

O TRADUTOR DE TEATRO E SEU PAPEL

Tereza Virgínia Ribeiro BARBOSA *

- **RESUMO:** O artigo pretende mostrar o tradutor de teatro como ator de um palco escrito e como dramaturgo. Sugerimos que a tradução do drama seja produzida como uma ação dramática. Discutimos também a ideia de personagem aplicada à teoria da tradução. Finalmente, apresentamos uma tradução para exemplificar nossas hipóteses.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradutor. Teatro. Estudos da tradução. Tragédia grega.

Desde os seus primórdios no Ocidente, o teatro é a arte do *ὕποκριτής*, do intérprete – em todos os sentidos que a palavra pode ter no passado e no presente –, e não é sem razão que Patrice Pavis (2008, p. 127) afirma que “[...] traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das linguagens da cena”. De fato, como afirmou o estudioso francês, já com o texto original, na língua fonte, o teatro é carente de tradução, de concretização dramaturgicamente e cênica para se fazer teatro real. Especificidade do gênero que pode nos ensinar bastante sobre tradução, a começar pela terminologia de designação do *ὕποκριτής*: ator, expositor, intérprete, profeta, declamador, recitador, aquele que, escondido, falava o texto de outrem. Tomando o teatro como referência para os estudos da tradução, dou início a esta *performance* ressaltando que não somos, de todo, originais.

No mesmo percurso que nós, com bases outras, também Phyllis Zatlin (2005) (seguindo os passos de Robert Wechsler (1998) em *Performing without a stage*) entende ser o tradutor um similar do ator. Para Zatlin (2005, p. 1), o tradutor, na história da tradução, desempenha o papel de um Iago, cumprindo a função do vilão que arquiteta traições para sublimar sua inveja. Questionando o papel de traidor, Zatlin (2005, p. 5) admite, em consonância com Patrice Pavis (2008, p. 127), que o tradutor de teatro seja antes um dramaturgo, “[...] que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução **macrotextual**, isto é, uma análise dramaturgicamente da ficção veiculada no texto”.

Não creio em traições radicais, como mencionei alhures. “Sabemos que todos traímos e que, igualmente, todos somos fiéis. Resta saber a quem, quando e por

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

que traímos e somos fiéis. A consciência do ato, a sua transparência nos justificará” (BARBOSA, 2013, p. 19) Acredito, porém, na emulação, no conceito de inveja pré-cristão, aquele que praticavam os gregos, o ζήλος e, aplicando-o à teoria da tradução, entendo-o como um desejo de dizer para a nossa cultura (de forma melhor e mais adequada) o que um outro, de um outro lugar e com linguagem estrangeira, em outro espaço e tempo, falou.

Começemos, portanto, a pensá-lo assim.

E então, retomando dos gregos a ideia de que o teatro é um *ἀγών*, compreendemos as bases do postulado de Zatlin (2005, p. 1), a saber, “[d]rama, by definition, is the story of conflict”. Lugar nascido do *ἀγών*, da competição e da superação dos problemas do prático e do teórico, local onde o texto escrito, embora se fixe como certeza, não é mais que a cena, a voz, o corpo, o espaço, o figurino, a sonoplastia e o efêmero, o teatro como luta abrange muitos dos aspectos da **tarefa do tradutor**.

No teatro a linguagem se apresenta sobremaneira contraditória, em outros termos, é dialética, e mais ainda, é movimento – fluxo contínuo –, no qual nenhuma fala é única e singular; nenhuma expressão é neutra. Assim é na tradução, e é de tal forma que poderíamos dizer que um texto é tradução de qualquer texto, pois a palavra, ela própria, é expressão do que percebemos à nossa volta, seja pelo ato de ver, mover, tocar, cheirar ou saborear.¹ As palavras, em cena, no teatro especificamente, apenas maximizam o nosso procedimento diário e por isso procuram exageradamente não ser abstratas, mas corporificadas; as opiniões por elas veiculadas são coisas manipuladas, com carga explosiva e agenciada, à exceção de algumas modalidades particulares de teatro.

Anne Ubersfeld (2005, p. 87) aponta para a qualidade de arte de fronteira que constitui o teatro afirmando que ele “[...] é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação [...]” e obviamente devemos focar essa mesma relação na tradução dos textos teatrais se os quisermos efetivamente teatrais. De fato, a importância dessa manifestação artística enquanto espetáculo e sua fragilidade enquanto apenas texto são perceptíveis a todo profissional do palco. É na realização cênica que se pode compreender mais claramente a dependência da palavra escrita em relação à “palavra-coisa-enunciada” ou, nos dizeres de Pavis (2008, p. 139), com o “verbo-corpo”, em cena se realiza a “[...] a aliança da representação de coisa e da representação de palavra”. Eis o que

¹ Referimo-nos à fala de Octavio Paz (2009, p.9): “Aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: inclusive a tribo mais isolada tem de enfrentar, em um momento ou em outro, a linguagem de um povo estranho”.

distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido e o que nos faz retomar o *métier* para pensar o trabalho do tradutor.

Com essa perspectiva, vamos nos deter na palavra, na escritura para a encenação. Temos a intenção de mostrar sua fragilidade, que, por sua vez, é, em todos os momentos, a sua força. Assunto enorme, por certo, o qual restringiremos: o tema mover-se-á apenas ao redor da personagem – noção que a despeito de vir sendo violentada e desconstruída fortemente hoje não deve ser abandonada, visto que, segundo Ubersfeld (2005, p. 70):

[a] autonomia, a preexistência da “personagem” a toda representação em que ela [a personagem] figura são garantias da autonomia da “coisa literária” em relação ao que é a sua degradação material e concreta, a produção teatral propriamente dita, a representação (e nesse ponto não houve nenhum avanço desde Aristóteles). A preexistência da personagem é um dos meios de garantir a preexistência do sentido.

Para o bem e para o mal, todavia, escolhemos trabalhar com os textos antigos, documentos de quando nasce a ideia de criar uma escritura performática para uma função materializada, nomeada e capaz de agir em determinadas condições de enunciação mais ou menos controladas; para esses objetos, a problematização da personagem não nos afetará muito. Assim, já que estaremos lidando com obras nascidas quando a personagem se compunha como um ser fantasmático da criação poética verbal, ente que haveria de abandonar o papel (o pergaminho, o papiro, a cerâmica ou a pedra) para possuir um corpo mascarado de um *ὑποκριτής* que, nesse processo, se tornava voz, ação e gesto, podemos tratá-la sem grandes preconceitos.

Ainda, nosso assunto continua largo; por isso e para limitá-lo ainda mais, vamos nos deter apenas nas questões ligadas à tradução de papéis teatrais da tragédia grega. E se a personagem continua um tema enorme, vamos observá-la apenas sob a perspectiva da emoção. Antes, porém, é forçoso inquirir o que pensam os gregos do texto teatral (que é também personagem) e de suas funções cênicas.

Platão afirma que o texto dramático é uma narrativa (*diegesis*) que se faz através da representação (*mimesis*). Em tradução de Jacyntho Brandão (2007, p. 351-2), vale conferir o trecho 392d da *República*: “[...] porventura, então, não é com simples *diegese*, ou com a que vem a ser através de *mimese* ou através de ambas que eles [mitólogos e poetas] levam a cabo tudo que dizem?”. O entendimento do texto teatral como uma forma de representação mimética leva-nos a compreendê-lo como uma narrativa em que o autor se esconde (*República*, 392a-394e) sob uma máscara, uma persona, uma personagem. Essa ideia platônica se mantém, pois, modernamente. Ubersfeld (2005, p. 7) postula que o texto teatral “[...] não pode jamais ser entendido como uma confidência, ou mesmo como expressão da

‘personalidade’, dos ‘sentimentos’ e dos ‘problemas’ do autor [...]”. Em razão disso, para a estudiosa, a escritura teatral nunca é subjetiva, já que o autor se recusa a falar em seu próprio nome. Essa talvez venha a ser uma primeira dica útil para a tradução de um texto teatral antigo: se o tradutor quiser acompanhar o autor teatral na sua forma de criação, ele deverá se ocultar o mais possível. Estamos pensando obviamente em Venuti (1995, p. 1-2) e nas questões da **ilusão de transparência** ou na busca (im)possível da invisibilidade do tradutor: “[...] *the more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*”. Lembramos ainda que: “*The translator’s invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture.*” (VENUTI, 1995, p. 8). Nessa perspectiva, a analogia tradutor-ator parece interessante. Entendemos que na tradução, como no teatro, tudo é fingimento e paradoxalmente tudo é autenticidade. No teatro, como na tradução, é impossível que o tradutor-ator não deixe suas marcas no texto traduzido. É absurdo pensar que o corpo de um tradutor-ator não afete a personagem encenada. De fato, toda palavra redigida e proferida tem as marcas de sua origem, estejam elas no gênero, na geração ou na idade, nas ideias políticas, nas mais secretas intenções, na profissão ou mesmo nos hábitos e costumes da camada social a que pertence aquele que materializou o enunciado (VENUTI, 2002, p. 129-67); mas, em contrapartida, cabe ao tradutor-ator reinaugurar ou, se preferirem, vivificar a sua personagem. Inesquecível, por exemplo, é a tradução do *Frankenstein* de Mary Shelley pelo corpo de Boris Karloff, direção de James Whale.

Para o teatro grego, se adotamos a teoria platônica, resta, entretanto, advertir que o autor se pretende **escondido**, mas não ausente nem invisível; mascarado, mas agente de corpo e alma. Particularmente, vale notar que, na tragédia grega, até mesmo os atores se ocultavam, mas com isso, dependendo do carisma de cada um, tornavam-se ícones (EASTERLING, 2002). Com apenas três atores permitidos (excetuando a personagem coro), utilizava-se sempre o artifício das máscaras que facultavam a permuta de personagens em poucos corpos sem grande dificuldade. Manifesta ficava somente a voz (DAMEN, 1989, p. 317); isso, porém, não significa que seu ocultamento provocava invisibilidade. A instituição do prêmio para o melhor ator, o elogio de Aristóteles à voz de Teodoro, a reputação de Neoptólemo e Timóteo de Jacinto confirmam, rapidamente, o fato de sua visibilidade no mundo antigo (EASTERLING, 2002, p. 327-8). Provavelmente a estratégia de um ator representar mais de um papel na mesma peça era um resquício da tradição homérica que atribuía falas para papéis variados, em discurso direto e formular, pela *performance* de um só rapsodo. Contudo, há, na epopeia, uma diferença notável: em Homero, um mesmo texto aplicava-se a diferentes papéis. Por exemplo: na *Iliada* (HOMERO, IX, 122-157 e 264-299), o texto proferido pelo Atrida e pelo

Laertida é literalmente o mesmo. Isso significa que a fala escrita não os distingue, eles não têm nem um vocabulário nem uma sintaxe própria. O que os distingue não é o texto a eles atribuído, mas a voz que os constitui no canto e os epítetos que os qualificam (WISE, 1998, p. 29). Registre-se, portanto, que, se os rapsodos cantam com uma única voz (ainda que impostada de diferentes modos), no teatro o ator e sua voz erigem – juntamente com o texto – a diferença de um papel.²

Mas, insistimos, as personagens teatrais têm suas falas em escrita particularizada; para cada uma são garantidas palavras próprias, o que mostra a importância do texto conferido a cada função-papel. Na boca de um rei, a palavra **fracasso** não é a mesma que na boca de um jogador compulsivo. O rei não fala de fracasso com o mesmo tom que aquele que experimenta o fracasso a cada rodada infeliz. A ênfase, a cor e a dor do fracasso, na boca de um comandante, não são iguais para a mesma palavra proferida por um comandado. Entretanto, se Phyllis Zatlin (2005), como afirmamos, atribui ao tradutor a função de dramaturgo, propomos, para a teoria da tradução, algo um pouco mais amplo (já que o dramaturgo se limita à escrita); postulamos para o tradutor o papel de ator, dramaturgo e diretor ao mesmo tempo. Enquanto ator, ele marca o texto traduzido com sua personalidade, ideologia e corpo; enquanto dramaturgo, ele translada as estratégias de teatro na costura de seu texto (com isso, evidentemente, altera a sintaxe, a pontuação, as lacunas dos subentendidos etc.), e enquanto diretor, ele elabora (por causa de suas escolhas lexicais e sintáticas, de remanejamentos e manipulações, de ênfases, de tons etc.) uma proposta de espetáculo-cultural-virtual ou, em outros termos, de situação de acontecimento do evento textual. Nessa altura oferecemos uma segunda dica de tradução: os textos das personagens (como as traduções dos tradutores) devem ter marcas particulares, de modo que se apresentem, elas mesmas, simultaneamente como personagem feita “espírito” (com significado, alma, intensidade, personalidade) e “letras” (desenhadas com forma, textura, tamanho, movimento e volume).

E por ora, tendo imaginado **a função do tradutor como uma performance teatral**, passaremos à parte prática deste ensaio.

A tradução da personagem teatral

Retornemos, com base nos rapsodos homéricos, à questão dos atores versáteis. Não há dúvida de que eles estavam bem treinados para emitir vozes modificadas. De qualquer modo, se não fosse possível um registro mais agudo ou grave, haveria a garantia das máscaras e das falas apropriadas para cada papel (cf. DAMEN, 1989,

² Capone (1935, p.19) postula a apuração na técnica vocal, quer para falar continuamente num fôlego só (*eîrai apotáden, apneustí*), quer para uma recitação simples (*katalogé*), uma dicção melodramática (*parakatalogé*) ou um canto (*mélos*). A importância da voz para o *hypokrités* é, segundo o estudioso italiano, inquestionável.

p. 322). E se o que garante uma relativa preexistência da personagem é o texto, ou melhor, as falas que a constituem em todas as épocas e em todos os autores,³ nota-se a importância de traduções que preservem as marcas sutis das diferenças estabelecidas pelo autor em questão. A presença de alguns marcadores linguísticos e de lacunas para serem preenchidas por outros marcadores, os não linguísticos, a constituem fortemente para que seja a um só tempo produção literária e representação concreta em cena. Se apenas uma dessas instâncias existe, a personagem não se completa. Por exemplo, não basta saber de cor as falas de Édipo; há que pensar que ele tem um sério problema nos pés que o impede de andar normalmente, o que o afeta como um todo. Portanto, a fala de uma personagem não é autônoma, porque é indefinidamente reprodutível e renovável na instância da representação concreta. A personagem pode se materializar em um só corpo; contudo, ela nunca se realiza por um só corpo, sua constituição exige o concurso ativo, criativo, de muitas pessoas na sua produção, realização e espetacularização. A personagem é, portanto, resultado de um trabalho coletivo.

Como se sabe, a tradição clássica privilegia o texto e vê a representação como um problema à parte. Tudo funciona como se as duas instâncias não interferissem uma na outra. A tendência permanece (PAVIS, 2008, p. 126). Isso supõe a ilusão de haver equivalência semântica entre o texto escrito e sua encenação (UBERSFELD, 2005, p. 1-3); não pleiteamos tal. O texto teatral compõe-se do texto propriamente dito e de sua execução cênica – de autoria diversa e múltipla –, que pode, inclusive, contradizer o registro da expressão escrita. A leitura atenta da língua de partida visa perceber as marcas da personagem e reproduzi-las de forma interpretativa, pois

[o] sentido de um signo é sua tradução por outro signo, pouco importa se ele seja visual (língua escrita ou “língua de sinais”), fonético (língua oral), tátil (alfabeto braille) etc., isto é, ele é resultante de vários sistemas de signos ao mesmo tempo. [...] Ao operar com signos, a tradução não decorre apenas da linguística, mas de um domínio mais vasto, o domínio do estudo de seus signos, a semiótica (OUSTINOFF, 2011, p. 24-5).

E vale, então, essa terceira dica: se não é possível uma tradução pelo conteúdo a partir de palavras, que se recorra a outros elementos, sobretudo aqueles que forem cênicos. Trata-se do efeito dionisíaco com toda paradoxalidade e exuberância míticas. O teatro é assim monstruoso: sempre escapa. E nesse ponto é momento para oferecer mais uma outra dica de tradução: deixai-o escapar! Deixai-o com

³ Pensamos aqui em Eliot (1989, p. 48): “Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão de significativa emoção, emoção que tem sua vida no poema, e não na história do poeta. A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra concebida, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver”.

lacunas, as quais amorosamente os atores, encenadores, diretores, cenógrafos e tantos outros haverão de preencher. Claro, pode-se ler – e traduzir – um texto teatral como literatura, descrever ou explicar os termos precisos que porventura não existam na língua de chegada, refazer os diálogos com os detalhes da visão de mundo de um leitor da língua grega, alongar as didascálias como se elas fossem descrições, encher a tradução de notas. A peça se estenderá como um romance, e vai aqui mais uma dica: o ritmo dramático não é o mesmo de um romance, para traduzir o teatro carece pensar o ritmo dramático (PAVIS, 2008, p. 124; ZATLIN, 2005, p. 1).

Voltemos à personagem do texto dramático. Consoante Platão, Aristóteles, embora em outra direção, mantém o ocultamento do autor e elenca as personagens como um dos elementos constitutivos da tragédia (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b 35, 1450a 1-25, 1454a 16-20), mas adverte: a tragédia não é *mimesis* de homens, ela é *mimesis* de ações (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a 16). Com isso, ele dá maior relevância à ação e não ao caráter, e acaba por prever a crise da personagem, que não se prestando à noção de pessoa sujeita a análise psicanalítica, é tão somente um agente que profere sentenças escritas, fazendo-as acontecer oralmente na boca de um ator. Desse modo, à tragédia não interessariam o Édipo, a Medeia e tantos mais, interessariam antes as funções em conflito que eles representam e os corpos que os traduzem. Em razão disso, podemos afirmar que as palavras de uma personagem em ação devem ter imediaticidade e gerar impacto na audiência (ZUBER apud ZATLIN, 2005, p. 1). Digamos que não há herói na tragédia antiga, mas, antes, a realização de uma inevitável ação catastrófica desencadeada por muitos.⁴

Ademais, não se deve esquecer da democracia grega – todos com direitos e deveres iguais – que, se não foi ideal, funcionou, ainda que para um pequeno grupo. E mais, que, na Atenas clássica, as *performances* dramáticas eram apresentadas em espaços para cerca de quinze mil pessoas, ou seja, para toda a comunidade (SOMMERSTEIN, 2003, p. 5). Logo, o que está em relevo não é que tipo de personagem (*ποῖος*), mas que sorte de eventos (*ποιῶν*), que sorte de conflitos e erros desencadeia o acontecimento trágico. Se observarmos por esse lado, Aristóteles pode, nos tempos de hoje, abrir novos velhos horizontes: pensar o conjunto – homem e cosmos –, pensar a tensão de conviver com a hegemonia obrigatória de forças maiores e desconhecidas, pensar a humanidade de forma alargada (NUSSBAUM, 2009). Ao tradutor-ator, porém, cabe pensar em como destacar no texto a ação da personagem, buscando reproduzir, em sua tradução, a ênfase com que um ator oferece para a plateia a enunciação de uma palavra importante.

⁴ Um breve comentário: o protagonista e seus oponentes ou colaboradores não existem uns sem os outros, aliás, existe na palavra “protagonista” uma composição interessante que garante uma ligação com o combate (*agón*) e ninguém combate só, nem mesmo quando a luta é contra suas próprias forças interiores. Cf. Barbosa (2011, p.109-124). E, se há prevalência de uma função, esse lugar é o lugar do “bode expiatório”, daquele que catalisa a grande destruição.

Compreende-se, sobretudo para a tradução da tragédia grega, que autor e personagens não são o foco,⁵ que o autor se esconde e que as personagens não são seres reais nem segundo o filósofo de Estagira, nem segundo Ubersfeld (2005, p. 71), que, a respeito do assunto, justifica: “Notemos que a recusa angustiada em abandonar a noção de personagem [como substância, alma, sujeito, caráter universal] tem a ver com o fato de quisermos preservar a ideia de um sentido preexistente ao discurso dramático”. Porém, tal angústia acerca da noção de personagem é muito necessária, afinal ela é e não é. Ela é fala sem corpo. Falta-lhe o corpo do ator-tradutor-*ὑποκριτής* que, ao encontrá-la, pode transformá-la totalmente. Pois

[n]ão é possível, no âmbito do teatro, escapar completamente de uma *mimesis* advinda do fato de que a realidade corporal do ator é a imitação da personagem-texto. Esse caráter físico do teatro garante à personagem-texto uma relativa permanência, com todos os deslizamentos, mutações e permutas paradigmáticas possíveis. [...] Consideramos, então, que a noção de personagem (textual-cênica), em sua relação com o texto e com a representação é uma noção da qual uma semiologia do teatro não pode atualmente abster-se, mesmo que seja preciso considerá-la não como substância (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como lugar, lugar geométrico de estruturas diversas, como uma função de mediação (UBERSFELD, 2005, p. 72).

Assim, na cena, o texto (e a personagem que é somente texto) se mostra impregnado, metamorfoseado, convertido, assimilado, incorporado – ou todos os outros termos que nos possam ocorrer para expressar fusão – na voz, na idade, no sexo, no gesto, no movimento, na altura, nas formas do corpo do ator designado para falar as palavras que lhe foram destinadas. Porém, a personagem e o ator são, na verdade, um lugar de realização de uma escritura, em termos de Ubersfeld (2005, p. 72, 84 e 85), um “lugar poético”, o lugar “[d]aquele que enuncia um discurso”, de um outro, o autor; uma “função sintática”. Insistimos novamente: as três instâncias anunciadas (autor, texto, ator) almejam ocultar-se – e mais –, almejam evadir-se, tornar-se voz e se fazer visível. Assim também se dá com o tradutor. Recordemos que é imprescindível pensar que a individualidade do ator/*ὑποκριτής*, o “estrelato” dele aqui se coloca na sua capacidade de interpretar.

Resta-nos saber somente que o texto de teatro tem um atributo norteador: a teatralidade, isto é, marcadores especiais e espaciais para encenação tais como: o ocultamento do autor, a enunciação (através de uma máscara/personagem) dirigida diretamente a um receptor que é duplo (é sua contraparte, uma outra personagem, e é o espectador); a necessidade de lacunas contextuais para materialização imaginativa

⁵ Lembro-lhes que o primeiro grande dramaturgo ateniense, Ésquilo, filho de Eufóron, compositor de aproximadamente 78 tragédias, vencedor de quase todos os concursos de que participou, foi celebrado em seu epítáfio não como poeta, mas como combatente em Maratona. Cf. Sommerstein (2003, p.33).

de um outro (cenário, vestuário, gestos etc.). Na teatralidade incluem-se também marcadores linguísticos como a ênfase nos dêiticos, lacunas textuais inerentes à linguagem oral que são preenchidas por objetos, sintaxe paratática – ou sem “solda”⁶ – com interpretações múltiplas (de hipotaxes ocultas) a serem preenchidas pelos atores, diretores, encenadores etc. Patrice Pavis (2008, p. 123-32) aponta para o fato de o texto teatral ser erigido na situação da encenação e afirma peremptoriamente: “O texto dramático já o conhece bem: é o texto que joga muito com dêiticos, pronomes pessoais, silêncios ou que despeja nas indicações cênicas a descrição de seres e coisas, esperando pacientemente que uma encenação substitua o texto”.

Outrossim, resta-nos saber que o texto para o teatro é composto de didascálias (isto é, a indicação do nome das personagens, do lugar de quem fala, da situação da fala) e diálogos (manifestações do ser de papel que fala), e por isso tem dupla existência: é letra/visão e é *phoné*/voz. Que registro teria, por exemplo, o papel de um Orestes? Baixo, barítono? Alto, tenor? Falsete? Tudo isso é significado e presença que pode ser recuperada pelos comentários de outros papéis teatrais no drama – e, em geral e no teatro grego, ele o é. Temos no momento mais uma dica de tradução de personagem: a fala de uma personagem não é autônoma, ela se constrói pelo seu parceiro/opositor em cena.

A práxis: traduzir a personagem

Tentar fixar [as emoções] dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-las dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando, assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado [...]. O contato com várias qualidades de emoções/energias dá ao ator uma gama de possibilidades de manipulações corpóreas que, mais tarde, serão transformadas em sua dança pessoal (FERRACINI, 2003, p. 118 e 120).

O que se passa num texto antigo senão a fixação do que deve permanecer solto? Em outros termos, o preenchimento de lacunas e a substituição dos dêiticos é constante na tradução de textos teatrais. Parece-me que os tradutores temem o vazio que deve ser delegado aos diretores e atores. Ocorre também que um bom texto de teatro é entendido, muitas vezes, somente quando lido em voz alta, e nossa cultura se acostumou a ler em silêncio, em movimento inverso ao dos gregos do século V. Mostro-lhes uma passagem emblemática, a primeira estrofe do párodo de *Édipo rei*. Primeiramente os dois versos iniciais dos quais Silk (2010, p. 432, grifo nosso), na lida com o vazio, afirma o seguinte:

⁶ Ésquilo foi citado como exemplo por Brisson e Patillon (1997, p.3092): “A linguagem de Ésquilo é plena de imaginação, mas sem qualquer coesão nem solda”.

*In all such cases, continuity is assured as much by negative omission as by positive usage, and the stronger the sense of high style, the more obvious this will be. It is obvious, too, that omission is operative on two levels. Take the start of Sophocles' choral ode in **Oedipus Tyrannus** on the news from Delphi, a close translation of which (with notable "omitted" items italicized) is clumsy but illuminating:*

ὦ Διὸς ἀδνεπέες φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου

Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας

Θήβας;

O Zeus' sweet-worded tidings, what-are-you-that from gold-rich

Pytho to glorious Thebes

came? (Soph. OT 151–3)

Here, omission is unmistakable on the level of idiom. We have: compound adjectives instead of wordier locutions; exploitation of oblique noun case-forms instead of prepositional phrases (gen. Πυθῶνος "from Pytho," acc. Θήβας "to Thebes"); suppression of articles (except for one, τᾶς, with Πυθῶνος). But omission operates equally on the level of lexical choice. In the high style, certain ranges of contemporary language are excluded altogether (obscenities and slang catchphrases being the most obvious), while other ranges of putatively contemporary usage are exploited selectively and, probably, unobtrusively, so that neither the new composite nor, even, the particular modernisms in question impinge as aggressively "modern." A simple example is the phrase τίς ποτε here. The locution, on available evidence, is fifth century, prose and verse, and perhaps distinctively Attic (see the evidence in LSJ s.v. ποτε III.3) – but its elements, τίς and ποτε, are standard Greek (in whatever dialect form) in all periods.

O pejo (ou a necessidade de produzir um texto escrito para leitura silenciosa) de Silk (2010) o impele a obstruir a lacuna e a inserir as preposições *from* e *to* na tradução. No sentido de manter as lacunas e mostrar um coro que omite sua aflição, apresento-lhes uma tradução. Tive a preocupação de abrir possibilidades para expressões corpóreas de emoções misturadas e subentendidas. Procurei caracterizar a personagem pela alegria e, ao mesmo tempo, pelo medo perante a revelação do oráculo trazido por Creonte. Notei que há uma insistência no uso de termos que indicassem a dureza e o conforto da palavra divina (*ἡδνεπής, φάτις*); percebi igualmente que a personagem demonstra preocupação pela origem da fala e que o poeta descreve o corpo do coro que sofre apreensivo. O texto vem marcado por interjeições. Tabakowska e Schultze (2004), no verbete interjeições da *Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, afirmam que essa categoria é composta por elementos de importância maior no código teatral, pois são transmissores de significados estéticos e culturais; sons

que exigem e manifestam a tensão na fisiologia corporal do falante, que indicam metáforas de significados abstratos, como estados mentais, e que, por serem assistemáticos, podem exprimir textura, volume, movimento e cor. As interjeições funcionam como rubricas de espontaneidade cuja função principal é marcar um estilo para a *persona dramatis* (TABAKOWSKA; SCHULTZE, 2004, p. 555-61). Essa classe de marcadores emocionais foi traduzida, no verso 154, como o grito ritual mais comum da capoeira, a saber, o *iê*, forma didática para chamar a atenção dos capoeiristas (REIS, 2009, p. 132).⁷ Na verdade, recuperei o *ἀγών* grego no jogo de angola praticado no Brasil. Mantive o vocativo do nome próprio Δήλιος, deixei-o obscuro, em grego, para motivar o clima de mistério do texto original. Em contrapartida, para não sobrecarregar na obscuridade, traduzi o Παιάν, epíteto de Apolo que, substantivado, é entendido como curador, médico, salvador e ao mesmo tempo forma poética (canto de súplica e, em oposto, de vitória). A palavra foi traduzida por uma saudação do banto: *saravá*, forma como os escravos pronunciavam a palavra portuguesa *salvar* > **salavá* > *saravá*, devido à influência da fonologia banta (HOUAISS, 2009). A repetição do *iê* evoca, ao longe, o orixá da cura, Obaluaiyê. A palavra ourado preserva a ambiguidade com os sentidos de *pleno de ouro e louco*.

ὦ Διὸς ἄδνεπές φάτι, τίς ποτε τὰς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας: ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα, δείματι πάλλων,
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
154
ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

Ó dito bendito de Zeus! Tebas prateada, quê,
enfim, chegou da do ourado Pitão?
Me arrepio! Sacudido no pavor, peito ansiado,
iê Daliê, saravá!
Ao redor de ti, curvado: quê?! De novo,
urgente, no giro das horas, outra vez, me intimas?
Diz-me, ó fruto dourado da espera, lampejo imortal.
(SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 151-154, tradução nossa).

Um outro exemplo forneço agora para a construção da miséria de um fracassado. Tomo parte do êxodo de *Persas*, de Ésquilo, e observo os marcadores emocionais das personagens.

Ξέρξης
ἰώ,
δύστηνος ἐγὼ στυγεράς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης...

Xerxes
Iô!
Infeliz eu! Maus pedaços estes
que achaste! Imprevistos demais!
(ÉSQUILO, *Persas*, 908-910, tradução nossa).

⁷ Para conferir a *performance* do grito, ver: “Mestre Pastinha – Maior é Deus” (2013), “Mestre Pastinha jogando – CECA 1950” (2013) e “Capoeira Angola 1963 Mestre Pastinha” (2013).

Dois versos de um *κομμός*⁸ que se inicia no verso 909 e vai até o 930; fala bastante marcada, crivada de interjeições,⁹ vocativos, perguntas retóricas e termos técnicos que indicam *performance* musical. A situação é desesperadora, propícia ao lamento. Os dois versos selecionados marcam o início do fim, o clímax da peça: a materialização da derrota de Xerxes e a sua imputação pelos persas.¹⁰ A interjeição inicial, *extra metro*,¹¹ cria uma “lacuna” que o ator poderá interpretar pelo tempo que desejar, nos melismas que quiser e no tom que preferir. Essa interjeição inicial “*ίώ*” compõe-se de duas vogais, *iota* e *omega*, com ritmo crescente (vogal breve + vogal longa acentuada com elevação de tom) de queixume que se esvai da boca do ator (SALOMÃO, 2008).

Em relação à sintaxe, no bloco do verso 909, há o sintagma “odioso destino” (*στυγεράς μοίρας*), que traduzimos por “maus pedaços” em acusativo plural e numa hipotaxe mais branda que se associa ao verbo *κυρέω* (encontrar) em apóstrofe (tu, ó Xerxes encontraste maus pedaços). Percebemos e tentamos manter, por esse procedimento, um efeito de distanciamento: é desejável que Xerxes trate a si mesmo como um outro, nesse contexto. A personagem fala para si e afasta a dor que se desmorona sobre ela como a descrevê-la sobre um outro. Aqui, em nossa tradução, funcionou a dica: se o tradutor quiser acompanhar o autor teatral na sua forma de criação, ele deverá se ocultar o mais possível. Xerxes se isentou de culpa, dirigindo-se como a um outro, se ocultou na segunda pessoa do aoristo sem aumento, *κυρήσας*.

Outra leitura é possível, a que supõe o particípio aoristo para *κυρήσας*. Nela o distanciamento e o ocultamento se mantêm (“infeliz eu, que encontrei”), porém não de forma enfática. Além disso, buscamos reproduzir um ritmo dramático, pois não há um fluir de dor sem medida, e sim um bater de golpes sofridos. Como optamos por não usar métrica, buscamos gerar ênfases semânticas nas mudanças de versos. A primeira mudança brusca está na entrada de Xerxes com uma interjeição em sua

⁸ “Literalmente, o bater no peito em sinal de dor, e daí o sentido de lamentação. Designa, pois, um canto lírico do coro e de um ou dois actores”. Nota 54 de Ana Maria Valente em tradução da *Poética* de Aristóteles (2007).

⁹ “No hay duda de que la idea de la carga emocional imaginable a priori en el uso o no uso de una interjección es fácilmente admisible” (SÁNCHEZ, 1971, p.36).

¹⁰ Para a importância dessa acusação, citamos Prince (1868, p.XXVI): “Si l'on prend l'idée de la pièce dans le plan, ainsi esquissé dans ses principaux traits, on voit que tout le mouvement dramatique s'accomplit et se consomme dans le domaine de la conscience nationale. Depuis les apprehensions et les presentiments que s'emeuvent dans le premier chœur; jusqu' au cri de la conscience de Xerxès llui-même, le sentiment de fautes commises s'éclaire d'une lumière de plus en plus vive, e s'exprime par des accents de plus en plus éclatants”.

¹¹ Sobre a interjeição *extra metro*, observe-se: “The physical pain is seldom caused either by divine intervention or by the announcement of a future misfortune. The use of *αιαϊ* in extrametrical position allows Medea to exteriorize her acute sorrow caused by the stroke of the celestial flame which pierces her head” (PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE, 2002, p.61).

boca; a segunda é a mudança de pessoa na fala; a terceira, um comentário sobre o acontecido.

ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
Περσῶν γενεᾷ: τί πάθος τλήμων;
λέλυται γὰρ ἐμοὶ γυίων ῥώμη
τήνδ' ἡλικίαν ἐσιδόντ' ἄστῶν.
εἴθ' ὄφελεν, Ζεῦ, κάμῃ μετ' ἀνδρῶν
τῶν οἰχομένων
θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

Quão cruento um demo despencou
na raça dos persas! Suporto resoluto?
Afrouxou-me a força das pernas
ao ver – dos vigias – esta idade toda.
Zeus! Quem dera, também eu,
com os homens que partiram,
pelo talho da morte fosse amoitado!
(ÉSQUILO, *Persas*, 911-917, tradução nossa).

O tom exclamativo perdura pela conjunção “como/ὡς” seguida do advérbio “com crueza/ὠμοφρόνως”. Mantém-se igualmente o ocultamento, a atribuição de culpa a um outro. Xerxes, o grande responsável, atribui a derrocada a uma divindade, explicação comum nas tragédias. O rei mostra-se perplexo, desfeito. A difícil tradução de δαίμων, tão comprometida filosoficamente, foi resolvida como “demo”, entidade maligna. Segue, no mesmo verso, o uso de um aoristo subjuntivo volitivo na primeira pessoa, forma manifesta de didascália: Xerxes se questiona (pergunta retórica) o que virá pela frente em termos de ação persa e em termos metateatrais. Deverá ele se obrigar a suportar a lamentação do êxodo? Por certo! A lamentação deve acontecer, ainda que Xerxes esteja sem forças para fazê-lo! Ele informa sobre seu estado físico e focaliza o que lhe restou: súditos velhos e sem força. A palavra ἄστος, moradores da cidade alta, foi traduzida por metonímia, “vigias”, recuperando o contexto da peça, uma cidade cuja cidadela somente os anciãos guardavam.

O verso 915 se abre com uma fórmula de desejo “quem dera/εἴθ' ὄφελεν” e na sequência vem um vocativo (Ζεῦ) sem a interjeição ὦ, recurso que mostra o ritmo abrupto da fala. Repete-se a palavra μοῖρα, agora traduzida por “talho”. E como sabemos que a fala de uma personagem não é autônoma, que ela se constrói pelo seu parceiro em cena, apresentamos-lhes o coro.

Χορός

ὄτοποϊ, βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς
καὶ περσονόμου τιμῆς μεγάλης,
κόσμου τ' ἀνδρῶν,
οὗς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.
γὰρ δ' αἰάζει τὴν ἐργαίαν
ἦβαν Ξέρξῃ κατμέναν Ἰδίου
σάκτορι Περσῶν. ἄδοβάται γὰρ
πολλοὶ φῶτες, χάρας ἄνθος,
τοξοδάμαντες, πάνν ταρφύς τις
μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.

Coro

Ototooi! Chefe de brava tropa
e mui honrada lei persa! Chefe
de um mundo de homens
– os que agora um demo ceifou!
O chão chora o broto
vindimado pra Xerxes e estocado
por Hades, a Pérsia. Infernautas!
Luzes muitas, flor da terra,
exímios arqueiros – milhares completos
e fechados de homens – foram abatidos.
(ÉSQUILO, *Persas*, 918-927, tradução nossa).

Responso a Xerxes, outra interjeição (todas as que ocorrem no trecho estão constituídas pelo *iota* com “o, seja *mega* ou *micron*”). A vogal emitida é perfurante. Para Rimbaud (1995), “I” é cor de sangue, de riso, lábios bonitos.¹² O coro ecoa o lamento com uma modulação mais longa e intensa, alternando vogais e oclusivas (*óτοτοτοῖ*) mesclando *omicron* com a oclusiva dental *tau*, que garante as explosões de emoção. O texto está escrito em dialeto dórico. A sintaxe é solta. Muitos editores, segundo Prince (1868, p. 162), apontam a irreverência dessa fala. Sua fala é, ao mesmo tempo, lamento e insulto. Grassa a ironia que solapa o respeito. Três títulos são enumerados para Xerxes: rei/comandante de um batalhão, da lei e de homens. Contudo, tais poderes são enfraquecidos com um comentário, que traduzimos, visando à teatralidade, em uma espécie de “aparte”, o verso que encerra a ideia de glória e afirma que tudo foi destruído pela divindade/*daímon*/demo.

Com lirismo, o coro passa a falar por metáforas: o verbo “*ἐπέκειρεν*/ceifar/segarr/matar”, de grande valor visual e teatral (no que diz respeito aos gestos análogos à palavra); a expressão “*ἐγγαίαν ἦβαν*/juventude nascida da terra” a qual traduzimos com a palavra “broto”. Além da exuberância das metáforas, esse verso é pronunciado acentuadamente em dórico *γᾶ* por *γῆ* no sentido em que o som do “alfa” é recuperado em *αἰάζει* e *ἐγγαίαν* o que garante para a frase uma série de “*α*” e “*αι*” que exprimem um choro mariandino,¹³ aberto, derramado mantido por toda a fala.¹⁴ Perdemos esse signo, que foi substituído pelo ‘ch’: chão, chora.

A metáfora se desenvolve: o produto da terra é estocado no Hades de forma a fazer, lá, uma nova Pérsia. Eles passeiam pelo Hades em *enumeratio* (luzes – metáfora homérica para homens, flor da terra e arqueiros) e em *suma* (uns milhares completos e fechados de homens) que traduzimos por aparte para garantir a teatralidade do trecho.

¹² “*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles/Dans la colère ou les ivresses pénitentes*”. Em tradução de Augusto de Campos (RIMBAUD, 2002, p.36): “I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes/da ira ou da ilusão em tristes bacanais”. Em tradução de Ivo Barroso (RIMBAUD, 1995, p.170-1): “I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais/ sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes”.

¹³ O lamento mariandino é um canto rústico do povo da Bitínia (hoje, a Turquia Asiática). Cf. Blackie (1850, p.378). Com cadência irregular e mistura de grito, lágrimas gemidos e cantos (LORAUX, 1999, p.71, 90 e 91). Paley (1855, p.219) informa que o escoliasta de Ésquilo complementa que a flauta mariandina é adaptada para hinos fúnebres. O coro nessa passagem é tão só um grito inespecífico que se mostra por palavras e almeja concretizar-se em voz. Em Minas, uma alternativa poderia ser a entoação do Congado, a Irmandade do Rosário.

¹⁴ Nicole Loraux (1999, p.61-6 e 70-3) discorre por cinco páginas – comentários de *Persas* particularmente nas páginas 64, 65 e 66 e 70-73 – sobre a interjeição *aiāi*. Resumimos: materialização condensada do pranto, registro expressivo de dor em relação à fonologia e à semântica.

αἰαῖ αἰαῖ κεδνᾶς ἄλκᾶς.
Ἀσία δὲ χθών, βασιλεῦ γαίας,
αἰνῶς αἰνῶς
ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

Aiai aiai... airosa valentia...
Ásia-torrão... Chefe de terras!
Guai... guai...
Vergada sobre o joelho!
(ÉSQUILO, *Persas*, 928-930, tradução nossa).

Mais uma vez a sonoridade mariandina se instaura com as interjeições *αἰαῖ* e nas palavras “*ἄλκᾶς, Ἀσία, γαίας, αἰνῶς*”. Na tentativa de preservar o som “*αι*” do pranto mariandino usamos de um arcaísmo português, a interjeição “*guai*”, que exprime “*dó, compaixão*” e que, como substantivo, significa “*lamento, queixume*” para traduzir o advérbio *αἰνῶς*. Ao canto coral, responde Xerxes:

Ξέρξης
ὄδ’ ἐγώ, οἰοῖ, αἰακτὸς
μέλεος γέννα γὰρ τε πατρώ
κακὸν ἄρ’ ἐγενόμαν.

Xerxes
Eu. Este aqui. O coitado,
inútil – pra raça e terra ancestral –
um mal, um resto virei...
(ÉSQUILO, *Persas*, 931-934, tradução nossa).

Na tradução, trabalhamos a pontuação e a ausência de hipotaxe. A ideia de realçar o corpo/máscara que fala e que se qualifica norteou a tradução. Xerxes é um coitado, um inútil, um mal e um resto. O dativo foi colocado como um aparte, em fala separada e não sob regência. A fala é breve; cada verso traz um adjetivo para o rei, o último oferece um substantivo que completa a frase nominal “*eu me tornei um...*”. A palavra *ἄρ’* (com a supressão da vogal final) pode ser uma simples partícula de expressão ou o substantivo “*maldição*” ou, ainda, sob a forma *ἀρή*, “*ruína, destroços, restos*”. Escolhemos um léxico mais leve para que o mal cresça ao longo da fala.

Oferecemos, assim, lacunas as quais, como sustentamos, os atores, encenadores, diretores, cenógrafos e tantos outros haverão de preencher com “*intenções de fala*”, com gestos, ritmos variados. A intenção foi completar o texto na possibilidade do gesto. E o gesto se mostra, não se fala. “*Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo.*” (GALARD, 2008, p. 59). Xerxes é símbolo dos persas e faz-nos lembrar Vieira (1665): “*Aparece a imagem do *Ecce Homo*; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas*”.¹⁵

¹⁵ Referimo-nos ao contexto e ao que afirma Antônio Vieira (1665) no *Sermão da Sexagésima* acerca da imagem “*retórica*”: “*Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e que lha pregaram na cabeça. Ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes. Corre-se neste espaço uma cortina aparece a imagem do *Ecce Homo* – [*eis o homem*] eis todos prostrados por terra, eis todos a*

Diante da materialização da derrocada dos persas, o coro retruca:

Χορός

*πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν,
κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδονοῦ θρηνητῆρος
πέμψω πέμψω,
πολύδακρυν ἰαχάν.*

Coro

Arrengo-te! Tua volta... um
agourento aboio,
horrir plangente de
melodir mariandino
sossolto, solto
lacrimosa cantoria.
(ÉSQUILO, *Persas*, 935-938, tradução nossa).

Trecho difícil para tradução. Relato cultural de uma forma de prantejar, a dos jônios. Que fazer? O que oferece o texto? Traduzir o estranhamento ou domesticar o texto? Talvez possamos obter um lugar intermediário. Perguntamo-nos, então, o que dizem as letras gregas? As letras com seus sons dizem que o coro emite um grito travado, espasmódico, feito de guturais, agourento (*καδοφάτιδα βοάν*). Esse grito é enviado, no aoristo (*πέμψω*), na direção de Xerxes, para saudá-lo (*πρόσφθογγόν*). O berro entrevado e marcado pela vogal “o” (cf. o som de travamento soluçante no *cluster φθο*) seguida de nasalização contínua. Esse som, diz o coro, é lamuriante (*κακομέλετον*). Tudo isso está na boca do coro, está nos estilos jônico (*ἰὰν*) e mariandino (*Μαριανδονοῦ*), isto é, à moda do povo da Bitínia, plangente (*θρηνητῆρος*), cheio de lágrimas (*πολύδακρυν*) e entoado (*ἰαχάν*). Não sendo poetas, traduzimos por analogia e pela semelhança funcional, com efeitos correlatos. Buscando uma aproximação com nossa realidade em Minas Gerais, a saudação inicial do coro foi traduzida por “arrengo”; o canto dolente para prender o boi (Xerxes/Dioniso), o aboio, entrou em cena (no aboio mineiro o chamamento do boi se faz em modulações de “o”, ooÔ boi, que, em nossa perspectiva, recupera, em alguma medida o oioĩ da fala anterior). Guimarães Rosa (1985, p. 130 e 97) forneceu o léxico: “horrir”, o “melodir” e o “sossolto”. A personagem coro ganhou gravidade no chamamento do forte; Xerxes, o touro abatido, será sacrificado.

Foi criada a evocação para a enlaçadura do touro, que se torna ancho na manada derrotada dos persas. Porém, fica um problema: é preciso, para acompanhar a sequência coral, passar para o campo semântico que engendra a palavra “mar”. Nossa imagem condutora para a tradução foi o forte imiscuído entre os muitos fracassados. Observemos que Xerxes incita o coro a maltratá-lo e parece assumir sua culpa:

bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coma e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? Porque então era *Ecce Homo* [eis o homem] ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto. A relação do pregador entrava pelos ouvidos; a representação daquela figura entra pelos olhos”.

Ξέρξης

ἴετ' αἰανῆ καὶ πάνδουρον
δύσθηρον αὐδάν. δαίμων γὰρ ὄδ' αὖ
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.

Xerxes

Atirai airados... mais um ... tororoma...
Destoada voz. Sim, este aqui, um demo
transformado em lugar de mim.
(ÉSQUILO, *Persas*, 941-943, tradução nossa).

Escolhemos a resposta de Xerxes tomando o verbo no imperativo presente da segunda pessoa, *ἴετε*, seguido pelo adjetivo *αἰανῆ*, aqui traduzido como “airado”, “tomado por desvario”; *καί* tomou-se por um advérbio e valemo-nos mais uma vez de Guimarães Rosa (1998, p. 37), com seu léxico mineiriano, “tororoma”, substantivo feminino para designar uma corrente fluvial impetuosa e barulhenta que, mesmo para os que não conhecem seu significado, tem valor onomatopéico. A escolha se fez pelo som. O verso continua e a postura de Xerxes confirma-se como no *Ecce Homo*, só que agora teremos *Ecce Demo*. O crescendo continua de modo que as lágrimas vão encher a cena e criar o mar, tororoma, de dor. “O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho... Mas o mar veio, em vento” (ROSA, 1998, p. 109) e lamento. E assim se fizeram os persas, coro e rei.

BARBOSA, T. V. R. The theatrical translator and his role. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 27-46, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The article argues that the theatrical translator acts both as an actor on a written stage and a playwright. We suggest that drama translation is just like a dramatic action. We also discuss the idea of character applied to translation theory. Finally we produce a translation in order to exemplify our hypotheses.*

■ **KEYWORDS:** *Translator. Theater. Translation studies. Greek tragedy.*

Referências

AESCHYLUS. **The tragedies of Aeschylus**. With an English commentary by F. A. Paley. London: Whittaker and Co Ave Maria Lane, 1855.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. **The poetics of Aristotle**. Tradução e comentários de Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

BARBOSA, T. V. R. Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica redentora de Jones. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 109-24, dez. 2011.

_____. Prefácio. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Prefácio e tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê, 2013. p. 13-39.

BLACKIE, J. S. **The lyrical dramas of Aeschylus**. London: J. W. Parker, 1850.

BRANDÃO, J. L. Diegese em República 392d. **Kriterion**, Belo Horizonte, v.48, n.116, p. 351-66, jul./dez. 2007.

BRISSON, L.; PATILLON, M. Longinus Platonicus, Philosophus et Philologus II, Longinus Philologus. In: TEMPORINI, H.; HAASE, W. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**: (ANRW); Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neuen Forschung. Berlin: De Gruyter, 1997. Band 34.4. p. 3086-102.

CAPOEIRA Angola 1963 Mestre Pashina. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I&list=PL2520C73A8E9503C4>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CAPONE, G. **L'Arte scenica degli attori tragici greci**. Padova: Casa Editrice Dott, 1935.

DAMEN, M. Actor and character in Greek Tragedy. **Theatre Journal**, Baltimore, v.41, n.3, p. 316-40, 1989.

EASTERLING, P. The actor as icon. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (Ed.). **Greek and Roman actors**: aspects of an ancient profession. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 327-41.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S.; STEARNS, T. **Ensaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

GALARD, J. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2008.

HOMERO. **Homeri Opera**. Edited by David B. Monro and Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press, 1989. Tomus I. Iliadis Libros I-XII.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LORAUX, N. **La voix endeuillée**. Paris: Gallimard, 1999.

MESTRE Pastinha – Maior é Deus. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rIY9sH1F7Os>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

MESTRE Pastinha jogando – CECA 1950. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FCtq7C2_7fU&list=PL2520C73A8E9503C4&index=3>. Acesso em: 15 ago. 2013.

NUSSBAUM, M. **Fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OUSTINOFF, M. **Tradução**: história, teorias e métodos. Tradução de Marcus Marciolino. São Paulo: Parábola, 2011.

PAVIS, P. **O teatro cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, O. **Tradução**: literatura e literalidade. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009. (Cardernos Viva Voz). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE, H. The interjections in Greek Tragedy. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, v.70, n.1, p.49-88, 2002.

PRINCE, C. **Études sur Les Perses d'Eschyle**. Genebra: Neuchatel, 1868.

REIS, L. A. **Cantos de capoeira**: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. 2009. 274f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510609_09_pretextual.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.

RIMBAUD, A. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.170-71.

_____. **Rimbaud livre**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSA, J. G. **Estas histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SALOMÃO, G. L. **Registros vocais no canto**: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. 2008. 181f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/lael/lael-inf/teses/Glucia_Lais_Salomaio.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2013.

SÁNCHEZ, M. B. El vocativo y la interjección *ô*. **Habis**, Sevilla, n. 2, p. 35-48, 1971.

SILK, M. The language of Greek lyric poetry. In: BAKKER, E. J. **A companion to the Ancient Greek language**. Malden: Blackwell Publishing, 2010. p. 424-440.

SOMMERSTEIN, A. H. **Greek drama and dramatists**. London: Routledge, 2003.

TABAKOWSKA, E.; SCHULTZE, B. Interjections as a translation problem. In: KITTEL, H.; HOUSE, J.; SCHULTZE, B. **Traduction**: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Berlin: Walter Gruyter, 2004. v. 1. p. 555-61.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

_____. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

VIEIRA, A. **Sermão da Sexagésima**. 1655. Disponível em: <<http://vieira400anos.com.br/sermaodasexagesima.html>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

WECHSLER, R. **Performing without a stage**: the art of literary translation. North Haven: Catbird, 1998.

WISE, J. **Dionysus writes**: the invention of theatre in ancient Greece. London: Cornell University Press, 1998.

ZATLIN, P. **Theatrical translation and film adaptation**. Toronto: Multilingual Matters, 2005.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 03/05/2014

