em questão, por acreditarmos que nosso estudo independe de tal labor. Ainda que vez ou outra façamos alusões a fatos históricos, não era nosso principal objetivo conhecer o texto de Eurípides por esse viés.

A abordagem centralizou-se nos elementos que identificamos como resquícios do cênico no texto, quer dizer, lemos *Troianas* almejando encontrar em suas palavras indicações de um teatro criado por Eurípides e que poderia vir a ressurgir no teatro contemporâneo, a partir de nossa análise. Procuramos as indicações de cena, as mãos do encenador que escrevia e dirigia seus espetáculos. Queríamos que o teatro voltasse a ser destaque no texto que estudamos, e que não fosse mais um detalhe sobre aquela obra. Ser um texto escrito para a encenação não é e nunca foi um detalhe, é o fim primeiro e a força motriz do texto de Eurípides.

O hábito e a distância que nos separa do teatro grego levou a contemporaneidade a ver os textos dramáticos antigos como literatura, como expressão artística que começa e termina em uma folha de papel. O teatro não é isso; ele pode começar no papel e terminar em uma praça pública, ou pode começar na rua e terminar em forma de livro. De qualquer maneira, o teatro obrigatoriamente passa pela performance, antes ou depois de tornar-se livro. Se não houve o ato performático, não é teatro, pode ser potência teatral, mas nunca teatro.

Acreditamos que o texto dramático é uma partitura para a cena. A música só existe de fato quando executada e transformada em som por cantores e instrumentistas. Assim também

se comporta o teatro. Um músico é capaz de ler uma partitura e identificar qual música ela guarda, bem como um profissional das artes cênicas é capaz de ler um texto dramático e visualizar o espetáculo cênico que ele representa.

A tendência do teatro contemporâneo é a construção dos espetáculos a partir de ações físicas, de processos coletivos de criação que não necessariamente partem de uma história já pronta que será contada. A história é inventada durante os ensaios, na medida em que situações são criadas por meio de improvisações. Esta é uma maneira de se montar um espetáculo, mas não é a única.

O artista tem vontade de criar sua própria história, de dizer a partir de seu ponto de vista, e isso é totalmente legítimo. Entretanto, os artistas também gostam de recontar histórias, de fazer suas as palavras de outros artistas, de recriá-las a sua maneira. Disso é feita a arte: de novas e velhas histórias que se comunicam e complementam.

Dessa forma, procuramos a tragédia grega que poderia ser lida e encenada na contemporaneidade. Quer dizer, o que no texto trágico é elemento de comunicação com o teatro contemporâneo: o corpo do ator, a voz, o ritmo das falas, as danças, a música e as emoções. Nada disso deixou de comunicar o que sempre comunicou. Fatos históricos podem não ser reconhecidos, muito menos sutilezas da língua grega clássica. Mas o homem é o mesmo, jargão batido que ainda nos contenta.

Fato comprovado é o de que os artistas gostam de recontar histórias, tanto que as mitologias de povos antigos sempre servem de inspiração para novas criações artísticas. Todavia, uma tragédia antiga, como *Troianas* de Eurípides, não se trata somente de um aglomerado de histórias mitológicas, registro de uma cultura e de uma civilização. Há um trabalho de refinamento artístico nesses textos, uma tragédia é um objeto de arte lapidado, inteiro e autônomo.

Assim, nos perguntamos o motivo pelo qual o teatro contemporâneo se afastou desses textos, ou passou a usá-los somente como fonte de inspiração e não como eixo central de uma montagem teatral. Os textos de Eurípides, Sófocles e Ésquilo tornaram-se quase dicionários mitológicos, que apresentam os pontos centrais de uma história que liga alguns personagens entre si. A partir desses arquétipos vários encenadores criam seus espetáculos, mas não usam os textos, as palavras e as metáforas criadas pelos poetas.

A resposta que encontramos para o maior número de adaptações do que de montagens dos textos clássicos tem ligação com o estilo de tradução que é feita desses textos e com a maneira que eles são veiculados.

As traduções das tragédias gregas produzidas no Brasil são feitas com um viés acadêmico, por professores e alunos dentro das universidades. Os textos são elaborados para serem utilizados em sala de aula, com uma grande preocupação com o rigor filológico e gramatical, fazendo com que o texto seja perfeito para ser utilizado em aulas de língua e literatura grega, em que cada termo será discutido minuciosamente, em que todo o aparato crítico será examinado, e os alunos poderão conhecer as variantes do texto grego que podem gerar mais de um significado. Tudo isso é encantador para um helenista, mas afasta o leitor leigo da fruição do texto puro e simples. Afasta também quem procura a dramaturgia desses versos para colocá-los em cena.

Entretanto, consideramos esses mesmos helenistas os principais responsáveis pela divulgação dos textos dramáticos antigos para a comunidade em geral, pois é a comunidade acadêmica o único grupo detentor do conhecimento necessário para a produção de traduções que possam atender às expectativas do grande público.

Não falamos em facilitar o texto. Pensamos em uma tradução paralela à pesquisa científica, que tenha como resultado um texto poético, dramático e literário, sem a presença de explicações sobre mitologia, filologia e métrica.

Acreditamos que nossa reflexão aponta para uma prática de tradução que consiga, sem perder a seriedade e o compromisso com o grego antigo, erigir um texto passível de uma leitura despreocupada e preocupada com o prazer do texto. Os leitores não precisam conhecer as dificuldades enfrentadas pelo tradutor com a língua original, ou as discussões que giram em torno de uma ou outra passagem polêmica, provavelmente uma interpolação. Isso é matéria para estudiosos ou para leitores especializados, interessados em estudar mais profundamente o texto em questão.

Ao encenador, ator, leitor comum, interessa o texto, a história, o potencial dramático do texto. Interessa a marca do uso de um recurso cênico: música, dança, entrada e saída de personagens, e os efeitos que esses recursos conseguem causar ainda no texto não encenado e na encenação.

Talvez, ao leitor comum instigue preferencialmente a riqueza poética do texto, e não o que se encontra por trás dessa poesia: os manuscritos, as variantes, as referências históricas, isso tudo sustenta o texto, mas faz parte dos bastidores, não deve aparecer. O tradutor tem por obrigação conhecer os bastidores e trazer à luz da ribalta somente o espetáculo pronto, todos portando seu figurino e sua maquiagem. Sob nosso ponto de vista, só consegue colocar à vista

esse texto que buscamos um tradutor que honestamente pesquisou sobre seu objeto de trabalho, colheu as informações técnicas necessárias e diluiu-as no tom poético do texto.

A Teoria da Tradução pode nos ensinar muito sobre a reconstrução de um texto literário. Sem ditar fórmulas ou métodos, mas embasados no processo reflexivo, os teóricos da tradução relatam experiências e maneiras de enfrentar um grande texto.

Traduzir é a harmonia entre a leitura, a crítica, a filologia e o prazer em ler e escrever. Por isso não basta somente conhecer dois sistemas linguísticos diferentes para conseguir traduzir, pois a tradução não se resume a conhecimentos de língua, há nela uma prática além da língua, no lugar onde reside a literatura e a crítica literária.

Troianas é um lindo texto, e podemos perceber a potência para ser colocado em cena ao lê-lo. Foi essa força que tentamos evidenciar com nossos comentários e com nossa tradução. No texto traduzido buscamos abertura, sem nos afastarmos do original em grego; e nos comentários queríamos, ao mesmo tempo, justificar opções de tradução e discutir o efeito que cada escolha tradutória pode ter na leitura do texto.

O teatro quer a ação que os textos dramáticos antigos guardam e podem oferecer.

Cai o pano.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Melo Breyner. *Paráfrase. O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BACON, Helen H. *Barbaryans in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1961.
- BAILLY, A. *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*. 49. ed. Paris: Hachette, 2007.
- BARBA, Eugênio; SAVAVESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed.Unicamp, 1995.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Termos relativos à idéia de prece na Medéia de Eurípidés. *Todas as Letras*, São Paulo, n. 6, p. 43-50, 1999.
- BARLOW, Shirley A. *Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. Bristol: Bristol Classical, 1971.
- BARLOW, Shirley A. Introduction. In: EURIPIDES. *Trojan Women*. Introdução, tradução e comentários de Shirley A. Barlow. Warminster: Oxford Classical Texts, 1986.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução Coletiva, direção de Carlo Barck. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BERTHOLD, Margot. *História do teatro mundial*. Tradução de Maria Paula V. Zurawsk. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Revista por Frei João José Pedreira de Castro, OFM. São Paulo: Ave Maria, 1978.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. Las Versiones Homéricas. In: *Obras completas*. Barcelona Emecé: 2001. v. 1.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard autor do Quixote. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

CROALLY, N. T. *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.

EASTERLING, P. E; HALL, Edith. *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2002.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EURÍPIDE. *Les Troyennes*. Texte établi et traduit par Léon Parmentier. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

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*. Introdução, tradução e comentários de Shirley A. Barlow. Warminster: Oxford Classical Texts, 1986.

FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: francês-português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução; UFSC, 2004.

HALLERAN, Michel R. *Stagecraft in Euripides*. Sydney: Croom Helm, 2001.

HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução; UFSC, 2001.

HELBO, André. *Actualité de la tragédie grecque: texte et historicité*. Dionio: Rivista di studi sul teatro antico, v. LIV, p. 33-42, 1983.

HUGO, Victor. Prólogo à tradução das *Ouvres* de Willian Shakespeare por François-Victor Hugo (1865). Tradução de Pedro Souza. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-

Hélène Catherine (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: francês-português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução; UFSC, 2004.

LANZA, Diego. Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, v. 3, n. 1, p. 15-39, 1988. Disponível em: <<http://www.persee.fr>>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manioulación del canon literario*. Tradução de Maria Carmen África Vidal e Román Álvarez. Londres: Biblioteca de Traducción, 1997.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates.)

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1935

LLOYD, Michael. *The Agon in Euripides*. New York: Oxford University Press, 1992.

LORAUX, Nicole. *Façon tragique de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985.

MALHADAS, Daisi et al. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Atelier, 2006. v. I-III.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 2003.

MOUNIN, J. La communication théâtrale. In: *Introduction à la semiologie*. Paris: Minit, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismos e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshall. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

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

PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Prefácio de Adélia Nicolete, apresentação Grace Passô, Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo, Samira Ávila. Belo Horizonte: Grace Passô, 2004.

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

ROMILLY, Jacqueline. Les réflexions générales d'Euripide: analyse littéraire at critique textuelle. *Comptes-Rendus de Séances de l'Academie de Inscriptions et Belle-Lettres*, v. 127, n. 2, p. 405-418, 1983. Disponível em: <<http://www.persee.fr>>. Acesso em: 24 de agosto de 2009.

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

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- SANTOS, Alicia Esteban. Esposas en guerra (esposas del ciclo troyano). *CFC (G): Estudios Griegos e Indoeuropeus*, n. 16, p. 85-106, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *Troianas*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- SILVA, Maria de Fátima de Sousa e. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- STANFORD, W. B. *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. London: RKP, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.
- WERNER, Christian. Introdução. In: EURÍPIDES, *Troianas*. Introdução e tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WISE, Jennifer. *Dionysus Writes*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.