

Organizadores

Marcos Antônio Alexandre

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

**Mito e
performance**

v
v v
v v
viva voz

Belo Horizonte

FALE / UFMG

2011

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais e diagramação

Tatiana Chanoca

Revisão de provas

Eduardo Siqueira

Priscila Monteiro

ISBN

978-85-7758-103-0

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/labeled

Sumário**Apresentação . 5**

Marcos Antônio Alexandre

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Amores de Ovídio – versos cantados, traduzidos . 9

Hudson Caldeira Brant Sandy

A performance da fábula em um autor brasileiro contemporâneo . 25

Josiane Felix dos Santos

Através das sombras: a encenação do mito grego na contemporaneidade . 35

Bruno Pontes

Flávia Almeida Vieira Resende

As referências mitológicas e uma experiência de tradução do prólogo de *Hercules Furens*, de Sêneca . 43

Ana Ribeiro Grossi Araújo

Performance como ressignificação do mito . 53

Vanessa Ribeiro Brandão

Rito e performance: a *hybris* em *Balbina de Iansã* e em “*Maria Antonia*” . 61

Marcos Antônio Alexandre

Uma postura para a *persona* trágica . 73

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Apresentação

Esse número do Caderno Viva Voz se constitui como um dos frutos do Programa Letras e Textos em Ação (PLTA). Esse Programa foi criado em 1998 integrando uma das grandes ideias do Centro de Extensão da Faculdade de Letras para sua inserção nos espaços mais diversos de comunidade universitária, de Belo Horizonte e da região metropolitana que integra a grande BH.

Basicamente, o PLTA recebe apoio por meio de bolsas da PROEX e do CENEX, que garantem a participação de alunos da graduação dos cursos de Letras, Teatro e outros. Desde 2006, o Programa vem sendo coordenado, respectivamente, pelos professores Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Marcos Antônio Alexandre.

O PLTA funciona a partir de projetos que são coordenados por professores da Faculdade de Letras e desenvolvidos por alunos bolsistas e voluntários. Atualmente, os projetos que integram o Programa são: Contos de Mitologia; Curso de Atualização em Civilizações Antigas; Skené Trágica / Cenícula e Sarau de Filosofia e Poesia. Esses projetos pretendem ampliar a educação formal propondo estudos de textos, da antiguidade à atualidade, visando à aquisição do conhecimento a partir de cursos, oficinas, espetáculos, fóruns de debates, concursos de contadores de mitologia e viagens culturais. A ideia é atuar entre os alunos de graduação que pretendam desenvolver pesquisas nas áreas de oficina de texto, literatura, teatro, contação de histórias, filosofia, estudos clássicos e outras disciplinas e artes. Os projetos atendem as demandas da comunidade universitária e,

ao mesmo tempo, também atendem jovens e crianças de escolas de ensino fundamental e médio e superior (por meio de espetáculos em escolas, congressos, faculdades) e, por fim, atendem adultos a partir de viagens a sítios arqueológicos.

Os alunos do PLTA são incentivados a participarem de eventos (seminários, congressos, colóquios) nos âmbitos acadêmicos, locais, regionais e nacionais. Em 2009, buscando ampliar a participação dos alunos bolsistas em atividades acadêmicas, julgamos que era o momento de participarmos de um evento de caráter internacional. Com vistas a cumprir esse objetivo, o grupo se inscreveu para apresentar trabalhos no V Colóquio Internacional Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad, organizado pelo Centro de Estudios de Lenguas Clásicas – Área Filología Griega – de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, que aconteceu em junho de 2009, em La Plata – Argentina. Devido ao bom nível dos trabalhos apresentados, resolvemos dar visibilidade aos textos produzidos por meio da publicação dos mesmos no Caderno Viva Voz. Portanto, esta publicação se consolida como mais um resultado positivo do Programa Letras e Textos em Ação.

Neste sentido, esta publicação, *Mito e performance*, é composta por seis trabalhos. Hudson Caldeira apresenta “*Amores de Ovídio – versos cantados, traduzidos*”, texto que tece uma reflexão sobre a tradução de *Amores* de Ovídio. Em “A performance da fábula em um autor brasileiro contemporâneo”, Josiane Felix analisa o trabalho de tradução intersemiótica realizado por Chico dos Bonecos. Bruno Pontes e Flávia Almeida propõem, a partir de “*Através das sombras: a encenação do mito grego na contemporaneidade*”, uma reflexão sobre o processo da concepção e montagem do espetáculo *Através das sombras*, produção do PLTA, que teve como mote temático os questionamentos relacionados com a loucura, a morte e o suicídio. Ana Araújo, com seu texto “As referências mitológicas e uma experiência de tradução do prólogo de *Hercules Furens*, de Sêneca”, faz uma reflexão colocando em análise o processo de tradução da tragédia de Sêneca *Hercules Furens*, tendo em conta

suas dimensões poética e dramática. Vanessa Brandão assume como objetivo pensar o mito como uma materialização da incógnita da condição humana, bem como da interação dessa materialização com o mundo em “Performance como resignificação do mito”. Por fim, Marcos Alexandre, em “Rito e performance: a *hybris* em *Balbina de Iansã* e em ‘*María Antonia*’”, partindo do conceito de *hybris*, analisa como se confluem os elementos trágicos por meio dos rituais performáticos e do universo mítico do candomblé e da *santería* nas peças *Balbina de Iansã*, do dramaturgo brasileiro, Plínio Marcos, e “*María Antonia*”, do cubano Eugenio Hernández Espinosa; e, por sua vez, Tereza Virgínia, em “Uma postura para a *persona* trágica”, fala sobre os trágicos gregos, sobre a solenidade e nobreza atribuída ao gênero por eles desenvolvido, tendo como um de seus focos de análise a ideia primordial de uma metáfora: “o homem é um galo de rinha.” Em seu conjunto, este Caderno Viva Voz não somente mostra a fecundidade dos temas clássicos nas literaturas brasileira e cubana, pela ótica de Josiane Félix e Marcos Alexandre, como também aborda teorias contemporâneas da tradução de textos antigos e da tradução intersemiótica, a performance da tragédia, a performance do mito e finalmente o fascinante sincretismo religioso. Desse modo, traçamos um espectro que vai desde os estudos clássicos propriamente ditos até a atualidade.

Esperamos agradar a públicos e interesses variados como, de fato, é meta da extensão universitária e do PLTA. Desejamos, a todos, uma boa sessão de leitura (ou seria de espetáculo?!).

Os organizadores

Amores de Ovídio – versos cantados, traduzidos

Hudson Caldeira Brant Sandy

Introdução

Este trabalho examina possibilidades de tradução de um dos poemas dos *Amores*, obra do poeta Ovídio, um dos principais nomes da poesia latina. Nesses poemas são mostradas as mais diversas experiências possíveis para um amante: do ciúme ao desprezo, da rejeição ao ato sexual. Sempre na primeira pessoa do singular, os poemas que compõem os *Amores* formam uma narrativa vaga, que acompanha as desventuras amorosas do eu-lírico de Ovídio.

Uma das muitas formas de se traduzir literatura é tentando manter-se fiel à sintaxe e à semântica do original em detrimento de outros aspectos do texto, como sua forma, ou seu estilo. Assim se produzem boas traduções, sérias e confiáveis. Mas até que ponto essa proposta de tradução é satisfatória para um texto poético? Através do estudo de aspectos culturais, literários, linguísticos e outros do poema, pretende-se encontrar características poeticamente relevantes para a obra, para então problematizar a questão de sua tradução do latim clássico para o moderno português brasileiro.

Assim, tomando como objeto um dos poemas iniciais dos *Amores*, o poema 3 do livro 1, este trabalho pretende investigar os dilemas, dificuldades e alguns dos possíveis caminhos com que um tradutor se depara ao tentar trazer essa obra para sua própria língua portuguesa.

O que são os *Amores* de Ovídio?

Os *Amores* são uma série de poemas com os quais Ovídio iniciou a carreira de poeta: dentro dos moldes estabelecidos por Galo, Propércio e Tibulo¹ para a elegia erótica romana, já são claramente visíveis na contribuição de Ovídio para o gênero os traços característicos e diferenciadores da poesia ovidiana. Iniciados provavelmente quando o autor ainda não completara vinte anos de idade, os *Amores*, na forma como chegaram até nós, são três livros de elegias de tamanho entre 20 e 100 versos, totalizando 2.460 versos.² Seu metro é o dístico elegíaco – pares de versos, cada um consistindo de um hexâmetro seguido de um pentâmetro –, o comum para o gênero elegíaco.

Nesta obra, Ovídio expressa na primeira pessoa, assim como seus antecessores, os temas tradicionais do gênero elegíaco: flertes, declarações de amor, encontros, discussões, crises de ciúmes, reclamações contra os caprichos da amada, traições etc. Os temas presentes na obra não são temas originais: de fato, muitos dos poemas nos *Amores* contêm apropriações de elegias anteriores de Tibulo e Propércio,³ e sua originalidade se dá por serem apresentados de forma inovadora, refinada, irreverente e divertida. Diferentemente de seus antecessores, a preocupação de Ovídio parece ser menor com as emoções e maior com as características superficiais e ocultas das palavras e das ideias: sua poesia requer que o leitor esteja ciente de sua destreza verbal, pois contém jogos inteligentes e divertidos de sobreposições de sentidos.

Nas duas últimas décadas do século I a.C., Roma iria vivenciar a campanha moralizadora de Augusto. Extravagância, luxúria e promiscuidade eram provavelmente comuns na rica capital⁴ e podemos imaginar que, para a parcela mais conservadora da elite romana, tais comportamentos eram vistos como amoralidades trazidas do estrangeiro, uma decadência orientalizante que ganhava força no Lácio. A partir de XVIII ou XVII a.C., Augusto começa a realizar reformas para

fortalecer o casamento e os valores da “tradicional família romana”. Ideologicamente, a legislação moralizadora afirmava estar restaurando os verdadeiros valores e costumes da República; a campanha estaria recriando o passado contribuindo para a propaganda de Augusto, que buscava ser visto como o salvador da República Romana, apesar de, na realidade, tê-la sepultado.⁵

Esse mundo de paradoxos, de diferenças profundas e às vezes irreconciliáveis entre a aparência e a essência das coisas e valores, é o mundo de Ovídio. Conceitos problemáticos, paradoxais e antagônicos permeiam seus trabalhos.

Ovídio era um poeta de linguagem moderna que usa majoritariamente a língua poética latina posterior a Catulo,⁶ exímio no desenrolar musical do verso e na expressividade rica e contundente. Desde a primeira linha do primeiro poema dos *Amores*, o poeta joga com outros gêneros literários, em especial com a nobre poesia épica. A primeira palavra da obra, “arma”, é também a primeira palavra da *Eneida* de Virgílio e cria a expectativa (frustrada) de um épico. A intervenção de Cupido também remete à sexta das *Églogas* de Virgílio (a obra seria um épico transformado por Apolo em poesia pastoral), e transforma o esperado épico em elegia erótica. Mas somos lembrados, em *Amores* 1, 9, de que o amor, assunto da elegia erótica, é idêntico ao assunto dos épicos: a guerra. Idêntico, mas combate-se no quarto e não nos campos de batalha.

Nosso objeto de estudo neste trabalho será o poema 3 do primeiro livro dos *Amores*. Nele, o narrador se declara a uma moça ainda não nomeada (que no poema 5 receberá o nome Corina) e promete ser fiel à amada por anos sem fim. Além disso, promete que sua poesia tornará o nome da amada mundialmente famoso junto ao seu.

¹ Como é dito pelo próprio poeta em *Tristia* 4,10, versos 51 a 54.

² Aparentemente a obra foi condensada a partir de cinco livros originais, segundo o próprio epigrama de abertura da edição de que dispomos, em três livros.

³ TARRANT. *Ovid and Ancient Literary History*, p. 18.

⁴ Como costuma ocorrer, mesmo que veladamente, em qualquer cidade grande e próspera.

⁵ O fato de que os romanos “engoliram” tal contradição, por mais estranha que seja, não parece tão absurdo para nós brasileiros. Afinal, na década de 1960 tivemos um golpe de estado que, sob o pretexto de salvar nossa democracia, a destruiu.

⁶ CONTE. *Latin Literature: a History*, p. 342.

Traduzindo

É esperado que o tradutor tente ser fiel ao texto que pretende traduzir. Mas manter-se fiel a textos poéticos, especialmente de outras épocas e culturas, certamente não é tarefa das mais fáceis. Para se traduzir poesia não há método infalível (muito pelo contrário!) e, por não existir consenso sobre o que seria uma boa tradução de poesia, faltam ao tradutor os meios de avaliar se o produto de seu processo tradutório é ou não satisfatório. Parece-nos que o único modo de saber se uma tradução é satisfatória é conhecer, antes de tudo, seus propósitos.

Os propósitos de uma tradução podem não ser tão simples quanto parecem. Além de escolher transpor um texto de uma língua para outra, existem inúmeras outras escolhas que um tradutor deve fazer. Falaremos a seguir de dois caminhos tradutórios distintos, para duas propostas de tradução completamente diferentes entre si.

Primeiro caminho: a *tradução-decalque*

Em primeiro lugar, pensemos na *tradução acadêmica*. *Acadêmica* no sentido de que essa é uma tradução que preza pelo rigor filológico, mas que não tenta ser um produto artístico. Embora ajudem na leitura dos poemas, essas traduções não são poemas em si mesmas. Por tentarem reproduzir fielmente as estruturas do texto original, chamei essas traduções de *traduções-decalque*. São traduções bastante úteis. Embora possa ser lida por qualquer um, esse tipo de tradução é feito especialmente para estudantes e pesquisadores com algum conhecimento da língua latina, pois pretende transpor, tão fielmente quanto possível, os termos e estruturas sintáticas do latim para o português.

Uma tradução-decalque do poema 1, 3 dos *Amores* ficaria assim:

Amores, 1, 3

*Iusta precor: quae me nuper praedata puella est,
aut amet aut faciat, cur ego semper amem!
a, nimium volui – tantum patiatum amari;
audierit nostras tot Cytherea preces!
Accipe, per longos tibi qui deserviat annos;
accipe, qui pura norit amare fide!
si me non veterum commendant magna parentum
nomina, si nostri sanguinis auctor eques,
nec meus innumeris renovatur campus aratris,
temperat et sumptus parvus uterque parens –
at Phoebus comitesque novem vitisque repertor
hac faciunt, et me qui tibi donat, Amor,
et nulli cessura fides, sine crimine mores
nudaque simplicitas purpureusque pudor.
non mihi mille placent, non sum desultor amoris:
tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.
tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,
vivere contingat teque dolente mori!
te mihi materiem felicem in carmina praebe –
provenient causa carmina digna sua.
carmine nomen habent exterrita cornibus Io
et quam fluminea lusit adulter ave,
quaeque super pontum simulato vecta iuvenco
virginea tenuit cornua vara manu.
nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,
unctaque semper erunt nomina nostra tuis.*

Amores, 1, 3

Peço coisas justas: que a menina que há pouco me capturou me ame ou faça com que eu a ame sempre. Ah, eu quis demais! Basta que consinta em ser amada. Que a Citéria⁷ escute nossas muitas preces!

Aceita quem por longos anos servirá a ti. Aceita quem saiba amar com fidelidade pura. Se não me recomendam os grandes nomes de antigos pais, se o fundador de nosso sangue é um cavaleiro, e meus campos não são renovados por inúmeros arados e meu genitor, qualquer um dos dois um avaro assumido, economiza... Por outro lado Febo, as nove convivas e o inventor da vinha⁸ agem por este, assim como o Amor que a ti me dá, a fidelidade sem término, os costumes sem erro, a simplicidade nua e o purpúreo pudor.

Mil não me agradam: não sou um saltador do amor. Tu serás, se houver fidelidade, meu eterno objeto de atenção. Que seja possível viver contigo pelos anos a mim dados pelos fios das irmãs⁹ e morrer causando-te dor. Oferece-te a mim como feliz assunto para poemas: Surgirão poemas dignos de sua causa.

Pelo poema têm nome Io, aterrorizada com chifres, e a que o adúltero divertiu como ave do rio, e aquela que, levada sobre o mar pelo novilho imitado, seguiu chifres curvos com mãos virginais.¹⁰ Nós também seremos igualmente cantados por todo o mundo, e nossos nomes estarão sempre juntos aos teus.

O poema 1, 3 poderia ser apenas uma declaração de amor, exaltando a lealdade do amante e a capacidade da poesia de tornar nomes imortais. Estruturado simetricamente, com o fim espelhando o começo, o poema inicia com o imperativo “aceita” e termina com o imperativo “oferece”. De certa forma, o poeta propõe um escambo: aceita a mim (apesar de eu não ter pais ricos ou grandes ancestrais), e oferece a ti (para ser assunto de meus poemas) e surgirão poemas dignos de sua causa.

Mas o eu-lírico não é sincero em sua oferta de amor duradouro e fidelidade imaculada. Apesar de só declarar a infidelidade de seu personagem abertamente em poemas posteriores (especialmente no segundo livro), Ovídio dá, ainda no poema 3, pistas dessa hipocrisia ao dizer que tornará a moça cortejada tão famosa quanto as personagens míticas Io, Leda e Europa – três figuras conhecidas por terem sido amadas pelo deus Júpiter, metamorfoseado em formas

diversas, e chamado de adúltero no próprio poema. Ao identificar a moça com essas três figuras, o narrador parece também identificar-se com Júpiter, um deus que na tradição literária greco-latina é quase sempre incapaz de manter-se monógamo; um deus que é um amante voraz, capaz de assumir uma forma diferente diante de cada um de seus amores. De fato, o eu-lírico de Ovídio posteriormente comprova que terá amores “paralelos”, como se vê a partir do segundo livro da obra. O jogo que o poeta propõe ao usar esses *exempla* mitológicos é bastante divertido, embora difícil de traduzir. O uso de notas explicativas, embora auxilie o tradutor nesse ponto, parece tirar do jogo muito de sua graça.

Ainda a respeito desse ponto, e Holzberg¹¹ chama a atenção para o fato de que Io, Leda e Europa foram todas amadas (ou melhor: violadas) por Júpiter, e todas elas sofreram consequências terríveis de seus avanços sexuais. Apesar disso, são essas as personagens com quem o narrador compara a moça amada, justamente quando declara seu amor e jura fidelidade infinita. Seria ingenuidade pensar que se trata de um acidente, de uma mostra involuntária de falsidade do eu-lírico que Ovídio identifica consigo mesmo; trata-se de um jogo deliberado entre poeta e leitor, no qual aquele oferece, em um mesmo discurso, duas versões opostas (uma aparente e a outra oculta) para suas intenções como amante imaginado.

O eu-lírico termina o poema afirmando que os amantes serão cantados pelo mundo. Mas como será que o poeta e sua amada serão cantados? O poeta parece fazer mais um gracejo quando diz que os nomes da amada estarão sempre juntos aos seus, pois a palavra usada em latim, *iuncta*, que quer dizer ‘juntos’ ou até ‘casados’, também pode querer dizer ‘presos sob jugos’, tal como o gado costuma ser – e a imagem do jugo nos remete outra vez aos mitos de Europa, que Júpiter seduziu assumindo a forma de um bozinho, e principalmente de Io, que depois de ser violada por Júpiter, foi transformada em uma vaquinha.

⁷ A deusa Vênus, associada à ilha de Citera.

⁸ Febo Apolo, as nove musas e o deus do vinho, Baco ou Líber.

⁹ As Parcas, equivalentes às Moiras da mitologia grega.

¹⁰ Os mitos de Io, Leda e Europa, nos quais o adúltero é o deus Júpiter.

¹¹ HOLZBERG. *Ovid: the Poet and His Work*, p. 48.

O mito de Io seria tratado por Ovídio posteriormente, no livro 1 de suas *Metamorfoses*. Ali, ela é forçada a fazer sexo com Júpiter e depois transformada por ele em uma vaquinha que ele oferece a Satúrnia. Seu pai, Ínaco, chorava pela filha, mas não sabia de seu paradeiro nem a reconhecia na nova forma. Um dia, Io, na forma de vaquinha, foi até seu pai, lambeu sua mão e não pôde conter as lágrimas. Se pudesse dizer palavras, ela teria implorado por ajuda, dizendo seu nome e expondo sua angústia. Mas, sem poder falar, ela escreveu na areia com seu casco, traçando a triste história de sua transformação. Chorando aterrorizado, Ínaco reconhece sua filha, mas diz que sua tristeza era menor antes de reconhecê-la. Io, transformada em vaquinha, perdeu sua voz, um elemento essencial de sua humanidade.

No poema 1, 3, o eu-lírico é mostrado como vítima do amor (uma ideia que a obra já desenvolvia nos dois poemas anteriores), mas aqui, ao mesmo tempo em que implora pelo amor da moça, ele a compara, e não muito sutilmente, com as vítimas de estupro praticados por Júpiter. O poema 1, 3 é interessante porque o poeta, pobre vítima de Cupido, começa a mostrar mais claramente seu imenso potencial para ser um amante canalha!

Todos os elementos do poema discutidos até agora são mantidos naquela que chamamos de *tradução-decalque*, ou *tradução acadêmica*. Entretanto, apesar de estarem no texto traduzido, esses elementos textuais parecem ter perdido boa parte de sua graça na tradução.

De maneira geral, as desvantagens da tradução-decalque são a perda de características poeticamente relevantes da obra, a necessidade do acréscimo de notas explicativas e a produção de um texto de leitura pouco prazerosa¹² e, até certo ponto, restrita a leitores especializados. Por outro lado, entre suas vantagens está a produção de um texto que pode ser lido apenas em português, mas

¹² Trata-se de uma afirmação subjetiva. Mas, fazendo uma tradução assim, privilegia-se o rigor filológico, e não o prazer literário. Além disso, como o texto traduzido é um poema, a avaliação subjetiva de sua tradução é inescapável.

que funciona também como ferramenta de auxílio à leitura do texto latino. Além disso, fazer esse tipo de tradução demanda comparativamente pouco tempo (por dispensar o tradutor de preocupações estéticas e adequações rítmicas) e exige do tradutor apenas o bom domínio da língua latina.

Segundo caminho: a *tradução-poema*

Pensemos agora em uma proposta de tradução artística e voltada para leitores que não tenham necessariamente conhecimento da língua latina. A lírica antiga era um gênero poético para ser cantado com o acompanhamento da lira, como diz seu próprio nome. Uma tradução em versos que possa ser cantada ou declamada com acompanhamento musical não devolve à lírica latina seu elemento sonoro: ao invés, lhe dá um elemento sonoro novo. Mas, com nova sonoridade e com novo ritmo, pode-se tentar produzir um texto traduzido que cause sensações mais próximas daquelas que o original foi feito para causar. Em poucas palavras, fazer uma *tradução--poema* seria traduzir um texto artístico para chegar a um produto que não se pareça com um texto científico, mas sim artístico, como o original.

Já existem algumas traduções poéticas dos *Amores* no Brasil. Uma delas é aquela feita por Antonio Feliciano de Castilho ainda no século XIX.¹³ A tradução de Castilho é interessante, embora seja bastante distante do original, “aliviando” em muito os “vícios” que a moral da época não veria com bons olhos em um livro de poesia. Suas soluções poéticas, rimadas e ritmadas em versos de tamanhos variados são bastante criativas, mas sua moral e seus valores românticos prejudicam muito do conteúdo e do tom geral dos poemas em latim. Uma curiosidade dessa obra, e que ilustra a moral que a restringe, é a “advertência importante” que se encontra em uma de suas primeiras páginas, reproduzida aqui *ipsis litteris*:

¹³ OVÍDIO; CASTILHO. *Os amores de P. Ovídio Nasão*.

ADVERTENCIA IMPORTANTE
ADOLESCENTES DE UM E OUTRO SEXO!

*Sob um título que vos-poderá attrahir, este livro contém mysterios de iniquidade. Si o-abrisseis, depois d'este pregão, só de vós-mesmos vos-podereis queixar. Não é para vós que foi escripto. Quem o-appresentasse, ou o-permitisse á innocencia, so esse seria o seo invenenador.*¹⁴

Além da obra de Castilho, temos alguns poemas dos *Amores* em Paes (1997). Usando versos de 14 e 12 sílabas¹⁵ e recorrendo algumas vezes a notas explicativas, Paes se exime de algumas das dificuldades da tradução poética. Ainda assim, seus versos são bem cuidados e julgamos que suas traduções são satisfatórias. Paes não traduziu, infelizmente, o poema 1, 3 com que trabalhamos.

Mas retornemos à nossa tradução. Nossa intenção agora é produzir, em português, um poema mais ou menos equivalente ao original em latim. Para isso, será preciso tentar recriar características poeticamente relevantes no texto: desde sua forma (pares de versos desiguais, mas perfeitamente rítmicos) e sensação geral (um poema divertido) até sua linguagem (viva e moderna) e seus jogos de palavras. Para isso, nosso rigor filológico será, em parte, sacrificado.

Os poemas de Ovídio se dirigiam a pessoas cultas e refinadas de sua época. Assim, não faria sentido, se queremos recriar parte do charme do original, fazer uma tradução “mastigada”, facilitada para ser acessível a qualquer leitor: os poemas, mesmo traduzidos, devem se dirigir a leitores não necessariamente latinistas, mas cultos.

Por outro lado, a opção de não “mastigar” o texto para os leitores não deve ser usada nem para justificar a presença de referências (sociais, míticas, literárias, etc.) que um leitor só poderia desvendar com o auxílio de manuais especializados ou de uma tradução escrita em um “tradutês” ilegível: assim como os poemas originais eram escritos num latim fluido, moderno e agudamente expressivo, também nossas traduções devem usar um português moderno, elegante e com a maior clareza expressiva possível. O conteúdo dos versos não precisa ser fácil e pode até mesmo exigir algumas idas ao dicionário, mas não pode também ser algo acessível apenas a latinistas.

¹⁴ OVÍDIO; CASTILHO. *Os amores de P. Ovídio Nasão*, p. 5.

¹⁵ Sendo que os versos de 14 sílabas não são versos tradicionais da poesia em português.

Parece-nos importante, para fazer uma tradução poética, escrever versos rigorosamente metrificados (respeitando o número e acentuação das sílabas) e resolver os problemas do texto dentro do próprio texto, sem recorrer a notas explicativas.¹⁶ Assim, se uma referência mítica é obscura demais, ou um duplo sentido não está claro em português, teremos que nos desdobrar para resolver o problema.

A dificuldade de realizar a transposição dos versos latinos para os portugueses é imensa, visto que não há equivalência precisa entre os sistemas métricos latinos (baseados na duração das sílabas) e portugueses (baseados em sua intensidade).¹⁷ Além disso, nossos versos comportam geralmente menos palavras que os versos latinos, por diversos motivos.¹⁸ Assim, as limitações do nosso verso obrigam o texto a adquirir uma nova forma em português e forçam o tradutor a encontrar continuamente soluções criativas para a transposição linguística da obra. Se por um lado essas soluções criativas trazem o risco de descaracterizar demasiadamente a obra que se traduz, por outro lado elas podem dar à tradução uma linguagem mais fluente e expressiva, ou melhor, um português que não seja claramente o produto de uma tradução. Tratar de teorias tradutórias foge do escopo deste trabalho, mas podemos dizer, grosso modo, que a grande questão que se coloca é encontrar o equilíbrio entre fidelidade e expressividade.

Para nossa tradução escolhemos usar, em português, pares de versos duodecassílabos e decassílabos em substituição aos hexâmetros e pentâmetros latinos. Por não haver equivalência precisa entre os sistemas métricos latinos e portugueses, os alexandrinos e decassílabos portugueses foram escolhidos simplesmente por serem, dentre os versos mais usuais em português, os mais longos.

O número de versos do poema traduzido é o mesmo do original, possibilitando uma disposição justalinear dos poemas em latim e em português. A partir da opção por usar versos regulares, o

¹⁶ As notas são um recurso possível em um poema pós-moderno, mas no mínimo estranho em poesia lírica.

¹⁷ SPINA. *Manual de versificação românica medieval*, p. 14.

¹⁸ A língua latina, com suas declinações, tende a ser mais sintética que o português. Além disso, os versos usuais da poesia latina são, em sua maioria, bem mais longos que os versos usuais da poesia portuguesa.

ritmo e a acentuação dos versos foram observados com rigidez: os versos duodecassílabos (ou alexandrinos), que representam os sole-nes hexâmetros latinos, são todos clássicos (verso que é o “nobre dos nobres” em português), acentuados na sexta e na décima segunda sílabas; quanto aos decassílabos, que tomaram o lugar dos pentâmetros, eles são ora heróicos (acentuados na sexta e na décima) ora sáficos (acentuados na quarta, na oitava e décima sílabas). Além disso, não foram utilizados artifícios para fazer o verso “crescer”, como as chamadas cesuras épicas e a colocação de palavras proparoxítonas em posição final. Embora tais recursos tornem possível o uso de mais palavras em cada verso, eles prejudicam a beleza e a fluência rítmica do poema. Como já dito, nessa proposta de tradução também não foram utilizadas notas explicativas (o objetivo era resolver dentro do próprio poema os problemas de entendimento para leitores não especializados). Isso gerou alguns problemas durante o processo tradutório, que exigiram algum “jogo de cintura”, criatividade e escolhas difíceis. Mas para todos os problemas foram encontradas soluções, e finalmente chegamos a uma versão final do poema em português.

Amores, 1, 3

Peço o justo: que a moça que me dominou
ame ou faça com que eu a ame sempre.
Mas peço muito: basta aceitar ser amada.
Que Vênus tenha ouvido as nossas preces.
Aceita quem que será para sempre teu servo!
Aceita alguém que saiba amar fiel!
Se não conto com grandes nomes de ancestrais,
se o meu sangue nasceu no interior,
e incontáveis arados não lavram meu campo,
e meus pais poupam, ambos avarentos...
Apolo e as nove Musas, mais o deus do vinho,
estão comigo, assim como o amor,
a lealdade infinda, a moral impecável,
pureza nua e timidez rosada.
Não quero mil: no amor eu não sou de dar saltos.

Tu terás sempre, eu juro, o meu cuidado.
E que eu viva contigo pela vida toda
e morra te causando sofrimento.
Oferece a ti mesma para os meus poemas,
que virá poesia à tua altura.
Os poemas dão nome a Io e muitas outras
que Júpiter, o adúltero, já quis
e que, se transformando em cisne, seduziu
ou, como um boi, levou para além-mar.
Nós seremos também cantados pelo mundo
e estarão sempre juntos nossos nomes.

Logo no começo do poema, deparei-me com um dilema. Minha primeira versão do terceiro verso era “Eu quis demais! Basta que ela seja amada”, com um hiato após “demais!”. A prosódia torna esse hiato necessário após a exclamação, e seu uso melhora a expressividade e a qualidade sonora do verso. Entretanto, no verso original, “a, nimium volui – tantum patiatur amari”, a palavra *patiatur* dá a ideia de que a moça suporte ou aceite o amor do eu-lírico. Assim, optei pelo verso como aparece na tradução, “Mas peço muito: basta aceitar ser amada”, embora este seja, em minha opinião, muito menos expressivo. A necessidade de encaixar toda uma palavra a mais no verso me impediu de utilizar o hiato como apoio à exclamação e resultou num verso mais fiel ao conteúdo do original, mas também menos expressivo em sua nova língua. Contudo, os principais desafios da tradução desse poema foram mais uma vez as referências míticas. No verso “at Phoebus comitesque novem vitisque repertor”, julguei necessário chamar as *comites novem de nove musas*, enquanto o *vitis repertor* foi deslocado para o verso inferior e tornou-se *o deus que fez o vinho*.

Já em “tecum, quos dederint annos mihi fila sororum”, as “irmãs” são as Parcas. Os fios que teciam determinavam o curso da vida de cada ser humano, decidindo questões como o momento da morte de cada um. Talvez “as irmãs” seja uma referência um pouco obscura, mas na verdade o grande problema na tradução do dístico foi relativo ao tamanho do verso em português, no qual não

consegui comprimir a referência. Assim, *dederint annos mihi fila sororum torna-se a vida toda*, numa solução pouco satisfatória e que elimina a imagem poética das irmãs. O dístico traduzido, neste caso, perdeu bastante com relação ao original. Em seguida, encontramos dois dísticos riquíssimos em referências mitológicas e também muito desafiadores:

*carmine nomen habent exterrita cornibus Io
et quam fluminea lusit adulter ave,
quaeque super pontum simulato vecta iuvenco
virginea tenuit cornua vara manu.*

Referências míticas como essas (Io, Leda e Europa) pressupõem que o leitor identificará o mito mesmo sem possuir os nomes das personagens. Para o leitor não especializado de hoje em dia, a dificuldade é dupla: mesmo que tivesse os nomes das personagens e encontrasse informações sobre essas personagens, seriam essas informações o suficiente para que entendesse o jogo, comentado anteriormente neste trabalho, que o poeta propõe ao leitor? A princípio, mantive os versos mais parecidos com os originais e cheguei à seguinte forma:

*Através dos poemas conhecemos Io
e outras moças que o adúltero já amou,
as quais, aparentando um cisne, seduziu
ou, como um boi, levou para além-mar.*

Mas a solução me pareceu pouco satisfatória e decidi reorganizar os dois dísticos drasticamente, de forma a nomear o deus Júpiter e a ressaltar seus adultérios intermináveis, chegando à forma que está na tradução:

*Os poemas dão nome a Io e muitas outras
que Júpiter, o adúltero, já quis
e que, se transformando em cisne, seduziu
ou, como um boi, levou para além-mar.*

Essa proposta de tradução-poema tem como desvantagens o distanciamento da sintaxe e do vocabulário do texto original, a necessidade de habilidades e conhecimentos além do latim (principalmente conhecimentos sobre a versificação portuguesa) e a necessidade de um trabalho mais árduo e demorado por parte do tradutor. Sua vantagem é simplesmente a produção de um texto poético e acessível baseado no original.

Conclusão

Apesar de sua temática leve, temos nos *Amores* uma obra riquíssima, que além do valor literário de seus versos, oferece ao leitor um retrato provocante da Roma do século I a.C. Com as sangrentas guerras civis acabadas e a paz estabelecida pelo regime de Augusto, havia entre o povo romano o desejo de uma moral menos rígida e de vidas mais prazerosas e também da sofisticação artística, cultural e mesmo comportamental encontrada por Roma em suas conquistas orientais. A poesia erótica com que Ovídio inicia sua carreira literária certamente dialogou com esses crescentes anseios da população romana.

Pode ser que poesia seja mesmo o que se perde na tradução. Mas é importante que a poesia não deixe de existir e, se ela se perde na tradução, podemos ao menos tentar encontrá-la novamente. Para os tradutores que buscam trazer os *Amores* para o português moderno, o texto é muito (e deliciosamente) desafiador.

Mas o que se ganha traduzindo poesia? O produto da atividade tradutória, necessariamente diverso do original, é sempre comparado negativamente com relação à sua fonte. Ainda assim, traduz-se poesia. Por mais rica que seja a literatura de um povo, ela nunca será completamente autossuficiente e sempre haverá ideias que as vozes exóticas de outros povos, outras terras e mesmo outros tempos lhe poderão acrescentar. A tradução não artística de um poema estrangeiro pode ser excelente. Mas sua tradução poética, se bem sucedida, vai muito além: penetra nossas letras, abre-se para nossos leitores e, dessa forma, enriquece sutil, mas significativamente, o nosso acervo cultural.

Comparando uma tradução mais direta, não artística e, em certos sentidos, mais próxima do original com uma tradução poética, poderemos avaliar vários aspectos de ambas: ganhos e perdas, facilidades e dificuldades. A tradução poética significa, sem dúvida, um trabalho mais árduo para o tradutor. Mas às vezes os caminhos mais difíceis são também os mais recompensadores.

Referências

OVÍDIO; CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Os amores de P. Ovídio Nasão*. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859. [Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho].

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature: a History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the Poet and His Work*. Translated by G. M. Goshgarian. Ithaca; London: Cornell University Press, 2002.

OVÍDIO. *Les amours*. Traduction de Henri Bornecque. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

OVÍDIO. *Les metamorphoses*. Traduction de Georges Louis Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1955. 3 v. (Collection des universites de France).

OVÍDIO. *Les tristes; les pontiques; ibis; le noyer; halieutiques*. Traduction de Émile Ripe. Paris: G. Freres, 1937. (Classiques Garnier).

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 1. ed. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. (Coleção Estudos Universitários).

TARRANT, Richard. Ovid and Ancient Literary History. In: HARDIE, Philip. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

VEYNE, Paul; NASCIMENTO, Milton Meira do; NASCIMENTO, Maria das Graças de Souza. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Hudson Caldeira Brant Sandy é formado em Latim pela Faculdade de Letras da UFMG.

A performance da fábula em um autor brasileiro contemporâneo

Josiane Felix dos Santos

Francisco Marques, nascido em 1959, é escritor, artista e educador mineiro, radicado em São Paulo. Sua obra foi contemplada por prêmios de diversos seguimentos: *Palavramiga*, Prêmio Henriqueta Lisboa, 1987; “Carretel de invenções – a cidadania nas ondas do rádio”, Prêmio Abrinq pelos direitos da criança, “Programa radiofônico”, juntamente com equipe de criação e redação, 1995; *Galeio: antologia poética para crianças e adultos*, Prêmio Odylo Costa Filho FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), Melhor Livro de Poesia, 2005; *Muitos dedos: enredos: um rio de palavras deságua num mar de brinquedos*, FNJIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), menção de Altamente Recomendável, 2006; Medalha de Honra UFMG, ex-aluno de destaque, indicado pela FALE/UFMG, 2008.

Francisco Marques é, portanto, um escritor que não prescinde da performance e da tecnologia; porém delimita o seu trabalho e oferece, separadamente, possibilidades a seu público de apreciação pela leitura solitária, pela audição de CD e por espetáculos todos interativos. Nesse sentido o autor possibilita, em sua obra (nas várias modalidades de suas apresentações), experiências estéticas em graus diferenciados que tendem para a sinestesia absoluta quando propõe a totalidade de corpo para o processo de leitura e construção de sentido para a fusão realidade e ilusão/fantasia/ficção. Remontando a Antiguidade, no sentido de se apropriar de enredos (La Fontaine, Fedro, Esopo), bem como de nossa tradição regional (Sílvio Romero, cantigas, brinquedos, anedotas, formas proverbiais,

entre outros), para Chico dos Bonecos, nosso poeta de estudo, podemos aproveitar palavras de Zumthor, pois sua atuação se encaixa no poeta que

[...] *subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente.*¹

Fazendo com que o texto consiga uma amplitude que torna sua literatura sofisticada a ponto de que, mesmo sendo direcionada ao público infantojuvenil, atinja um público adulto, dentre os quais destacamos aqueles diretamente ligados à academia ou, ainda, professores e educadores.

Clüver ao descrever a teoria de Roman Jakobson² divide o processo tradutório em três vertentes, a saber: *tradução intralingual* (paráfrase dentro da mesma língua), *tradução interlingual* (recriação de um texto verbal em uma língua diferente) e *tradução intersemiótica* (interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais).³ A questão da instrumentação das novas tecnologias, colocando-as em contato direto com artes antigas, nos remete à dificuldade da transposição entre linguagens e é como metodologia para efetuar essa transposição que se configura a ideia de *tradução intersemiótica*.

A tradução intersemiótica em nossos dias é um dos motivos de incômodo diante das novas possibilidades da *cibercultura*, em uma época em que as fronteiras se tornam mais tênues a cada dia, e o conhecimento se enche de alteridades, criando uma tendência multidisciplinar, o processo tradutório ganha novos desafios. Desafios estes não somente ligados aos problemas linguísticos, mas também aos que envolvem novos suportes ou ainda os que evocam antigos suportes presentes na tradição. Esse procedimento tradutório, ou ainda de *trasmutação*, utilizando um termo de Jakobson,⁴ cria um novo cenário poético em nossos dias – um cenário transmutado – que combina artes antigas, que representam toda uma escola e

tradição, coexistindo com a fluidez de novas tendências culturais de nossa era. Giannetti, ao descrever os pontos de congruência entre arte e ciência, constata:

*Arte e ciência poderiam ser consideradas, por conseguinte, convergentes no aspecto metodológico [...] Uma nova relação entre ciência e arte implica em reconhecer que ambas possuem caráter gerativo, na medida em que se caracterizam pela criação de mundos ou visões de mundos.*⁵

A tecnologia seria então um tipo de “método” pelo qual ciência ou arte geram novos objetos de interpretação do mundo e isso, no espaço poético, envolve um novo tipo de experiência estética. Mais especificamente no campo da linguagem podemos destacar a definição de McLuhan:

*As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia da explicitação. Através da tradução da experiência sensória imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento.*⁶

Neste sentido a obra literária em contato com as novas tecnologias se constitui em uma sobreposição técnica que torna mais denso o campo simbólico. Por conseguinte, o fazer poético se torna mais experimental e ocorre simultaneamente à releitura da tradição e à utilização de ferramentas e materiais nunca antes empregados. A obra poética se torna um tipo mais híbrido e coletivo, como consequência desse novo estado do fazer poético.

Essas novas tendências repercutem na obra de Francisco Marques, inserindo-o em um patamar artístico em que se geram muitos suportes para o mesmo texto, no caso dele, música e espetáculo convivem com o livro, o livro eletrônico e o CD. Existem, então, múltiplos textos que saem de uma mesma matriz, mas que se diferem por receber, cada qual, características que o insira em uma diferente mídia, assim a obra poética configura-se em relações polifônicas e polissêmicas entre o texto e suas diversas ressignificações que insurgem ao final do processo tradutório.

¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 221.

² JAKOBSON. Aspectos linguísticos da tradução.

³ CLÜVER. Da transposição intersemiótica.

⁴ JAKOBSON. Aspectos linguísticos da tradução.

⁵ GIANNETTI. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*, p. 22-23.

⁶ MCLUHAN. Os meios de comunicação como extensões do homem, p. 77.

Há então, uma questão fundamental na obra de Francisco Marques, que ele lança ao fazer a apresentação do CD que acompanha o livro *Muitos dedos: enredos: um rio de palavras deságua num mar de brinquedos*. Como seria possível ser visual um CD de áudio? O autor, ao nos apresentar ao material, nos surpreende com o título “O livro transborda busca outros suportes: CEDÊ”. No universo autoral de Francisco Marques, seria então possível transformar um livro, que é um objeto palpável, em algo mensurável, mas não palpável, que é o som.

Prosseguindo no subtítulo, ele nos apresenta uma sentença intrigante, “Leituras silenciosas com apetrechos de ouvirimagens”. O CD seria em uma “leitura ingênua” o lugar em que estaria posto a leitura do livro; isso chegaria perto da declamação. Mas, surpreendentemente, o autor cria um neologismo unindo o visível com o invisível, “ouvirimagens”. Uma *leitura silenciosa*, talvez pela falta do signo, mas o significado estaria posto na criação de imagens, efeito que perpassa toda a sua obra poética. O autor estabelece um ponto de congruência entre o texto posto no livro e o transposto para o CD, são exatamente iguais, mas o segundo recebe um tratamento diferenciado acrescentando movimentos vocais, musicais e sonoplásticos.

Analisaremos como exemplo do processo de tradução intersemiótica realizado por Marques a sua proposta tradutória para a fábula “As rãs que demandavam um rei”, de Esopo. Prosseguiremos uma reflexão sobre aspectos que envolvem dois processos tradutórios realizados pelo autor, a saber: tradução entre sistemas linguísticos e tradução entre sistemas semióticos, ou retomando a nomenclatura estabelecida por Jakobson,⁷ *tradução intralingual e tradução intersemiótica*.

Para elucidar um pouco o campo que trataremos, tentaremos definir, ainda que experimentalmente, o gênero fábula, de acordo com o que propõe Agamben em *Infância e história*. Lembramos aqui que Agamben realiza essa definição a partir da reflexão sobre a manifestação em outra mídia da história do nascimento de Cristo, integrando em sua definição o registro escrito do sistema linguístico,

⁷ JAKOBSON. Aspectos lingüísticos da tradução.

narrado nos evangelhos, e o registro em outro sistema semiótico, narrado pelo presépio. Nas palavras de Agamben:

*Não se compreende nada do presépio se não se compreende, antes de mais nada, que a imagem do mundo à qual ele empresta a sua miniatura é uma imagem histórica. Pois ele nos mostra precisamente o mundo da fábula no instante em que desperta do encanto para entrar na história [...] Por isso, enquanto o homem, encantado, emudece, a natureza, encantada, toma na fábula a palavra.*⁸

Neste sentido Esopo seria um fabulador, ou seja, aquele que narra em forma de fábula e Marques seria, igualmente, um fabulador, ou seja, aquele que historia e inventa. Delimitando assim um conteúdo histórico da tradição do texto original, em grego, e sua tradução para o português e conseqüentemente para outra mídia.

Como linha central a fábula tem uma estrutura alegórica, o que lhe permite uma capacidade de atualização constante, se tornando um texto produtivo em nossos dias, sofrendo diferentes apropriações; no campo empresarial, por exemplo, está presente nos cursos de aperfeiçoamento de mão de obra. Em contrapartida, Marques toma a fábula como uma reconstrução literária, sem pensar em uma aplicação funcional para esse gênero literário, recuperando, assim, seu potencial estético narrativo, demandando uma interação em outro nível de complexidade da leitura. Mas é, sem dúvida, imprescindível retornar à definição apresentada por Marques para sua proposta tradutória:

A peça radiofônica “A saparia do Mundaú” é uma recriação recreativa de uma das fábulas do poeta francês Jean de La Fontaine – que, por sua vez, são recriações de fábulas de Fedro e Esopo – que, por sua vez, são recriações de sutilezas populares.

Tudo isso de acordo com a momentosa tradição milenar:

– Quem conta um conto... Quase! Quem conta um conto omite um ponto e aumenta três.

E para que você, amigo ouvinte, possa bisbilhotar o que foi aumentado e omitido, vou soprar as imagens originais que me animaram a desenhar “A saparia do Mundaú”. Para tornar essa tarefa mais saltitante, vou puxar a mesma fábula pelo nariz daqueles três autores.

*Hum... Já estou até sentindo o cheiro.*⁹

⁸ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 156.

⁹ MARQUES. *Muitos dedos: enredos: um rio de palavras deságua num mar de brinquedos*, p. 19.

Ele assume a “omissão” e o “acrécimo” como formas tradicionais de lidar com o texto, haja a vista que o texto passa a ser objeto de recriação e recreação. A tradução seria, assim, um processo feito de escolhas em ressaltar determinado viés do original e, a partir destas nuances formar uma nova fábula como em um jogo recreativo, a literatura encontra seu prazer de brincar, isto no universo autoral de Marques é profanar e recuperar enredos e linguagens. Segundo Iser, essa estrutura propicia a interação bem como o ato de fingir.

[...] *estrutura do jogo, estrutura capaz de propiciar diferentes tipos de interação, quer entre o texto e o leitor, quer entre o fictício e o imaginário [...] Assim, o jogo livre levaria os atos de fingir a movimentos que quase transcendem, fazendo-nos esquecer o que foi deixado para trás. O ato de fingir, contudo, mantém em jogo o que transgrediu, de modo que o transgredido possa tornar-se algo diferente de si mesmo.*¹⁰

A fábula de Esopo em seu reconto por Marques é transgredida ou, segundo Agamben, profanada¹¹ recebendo um tratamento que a atualiza e é partindo desse princípio que ela pode ser inscrita em outra mídia.

No áudio produzido com a fábula, Marques utiliza diversos recursos para inscrição da mesma em outro sistema semiótico. Entretanto o processo tradutório mantém o texto escrito no livro em sua íntegra, mas acrescenta inúmeros recursos inerentes ao meio em que se encontra. No caso, o CD que faz o registro do que Catford nomeia *substância fônica*,¹² ou mais claramente o som – porque poderíamos incluir aqui a voz, o silêncio, a música, o ritmo, a pausa, o tom, dentre tantos outros elementos.

A história inicia-se com o rufar de tambor, com compasso de marcha como o bradar da cantiga popular infantil “Marcha soldado”, introduzindo um compasso de leitura para o título que marca uma espécie de chamado “Embarulhos!”, depois a leitura ganha uma suavidade e uma sutileza “Pelo nariz de Esopo” e por fim uma onomatopeia “AAatchim!”. Na sequência, outro rufar de tambor e se inicia a narrativa propriamente dita.

¹⁰ ISER. *Teoria da ficção*, p. 107.

¹¹ AGAMBEN. *Elogio de la profanación*.

¹² CATFORD. *Uma teoria lingüística da tradução*.

Destacamos que na narrativa temos a presença da voz do narrador com uma modulação, que é mantida todas as vezes que ela se apresenta no texto, caracterizando esse personagem. Já quando apresenta a voz das rãs ele modula novamente a voz promovendo duas ideias: a do coro de rãs que falam e a distância entre elas, na lagoa, e Zeus, no alto, ou inferimos, no Olimpo. Quando na narrativa acontece a resposta de Zeus, esta é antecedida por uma pausa, que a separa da voz do narrador, e sucedida por um efeito sonoplástico que imita bolhas de água, simulando o som do objeto que cai na água, criando um efeito de real mais concreto à sequência e ativando um tipo de memória sensorial.

Os recursos acima descritos são repetidos na segunda parte da história e se acrescenta outra voz que brinca com o traválingua “jararaca jabiquara jabiraca jabaquara”, sucedido pelo rufar do tambor como se marcasse um desfecho ou o retorno do ciclo narrativo.

Logo após, ao contrário de fechar a narrativa como ocorre no gênero fábula tradicional com uma aplicação ou moral – que no caso de Esopo é: “A fábula mostra que mais vale ter como governante um bravo homem, embora lento, que um celerado que semeia o terror”¹³ – Marques apenas sugere a continuação da narrativa, deixando o final aberto a especulações: “As rãs, bem, hã hã, as rãs apreciaram muito o traválingua, mas a cobra... hum... a cobra. A cobra...”¹⁴

Durante esse trecho ocorrem mudanças de tom na voz do narrador, que deixa de apresentar fatos e constatar coisas para insinuar ou ainda ironizar. Essa sequência é seguida de um efeito sonoplástico que imita o chocalho da cobra, o que nos liga ao final de Esopo, uma vez que as rãs são devoradas e a cobra permanece, isto é, Marques concretiza pelo som a presença da cobra como vitoriosa no desfecho da narrativa, em contrapartida a voz das rãs desaparece. O som seria, assim, alegoria da moral da história, fruto de um processo tradutório intersemiótico. Citando Agamben:

¹³ ESOPÉ. *Fables choisies*, p. 96. Tradução minha.

¹⁴ MARQUES. *Muitos dedos*: enredos: um rio de palavras deságua num mar de brinquedos, p. 20.

[...] na fábula tudo é gesticulação ambígua do direito e da magia, que condena ou absorve, proíbe ou permite, enfeitiça ou desencanta, ou então sombria estatura enigmática de decanos e figuras astrológicas, que sanciona o vínculo fatídico que cinge toda criatura (ainda, que sobre tudo isso a fábula estenda o véu do encanto).¹⁵

A estrutura fabular já carregaria em si a ironia ao representar metaforicamente um sentido, em geral um problema da natureza social humana. No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, como a quinta entrada do verbete *alegoria*, encontramos o seguinte: “Simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda uma narrativa ou quadro, de maneira que cada elemento do símbolo corresponda um elemento significado ou simbolizado.”

Não é necessário, então, que Marques apresente o final tradicional, com uma moral clara para que o leitor consiga compreender o sentido da fábula, uma vez que é possível pintar um “quadro”, ou ainda criar uma imagem clara da correspondência proposta pela metáfora, uma vez que se evoca no processo de leitura uma memória coletiva. Talvez por isso a fábula seja vinda do *nariz de Esopo*, ou seja, dos sentidos corpóreos que são instintivos e coletivos, tais como o espirro.

É evidente que o processo tradutório presente na obra de Marques cria um sistema que culmina em uma obra que contém artes antigas, como a contação de história (ou a experiência poética coletiva e oralizada), o travá-língua (ou a tradição do brincar), a cantiga (ou a musicalidade da primeira infância); unindo essa arte que perpassa o imaginário popular – ou ainda, que constitui uma memória coletiva, revisitando em certa medida a tradição – com o uso da nova tecnologia que nos é oferecida, isto é, sua obra é um claro exemplo da arte hipermidiática de nossos dias.

¹⁵ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 154.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio de la profanación. In: _____. *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, FALE/UFMG, Pós-Lit, 2002. p. 109-118.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi. Análise da escritura “A bicharada novidadeira”, contada por Chico dos Bonecos. *Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, p. 289-305, 2007.
- BARTHES, Roland; LARANJEIRA, Mário. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. *Humboldt*, Munique, F. Bruckmann, n. 40, p. 38-45, 1979.
- CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 107-166.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- ESOPE. *Fables choisies*. Notes et lexique grec-français de Henri Berthaut. Paris: A. Hatier, 1947.
- FERNANDES, José; ANTUNES, Orlando Batista. *A polifonia do verso*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Corpo e forma (ensaios para uma crítica da não-hermenêutica). In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *A materialidade da teoria*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998. p. 7-22.
- GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.
- ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção*. Tradução de Bluma Waddington Villar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

MARQUES, Francisco. *Muitos dedos*: enredos: um rio de palavras deságua num mar de brinquedos. São Paulo: Peirópolis, 2005.

MARQUES, Francisco. *Desvendério*: quem conta um conto omite um ponto e aumenta três. São Paulo: Peirópolis, 2006.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. In: PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARTINS, Saul. *Panorama folclórico*. Belo Horizonte: SESC, 2004.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

PAZ, Octávio. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RAMOS, Júlio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*: literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Josiane Felix dos Santos é mestranda em Teoria da Literatura pelo Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

***Através das sombras:* a encenação do mito grego na contemporaneidade**

Bruno Pontes
Flávia Almeida Vieira Resende

No ano de 2008, o Programa de Extensão Letras e Textos em Ação, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, propôs-se realizar a encenação do mito clássico na contemporaneidade, tendo como resultado o espetáculo *Através das sombras*. A peça teve a dramaturgia assinada por Ana Ribeiro Grossi Araújo e Maria Clara Xavier,¹ direção de Júlio Vianna² e atuação de alunos das áreas de Letras, Teatro e Belas Artes da Universidade.

Escolhemos um tema que fosse de fato significativo para todos nós, alunos do Programa, e em especial, para a academia enquanto lugar de reflexão. Dentro dos estudos de tragédia grega, um evento comum, que vem acontecendo com surpreendente frequência na comunidade acadêmica – pelo menos duas vezes ao ano –, levou-nos a pensar a necessidade e urgência de um debate: o suicídio, e, com ele, a morte e a loucura.

A nossa necessidade primeira era, portanto, discutir esses temas, tabus tantas vezes recalcados pela cultura, mostrá-los a partir de uma encenação. Queríamos repetir o que os antigos fizeram: através da performance, exibir as feridas de nossa sociedade.

O "ser" performance é um conceito que se refere a eventos definitivos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado "como se fosse"

¹ Ana Ribeiro Grossi Araújo é formada em Latim (FALE/UFMG) e Maria Clara Xavier é formada em Grego (FALE/UFMG). São Mestres em Estudos Clássicos na FALE/UFMG.

² Júlio Viana é formado em Teatro (EBA/UFMG), é integrante da Cia. 4compalito e Mestre em Teoria da Literatura (FALE/UFMG).

*performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.*³

Traríamos uma espécie de purificação de fatos dolorosos acontecidos em nossa faculdade. Acreditamos que o teatro tem a capacidade de levar tanto o *performer* quanto o espectador a uma excitação ritual na qual é ativada e purificada uma totalidade de emoções e pensamentos desastrosos; e, por que o teatro grego? Porque assim

[...] *como qualquer outra modalidade de teatro, é um gênero essencialmente visual, [pretendíamos com nosso espetáculo] que a presença física do ator [fosse capaz de] agir de um modo direto sobre a sensibilidade da platéia.*⁴

Iniciamos o processo de discussão teórica em disciplina oferecida pelo orientador acadêmico. Os objetivos eram produzir uma tradução coletiva e organizar um texto espetacular a partir de exercícios de dramaturgia. Paralelamente, promovemos palestras e mesas redondas sobre os tópicos *loucura, morte e suicídio*. Um ponto alto em nossas discussões foi o diálogo com Sêneca que afirmava que “bom não é viver, mas viver bem [...] o que importa não é morrer mais cedo ou mais tarde, o que importa é morrer bem ou mal”.⁵ Em contrapartida, estudamos também a visão platônica de que o suicídio seria um ato covarde, e que segundo as leis religiosas e leis jurídicas o enterro deveria ser anônimo, ou seja, a sepultura deveria ficar sem lápides, sem indicar o nome do suicida.⁶

Percebemos que essa visão é bastante próxima da visão que temos ainda hoje, de que o suicida deve ficar como anônimo. Assim, as notícias de suicídio não devem ser divulgadas (o que de fato tem acontecido em nossa universidade), e, no âmbito religioso, de que seria um ato covarde e ofensivo, e, portanto, o suicida não teria direito ao paraíso.

Nossa intenção, no entanto, não era a de reforçar essa visão, mas de provocar uma reflexão sobre o tema, dar voz a esses sujeitos que optam por abandonar a própria vida. E, para que se desse

tal reflexão, para que o público entrasse desarmado no universo de loucura e morte de um suicida, para fazê-lo alcançar um novo ponto de vista sobre o assunto e enxergar o interior confuso e labiríntico do que inflige a morte a si próprio, optamos por trazer o público como participante ativo da representação performática, numa trajetória, não só dramaturgicamente, no texto espetacular, mas também espacial. A ideia era recuperar a *pompé* dionisíaca. O espectador coletivo seria um coro que em procissão buscava ver o espetáculo de morte. Foi um processo de retomar a celebração das orgias e mistérios de Dioniso criando uma “performance no sentido de ação ritualizada onde todos participam de um cortejo, que transporta a estátua do deus até o recinto do teatro e, iniciado o teatro espetáculo, todos tomam parte do grande evento, sobretudo através da *Kátharsis*”.⁷

A adesão do público passava também pela necessidade de um distanciamento da ação, uma amplificação do pessoal para o mítico. A ação estava em todos e em cada um particularmente. A ação contemplada devia tornar-se pensamento transformado em imagem para ser vista à distância. A teoria que subjaz a esse procedimento é:

*Lógos é razão, é discurso, é a base da ciência. Mito é representação, é metáfora, é linguagem cifrada, é enigma [...] O pensamento mítico é, primeiro, uma forma de se pensar por imagens, em oposição à forma abstrata e puramente reflexiva, uma reflexão pura, de se pensar por conceitos.*⁸

Nas imagens e cenas criadas intentávamos despertar o primitivo e visceral do humano, a experiência alógica do homem que, desencantado, atenta contra sua própria vida. A meta era despertar um *páthos* comum nos espectadores.

Pretendíamos recuperar o pensamento mítico nos que assistiam, por meio de uma dramaturgia não linear, onde o sentido se dá por imagens e não por um encadeamento lógico. Utilizamos da técnica da montagem dramaturgicamente, que Anne Ubersfeld define como “agrupamento de elementos de narrativas heterogêneas, mas que adquirem sentido pela obrigação de encontrar para elas um

³ SCHECHNER. O que é performance?, p. 25.

⁴ BARBOSA. Notas para encenação de Alceste, em Áulis e Prometeu, p. 146.

⁵ REY PUENTE. *Os filósofos e o suicídio*, p. 67-68.

⁶ Ver REY PUENTE. *Os filósofos e o suicídio*.

⁷ BARBOSA. Notas para encenação de Alceste, em Áulis e Prometeu, p. 145.

⁸ ANDRADE. Mito: pensar por imagens, p. 95-97.

funcionamento comum”.⁹ Segundo Pavis, na montagem, “a fábula é quebrada em unidades autônomas [...] [onde] cada imagem forma uma cena que não se transforma numa outra cena”.¹⁰ Para essa montagem dramaturgica, nossos modelos míticos foram Ájax (Sófocles), Hércules e Medeia (Eurípides) e o Dioniso que almeja chegar ao Hades em *As Rãs* de Aristófanes, onde o fio condutor era o episódio da fúria ou loucura do mito de Hércules.

O processo de montagem espetacular foi concomitante ao de dramaturgia. Buscamos, para isso, um espaço que possibilitasse essa trajetória não linear e chegamos à Escola de Arquitetura da UFMG, localizada numa região central de Belo Horizonte. A construção da escola tinha características bastante peculiares e favoráveis ao que pretendíamos. Desde sua criação, em 1930, ela passou por inúmeras modificações para acolher o crescente número de alunos, e tais reformas se deram pelo aglomeramento de cômodos, corredores e salas construídas. Esse processo de construção fragmentada resultou em uma arquitetura labiríntica, que permitiu que traçássemos uma trajetória espacial, que condissesse à trajetória textual. A arquitetura da escola foi determinante para o funcionamento dos espaços em função do olhar do espectador.¹¹

Essa trajetória era composta por cenas dos nossos modelos míticos citados e encadeada por imagens baseadas na descida ao Hades, da *Odisséia* de Homero, que deveriam ligar as cenas, dando ritmo à passagem de uma cena a outra.¹² Procuramos inscrever corporalmente imagens que trouxessem essa atmosfera, e, para isso, o diretor nos propôs, no processo de ensaios, algumas palavras desse universo, como *lama, água, zumbi, vento, reza*. Além disso, como se tratava de um ambiente acadêmico, buscamos a ressignificação de objetos já presentes no espaço, como as carteiras e bancos escolares. Cordas amarradas como forcas ainda foram utilizadas em todos ambientes para reforçar o desejo suicida. Essas imagens deveriam se relacionar com o espaço fragmentado, com o espectador, e fariam a ligação dramaturgica.

⁹ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 142-143.

¹⁰ PAVIS; GUINSBURG; PEREIRA. *Dicionário de teatro*, p. 249.

¹¹ Ver UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 116.

¹² Ver PAVIS; GUINSBURG; PEREIRA. *Dicionário de teatro*, p. 122.

Na criação de imagens dessa trajetória, desse cortejo, nos interessava a relação do espectador com o que era visto. Para isso, trabalhamos com situações concretas de desconforto, perspectivas e ângulos de visão, que possibilitassem ao espectador uma decodificação de imagens sensorio-motoras.

Numa ameaça de suicídio, o atuante se encontrava no alto do prédio da Escola de Arquitetura. O ator apoiou-se na escritura de Sófocles para *Ájax*. Enquanto o público assistia à cena de baixo, a condição do espetáculo (espaço reduzido para ver) transforma-o em observador do drama alheio tal como aquele que espia curioso as situações públicas cotidianas quando as pessoas se aglomeram em volta do acontecimento. Aqui, a performance ganhava uma dimensão maior, um novo público e um novo personagem: devido à localização do prédio, moradores dos edifícios vizinhos também se transformavam em observadores ativos, fazendo parte do drama de forma inesperada e direta. Eles reagiam ou estimulando ou censurando a ameaça de suicídio.

Em uma cena como essa, o

*Prazer do perigo e a ausência de risco verdadeiro induzem a uma identificação durante a qual o apreciador de ficção sente prazer em ver representados “personagens psicopatológicos” na cena, pois ele assiste assim à encenação de pulsões que ele recalcaria normalmente e que ele não precisa mais censurar, já que elas são objetivos de ficções cênicas.*¹³

Essa ficção traz uma relação direta e sensorial com o público. Isso se intensifica na cena da purificação, trecho sustentado, em parte, pela escritura de Eurípides no *Hércules*. Para essa cena, tivemos como base a seguinte rubrica: “Aí um certo sopro de flautas vai tomar conta de você; e vai ver uma luz mais linda do que a daqui... bosques perfumados, cortejos alegres de homens e de mulheres, e uma salva de palmas”.¹⁴ Como propõe o texto, procuramos ativar diversos sentidos nos espectadores, numa relação sinestésica, utilizando elementos como água para a lavagem das mãos, incenso, sal grosso, som de flauta e um canto indiano (como não se entendia o significado das palavras, a relação não era de entendimento lógico).

¹³ PAVIS. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*, p. 218.

¹⁴ ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução própria das alunas/dramaturgas.

Entendemos que o espetáculo performático deveria ter esse caráter sinestésico, de atingir, ativar e até confundir os sentidos,

*a fim de apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados [...] preconizamos um espetáculo giratório e que, ao invés de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunde seus relâmpagos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores.*¹⁵

Usamos da técnica da colagem para trazer essa ideia de “espetáculo giratório” na cena da loucura de Hércules. Nessa cena, o atuante andava em cima da laje da escola, em volta de um jardim do pátio, realizando uma partitura física, enquanto havia uma profusão de luzes coloridas, sons ininteligíveis (crianças falando, sons mecânicos etc.), e projeção de imagens de prédios em um telão. Toda essa parte técnica contribuiu para que o cortejo entrasse na loucura da personagem, sentindo-se perdida entre tantas sugestões aos sentidos, passando ainda por imagens lúdicas que retratavam o infanticídio.

Caminhando para o final, o cortejo se depara com uma cena completamente diferente. Uma ruptura no tempo/espço, uma quebra. Não mais a loucura, não mais o labirinto. A solução? “Nada sentir é a melhor coisa da vida.” Depois de tanta agonia, tantos labirintos, todos vão dormir. O público é recebido por Dioniso, é a visita que observa os donos da casa, os donos daqueles pensamentos, que enfim vão descansar.

Mito e performance, nesse tempo/espço contemporâneo, mostraram que “o teatro antigo, em sua realização em cena, é um laboratório de vida pertinente e eficaz”,¹⁶ tendo em vista o tema abordado. Para isso, o belo é uma boa solução. O belo mostra-se simples, como uma canção de ninar, com um afagar, um zelo. Ao apagar das luzes, o público finalmente desprende-se. E talvez, esse fosse o primeiro momento em que se ficasse sozinho, e porque não? Ficar pela primeira vez perdido, atordoado, e sem saber como reagir, naquele instante desconhecido é como se colocar frente a frente com o fim. Encerramos com palavras de um outro que compartilha

conosco o *páthos* de não saber, de não conhecer a resposta. Em *Água viva*, Clarice Lispector escreve:

*É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática, que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.*¹⁷

Por fim, touros na arena acuada, só nos resta um Evoé Baco tauricorno!

Referências

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Mito: pensar por imagens. In: ANDRADE, Sônia Maria Viegas; MARQUES, Marcelo Pimenta; VIEGAS, Anna Maria. *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994. p. 93-111. (Cadernos de textos, 2).

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*; seguido por *O teatro de Seraphin*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Notas para encenação de Alceste, em Áulis e Prometeu. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs.). *O corpo em performance*: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 145-170.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORAES, Eduardo R. Affonso. *História da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971. v. 2.

PAVIS, Patrice; GUINSBURG, Jacob; PEREIRA, Maria Lúcia. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REY PUENTE, Fernando. *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

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

¹⁵ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*; seguido por *O teatro de Seraphin*, p. 110.

¹⁶ BARBOSA. Notas para encenação de Alceste, em Áulis e Prometeu, p. 169.

¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

Bruno Pontes é graduando em Teatro Licenciatura (EBA/UFMG).

Flávia Almeida Vieira Resende é mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE/UFMG. Graduada em Português Bacharelado pela mesma instituição. É atriz formada pelo Curso Técnico de Formação de Atores do CEFAR – Palácio das Artes.

As referências mitológicas e uma experiência de tradução do prólogo de *Hercules Furens*, de Sêneca

Ana Ribeiro Grossi Araújo

Esta reflexão é parte do processo de tradução proposto para minha dissertação de mestrado: a tradução integral da tragédia de Sêneca *Hercules Furens*, tendo em conta suas dimensões poética e dramática. No atual momento do processo, surge a seguinte questão: como traduzir as referências mitológicas, abundantes e significativas no *Hercules Furens*, de maneira efetiva para o ouvinte brasileiro atual?

Abstenho-me da extensa discussão quanto ao fato de as peças de Sêneca terem sido escritas para a encenação ou não, uma vez que, de qualquer maneira, tem-se um texto que visa a oralização performática, seja ela para um ou para muitos atores, para o corpo do *performer* sozinho ou para uma cena rica em elementos visuais e sonoros. Por visar a oralização, o texto traduzido exige a manutenção do ritmo prosódico intenso do original, e a lógica do texto oral, distinta daquela da palavra escrita.

Para esta análise, seleciona-se o prólogo da tragédia, em que Juno apresenta-se, e apresenta Hércules, por meio de um discurso apaixonado que começa pelo lamento e termina na invocação do *Furor* e das deusas monstruosas que o levarão a Hércules, herói recém-chegado dos infernos subterrâneos para o inferno sobre-humano que Juno constrói para ele em casa.

Juno é um personagem mitológico. Hércules também. O *Furor*, as deusas, o inferno e todos os exemplos referentes a Hércules e sua relação com Juno pertencem à mitologia grega, apropriada de forma muito íntima pelos romanos. Nossa relação com tal mitologia, porém, é muito diferente.

O mito trágico grego é recebido pelos romanos não mais como mito, ou seja, como verdade fundacional da sociedade romana, mas como elemento cultural, não religioso, inserido na cultura como traço de erudição, e mais, como contraponto ao elemento civilizado. O mito trágico desenha o conceito de *nefas*: o crime mítico é indizível e indecifrável para os romanos, impossível para a realidade humana, afastado do ato selvagem ou do crime comum.¹ O estranhamento cultural, entretanto, é dissolvido pela ressignificação e pelo conhecimento prévio desses mesmos mitos. O mito grego não é fundacional em Roma, mas é adotado como próprio pelos romanos na educação, na religião oficial, e notadamente em toda a tradição artística fundada sobre os conceitos de *imitatio* e *aemulatio*. A retórica, talvez a arte mais poderosa quando Sêneca escreve suas tragédias, e de cujas técnicas se utiliza, traz explícita em seus tratados normativos a importância de preencher os discursos com exemplos míticos tirados da literatura grega e latina, tomados, agora sim, como referência fundacional da cultura erudita romana.

Sêneca toma o mito grego em seu valor múltiplo: como imagem, e como tal é perceptível por qualquer ser humano; como jogo de linguagem;² e também como exercício de reconhecimento erudito para seu público específico.

O mito como imagem é inerente ao pensamento humano, ladeando o pensamento lógico, e os usos que privilegiam essa perspectiva não são um grande problema para o tradutor: também ao ouvinte atual a imagem é produtiva, atingindo-lhe sensorialmente. Exemplos deste uso são o atraso de Febo submerso no Oceano, nos versos 25 e 26: “Tardusque eoo Phoebus effulsit mari / retinere mersum Oceano iubar”, e o titã luminoso que sobe ao nascente amarelo, nos versos finais do prólogo (versos 123 e 124): “clarescit dies / ortuque Titan lucidus croceo subit”.

Nesses exemplos, em que prevalece a imagem, já se nota a presença de um jogo de linguagem que, quando extremado, nos resulta quase totalmente estranho. Próxima da metáfora, a linguagem do

mito propõe em cada cultura onde se desenvolve chaves muito específicas de decodificação, associadas ao vínculo entre imagem, história e interpretação pragmática. O exercício romano de erudição está ligado à leitura através dessas chaves, por uma associação entre os jogos possíveis entre os mitos e os textos e, nas palavras de Barrera, o *ciclo hermenêutico* em que se situam.³ Herdeiros da literatura latina, temos algum acesso a esse ciclo, o que torna um nome como *Hércules* passível de decodificação para grande parte das pessoas. Tal acesso, contudo, é muito restrito em comparação ao dos romanos da época de Sêneca, particularmente daqueles que tinham acesso à cultura letrada.

Ainda que não esteja mais, entre os romanos, vinculado à cultura oral, a necessidade de ser recontado permanece inerente ao mito escrito, e os romanos conhecem os mitos porque os viram, leram e ouviram desde o princípio de sua educação cultural, e porque a literatura possui seus mitos preferidos, com versões repetidas – e singularmente alteradas – a cada nova obra literária, num jogo de repetição (*imitatio*) e adequação, essa última ligada a um processo de superação (*aemulatio*).

Muitas vezes, o jogo mítico se estabelece pela descrição de uma imagem, que evoca uma história, que por sua vez se liga ao sentido próprio do trecho em que aparece. O texto descritivo adquire função pictórica, como uma *ékfrasis*, frente a uma história que permanece oculta, tesouro de sentido disponível apenas para os que possuem sua chave de leitura. Esse jogo diz respeito diretamente ao tradutor.

Se o que o tradutor busca é, precisamente, fornecer a chave de leitura para o ouvinte atual do texto de Sêneca performatizado, como pode fazê-lo sem tirar do público o prazer de descobrir por si mesmo qualquer informação escondida ali, disponível apenas para ele, que a descobriu? Se a tradução entrega a interpretação, destrói a imagem e o jogo. Se entrega apenas a imagem, e não a chave de leitura, tampouco há jogo.

¹ DUPONT. *Le théâtre latin*.

² BERMEJO BARRERA; Díez PLATAS. *Lecturas del mito griego*.

³ BERMEJO BARRERA; Díez PLATAS. *Lecturas del mito griego*.

Analisemos então os dezenove primeiros versos do prólogo, buscando resposta para a questão formulada acima. Começa falando Juno:

- [1] *Soror Tonantis (hoc enim solum mihi
Nomen relictum est), semper alienum Iouem
Ac templa summi uidua deserui aetheris,
Locumque caelo pulsa paelicibus dedi;*⁴

Juno se situa para o ouvinte com relação ao que move seu discurso. Vale a pena destacar que seu discurso é ação, não só porque toda palavra é ação na Antiguidade romana,⁵ mas também porque o discurso do prólogo é ação concreta: em uma ira crescente, termina com a invocação do *Furor*, que venha a Hércules para vingar Juno pelas infidelidades de Júpiter e pela ausência de *pietas* de Hércules. Já nos quatro primeiros versos, pede-se ao ouvinte algum conhecimento: Juno se diz irmã de Júpiter para que o público, que deve saber que além de irmã é sua esposa, deseje saber por que já não o é, o que ela explica em seguida: deixou seu lugar no céu para as amantes, *paelices*.

O quinto verso vem marcar uma urgência, “tellus colenda est”: a terra exige cuidados, cultivo, culto. A própria Juno, expulsa do céu, deve receber seu culto na terra. Deusa das *matronas*, dos casamentos e dos partos, ela é de certa maneira a própria terra, em oposição ao céu, povoado de amantes. Assim, ela anuncia, como justificativa para a urgência de cultivar a terra, a longa lista de amantes que já possuem seus lugares no céu: “*paelices caelum tenent*.”

- [5] *Tellus colenda est; paelices caelum tenent
Hinc Arctos alta parte glacialis poli
Sublime classes sidus Argolicas agit;
Hinc, qua recenti uere laxatur dies,
Tyriae per undas uector Europae nitet;*
[10] *Illinc timendum ratibus ac ponto gregem
Passim uagantes exerunt Atlantides.
Ferro minax hinc terret Orion deos;*

⁴ SÉNÈQUE. Hercule Furieux, p. 10.

⁵ DUPONT. *Le théâtre latin*.

*Suasque Perseus aureus stellas habet:
Hinc clara gemini signa Tyndaridae micant;
[15] Quibusque natis mobilis tellus stetit.
Nec ipse tantum Bacchus aut Bacchi parens
Adiere superos: ne qua pars probro uacet,
Mundus puellae serta Gnosiacae gerit.*

- [19] *Sed uetera sero querimur;*⁶

Nos versos 6-18, o texto apresenta inúmeras referências mitológicas. A leitura das imagens dá o desenho do céu, e debaixo dele a presença do corpo de um ator ou orador que aponta para os astros, trazendo a imensa distância entre Juno, agora uma de nós, e sua morada legítima. *Hinc et illinc*, aqui e ali, a deusa expulsa aponta, com gestos verbais, as estrelas. *Arctos, sublime sidus*, o astro alto mostra o caminho aos navegantes, alguém *nitet*, brilha onde descansa o dia, Órion ameaça os deuses com o *ferro*, *Perseus aureus* tem suas *stellas*, os *clara signa* dos gêmeos tindáridas *micant*, cintilam, e o firmamento, *mundus*, conserva a coroa, *serta*, da moça de *Gnosus*. Tudo brilha, pontuado pelo fulgor concedido por Júpiter a suas amantes no céu.

As palavras constituem o desenho também em seu ritmo: a estrutura sintática começa simétrica, com dois versos para cada um ou dois mitos, apontados individualmente pela dêixis visual em *hinc* e *illinc*, criando um céu geograficamente perfeito; também a métrica começa bastante regular, com alternância entre jambos nos pés pares e espondeus nos ímpares. A partir do verso quinze – encaminhando as lembranças míticas a um final explosivo e desordenado –, toda regularidade se perde. A sintaxe aproveita-se das cesuras, a métrica é preenchida por sílabas breves, alterando o ritmo da fala (ou seja, alterando a respiração de Juno), transportando o discurso da memória à paixão atual, e desfazendo a organização do céu que, afinal, pertence ao inimigo Júpiter.

Tudo isto está visível na primeira camada do texto, e pelas questões rítmicas já representa um desafio ao tradutor. Sob essa camada, porém, uma colcha de retalhos constrói o desespero de

⁶ SÉNÈQUE. Hercule Furieux, p. 11.

Juno sob esse céu coberto de vestígios das traições de Júpiter com relação a ela. Os astros escolhidos por Juno para povoar seu céu não são aleatórios: todas as estrelas provêm dos amores adúlteros de Júpiter, e denunciam-nos perante toda a humanidade, tornando a deusa ainda menor diante das amantes tão abrilhantadas.

Os mitos escolhidos por Sêneca também não são aleatórios: povoam o imaginário e a educação romana, e por isso seriam facilmente reconhecíveis por seus ouvintes. Exemplo disto é que esses mesmos mitos estão narrados em sua extensão e citados em versões atribuídas a vários autores no tratado *De astronomia*, de Hygino, escrito alguns anos antes dos escritos de Sêneca. Juno, portanto, compartilha com seu público o conhecimento de sua condição de *nouerca*, 'madrasta', e seu discurso já não serve tanto para atingir quem ouve, como para atingir a si própria, criando as condições que levarão a sua ação final, a invocação dos seres infernais para enlouquecer o bastardo Hércules.

Encoberta pelos versos 6 e 7, descobre-se a história de como Arctos, a Ursa Maior, converteu-se na estrela mais importante para a navegação mediterrânea daqueles tempos a partir do amor entre Júpiter e Callisto, transformada em ursa e então na estrela Ursa Maior.

Nos versos 8 e 9, o surgimento da constelação do Touro, para a divinização de Europa e de seu amor com Júpiter metamorfoseado em touro branco.

Em 10, 11 e 12, a perseguição de Órion às Atlântides, transformadas em estrelas por Júpiter, e depois também a transformação do caçador, que segue perseguindo-as transformado em estrela. Aqui, a relação com as traições de Júpiter parece indireta, por comparação de Júpiter, caçador de mulheres, a Órion, caçador das Atlântides transformadas em pombas, embora haja também versões em que Júpiter se casa com três das Atlântides.

No verso 13, Perseu, filho ilegítimo, transformado em estrela em função de sua filiação paterna, e no 14, os Tindáridas, Cástor e Pólux, deuses importantes no culto religioso romano, filhos de Leda

com Júpiter, transformados em estrelas depois da morte do primeiro dos gêmeos.

O verso 15 é um resumo, para que em seguida entre Baco, o filho de Júpiter com Sêmele, uma mortal, que alcança com sua mãe o céu, morada dos deuses. Este, nesta tragédia, já não é o monte Olimpo, como para os gregos, mas o céu mesmo, o reino das alturas, em oposição à terra, onde habitam os mortais, e os infernos, onde habitam os mortos. Às alturas, nos versos 17-18, Baco leva também sua amada, para que não reste nenhum lugar isento de vergonha, e para que Juno seja enfim terrivelmente humilhada: ao contrário de Baco, mortal divinizado, a deusa é destituída do céu.

O verso 19 marca a função da lista de mitos, ao chamá-los *uetera* e por isso abandoná-los para assumir enfim a argumentação que interessa no presente, contra Hércules tomado então como vítima expiatória de todas as outras traições à moral dos céus.

Sustentando-me nessa leitura, exponho abaixo uma tentativa de tradução dos versos analisados ao português. A tradução não corresponde satisfatoriamente a todas as questões que transparecem no texto, mas acredito que se justifica frente à definição mesma do exercício tradutório, em que as constantes são a negociação e, com ela, as perdas. O que busco enquanto ideal é fazer menos significativas as perdas, partindo de uma abordagem que valorize a funcionalidade dramática (e, conseqüentemente, também poética) do texto traduzido. Eis a tradução:

JUNO

Eu, irmãzinha do Trovejante, pois este único parentesco me sobrou, solteira, de Júpiter... De Júpiter, sempre ausente, desertei, e também do teto altíssimo dos ares, e dei lugar, expulsa do céu, às amantes.

A terra recebe culto. O céu? Possuem-no as amantes.

Aquela ali, a Ursa, na parte alta do norte gelado, tornou-se a estrela sublime que conduz as frotas gregas. Ali, onde, chegada a primavera, o dia descansa, brilha quem arrastou pelas ondas Europa, a mocinha de Tiro. Para lá, fugiu o bando das Atlântides, temível para os barcos e o mar, desfilando daqui pr'ali. Com a espada ameaçadora, ali, Órion aterroriza os deuses, e Perseu, rapaz de ouro, tem suas estrelas. Ali, os famosos sinais dos gêmeos de Júpiter cintilam, e a todos os filhos, a terra flexível deu chão.

Não só o próprio Baco ou a mãe de Baco avançaram até as alturas, onde, para que não falte lugar à vergonha, o firmamento exhibe também a coroa da noiva nascida em Creta.

Mas guardemos lamentos antigos.⁷

Justifico a primeira opção formal, de traduzir os versos latinos por prosa, em função da variedade métrica do cenário jâmbico frente à rigidez da métrica tradicional portuguesa, e visando um texto de ritmo mais flexível, e por isso mais dramático em nossa concepção atual. Essa opção, entretanto, não seria a mesma para os coros, em metros caracteristicamente líricos. Como solução rítmica não metrificada, proponho uma equivalência de proporção entre cada sintagma e frase nos textos original e traduzido; busco ainda aliterações e assonâncias que correspondam em função discursiva aos efeitos fonéticos do latim, por exemplo: a aliteração em nasais no primeiro sintagma da tradução recupera o tom de lamento que vem no segundo sintagma latino, também em nasais; as aliterações em *r* distribuem-se ao longo de ambos os textos; as sibilantes recorrentes na tradução ajudam a construir o tom cortante do texto; o *i*, como em *hinc et illinc*, também em *ali* é uma flecha que aponta para o céu.

Com relação às opções de vocabulário e à construção da leitura mitológica, fiz os menores acréscimos necessários para a compreensão do sentido pragmático, não das histórias sob as imagens. Isto é, desejo que o leitor compreenda que Juno desenha o céu com as amantes de Júpiter e seus filhos, mas não lhe dou a história do nascimento e morte de Perseu, ou do amor entre o deus e Callisto, a Ursa, nem o nome de Ariadna, a esposa de Baco, pois esses dados tornariam a leitura final mais obscura, o jogo mais complexo.

Entre os acréscimos, temos repetições, por exemplo, *Eu*, a primeira palavra, recupera em catáfora o pronome *me*, e “solteira, de Júpiter... De Júpiter [...] desertei” evidencia a ambiguidade sintática. Temos dêixis, como *aquela* referindo-se à Ursa. Há substantivos que explicitam a relação de adjetivos pouco claros em português, como *rapaz de ouro* para *aureus*, *nascida em Creta* para *Gnosiaca*. Finalmente, a recuperação explícita da ironia presente no texto, em

⁷ SÉNÈQUE. *Hercule Furieux*. Tradução minha.

irmãzinha, diminutivo de valor pejorativo, e *rapaz de ouro*, alusão à expressão *menino de ouro*, exageradamente elogiosa, contrária ao contexto em que a deusa a pronuncia.

Cumprida na tradução a trajetória crítica proposta com relação ao início do *Hercules Furens*, acredito ter alguns dos parâmetros gerais que orientem a leitura da tragédia como um todo, ainda que com a certeza da necessária insuficiência desses parâmetros para a tarefa potencialmente impossível de traduzir.

Referências

- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Mito: pensar por imagens. In: ANDRADE, Sônia Maria Viegas; MARQUES, Marcelo Pimenta; VIEGAS, Anna Maria. *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994. p. 93-111. (Cadernos de textos, 2).
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos; DÍEZ PLATAS, Fátima. *Lecturas del mito griego*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/ME/Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. 2. ed. Paris: Armand Colin/HER, 1999.
- FACCIOLALATUS, Jacobus; FORECELLINUS, Aegidius. *Totius latinitatis lexicon*. 23. ed. Londres: Black & Armstrong, 1839. v. 1.
- GRAZIANI, Françoise. Imagem e mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998. p. 482-490.
- HYGINUS. *De astronomia*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/hyginus.html>>. Acesso em: 10 jun. 2009.
- LEXICON iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Zürich: Artemis, 1981. 8 v.
- SÉNÈQUE. *Tragédies: Hercule furieux, Les troyennes, Les phéniciennes, Médée, Phèdre*. Organisation et traduction de François-Régis Chaumartin. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1982.

STAPLETON, Michael. *A Dictionary of Greek and Roman Mitology*. New York: Bell, 1978.

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

Ana Ribeiro Grossi Araújo é Mestre em Estudos Clássicos pelo Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Performance como resignificação do mito

Vanessa Ribeiro Brandão

*Todo texto é único e é,
ao mesmo tempo,
a tradução de outro texto.*

Octavio Paz

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

Fernando Pessoa

Pretendemos, aqui, pensar o mito como uma materialização da incógnita da condição humana, bem como da interação dessa materialização com o mundo. Partiremos do conceito de mito segundo o senso comum, que é a explicação da origem de fenômenos ou de qualquer acontecimento natural que se processa na vida de um povo ou cultura. O mito inscreve uma realidade na qual os homens se refletem. Por essa razão, histórias que explicam o surgimento do céu, da terra, da condição humana e dos fenômenos em geral por meio de uma ou várias forças primitivas são comuns às narrativas mitológicas construídas por cada povo ao redor do mundo. Segundo Mircea Eliade, o mito representa

[...] o mundo que nos rodeia, no qual se sente a presença e a obra do homem – as montanhas que transpõe, as regiões povoadas e cultivadas, os rios navegáveis, as cidades, os santuários – tem um arquétipo extraterrestre, concebido quer como um 'plano', como uma 'forma', quer pura e simplesmente como uma 'réplica' que existe a um nível cósmico superior.¹

O mito, então, apesar de ser comum a todos os povos e culturas, é construído e propagado de formas diferentes, ou seja, de maneira concordante com cada espaço e a cada cultura em que está inserido. O mito, que entendemos, pois, como a "memória coletiva" de cada cultura, é transmitido a cada geração, a cada indivíduo e a outros povos por meio da performance. Como afirma Sara Rojo:

*Aquilo que entendemos como memória coletiva, mais que memória, é um discurso metafórico, relativamente consensual dentro de uma comunidade ou de uma nação, recuperar comportamentos em uma performance, necessariamente, conecta-se com o pessoal.*²

Assim, o mito – que tem um significado coletivo, que mantém a unidade de uma comunidade ao ditar regras, costumes e tradições a partir de uma interpretação do mundo circundante – estabelece o contato com o indivíduo a partir do momento em que é performatizado, o que faz com que passe a fazer outro sentido. A performance permite ao indivíduo "tomar posse" daquela memória e, então, o mito é ressignificado. Ele, que tinha um sentido coletivo, passa a ter um sentido pessoal, um novo significado individual. "Sabemos que qualquer que seja a representação é sempre um discurso que modifica o referente e que é impossível pretender formas originais, fixas no tempo."³ Após a performance, o mito assume características individuais que mudam no tempo e no espaço, conforme seu público.

Para reforçarmos a discussão acerca do mito e da sua ressignificação pela performance, abordaremos rapidamente uma diferenciação – um tanto fora de moda hoje – entre o pensamento mítico e o pensamento filosófico na Grécia Clássica, aquele que teria sido introduzido principalmente pela escrita. Para isso, tomaremos por base o conceito de *pensamento mítico* desenvolvido por Sônia Viegas.

¹ ELIADE. *O mito do eterno retorno*, p. 23.

² ROJO. *Crítica e performance teatral*, p. 2. (Grifo nosso)

³ ROJO. *Crítica e performance teatral*, p. 2.

Segundo a filósofa,

*[...] o pensamento mítico ou a importância do mito é, fundamentalmente, a importância do pensamento feito através de imagens. O pensamento mítico é, primeiro, uma forma de se pensar por imagens, em oposição à forma abstrata e puramente reflexiva, uma reflexão pura, de se pensar por conceitos.*⁴

O que nos interessa na citação é a sua forma de entender o mito como um pensamento "imaginado", isto é, "um pensamento construído através de imagens". Observe-se, reiteramos, que mito, nesse momento de análise, não é a palavra escrita, mas o pensamento por imagens, a memória coletiva de um povo. Embora tenha uma natureza concreta, já que é imagético, ele não é palpável nem particular, mas coletivo e partilhado. Assim podemos reafirmar o mito como uma ação mental de um coletivo que anseia tornar-se sensível ao individual.

Trabalharemos a performance do mito que entendemos ser a mais comum na Grécia do século VI a.C, a narrativa oral através do canto do aedo e do poeta. Nessa época, o acesso à escrita era minimizado e todo tipo de conhecimento e cultura era transmitido por imagens vistas e por palavras sonorizadas. O mais interessante no período histórico em questão é que não se via separação entre o divino e o sensível. Assim, elementos do fenômeno do mundo eram, na verdade, "manifestação do sagrado".⁵ O mito seria, então, uma interpretação coletiva do sagrado perceptível, mas distante e misterioso. Ele faz parte apenas do imaginário, por isso se encontra na esfera do sagrado. Logo, a performance seria uma maneira de aproximá-lo da esfera humana, uma maneira de tomar posse do mistério, do inapreensível, do sagrado, integrando-o ao ordinário, incorporando-o no dia a dia, o que o filósofo italiano Giorgio Agamben vai chamar de *profanação*.⁶

Assim, a performance é tão importante quanto o próprio mito, pois a performance expõe o mito, tira-o do imaginário e o traz para o mundo real no sentido de dar a ele uma função que vai além da representação e da explicação, uma função particular. Ela é uma

⁴ ANDRADE. *Mito: pensar por imagens*, p. 97.

⁵ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, p. 13.

⁶ AGAMBEN. *Profanaciones*.

interpretação do mito. Como interpretação, ela depende do *performer*, do público e do contexto. O mito é único, a performance particulariza-o, transforma-o em vários, cada um correspondente a seu público específico, ao *performer* e a um contexto bem delimitado. Podemos, portanto, trabalhar a interpretação, a performance do mito como uma tradução intersemiótica ou transmutação, pensando o conceito de acordo com a formulação de Roman Jakobson, citado por Plaza:

[...] *aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa, poderíamos acrescentar.*⁷

A performance, nesse sentido, passa a ser uma tradução intersemiótica do mito. Assim, se o mito é o sagrado, a performance é a tradução desse sagrado, repassa-o às pessoas, profaniza-o em um ritual que permite aos que não têm acesso direto a esse sagrado estabelecer esse contato, seja através da dança, dos ritos e, sobretudo, da música e da poesia.

No entanto, os testemunhos literários gregos afirmam que é necessário que haja um mortal que tenha, por um poder concedido pelos deuses, acesso direto ao sagrado permitindo-lhe a função de repassá-lo ao público. O homem que tem tal função – de repassar o mito através do canto – é o poeta/aedo. Por ser de tamanha importância sua função, há divindades responsáveis por essa transmissão, que o guiam em sua performance: as Musas.

*Se a poesia e a música são o âmbito de divindades – as Musas, patronas de toda a beleza e de toda a sabedoria –, os poetas são os eleitos das deusas que decidiram, como narra Hesíodo na Teogonia, fazer de homens comuns, e independentemente da vontade destes, conhecedores privilegiados do sublime.*⁸

Segundo essa teoria que elegemos para nosso percurso, homens com tão alto encargo precisam da interferência do divino para cumprir tal tarefa. As divindades que melhor se encaixam nessa

função são as filhas da própria *Mnemosyne*, a deusa Memória, e Zeus, o organizador do cosmos. Apesar das várias hipóteses e narrativas que existem a respeito da origem das Musas e de sua quantidade (se três ou nove), serão adotadas as informações dadas por Hesíodo em sua *Teogonia*. Elas seriam nove – Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-coro, Amorosa, Hinária, Celeste, Belavoz, que entre todas vem à frente –,⁹ resultado das nove noites que *Mnemosyne* passou com Zeus nas colinas de Eleutera. Habitam o monte Hélicon, onde vivem cantando e dançando.

Os “tradutores” dessas divindades explicam muito bem sua natureza. As Musas são a “memória organizada”, responsáveis pelos cantos *katà kosmon*¹⁰ dos aedos. A performance dos aedos seria o ritual de contato com a deusa Memória, o contato com o divino, que, no indivíduo, passa a ter um significado particular que gera a ordenação, a organização das emoções, as quais também faziam parte da esfera do sagrado. As Musas ensinam aos aedos e aos poetas o que cantar e como cantar; têm poder sobre o *performer* e o público, “para oblição de males e pausa das aflições”.¹¹

Vejam, então, a influência das Musas, com base em algumas performances que acontecem na *Odisseia*. Vale lembrar que os aedos profissionais, dentre os quais se incluem os dois primeiros que serão citados, tinham função especial dentro do palácio. Eram mais que professores e xamãs, uma vez que tinham a função tanto de ensinar como de evocar o sagrado e entreter a assembleia.

Fêmio: aedo da corte de Ulisses que, no canto I, canta aos pretendentes de Penélope enquanto o rei está fora. No canto XXII, Ulisses quer matá-lo, mas ele suplica-lhe a vida com as seguintes palavras:

*Suplico-te, ó Ulisses, tem piedade de mim e respeita-me, depois te arrependers se ao aedo matares, a mim, que canto os deuses e os homens. Sou autodidata e um deus plantou em meu coração todos os caminhos da canção...*¹²

⁷ JAKOBSON citado por PLAZA. *Tradução intersemiótica*, p. 5.

⁸ KRAUSZ. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*, p. 16.

⁹ Nome das musas segundo tradução de Jaa Torrano dos versos 77-79 da *Teogonia*.

¹⁰ BRANDÃO. *Antiga musa: arqueologia da ficção*.

¹¹ Tradução de Jaa Torrano, do verso 55 da *Teogonia*.

¹² HOMERO. *Odisseia* XXII, 344-348.

Ao afirmar isso, Fêmio confirma que não é por obra humana que canta, mas que nele foi plantado o dom. A performance do mito pelo aedo não é responsabilidade humana, mas divina, sagrada.

Demódoco: é sempre apontado como referência ao tratar-se de aedos. Era cego e geralmente é relacionado a Homero. Ulisses encontra-o na terra dos Feácios e este chega a arrancar-lhe lágrimas com sua canção. Sobre ele, afirma-se:

*Um mensageiro então se aproximou trazendo o bom menestrel,
a quem a musa amava mais do que a qualquer outro, e lhe deu bem e mal
privando-o da vista, mas dando-lhe o dom da doce canção.*¹³

Parece, aqui, que as Musas tiraram-lhe a visão, porém permitiram a ele uma outra visão, que não é do mundo dos homens, mas do sagrado. Demódoco não se “contamina” com o mundo real e profano, o mundo que ele tem acesso é o sagrado, através das Musas.

Uma prova de que a inspiração do aedo só pode ser divina é o momento em que Ulisses pede a esse homem que narre o episódio do cavalo de Tróia, em que o próprio Ulisses estava presente. Como Demódoco conseguiria narrá-lo, assim, de improviso, se não fosse pelas Musas? Essas são as únicas que têm acesso à memória coletiva e podem organizá-la e passá-la o poeta. Teorias várias explicam a performance do aedo de outra forma, nós, no entanto, evitamos o “mito da técnica” como “algo que era possível se adquirir, possuir e que poderia dar ao ator o domínio consciente de seu corpo”.¹⁴ Acreditamos, com Eugenio Barba, que há alguns atores que “atraem o espectador com uma energia elementar que ‘seduz’ sem mediação. Isso ocorre antes que o espectador tenha decifrado ações individuais ou entendido seus significados”.¹⁵

Ulisses: nosso herói grego é um ótimo contador de histórias, mas em nenhum momento é explicitado que ele tenha qualquer tipo de contato com as Musas. Muito mais conhecido por sua astúcia e capacidade de mentir, seduzir e convencer, certamente que foi atra-

vés desses dons que encantou. No entanto, fica claro que o canto de Ulisses consegue apenas distrair as pessoas, não tem função de conectar seu público ao sagrado. Isso prova, no nosso entender, que, para performatizar verdadeiramente o mito, para ressignificá-lo, é necessário ter contato com o divino, com as Musas.

Sereias: o canto das sereias é capaz de matar. Assim como as Musas, elas sabem de todos os mitos e acontecimentos. No entanto, sua narrativa, segundo Brandão, diferencia-se da narrativa inspirada pelas Musas pela forma como esta enlouquece os homens, consequência da desorganização de seu canto.¹⁶ A Musa inspira *katà kosmon*; as sereias não. Tanta informação não ordenada só pode causar fascínio e morte.

Percebe-se assim que há uma diferença entre o canto inspirado pelas musas e o canto não inspirado quanto à função e ao efeito. No entanto, o maior e mais famoso poeta, Orfeu, é conhecido por ter um canto mais poderoso que o canto das Musas e que superava também o canto das sereias. Orfeu era considerado um semideus, filho da musa Calíope e do deus-rio Eagro.¹⁷ Isso explica todo o seu poder: herdara a habilidade da deusa e a fluidez do rio.

Seu canto era tão poderoso que fazia até mesmo as pedras e as árvores dançarem. Encantava animais, monstros, heróis. Dizem que mesmo após sua morte – dilacerado por mulheres ou bacantes – sua cabeça era capaz de profetizar, como vemos em alguns vasos do século V a.C. Uma performance tão poderosa só é explicada pelo fato de sua poesia ter vida própria. O mito, nesse caso, já não faz mais sentido, apenas o canto do poeta. O efeito de tal canção está relacionada ao movimento, à celebração das emoções, ao convencimento e à profecia, o que vai além do abordado por nosso trabalho, que é a performance como contato com o sagrado.

Independentemente do contexto e do objetivo de cada *performer*, é necessário evidenciar que cada performance pode tornar-se mais importante que o mito em si, devido à sua força sincrônica enunciativa, que é capaz de gerar a atualização da imagem em qualquer

¹³ HOMERO. *Odisseia* VIII, 62-64.

¹⁴ BARBA. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral, p. 244.

¹⁵ BARBA. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral, p. 54.

¹⁶ BRANDÃO. *Antiga musa*: arqueologia da ficção, p. 81.

¹⁷ KERN citado por KRAUSZ. *As musas*: poesia e divindade na Grécia arcaica, p. 159.

tempo, espaço ou contexto. O mágico, o sagrado se dá quando o *performer* comunica com o observador e gera, a partir de seu ato físico, vida comum entre os dois.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de F. A. Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Mito: pensar por imagens. In: ANDRADE, Sônia Maria Viegas; MARQUES, Marcelo Pimenta; VIEGAS, Anna Maria. *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994. p. 93-111. (Cadernos de textos, 2).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

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

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. 6. ed. revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. *Ilíada*: em verso. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--?].

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. São Paulo: Tecnoprint, 1960.

KRAUSZ, Luis S. *As musas*: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos, 93).

ROJO, Sara. Crítica e performance teatral. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Critica%20e%20performance%20teatral%20-%20Sara%20Rojo.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2009. [IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas].

Vanessa Ribeiro Brandão é mestranda do Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, voluntária do Projeto de Extensão “Contos de Mitologia”, coordenado pela professora Tereza Virgínia R. Barbosa e o professor Marcos Antônio Alexandre. O texto apresentado foi escrito como produção de pesquisa financiada pela FAPEMIG, intitulada “Mito, literatura e ecologia: as ninfas na obra de Lima Barreto” e também a partir das experiências vividas ao recontar mitos clássicos como monitora do Projeto de Extensão.

Rito e performance: a *hybris* em *Balbina de Iansã* e em “*María Antonia*”

Marcos Antônio Alexandre

Os rituais representam uma das linguagens que se tornou objeto de pesquisa dos estudos da performance ao longo dos anos. A partir desta perspectiva, o rito, muitas vezes, é visto como uma possibilidade de resgatar a memória corporal, e, por sua vez, a memória coletiva, por meio da leitura dos movimentos, danças, canções, mitos, repetições, rememoração e de outros elementos que o integra. Nos estudos da performance, o rito também pode ser visto como uma forma de recuperar e ao mesmo tempo transmitir a memória social e coletiva. No campo do teatro e das manifestações performáticas artísticas, eu considero – tendo como referência as minhas pesquisas acadêmicas – que esta relação acontece com a incorporação dos rituais afrodescendentes nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares com vistas a propor uma ressignificação dos elementos que integram o rito e a performance nos enredos propostos por autores que se dedicam à dramaturgia negra.

Em contrapartida, o conceito de *hybris* tem sido aplicado frequentemente em relação aos protagonistas das tragédias que desafiam as leis vigentes na *polis* e as proibições dos deuses. Neste sentido, a transgressão dessas personagens – a falha trágica, a *harmartia* – se revela como um dos elementos de composição dramática que merece ser analisado mais especificamente neste trabalho. Meu objetivo é analisar como se confluem os elementos trágicos por meio dos rituais performáticos e do universo mítico do candomblé e da *santería* nas peças *Balbina de Iansã*, do dramaturgo

brasileiro Plínio Marcos, e “María Antonia”, do cubano Eugenio Hernández Espinosa. Podemos observar que a desmedida, isto é, o excesso, o descomedimento, a desmesura, a violência, a insolência, o ultraje, todas estas características que integram o conceito da *hybris* fazem parte, consciente ou inconscientemente, das personagens centrais das duas obras.

Balbina de Iansã

A partir da escrita da peça *Balbina de Iansã* (1970), Plínio Marcos questiona duas correntes religiosas: o candomblé e o cristianismo, por meio da religião católica. O texto dramático integra os musicais da década de setenta levados ao palco pelo autor que lançou compositores e músicos da roda de samba paulista. Plínio, ao escrever e dirigir *Balbina de Iansã*, tinha como uma de suas preocupações básicas “denunciar a importação de cultura que vai cada vez mais esmagando nossa cultura popular”.¹

A obra relata a história de amor de Balbina (branca, filha de Iansã) e João (negro, filho de Xangô) numa casa de candomblé retratando os elementos que fazem parte do ambiente: imagens de santos/orixás e entoação de pontos do candomblé. É o único texto do autor em três atos, além de ser o único cuja temática é uma história de amor, uma tragédia inspirada em *Romeu e Julieta* e ambientada num terreiro.² Raymond Williams, relendo Hegel, argumenta que

¹ MARCOS citado por VIEIRA. *Plínio Marcos: a flor e o mal*, p. 163.

² Não posso deixar de sinalizar que a tragédia shakesperiana teve como influência e inspiração o mito grego de Píramo e Tisbe. Segundo a lenda, narrada por Ovídio em *Las metamorfosis*, “Píramo e Tisbe eram dois jovens babilônios durante o reinado de Semíramis. Eram vizinhos e se amavam apesar da proibição de seus pais. Comunicavam-se com olhares e signos até que descobriram uma greta no muro que separava as suas casas. Assim puderam se falar e marcar um encontro. Ficaram de se encontrar numa noite perto de uma amoreira que havia próxima de uma fonte. Tisbe chegou primeiro, mas uma leoa que voltava de uma caça para beber água da fonte a deixou aterrorizada e ela fugiu deixando cair o seu véu. A leoa brincou com o véu manchando-o de sangue. Ao chegar, Píramo descobriu as marcas e o véu manchado de sangue, e acreditou que um animal matou Tisbe e, por isso, suicidou-se cravando em si um punhal. De seu sangue, veio a cor púrpura das amoras segundo Ovídio, que antes eram brancas. De fato, dentro da tradição latina, o termo *Pyramea arbor* (“árvore de Píramo”) se usava para designar a amoreira. Tisbe, com medo, saiu cautelosamente de seu esconderijo. Quando chegou ao lugar viu que as amoras tinham mudado de cor, duvidou se era o lugar combinado. Viu em seguida seu noivo agonizando, abraçou-o e, por sua vez, suicidou-se.” PÍRAMO Y TISBE. (Todas as traduções, ao longo do texto, são de minha responsabilidade).

[a] *tragédia considera o sofrimento como “pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato” e reconhece, além disso, a “substância ética” desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele – como oposto a “ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedades, morte e similares”.*³

Os traços da tragédia vão sendo delineados com o desenvolvimento da trama. Logo no início, a imagem de Iansã é quebrada. Isso pode ser lido como um sinal de desgraça que é trazido para o terreiro. Em seguida, Boba (uma deficiente mental – filha da zeladora do lugar, Zeninha –, a responsável por deixar cair a imagem de Iansã, quando escuta a voz de Zefa – a mãe de santo responsável pela casa) come as oferendas que Zefa oferece a Exu para acalmar a ira da entidade – outro prenúncio da tragédia. Boba se livra do castigo de Zefa por causa de Balbina, que intercede a seu favor, dando-lhe proteção, mas, ao mesmo tempo, jura castigá-la pela desobediência.

Balbina é o elemento que encadeia a tragédia. Expedito, um protegido da mãe de santo a quem ela tinha “fechado o corpo”, é rejeitado por Balbina, delineando-se o início das ações trágicas. O desenvolvimento se dá com o pedido que ele faz a Zefa para que ela lhe dê Balbina. Entretanto, a mãe de santo já a tinha “doado” para o doutor Souza. Em seguida, João Girco, integrante do grupo do Angóis (uma casa rival), é introduzido no conflito. Chega ao local atraído pela festa no terreiro de Pedra Branca, de Mãe Zefa e assim que olha para Balbina – como na obra shakespeariana – apaixona-se. João e Expedito acabam lutando fisicamente pelo amor de Balbina: Expedito mata Tuim pelas costas e é vingado pelo amigo que o atinge com a mesma faca – outra intertextualidade que podemos estabelecer com a tragédia de Shakespeare. Desta contenda, deve ser enfatizada a fala de Expedito antes de morrer, que coloca em xeque o poder de Zefa: “Mãe... de Santo... de merda... Ca... dê meu corpo fechado?... Ca... dê... fajuta...”,⁴ sendo que essa, com medo de perder o poder, acusa Balbina como a responsável pela tragédia:

³ WILLIAMS. *Tragédia moderna*, p. 54-55.

⁴ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 28.

*Povo de Pedra Branca, terreiro de Oxalá onde Zefa é primeira. Foi Balbina que arrastou a desgraça pra essa roça. Foi a Balbina. Ela que tem a culpa. Ela foi contra a vontade de Mãe Zefa! Carregou Iansã de enganação. Zombou dos Encantados. E trouxe a bronca dos Orixás contra a casa de Zefa. Destruiu nosso Axé de força, quebrou o mistério de corpo fechado de Expedito e fez o sangue rolar. Balbina ficou com o carregado da Boba. Precisa ser limpa no tronco. Assim tem que ser pra casa de Zefa ficar livre da desgraça que a coisa feita no mal jogou pra cima da gente. Botem ela no tronco. Vai ser limpa com cipó virgem.*⁵

Balbina é levada ao tronco, onde é espancada para ter seu corpo “descarregado”. Não obstante, não esquece de João e decide unir-se a ele, mesmo contra a vontade de Mãe Zefa. O ato que desata o conflito é o rompimento de Balbina – sua desmesura – com sua mãe protetora, recusando ser “cavalo” de Iansã:

*Deixa minha cabeça zoeira, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Deixa meu corpo marcado de lanho, mas não sou mais de tu! Deixa ferida aberta, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Me deixa danada pra sempre, Iansã. Mas eu não sou mais de tu! Não sou mais de tu! Não sou mais de Iansã que largou meu João no desamparo! Não sou mais de Iansã! Que venha sobre mim a raiva! Que eu me arda na danação! Mas não sou de Iansã! Não sou! Não sou mais de Iansã! (Balbina pega Iansã) Quebro com tu Iansã! Quebro por gosto! (Balbina joga Iansã longe). Agora não sou mais de tu! Não sou mais eu! Não sou nada sem João.*⁶

Em Plínio Marcos, ao contrário de Shakespeare, o final trágico não é mantido, pois o amor entre Balbina e João Girco é concretizado, eles lutam e conseguem vencer os obstáculos, mesmo sem a ajuda dos Orixás para protegê-los. Agora, um dependerá apenas do outro. E o rompimento com os orixás? Haverá uma punição? O desfecho é aberto e caberá ao leitor/espectador fazer as suas inferências...

Com esse texto, Plínio Marcos inicia uma mudança na temática de suas obras, pois, aqui, não é mais enfocada a miséria que acaba gerando a degradação humana como pode ser observado em *Barrela* (1959), *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), entre outras peças. Em *Balbina de Iansã*, sem dúvida, o aspecto mais relevante é o questionamento feito da falsa crença

⁵ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 28.

⁶ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 34.

religiosa, que se concretiza na análise da personagem Zefa. Por outro lado, não há como ler esse texto pliniano sem observar que o ritual performático também se revela como uma temática central.

A interculturalidade se dá, em *Balbina de Iansã*, por meio do entrecruzamento cultural do candomblé com a religião católica.⁷ A partir desse viés, posso reafirmar sucintamente que o texto relata a relação das personagens dentro de um “centro de macumba” (conforme as palavras do próprio autor), focando as ações dramáticas na protagonista, que é protegida do orixá Iansã, e estabelecendo um diálogo entre o culto africano e a religião ocidental. O sincretismo religioso é evidenciado não apenas a partir das imagens de santos usados em cena – Jesus → Oxalá (“Tu já sabe qual é Oxalá. Vai enganar pra mim que fui que te pari, que tu não sabe que Oxalá é esse pregado na cruz.”),⁸ São Jorge → Ogum (“Xangô não é Ogum. Ogum é esse a cavalo [São Jorge]. Onde já se viu Xangô montado.”),⁹ Santa Bárbara → Iansã (“Agora Santa Bárbara que é Iansã.”),¹⁰ São Benedito → Bitoto (“Bitoto é o crioulo vestido de padre. Então S. Benedito é Bitoto.”)¹¹ – mas também através das falas das personagens: “Saravá Xangô. [...] Eparrêi. Santa Bárbara de fé. Ela me cobre.”¹²

“María Antonia”

A peça “María Antonia” foi escrita em 1964 e montada pela primeira vez em 1967. Trata-se do texto de Eugenio Hernández Espinosa mais conhecido, montado e publicado. Além de ter sido reconhecida como a maior tragédia cubana, teve uma versão cinematográfica realizada por Sergio Giral, em 1992. A religião e a relação com os orixás se

⁷ Segundo Patrice Pavis, “o modelo da intertextualidade surgido do estruturalismo e da semiologia, dá lugar ao modelo da interculturalidade. Já não basta, de fato escrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno; é necessário também e, sobretudo, compreender sua inscrição nos contextos e culturas e apreciar a produção cultural que resulta desses deslocamentos inesperados”. (“El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede lugar al de la interculturalidad. No basta ya, en efecto describir las relaciones de los textos (o incluso de los espectáculos), entender su funcionamiento interno; es necesario también y, sobre todo, comprender su inscripción en los contextos y las culturas y apreciar la producción cultural que resulta de estos desplazamientos inesperados.”) PAVIS. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, p. 40.

⁸ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 2.

⁹ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 2.

¹⁰ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 3.

¹¹ MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 3.

¹² MARCOS. *Balbina de Iansã*, p. 16.

fazem presentes na dramaturgia como um todo:

*MADRINHA. Ai, Babá Orúmila, Babá piriní wala ni kofiedeno Babá Babá emí Dafún aetie omi tutu, ana tutu, kosí aro, kosí ikú, kosí eyé, kosí efó, kosí inha, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, sempre caminho branco! Babá, eu venho a ti, amanhecida de dor, venho a tuas portas. Sem forças para vencer o mal que se meteu dentro de minha menina formosa. Ai, pai, desbarata com a sua misericórdia todas as chagas que lhe impedem avançar para a luz! Oxum shekesheke, afigueremo, Oxum Bumí, Oxum yeyé moró, Oxum Yumú, Oxum yalodde, ai virgenzinha de ouro, você que guarda a voz e o sorriso de María Antônia, você conhece o seu ventre, seus olhos você conhece! Leve ela pelo seu caminho até a sua graça! Não deixa ela sozinha! Venha, rainha, olha que a dor é tão grande que quase não posso lhe falar baixo! Misericórdia, santos meus, misericórdia! [...] Exu, guardião das portas e caminhos [...] Exu rompa esta encruzilhada do destino, abre-nos pelo menos mais um passo. Troveja, Xangô, e nos amarra a seu peito [...] Ai, Iemanjá bendita, que minha mão encontre abertas as portas de seu templo! Ai!*¹³

No início do texto dramático, o leitor – espectador empírico – já pode perceber que a religião afro-cubana se converte em um dos fios condutores do enredo quando a personagem Madrina aparece de joelhos e de pé, detrás dela, encontra-se María Antonia. Madrina pede aos orixás que abram os caminhos de sua afilhada, que é filha de Oxum, mas que não quer aceitá-lo, não quer estar submetida às obrigações da religião. Todos os santos são invocados para intervir no caso que é considerado grave entre os praticantes, pois recusar o chamado do orixá traz consequências graves. Este é o ponto chave da obra e o fato de não aceitar a missão que lhe confere o santo já é em si um prenúncio da tragédia que viverá a personagem central. É evidente que com esse comportamento revela-se a *hybris* da personagem: o orgulho e excesso de autoconfiança que conduz María Antonia a desobedecer aos avisos da Madrina e, ao mesmo tempo,

¹³ “MADRINA. iAy, Babá Orúmila, Babá piriní wala ni kofiedeno Babá Babá emí kafín aetie omi tutu, ana tutu, sosí aro, kosí oyé, kosí efó, kosí iña, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, isiempre camino blanco! Babá, vengo a ti amanecida de dolor, vengo a tus puertas. Sin fuerzas para vencer lo malo que se le ha metido adentro a mi niña hermosa. iAy, padre, desbarata con tu misericordia todas las llagas que le impiden avanzar hacia tu luz! Ochún shekesheke, afigueremo, Ochúm Sumí, Ochún yeyé moró, Ochúm Yumú, Ochún yalodde, iay, virgencita de oro, tú que le guardas la voz y la sonrisa a María Antonia, tú conoces el vientre, sus ojos los conoces! Llévala por su andar hacia tu gracia! iNo la dejes sola! iVen, reina, mira que el dolor es tan grande que casi no puedo hablarte suave! iMisericordia, santos míos, misericordia! [...] Elegguá, guardián de las puertas y caminos [...] Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho [...] iAy, Yemayá bendita, que mi mano encuentre abiertas las puertas de tu templo! iAy!” HERNÁNDEZ ESPINOSA. María Antonia, p. 263-264.

aos prenúncios divinos revelados pelo babalaô. Fica evidente que a *hybris* de María Antonia a conduzirá à queda e à inevitável punição, ou seja, a morte.

Na personagem María Antonia – e, por sua vez, também na obra como um macro-organismo social – configura-se uma profusão de sentimentos, emoções, atitudes que lhe dá um caráter forte e contraditório. Ela, como filha de Oxum,¹⁴ tem todos os homens submetidos a seus encantos, faz o que quer com eles, mas não consegue ficar com seu amor verdadeiro, Julián. Todas as ações dramáticas do texto vão sendo construídas em “um crescendo” que gera distintos momentos de conflitos e situações em que a força da personagem pode ser observada; sua constante explosão de sentimentos que vão, no desenrolar das ações dramáticas, reforçando a sua falha trágica, que a levará à morte. Neste transcurso, seduz a Yuyo – que além de se embriagar deixa a esposa, Matilde – e depois o abandona: “Obatalá, arruína essa mulher! Faça ela arder em pranto; torce os caminhos dela e não deixe que ela tenha tranquilidade, nem sossego!”¹⁵ Este desejo de Matilde – a esposa traída – será cumprido; evidentemente, tudo se concretiza assomado ao fato de María Antonia não seguir os preceitos da religião, como foi evidenciado anteriormente.

As ações dramáticas são encaminhadas até que se dê o encontro do triângulo amoroso – a relação Julián (filho de Xangô¹⁶), María Antonia e Carlos – que levará ao final trágico. Julián é campeão de

¹⁴ “Oxum é um Orixá feminino da nação Ijexá adotada e cultuada em todas as religiões afro-brasileiras. É o Orixá das águas doces dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza, em Oxum, os fiéis também buscam auxílio para a solução de problemas no amor, uma vez que ela é a responsável pelas uniões, e na vida financeira, tanto que muitas vezes é chamada de Senhora do Ouro que outrora era do Cobre por ser o metal mais valioso da época.” OXUM. Em uma bibliografia em espanhol é assim descrita: “A sensual, despreocupada e presunçosa Afrodite iorubá, deidade das águas e do amor na Santería cubana [...] No panteão cristão se sintetiza – segundo afirma a tradição – com a popular Virgem da Caridade do Cobre padroeira de Cuba.” RIVERO GLEAN; CHÁVEZ SPÍNOLA. *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*, p. 415-416. (No original, texto em espanhol).

¹⁵ “Obatalá, desbarata a esta mala mujer! Hazla arder en llanto; tuércele los caminos y que no tenga tranquilidad ni sosiego!”. HERNÁNDEZ ESPINOSA. María Antonia, p. 305.

¹⁶ “Xangô foi o quarto rei lendário de Oyo (Nigéria, África), tornado Orixá de caráter violento e vingativo, cuja manifestação são os raios e os trovões. Filho de Oranian, teve várias esposas sendo as mais conhecidas: Oyá, Oxum e Obá. Xangô é viril e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e os malfeitores. Sua ferramenta é o Oxê: machado de dois gumes. É tido como um Orixá poderoso das religiões afro-brasileiras [...] Xangô é considerado o rei de todo o povo iorubá. Orixá do raio e do trovão, dono do fogo, foi um grande rei que unificou todo um povo. Foi ele quem criou o culto de Egungun, sendo ele um dos Orixás que exerce poder sobre os mortos [...] Xangô era forte, valente, destemido e justo. Era temido, e ao mesmo tempo adorado.” XANGÔ.

boxe e um conquistador. Ele gosta de María Antonia, mas não consegue deixar de se envolver com outras mulheres por gosto como um bom “macho” e malandro. A relação deles é carnal, um encontro de pele, como se fossem feitos um para o outro. Por outro lado, Carlos é um estudante que se apaixona por María Antonia assim que a vê: “Vi seu rosto no fundo do rio. Falei com você, vi você na flor. Em uma árvore seca uma vez escrevi o seu nome: María Antônia.”¹⁷ O encontro dos dois é especial. É como se eles se conhecessem há muito tempo. Eles se revelam um para o outro:

*Madrinha me criou. Arranhei as paredes enquanto ela do lado de fora rezava por mim para a Caridade do Cobre. Me despojaram, mas o mal se escondeu muito dentro. Um babalaô lhe disse que Oxum era dona de minha cabeça, que tivesse cuidado se não queria me perder [...] Fui filha de Oxum, mas as pessoas começaram a me olhar atravessado. Minha alegria molestava. Me denunciavam. Os bares fechavam suas portas; as mulheres jogavam água na rua e faziam limpeza para seus maridos.*¹⁸

Os dois fazem amor, no entanto, o destino de María Antonia, assim como nas tragédias gregas, está completamente atrelado a Julián que, por sua vez, pretende viajar para lutar em outro país e não pretende levá-la. A ideia de perdê-lo faz com que ela o envenene, colocando um pó num jarro de suco, que ele bebe e morre. Com a morte do homem que ama, reaparece Carlos, que a quer de qualquer maneira, dizendo-lhe que veio para buscá-la. Oxum toma posse de sua cabeça e ela joga com os sentimentos do estudante: “Não me conquista, rapaz. Vai embora e vive. Maria Antônia não é mulher para você.”¹⁹ Ela burla dele, ri, dança provocativamente e isso faz com que ele a mate: “Carlos, com violência, enfia-lhe a faca no sexo. Maria Antônia engole um grito. Beijam-se. Desprende-se dele. Roda dando um grito. Oxum a possuiu. Cai morta.”²⁰ Carlos se

¹⁷ “He visto tu cara en el fondo del río. Te he hablado, te he visto en flor. En un árbol seco una vez escribí tu nombre: María Antonia.” HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 321.

¹⁸ “[...] Madrina me criou. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme [...] Fui hija de Oxum, pero la gente empezó a mirarme atravessado. Mi alegría molestaba. Me denunciaba. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos.” HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Teatro escogido*, p. 324-325.

¹⁹ “No me robes, muchacho. Vete y vive. María Antonia no es mujer para ti.” HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 367.

²⁰ “Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende

dá conta do que fez.

A morte aqui não só confirma o desfecho trágico da obra, mas também traz para discussão o fato de a protagonista ter renunciado à sua religião ao se recusar continuar como “cabeça” do Orixá. Esse ato de rebeldia – sua *hybris* ou, ainda, se preferirmos a leitura pelo direito, a seguir os instintos primordiais e de exercer o livre arbítrio –, aqui, é cobrado sem direito à impunidade. Não podemos deixar de fazer alusão ao cunho de ensinamento que integra os mitos, *pataki-nes* e fabulações que integram a cultura e a religião afrodescendente. Nesse sentido, “María Antonia” se converte em algo maior do que o simples relato trágico de uma mulher à frente de seu tempo.

Considerações finais

A partir desta breve análise das obras de Plínio Marcos e Eugenio Hernández Espinosa, quis demonstrar que o rito performático e as relações interculturais podem ser lidos como o eixo norteador das peças desses dois dramaturgos latino-americanos que, apesar de viverem em países diferentes, encontram-se interconectados por meio dos rituais afrodescendentes que integram as culturas brasileiras e cubanas.

Assim, também podemos estabelecer uma leitura ultracultural²¹ dos dois textos dramáticos, uma vez que a retratação do universo ritualístico e mítico nos remete à nossa ancestralidade afrodescendente. A performance aqui é uma possibilidade de resgatar fragmentos da memória coletiva que integra as identidades negras latino-americanas (afro-brasileiras e/ou afro-cubanas).

O caráter de espetacularidade e de performatividade de *Balbina de Iansã* e de “María Antonia” se faz evidente. Em ambos os textos dramáticos, os rituais são vistos não só como um lugar de representação mítica, mas também como uma possibilidade de ler o negro e a sua cultura como espaço de *religare*, como uma instância artística

de él. Gira dando un grito. Ochún la ha poseído. Cae muerta.” HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 367.

²¹ Também de acordo com denominação de Pavis, “ultra-culturais, em efeito, a busca, frequentemente mítica, das origens e da pureza supostamente perdida do teatro, o movimento de regresso às fontes e a reapropriação das linguagens primitivas, tal como Artaud as concebia”. PAVIS. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, p. 135

em que a memória e o rito são fontes de expressão de vida.

Finalmente, gostaria de enfatizar que defendo como postura crítica que os rituais, ao serem performatizados textualmente ou cenicamente – sejam, especificamente, nas relações do Candomblé e da Umbanda (para fazer referência ao Brasil) ou da *Santería* (em Cuba) –, acessam uma matriz ancestral e se convertem em um ato de inscrição de cultura. Cultura essa que definitivamente não se atém (ou não deveria) somente ao campo das fabulações e dos ensinamentos míticos. Afinal, as palavras crivadas, grifadas, grafadas e gravadas nos corpos e nas reminiscências de memórias de um sujeito – especialmente do negro – e as ações corporificadas e vivificadas no ato de performatividade e de espetacularidade ainda têm muito a dizer. E é exatamente esse o legado das peças *Balbina de Iansã* e “María Antonia”.

Referências

GLEAN RIVERO, Manuel; CHÁVEZ SPÍNOLA, Gerardo. *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2005.

HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. María Antonia. In: _____ *Teatro escogido*. Tomo I. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Letras Cubanas, 2007. p. 261-368.

MARCOS, Plínio. *Balbina de Iansã*. 2002. Não publicado. [Texto cedido por Vera Artaxo, via e-mail].

MARCOS, Plínio. *Barrela*: peça em 1 ato. São Paulo: Global, 1976.

MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Global, 1978.

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne*. São Paulo: Global, 1978.

OXUM. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>>. Acesso em: 15 abr. 2008.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*: semiología, cruce de culturas y postmodernismo. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo*: imágenes y voces. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

PÍRAMO Y TISBE. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADramo_y_Tisbe>. Acesso em: 15 abr. 2008.

VIEIRA, Paulo: *Plínio Marcos*: a flor e o mal. Rio de Janeiro: Fumo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Fischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XANGÔ. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>>. Acesso em: 15 abr. 2008.

Marcos Antônio Alexandre é professor da Faculdade de Letras da UFMG.

Uma postura para a *persona* trágica

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Para Evandro,
o meu querido atleticano.

De ordinário um tradutor, seja ele *stricto sensu*, seja ele interse-miótico, enfrenta problemas terríveis na tentativa de preservar um suposto original; mas, se, além disso, o texto a ser traduzido é teatro, escritura por natureza “esburacada”, pronta para ser preenchida por outros signos não verbais, a sua tarefa é muito mais complexa e sofisticada.

Se esse tradutor supre os vazios deixados propositalmente para a ação do encenador, do ator ou diretor, ele trai a essência do gênero que pode ser entendido, parodiando Umberto Eco, como “uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor”¹ e, acrescentamos, do espectador.

Os textos dramáticos gregos primam por esses espaços vazios, pelas intenções duplas ou apenas sugeridas quase a exigir de seu receptor um trabalho incansável de movimentos e leituras invertidas do texto encenado, de posições contrárias àquilo que se diz – tomadas de frente e de avesso –, jogos complicados que se fazem entender e desembaraçar aos poucos, mas que depois de desembaraçadas reclamam a antiga complexidade e anseiam pela cena teatral.

Pretendemos falar sobre os trágicos gregos, sobre a solenidade e nobreza atribuída ao gênero por eles desenvolvido. Consagrado por Aristóteles, o teatro trágico é *spoudaîos* (‘grave’, ‘pesado’). A postura que se poderia esperar de um ator no desempenho de sua

¹ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 34.

função, a saber, a representação do homem tal como o percebia a sua época, o século V a.C., é nosso objeto de reflexão. Nossa meta será limitada, começaremos e terminaremos por analisar a ideia primordial de uma metáfora: o homem é um galo de rinha e baseamo-nos em uma compulsão de ação.

O galo é um animal ilustre que figurou em obras literárias de povos do mundo inteiro. Os helênicos, inclusive, foram seus admiradores. Exemplos não faltam e dentre eles destacamos uma metáfora de Ésquilo para designar o notável Egisto,² amante de Clitemnestra, que desempenha na tragédia *Agamemnon* um papel coadjuvante no assassinato do rei vencedor da guerra de Tróia, seu primo.

Recordemos a cena: coro, Clitemnestra e Egisto, no final do drama, quando todos disputam com agressões verbais, até que o coro dos respeitáveis cidadãos de Argos ironiza: "Canta! Sê corajoso como um galo ao lado da sua fêmea."³ A frase deve ter provocado grande efeito, pois serve, anos mais tarde, a Aristófanes que, pela boca de Eurípides, critica em *Rãs* o velho Ésquilo: "Mas era preciso poetar até um galo nas tragédias?"⁴ O mesmo Aristófanes oferece-nos um outro verso bastante útil para pensarmos a relação homem-galo. Em *Nuvens* Fidípides exorta: "Observa os galos e as outras bestas aqui, da mesma forma se vingam dos pais... aqueles sem dúvida destoam de nós, mas só porque não escrevem deliberações."⁵ Píndaro procede da mesma forma e recorda que o filho de Filanor, se não houvesse combatido nos Jogos Olímpicos, seria como um galo que, sem fama, luta escondido em um quintal.⁶ Tomemos Píndaro como referência; por ele, o homem se assemelha a um galo, que combate para ser, gloriosamente, admirado.

A soberba do galo está registrada ainda na fábula de Esopo, "O galo e a águia": dois galos brigam por uma galinha. O vencedor, eufórico, sobe no muro e se põe a cantar, porém uma águia que

passa arrebatá-lo. O derrotado, depois disso, torna-se senhor absoluto. Nessa situação, rimos ou choramos? Há ainda outra história de galo nas fábulas de Esopo: um fazendeiro compra uma perdiz e leva-a para seu galinheiro. A pobre ave é atacada de imediato pelos galos e, por isso, sente-se rejeitada e reflete: "talvez seja porque pertença a uma outra raça". Entretanto, pouco tempo depois, a perdiz verifica que os mesmos galos que contra ela investiram põem-se a lutar e a ferir-se mutuamente. Ao vê-los ensanguentados, a perdiz entende sua índole guerreira.⁷

De qualquer modo, o fato de os poetas ligarem, claramente, o homem e o galo é elucidativo para nossa abordagem. Se recuperamos a *Oréstia* de Ésquilo, Egisto, galo vitorioso na primeira peça, será derrotado por Orestes em *Coéforas* que, arrebatado pelas Erínias, só alcançará descanso com a intervenção de Atena. Ainda o mesmo Ésquilo, em *Eumênides*, peça que finaliza a trilogia, pelas palavras de Atena, proíbe as Erínias de implantarem no peito dos jovens os aguilhões sangrentos de vingança que trazem os corações dos galos.⁸ Tratar-se-ia de galos de rinha ou de homens trágicos que disputam entre si o poder e a glória?

Galo derrotado não canta, mas o vitorioso, ao contrário, estufa o peito, bate as asas e solta sua voz para o mundo em gargalhada sonora. O filósofo Aristóteles menciona o fato na *História dos Animais*.⁹ Em *Aves*,¹⁰ citando novamente o comediógrafo, Aristófanes conta a história desse bicho-homem: o galo foi senhor dos persas e comandou este povo antes de todos os Darios e Megabazos, e por isso, ainda hoje, desfila com seu gorrinho empinado sobre a cabeça e dá ordens ao sol.

Nosso amigo, no seu percurso literário, foi também protagonista em *O galo*, de Luciano. Micilo conta que a raça surgiu por causa da ira de Ares contra um tal Alecrion, um amigo do deus, que participava com ele em banquetes e festins. O rapaz ficava sempre à porta da casa de Hefesto, na função de sentinela, vigiando, regularmente,

² Ver HOMERO. *Odisséia*, I, 29: "[...] pois recordava-se, no peito, do notável Egisto [...].

³ ESCHILO. *Agamemnone*, 1671.

⁴ ARISTOFANE. *Rane*, 935.

⁵ ARISTOFANE. *Le nuvole*, 1428-1429.

⁶ Ver PÍNDARO. 12ª oda olímpica, 14.

⁷ Com referência a índole combativa do galo: ARISTOFANE. *Gli uccelli*, 71.

⁸ ESCHILO. *Eumenidi*, 858-861.

⁹ ARISTÓTELES. *História dos animais*, 536a.

¹⁰ ARISTOFANE. *Gli uccelli*, 483-485.

nos encontros amorosos de Ares com Afrodite, o retorno do deus coxo para sua casa. À chegada do sol, que tudo vê, Alecrion cantava alto, anunciando a luz e, com ela, o marido traído, Hefesto. Um dia, contudo, sucedeu que o jovem adormeceu. O sol iluminou o leito em que dormiam Afrodite e Ares e expôs os seus amores ilícitos. Ares, enfurecido, transformou Alecrion, com armas e tudo, em galo. Seu elmo vermelho sobre a testa comprova, nos nossos dias, a triste sina do rapaz.¹¹ O opúsculo luciânico é interessante para nós, porque o escritor dá voz ao bicho, que discorda da história de Micilo e narra que sua transformação teria sido mais recente e graças a múltiplas reencarnações: foi Euforbo, o guerreiro troiano que, cheio de jactância, desafiou o poderoso Menelau; o filósofo e matemático Pitágoras; depois Aspásia, a hetaira de Mileto e amante de Péricles e, finalmente, Crates de Tebas.

Assim, embora nem todos os gregos estejam de acordo (Luciano, no seu opúsculo *O galo* é um exemplo), o cantar do animal, à noite, é agradável e útil, pois marca inteligentemente o passar do tempo, acorda o sonolento, encoraja o desanimado, conforta o caminheiro. Ao glorioso cantar do galo, o ladrão abandona seu ofício, a estrela da manhã acorda, levanta-se e brilha no céu. É interessante pensarmos que a estrela da manhã é Vênus e que ela surge no céu com o cantar do galo. Não deixa de ser uma bela metáfora, porque sugere que ela, a antiga Afrodite, se ergue do leito, quem sabe, trêmula, e abandona Ares, para no céu brilhar solitária.

Nesse ponto de reflexão, afirmamos que uma característica comum entre o galo e o homem é, portanto, a arrogância a qual, no contexto trágico, pode ser, por nossa argumentação, entendida como *hýbris*, desmedida.

Não há figura mais trágica que esse pobre dos deuses. O *bestiário de Aberdeen* informa que o galo, em latim, *gallus*, recebeu seu nome do ato de castração: somente ele, entre todas as aves, teve seus testículos retirados. Somente ele tem sua potência cerceada.¹²

¹¹ LUCIANO. *Il gallo*, § 3.

¹² THE Aberdeen Bestiary, fólio 38 (verso).

Os antigos chamavam os homens castrados, os eunucos, de *galli*. Os sacerdotes de Cibele também levavam esse nome.

Se um galo pode muito no seu terreiro, *gallus in suo sterquilinio plurimum potest*,¹³ é lá que, para se sentir seguro, deve viver só, sem concorrentes (e esse é um grande obstáculo, segundo Aristóteles para a *eudaimonía*, a felicidade).¹⁴

De gorrinho na testa, cabeça empinada, passo de general, o galo, arguto, do poleiro, vê tudo, anuncia a alvorada e dá o toque de recolher. Os carnavalescos Lamartine Babo e Paulo Barbosa sabiam disso, quando prestigiaram em sua marchinha o galinho nervoso. Figurinha difícil e trágica, ser de sofrimento, de solidão e de desmedida, conforme aprendemos na “Marchinha do grande galo”:

*O galo de noite cantou
Toda gente quis ver
O que aconteceu
Nervoso, o galinho respondeu: có, có... ro
A galinha morreu!
có, co..., ro
O galo tem saudade
Da galinha carijó!
A minha vizinha também
Certa noite gritou
Toda gente acordou
Nervoso, o marido respondeu:
có, có,... ro
Hoje o galo sou eu!*

Os aspectos da marchinha que queremos realçar são dois: o lamento do galo que se vê só e a retomada do poder pelo marido subjugado: “Hoje o galo sou eu.” Enfim, o marido-galo volta a ser o símbolo do macho dominador. Pontifica a sabedoria popular: cada galo canta no seu poleiro, e o bom, no seu e no alheio. Existem inúmeras teorias para definir o que é uma tragédia grega; parece-nos, contudo, que nenhuma delas é satisfatória. Não vamos abordar o tema. Tomemos por consenso que a tragédia manifesta uma tendência

¹³ SENECA. *Apokolocytosis*, 7, 3.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Política*, 1253a, 27 ss.

para contemplar o excesso, a desmedida, a *hýbris* que nos acomete quando ousamos combater e vencer o inexorável. Essa postura se liga muito àquela do galo que comentamos. Elegante enquanto vencedor, ridículo enquanto cantador vitorioso abatido. Paradoxalmente, nobre (*spoudaîos*) e vulgar (*phaûlos*), personagem que não busca a desmedida (*hýbris*) por ela mesma, mas, sim, como um teste, um movimento em direção ao extremo, ao ponto último de dignidade. Todavia, do alto de sua vitória, por descuido, o vencedor embevecido consigo mesmo pode ultrapassar limites outros e sob o olhar de um deus – ou de uma águia ou mesmo de um gavião – que vem do alto, ser punido tal como informa Hesíodo na fábula do rouxinol.¹⁵ Desgraçados e insensatos somos quando com os mais fortes queremos nos medir. Desse modo, pelo “desgraçados”, somos trágicos; pelo “insensatos”, tolos e ridículos.

Ao postularmos que os homens trágicos são como galos de rinha, fanfarrões cheios de vaidade e desmedida, seguimos a intuição proposta por Halliwell que comenta a rinha de galos a partir do discurso forense *Contra Conon*, de Demóstenes. Para ele, trata-se de uma postura cênica utilizada em âmbito jurídico, ou seja, a postura do agressor que ri, zomba e escarnece modelada pela observação das rinhas de galo, esporte comum na Grécia Antiga.¹⁶ O cantar e bater vigoroso de asas seriam a materialização gestual e sonora da *hýbris* do vencedor triunfante. Grotescos, eles, por sua índole, matam e se comprazem até o riso. Sua rigidez para a crueldade é animalesca, estapafúrdia, extravagante, desumana e mesquinha.

Para justificar essa hipótese, passamos à observação, ainda que rápida, do riso na sociedade grega do período clássico.

O ato de rir oscila entre a celebração da vida e a ostentação do culto ao antagonismo. É expressão de liberação e alegria e, ao mesmo tempo, manifestação de ódio e execração. Observem o conhecido provérbio utilizado como regra e virtude no mundo grego: “aos amigos fazer bem; aos inimigos, mal.” E fazer o mal inclui rir, ultrajar,

zombar e escarnecer.¹⁷ A atitude de rir envolve, na língua grega, um vocabulário amplo que tenta abranger várias nuances e práticas culturais, as quais podem variar de um riso simples e pueril (*paízein*) até um riso virulento e perigoso (*loidoreîn*).¹⁸ De fato encontraremos estes risos nos produtos dos três trágicos mais conhecidos: o virulento e perigoso, sufocado, escondido e sardônico que se percebe nas entrelinhas das tragédias; o riso pueril que se manifesta no outro produto da famosa tríade, o drama satírico.

Todavia, como sói acontecer no terreno da linguagem, um mesmo verbo pode ser usado de maneira positiva ou negativa, visto que a ambiguidade do ato de rir – essencial à tragédia enquanto fruto da sofística – ocorre tanto no ato quanto na fala. Miralles analisa a proximidade semântica existente entre termos do léxico de *rir* com termos correlatos ao conceito *hýbris*. Ele cita: *gelân* (‘rir’, ‘fazer brilhar a face com os dentes’), *chaírein* (‘alegrar-se’), *oneidizeîn* (‘censurar’), *ekxonidizein* (‘censurar com injúrias’), *epaúchein* (‘exultar’), *gegethós* (‘exultante’), *thállon* (‘florescente’); segundo o helenista, em todos os casos mencionados encontramos a ideia de alargamento, exuberância, preenchimento e excesso.¹⁹

Focalizamos, por ora, somente uma instância de riso, o mais frequente na tragédia, que serve para expressar triunfo, superioridade, desprezo e hostilidade, o que associamos à postura do galo de briga em seu canto sobre seu oponente derrotado. Vemo-lo como um riso postural. Este é o riso praticado pelo protagonista abertamente, mas experimentado pela plateia de modo asfocado, em sentimentos contraditórios ela entende que a arrogância, mesmo no protagonista nobre e bem intencionado, deve ser freada. Horrorizado, em seu silêncio contemplativo, ela deixa pairar uma sufocante reflexão sobre Édipo, Jasão, Clitemnestra ou Agamemnon: “ora, porque ele foi ultrapassar seus limites?... bem que mereceu... matou, traiu, violentou...”

¹⁵ Ver KNOX. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, p. 12, 128 e 153. Knox cita Arquiloco, Sólon, Teógnis, Píndaro e Simônides e sugere a alteração da conduta – por motivos diversos – a partir do platonismo e cristianismo.

¹⁶ *Paízo* (‘divertir’, ‘brincar’), *skópto* (‘zombar’), *bomolochéuomai* (‘fazer-se de bufão’, ‘de palhaço’), *totházo* (‘fazer troça’, ‘caçoar’, ‘desprezar’), *kataguelô* (‘rir de’), *gelô* (‘rir’), *aischroepéo* (‘dizer tolices’, ‘obscenidades’), *loidorô* (‘escarnecer’, ‘insultar’, ‘ultrajar’), *kachárazo* (‘gargalhar’), *meidiáo* (‘sorrir’), *saíro* (‘mostrar os dentes’) etc.

¹⁷ MIRALLES. *Le rire chez Sophocle*, p. 413-418 e 420.

¹⁵ Inevitável referir que a águia é o animal-símbolo do grande Zeus. Ver HESIOD. *Works and Days*, 201-213.

¹⁶ HALLIWELL. *The Uses of Laughter in Greek Culture*, p. 288.

Assim, constata-se um riso especialmente temido na sociedade do período clássico, porque imputa à vítima a vergonha, pena e a humilhação, expressando e produzindo oposições e conflitos. Trata-se de um riso de escárnio, que pode, nesse contexto, ser visto tanto como positivo – força real capaz de manter valores e corrigir desvios – quanto destruidor, isto é, uma arma natural para perseguir os inimigos até mesmo depois da morte. No teatro, nos discursos forenses, na épica de Homero, são inúmeras as passagens que comprovam o fato. Recordemos Homero e os aqueus, que temem o riso dos troianos caso Menelau fosse abatido e Agamemnon voltasse fracassado para Argos;²⁰ recordemos ainda a súplica de Heitor a Aquiles para escapar da ignomínia: “Por teus joelhos, tua vida, por teus genitores, suplico não consentires que, junto das naves, aos cães, atirado, seja meu corpo”;²¹ e Orestes, que exorta Electra a cessar os lamentos, para que possam cumprir vingança e pôr termo às risadas dos inimigos;²² recordemos ainda o lamento de Filoctetes diante do riso vitorioso de Ulisses²³ e o gozo manifesto de Atena que afirma: “Ah! Então! O riso mais agradável não é rir dos inimigos?”²⁴ Por fim, imaginemos o riso dissimulado de Ésquilo ao descrever o passo de Xerxes, que sai de cena, abatido, pisando macio como uma mulher.²⁵

Deste modo, o riso ou o insulto público tem força para alterar a identidade do insultado e mesmo de bani-lo de seu grupo.²⁶ Esse é então o riso que mais ocorre em alguns textos trágicos que recebemos de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas.

A lógica transparece: Dioniso e seus amigos, os dramaturgos, os sacerdotes, os atores e toda a trupe do teatro e ainda a plateia que os contempla, são o que se pode chamar de pura cultura encarnada onde o ato de rir oscila entre a celebração da vida e a ostentação do culto ao antagonismo. Porém, na tragédia, um conselho se impõe: “galo que fora de horas canta, faça na garganta”.

²⁰ HOMER. *Iliad*, IV, 169-182.

²¹ HOMER. *Iliad*, XXII, 326-354.

²² SÓFOCLES. *Electra*, 1288-1295.

²³ SÓFOCLES. *Filoctetes*, 1122-1127.

²⁴ SÓFOCLES. *Ájax*, 79. Ver HALLIWELL. *The Uses of Laughter in Greek Culture*, p. 286-287.

²⁵ ÉSQUILO. *Os persas*, 1073.

²⁶ Ver HALLIWELL. *The Uses of Laughter in Greek Culture*, p. 289. O autor comenta o poder contundente, “quase-mágico”, do ato de invejar, denegrir, desacreditar alguém em público (*bascaíno*).

Comportamento já questionável no século V a.C. é rir com crueldade, porque um dia vem após outro e um amigo hoje pode, amanhã, se tornar inimigo.²⁷ Comportamento questionável também é reinar sozinho no terreiro! Somos todos humanos, volúveis, mutantes, sombras fugidias que duram um só dia. Só os deuses apontam para uma possível permanência (eles podem rir o riso inextinguível...). Fica o recado do Ulisses sofocliano, riamos, mas evitemos cometer *hýbris*, visto que mesmo não tendo consciência de nossa justa medida, mesmo sendo presunçosos, covardes e soberbos galos de briga, temos, sem dúvida, um coração que abriga grandezas. Por pequenez ou magnanimidade, sabemos nos compadecer, admirar e invejar os grandes e, como um dia segue-se ao outro, é melhor respeitarmos o fim de cada um. O seguro morreu de velho e a prudência foi ao enterro.

Referências

ARISTOFANE. Gli Uccelli. In: _____. *Le commedie*. Edizione e traduzione di B. Marsullo. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2003. p. 483-607.

ARISTOFANE. Le nuvole. In: _____. *Le commedie*. Edizione e traduzione di B. Marsullo. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2003. p. 181-283.

ARISTOFANE. Rane. In: _____. *Le commedie*. Edizione e traduzione di B. Marsullo. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2003. p. 795-911.

ARISTÓTELES. *História dos animais*. Livro VII-X. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

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

ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, comments and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de T. M. Deutsch e B. Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARBOSA, Tereza V. R. O Agamemnon de Ésquilo: um gran finale. *Foco: revista do Curso de Letras, Ribeirão Preto*, v. 8, n. 13, p. 5-16, dez. 2005.

DESCLOS, Marie-Laurence (Org.). *Le rire des grecs*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

DOBROV, Gregory W. Comedy and the Satyr-chorus. *Classical World*, Wayne, PA, v. 100, n. 3, p. 251-265, Spring 2007.

²⁷ SÓFOCLES. *Ájax*, 646-653; 671-677.

DOUGLAS, Norman. Birds and Beasts of the Greek Anthology. Disponível em: <<http://bestiary.ca/etexts/douglas1928/douglas%20-%20birds%20and%20beasts%20of%20the%20greek%20anthology.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCHILO. *Eschilo Agamennone, Coefore, Eumenidi*. A cura di Dario del Corno. Traduzione di Raffaele Cantarella. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

ESOPO. *Esopo favole*. C. Benedetti (Ed.). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

ÉSQUILO. Os persas. In: _____ *Tragédias*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras Ltda., 2009.

FARREL, Joseph. Classical Genre in Theory and Practice. *New Literary History*, Baltimore, MD, v. 34, n. 3, p. 383-408, Summer 2003.

GRIFFITH, M. Satyrs, Citizens, and Self-representation. In: HARRISON, George William Mallory (Ed.). *Satyr Drama: Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005. p. 161-199.

HALLIWELL, F. S. The Uses of Laughter in Greek Culture. *Classical Quarterly*. Oxford, Oxford University Press, n. 41, p. 279-296, 1991.

HESIOD; MOST, Glenn W. *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

HOMER. *Homeri opera*. Edited by David B. Munro and Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press, 1989. t. 1: *Iliadis* – Libros I-XII.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

KNOX, B. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

LATIN BESTIARY. Disponível em: <<http://bestiary.ca/beasts/beast258.htm>>. Acesso em: 09 jun. 2007.

LÓPEZ EIRE, Antonio. Reflexiones sobre la lengua del drama satírico. *Humanitas*, Coimbra, v. 52, 2000, p. 91-122.

LUCIANO. *Il sogno, il gallo, l'asino*. Edizione e traduzione di C. Consonni. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994.

MIRALLES, C. Le rire chez Sophocle. In: DESCLOS, Marie-Laurence (Org.). *Le rire des grecs*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000. p. 407-424.

PÍNDARO. 12ª oda olímpica. In: _____. *Himnos triunfales*. Traducción de A. Esclasans. Barcelona: Editorial Ibérica, 1987.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de M.T. Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

PLATÃO. *Platone, tutte le opere*. Edizione bilingue. Traduzione ed commento di E. V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.

PLÍNIO, o velho. *Pliny's Natural History: Book X*. Disponível em: <http://bestlatin.net/zoo/gallus_pliny.htm>. Acesso em: 09 jun. 2007.

PODLECKI, A. J. Aiskhylos Satyrikos. In: HARRISON, George William Mallory (Ed.). *Satyr Drama: Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005. p. 1-19.

SOPHOCLE. *Théâtre de Sophocle*. Tomo 2. Traduction, introduction et notes de Robert Pignarre. Paris: Librairie Garnier Frères, 1947.

SENECA. *Apokolocytosis*. Edizione bilingue. Traduzione, introduzione ed commento di Rossana Mugellesi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

SÓFOCLES. *Tragédias do ciclo troiano: Ajax, Electra, Filoctetes*. Tradução de E. D. Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1973.

THE Aberdeen Bestiary. Disponível em: <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/38v.hti>>. Acesso em: 09 jun. 2007.

USSHER, R. G. The Other Aeschylus: a Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays. *Phoenix*, v. 31, n. 4, p. 287-299, 1977.

VARANDAS, A. A cabra e o bode nos Bestiários Medievais ingleses. *Brathair*, v. 6, n. 2, p. 95-116, 2006. Disponível em: <<http://www.brathair.com>>. Acesso em: 09 jun. 2007.

VOELKE, P. Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique. In: DESCLOS, M.-L. (Org.). *Le rire des grecs*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000. p. 95-108.

WISE, Jennifer. Tragedy as "An Augury of a Happy Life". *Arethusa*, Baltimore, MD, v. 41, n. 3, p. 381-410, Fall 2008.

Este texto é uma versão ampliada do artigo "As rinhas de galo como exercício para a postura da 'persona' trágica", publicado na revista *Biblos*, v. 7, p. 245-261, 2009.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa é professora da Faculdade de Letras da UFMG.

Esta publicação é resultado de trabalho elaborado por alunos e professores do Programa Letras e Textos em Ação (PLTA).

Publicações Viva Voz de interesse para a área de tradução

A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português

Walter Benjamin

Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros,
Susana Kampff Lages e João Barrento

Ítacas

Konstantinos Kaváfis

Tradução, literatura e literalidade

Octavio Paz

Trad. Doralice Alves de Queiroz

Glossário de termos de edição e tradução

Sônia Queiroz (Org.).

Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora

Haroldo de Campos

Os Cadernos Viva Voz estão disponíveis também em versão eletrônica no *site*: www.lettras.ufmg.br/labeled



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, integrado por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.