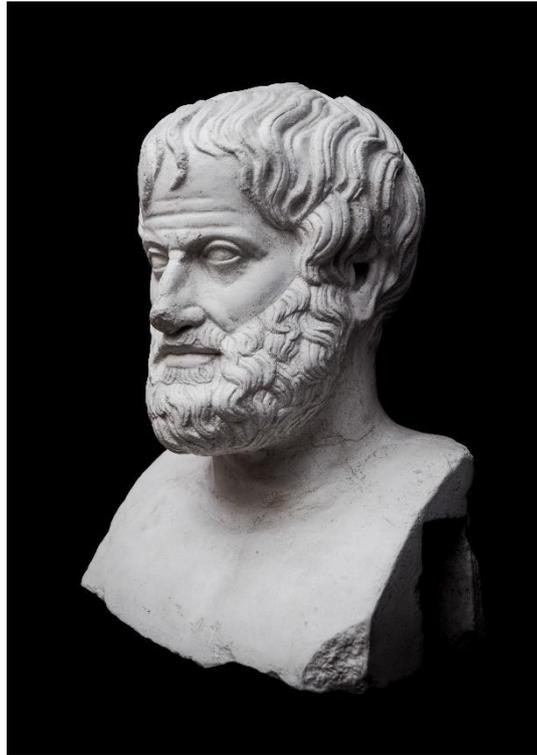


## A TRADUÇÃO DE TRAGÉDIAS & A POÉTICA DE ARISTÓTELES

(reflexões sobre μῦθος e ἦθος)

Por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa & Truipersa  
(Alice Mesquita e Guilherme Mello)



Representação de Aristóteles

*É sob um duplo motivo que temos necessidade de voltar a Aristóteles: uma primeira vez, para saber o que é a forma dramática, e de onde vem; uma segunda vez, para tentar compreender para onde ela vai, porque e como em certos momentos de sua história — como a época das Luzes e a do nascimento do drama burguês, no cruzamento do naturalismo e do simbolismo — ela conhece uma mutação e se transforma, deslocando suas fronteiras. Não se trata mais de “superação”, no sentido hegeliano-marxista, mas de “transbordamento”.  
(Sarrazac, 2017, p. XXI)*

Já de saída esclarecemos: nunca deixaremos de admirar Aristóteles<sup>1</sup> e suas intuições sobre a tragédia. Seguimos nisso as razões de Pierre Pellegrin. Segundo o filósofo francês,

[o]s antigos, eles próprios, consideravam Platão e Aristóteles como os dois maiores filósofos vivos até então. Esta avaliação perdurou até os tempos modernos (...). Aristóteles, na verdade, iniciou um “estilo de pensamento” que marcou profundamente e até os dias de hoje a história da filosofia; e, dos dois “grandes” em questão, ele exerceu indiscutivelmente a mais profunda e mais duradoura influência histórica sobre o pensamento ocidental. Dante, que fez dele o “mestre dos que sabem”, não se enganou. (Pellegrin, 2006, p. 235)<sup>2</sup>

Mas, é bem verdade que, no que vem sendo dito sobre o teatro, com o passar dos séculos, o preceptor de Alexandre Magno começou a ser muito desditado. De nossa parte, cremos, são mal-entendidos teóricos advindos de certo preconceito oculto. Neste viés, criaram-se inclusive conceitos para refutá-lo. Segundo esta corrente, o drama está em crise<sup>3</sup> e não mais suporta as leis e limites dos gêneros poéticos aristotélicos.

Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 22), como voz harmoniosa, é ponderado e elegante em suas críticas, ele sustenta que é uma força de vida manter o conceito de crise operando no cerne da poética do drama contemporâneo. Nesse sentido ele nos parece interessante. Assim, vamos defender que os conceitos de “devir cênico” e de “crise da fábula”, presentes no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado pelo mesmo Sarrazac, por estranho que pareça — dada certa tendência para derruir a teoria aristotélica —, podem estabelecer uma ponte sólida com as ideias do velho grego;

<sup>1</sup> \* 384 a.C., Estagira na Calcídia, Macedônia.

<sup>2</sup> [The ancients themselves regarded Plato and Aristotle as the two greatest philosophers who had ever lived. This evaluation has endured into modern times, (...). Aristotle, in fact, initiated a “style of thought” that has deeply marked the history of philosophy to the present day; and, of the two “greats” in question, he has indisputably exercised the deeper and more lasting historical influence on western thought. Dante, who made him the “master of those who know,” was not mistaken.] Todas as traduções, quando não mencionado o tradutor, são de nossa responsabilidade.

<sup>3</sup> Um dos teóricos mais considerados atualmente, Peter Szondi, dedicou-se à investigação sobre a relação entre crise e drama moderno. Na obra *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]* (2011) o estudioso esmiuçou o tema a partir de uma acepção restrita de drama clássico e drama moderno, e, como se há de perceber, o processo acontece não sem sacrifícios e contradições. Em suas palavras: “‘Drama’ designa, portanto, daqui para frente, apenas uma determinada forma de literatura teatral. Dessa não fazem parte nem as representações religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare. O modo histórico da abordagem exige que se prescindam igualmente da tragédia grega, que só poderia ter sua essência reconhecida num horizonte distinto.” (Szondi, 2011, p. 21; em tradução de Raquel Imanishi Rodrigues)

pois tanto o conceito de “devir” quanto o de “crise” se firmam como muito caros aos antigos gregos. Sarrazac avança, de maneira difusa, mas honesta.<sup>4</sup>

Para os gregos *χάος*, caos, por exemplo, é espaço de abertura que possibilita a criação;<sup>5</sup> e *κόσμος*, cosmo, é a ordem regida pela harmonia. Voltando ao vocábulo crise, apontamos que até lexicalmente, na raiz da palavra *ὑποκριτής*, por exemplo, vige a ideia de resposta e julgamento, ainda que por debaixo de uma máscara. E *ὑποκριτής* é o termo pelo qual se designa o intérprete, o ator (cf. Chantraine, 1999, p. 584-585).<sup>6</sup>

O campo é vasto. Pretendemos comentar, timidamente, os dois verbetes do *Léxico* mencionado, “devir cênico” e “crise da fábula”, com o intuito de desagavar Aristóteles e, ao final, pensar sobre a precisão da teoria aristotélica e a contribuição dela para os estudos da tradução da tragédia ática.

No que diz respeito à tragédia, o estagirita divide o drama trágico em seis partes qualitativas: o enredo, o qual ele nomeia mito/*μῦθος*; a personagem ou, mais precisamente o intérprete, em grego, *τό ἦθος*; o pensamento, isto é, o *λόγος*; a forma como o que foi concebido será enunciado em palavras, a saber, a *λέξις*; a composição musical ou canto, *μελοποιία/μέλος* e, finalmente, a encenação, *ὄψις*. Elizabeth Belfiore dedica um estudo particular a cada uma destas partes. Vamos nos ater, a fim de estabelecer um diálogo entre Aristóteles e a cena contemporânea, ao que a estudiosa afirma sobre o enredo, *μῦθος*, e o *ἦθος*, o caráter.

O enredo, a “composição dos eventos” (6: 1450a4-5), é uma parte necessária da tragédia, porque a tragédia é definida como *mímesis de ação* (6: 1449b24, 36) e é o enredo que realiza este tipo de *mímesis* (6: 1450a3-4). Caráter e

<sup>4</sup> Ele próprio alude a isso: “Não seria absurdo pretender que essa crise começou antes de Ésquilo e que ela não tem nenhuma razão de vir a terminar um dia, salvo com a morte do teatro, na medida em que o que nos importa, do nosso ponto de vista de *poéticiens* do drama moderno e contemporâneo, é sua pertinência hoje.” (Sarrazac, 2013, p. 23, nota 26; em tradução de André Telles)

<sup>5</sup> Cornford, 1989, p. 316-319, em tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos): “Para o espírito moderno, a palavra Caos está ligada à desordem primitiva, na qual, segundos os pluralistas iônicos, ‘todas as coisas estavam juntas’. Não é esse o sentido da palavra no grego dos séculos VI e V. ‘Caos’ significava o ‘abismo hiante’ entre o Céu em fogo e a terra, abismo que podia ser descrito como ‘vazio’ ou como ocupado pelo ar. (...) Uma vez surgido o abismo, entre os contrários separados surge a figura de Eros, uma personificação transparente da atracção mútua que os deverá unir novamente.” Cf. tb. Kirk; Raven; Schofield, 1994, p. 32-33.

<sup>6</sup> La racine, signifiant “separer”, s’est prêtée à des emplois divers : le sens de “cribler” (cf. Lat. *Crībrum*) n’est qu’exceptionnel en grec. Le sens de “juger” est une autre spécialisation qui a tenu une place importante en grec, mais en général *κρίνω* et ses dérivés ne présentent pas le sens précis et juridique de *δικάζω*, etc.

pensamento são partes, porque a ação é feita por pessoas que, agindo, são, necessariamente, de um certo tipo com respeito a seu caráter e pensamento (6: 1449b36-8). O termo “caráter” de Aristóteles (*êthos*) se refere ao que dá aos agentes da ação dramática (nossos “personagens”) **certas qualidades éticas** (6: 1450a5-6, 19), e “mostra que tipo de escolha este alguém faz” (6: 1450b8-9, 15: 1454a17-19). Aristóteles define o pensamento [o λόγος] como discursos “nos quais as pessoas fazem demonstrações ou revelam suas opiniões” (6: 1450a6-7, 1450b11-12), e ele inclui sob “pensamento” prova e refutação e o suscitar da emoção (capítulo 19). Estilo, “a composição dos versos” (6: 1449b34-5), ou “expressão verbal” (6: 1450b13-14), e canto, que Aristóteles não define, constituem o meio da tragédia, um gênero no qual os versos são cantados e falados. Finalmente, como a tragédia é executada e não narrada, o espetáculo, o “arranjo visual”, é uma parte necessária dela (6: 1449b31-3). (Belfiore, 2009, p. 630)<sup>7</sup> Grifos nossos.

Antes, porém, de seguir em frente, resta ter bem firme em nossa mente um outro ponto que, novamente, Belfiore, ilumina. Segundo ela o conceito aristotélico

(...) de “caráter” é mais estreito que o nosso de “caracterização”, pois se refere especificamente a escolhas éticas. Além disso, nada na *Poética* corresponde às categorias modernas de ponto de vista (ou focalização<sup>8</sup>), ou ao que os críticos modernos chamam de “temas”. Ou seja, a *Poética* não discute as ideias filosóficas, políticas, sociais ou religiosas que podem ser expressas em tragédias.<sup>9</sup> (Belfiore, 2009, p. 631)

Para Aristóteles, portanto, o mito, na *Poética*, é a organização dos eventos, a amarração das ações (7: 1450b22–3), a primeira e mais importante parte da tragédia, sua alma (7: 1450b22–3). A repugnância moderna a esta proposta aristotélica é paradigmaticamente clara na ideia do “Teatro estático” de Maeterlinck, o qual preconiza

<sup>7</sup> [Plot, “the composition of the events” (6 1450a4–5), is a necessary part of tragedy because tragedy is defined as mimesis of action (6 1449b24, 36), and it is plot that accomplishes this kind of mimesis (6 1450a3–4). Character and thought are parts because the action is done by people acting, who necessarily are of a certain kind with respect to their character and thought (6 1449b36–8). Aristotle’s term “character” (*êthos*) refers to that which gives the agents of the dramatic action (our “characters”) certain ethical qualities (6 1450a5–6, 19), and “shows what kind of choice someone makes” (6 1450b8–9, 15 1454a17–19). Aristotle defines thought as speeches “in which people make demonstrations or reveal their opinions” (6 1450a6–7, 1450b11–12), and he includes under “thought” proof and refutation and the arousal of emotion (chapter 19). Style, “the composition of the verses” (6 1449b34–5), or “verbal expression” (6 1450b13–14), and song, which Aristotle does not define, constitute the medium of tragedy, a genre in which verses are sung as well as spoken. Finally, because tragedy is performed and not narrated, spectacle, the “visual arrangement,” is a necessary part of it (6 1449b31–3).]

<sup>8</sup> “Insistência do autor numa ação segundo um ponto de vista particular para salientar sua importância.” (cf. Pavis, 1999, p. 170-1). Pavis em tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

<sup>9</sup> [His concept of “character” is narrower than our “characterization,” for it refers specifically to ethical choice. Moreover, nothing in the *Poetics* corresponds to the modern categories of point of view (or focalization), or to what modern critics call “themes.” That is, the *Poetics* does not discuss the philosophical, political, social or religious ideas that may be expressed in tragedies.]

os movimentos de alma e se coloca como uma das manifestações mais radicais contra a dinâmica do ato teatral conforme sustenta a *Poética* grega. A solução, nesse caso, é voltar-se para o interior e observar os movimentos de alma da personagem. Ora, para o filósofo grego da Calcídia, como vimos, importa o ato, e não o subjetivo do agente, do ἦθος.

Neste ponto, Aristóteles toma uma direção que consideramos genial para a sobrevivida — em termos contemporâneos talvez pudéssemos falar em “devir” — da tragédia. O lugar que Aristóteles confere para o ἦθος na tragédia é secundário, o que quer dizer que sem a ação concatenada não haverá tragédia, mas, sem o ἦθος, sim (6: 1450a23–5). Esta reflexão é de relevância extraordinária também para as traduções de tragédia. Para que a tragédia aconteça, não interessa muito esmiuçar a fala da personagem, mas, antes, traduzir, com delicadeza e cuidado, as ações praticadas em cena a fim de esboçar enredos (17: 1455b). Insistimos: esboçar enredos. Contudo, ouçamos outra vez Belfiore:

[a]inda que Aristóteles marque com insistência que a trama é muito mais importante do que o caráter [a personagem], isto que faz muito sentido dentro do contexto de sua teoria da tragédia, vai contra muitas das ideias modernas sobre o drama. Tragédia é mimesis de ação (6: 1449b24, 36), ao contrário de outros objetos, como personagens e emoções (1: 1447a 28), e é a trama, e não a personagem, que é *mimesis* de ação (6: 1450a 3-4); porque tragédia é imitação [representação] da ação e não de um caráter, é a estrutura da trama, e não o caráter, que cumpre a função trágica, o suscitar da piedade e do medo e a produção de *kátharsis*. Os “discursos éticos”, escreve Aristóteles, não realizarão “aquilo que é a função da tragédia”, assim como a trama e “a organização dos eventos”. Este raciocínio é expresso graficamente na comparação de Aristóteles de que trama é como um desenho de contorno branco e a personagem, sem enredo, como um colorido manchado feito ao acaso (1450a 39-b3). Aristóteles foca no que ele considera serem os eventos nus da história e omite muito do que os leitores modernos julgam mais interessante.<sup>10</sup> (Belfiore, 2009, p. 631-632)

<sup>10</sup> Although Aristotle’s insistence that plot is much more important than character goes counter to many modern ideas about drama, it makes a great deal of sense within the context of his theory of tragedy. Tragedy is mimesis of action (6 1449b24, 36), as opposed to other objects, such as characters and emotions (1 1447a28), and it is plot, and not character, that is mimesis of action (6 1450a3–4). Because tragedy is imitation of action and not of character, it is the structure of the plot, rather than character, that accomplishes the function of tragedy, the arousal of pity and fear and the production of katharsis. “Ethical speeches,” writes Aristotle, will not accomplish “that which is the function of tragedy” as well as the plot and “the organization of events” will (1450a29–33). This idea is expressed graphically in Aristotle’s comparison of plot to a white outline drawing and of character without plot to coloring smeared on at random (1450a39–b3). Aristotle focuses on what he considers to be the bare events of the story and omits much of what modern readers find most interesting.

Por que apagar os movimentos íntimos de alma de uma suposta personagem sem alma é desinteressante para os modernos? Julgamos que seja porque, apesar de toda a expansão geográfica que a modernidade proporcionou para o sujeito, no fundo o nosso mundo encolheu para dentro (da casa, do computador, do celular...). Em palavras de Sarrazac,

O homem do século XX [e acrescentamos do século XXI] — o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. — é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. (Sarrazac, 2013, p. 16)

Examinando, ao fim das contas as palavras de Sarrazac citadas, parece que, para a tradução da tragédia para os dias de hoje, temos que optar: ou seremos separados ou sociais e políticos no sentido aristotélico. Dito de outro modo: a tragédia, quando secundariza o ἦθος, se afasta do subjetivismo e do relativismo e mergulha na ação de um agente da *pólis* sobre o seu entorno. Neste caso, o agente capaz de uma “grande ação trágica” tem mais poder que o agente mínimo de nossos tempos. Eis a questão: iluminar o agente ou a ação. Os modernos e contemporâneos, ao cunhar o drama interior, obviamente minimizam o conflito interpessoal e social, apagam responsabilidades e focalizam intimidades, o que nos leva a ver, em cena, o apagamento da ação em dramas de solidão. Evidentemente, cremos, trata-se de propor um futuro (pensamos na responsabilidade do tradutor e artista na sua comunidade) e não na direção de representar o mundo como ele é.

Mas, ainda que queiramos agir sobre a situação, admitamos: uma tragédia traduzida hoje, a despeito dos argumentos de especialistas, é, inequivocamente, um texto moderno por vários motivos. Em primeiro lugar, o tradutor não pode sair de sua época, de seu corpo que come chocolate, bebe água comprada, respira um ar com partículas de polímero polietilenotereftalato. Em segundo lugar, a tragédia sai do grego

antigo e chega em uma língua moderna; em terceiro ocorre que não temos mais o sossego de outrora para contemplar e refletir durante três ou quatro horas de espetáculo. O que fazer? Traduzir a tragédia de modo marcadamente subjetivista, como um teatro “íntimo”, destinado a salas alternativas para públicos pequenos, amputar seu arrazoado coral e coletivo? Cremos que proceder assim é decretar o fim da tragédia. Talvez seja possível reagir e projetar Aristóteles. Carece, portanto, observar a riqueza do texto que, a modo de *sketch*, privilegia a ação e a amarração da ação e interpela as culturas desde o século 5 a.C. Isso significa que carece adequar palavra e ação, espaço e fala.<sup>11</sup>

Recordemos: o importante para Aristóteles é um enredo e não personagens coloridas ao acaso... Recordemos também que qualquer grupo de atores, ao ter o primeiro contato com o diretor, deve, na mesa de leitura, fazer antes de colocar a ação e o texto conjugados, ensaiar a leitura branca — sem marcas de intenção — em voz alta para que todos ouçam e projetem o que se vai colocar em ação. A articulação da trama deve ser nítida, o movimento da ação bem desenhado no espaço. E tal coisa leva a pensar que as boas peças de tragédia seriam aquelas que fogem ao intimismo ou à leitura de um só, são peças que ostentam máscaras sobre corpos — lei do gênero em que se inscrevem, o teatro — que, em esboço, apenas praticam a ação proposta pelo

---

<sup>11</sup> Cf. Peghinelli, 2012, p. 26, onde se lê: “After playing open air in Spoleto, in a charming 14th-century cloister and in front of an audience of about three hundred, we presented *The Pitchfork Disney* in Rome in a small fringe theatre, the classical black-box, for a three-week run for an average audience of about thirty. As a consequence, we had to re-work the translation. It’s really different when you pronounce a line and you have to walk for seven or eight metres or if you just have to take two or three steps. The text changes as the space changes as the acting changes. I tried to modulate the words into a tone more suitable for that space, to condensate lines in order to get a more essential language. Also, together with the director, we cut from the text. We thought some of the extensive monologues would have not been “tolerated” by the different audience in that claustrophobic auditorium. We then moved in a bigger theatre in Rome and we also went on a short tour but we didn’t significantly change the text after that. [Depois de encenarmos ao ar livre, num claustro encantador do século XIV em Espoleto, frente a uma plateia de cerca de trezentas pessoas, apresentamos *O Pitchfork Disney* em Roma, em um pequeno teatro alternativo, a clássica caixa-preta, por três semanas corridas para uma plateia razoável de cerca de trinta pessoas. Consequentemente, tivemos que retrabalhar a tradução. É realmente diferente quando você pronuncia um verso e tem que caminhar por sete ou oito metros, ou se você tem que dar dois ou três passos apenas. O texto muda do mesmo modo que o espaço de atuação muda. Ensaiei modular as palavras buscando um tom mais adequado para o espaço; condensar versos de modo a chegar a uma linguagem mais enxuta. Também, com o diretor, cortamos texto. Achamos que alguns grandes monólogos extensos não haveriam de ser “tolerados” naquele auditório claustrofóbico por plateia diversa. Dirigimo-nos logo após para um teatro maior, em Roma, fizemos ainda uma pequena turnê, mas não alteramos significativamente o texto depois disso.]

enredo, pelo μῦθος em termos aristotélicos, ou seja, quando o ἦθος é uma mera máscara sobre um rosto oculto que pode ser o de qualquer um de nós, em qualquer época, e que tem poder para intervir no andamento da sociedade em que vivemos mesmo neste século XXI.

Tomemos a tragédia *Orestes*. Veem-se em cena corpos vestidos de mulher, elas são um caráter sem caráter; veem-se também corpos, à moda masculina, representando homens indecisos, este é o elenco de *Orestes*, e, no entanto, a peça é impecável.<sup>12</sup>

Onde estamos dentro do conforto ético que nos indica os passos a serem dados na trilha perigosa do andar junto e coletivamente? O conforto está, indubitavelmente, nas ações inequívocas que tais personagens devem praticar — matar a própria mãe; confederar contra a autoridade de Menelau, seu tio, e de Tíndaro, seu avô; eliminar, se possível, todo aquele que estiver no caminho para obstaculizar essa programação — e na abertura que cada corpo por detrás da máscara terá para impor-se (visto que a subjetividade não vem determinada no texto) como agente único e atoral no meio de muitos. Como é que isto se dá, então, no texto traduzido? Vejamos. Depois do prólogo, Electra interage com Helena e, quando a mulher de Menelau sai de cena, a filha de Agamêmnon profere sua fala realçando uma ação particular de sua tia:

ὦ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὡς μέγ' εἶ κακόν,  
σωτήριόν τε τοῖς καλῶς κεκτημένοις.  
εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,  
σφζουσα κάλλος; ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.

Ô índole. Isso aí, és grande mal pros humanos,  
salvação também — pros que te usam bem.  
Vede: rente às pontas aparou os cabelos,

<sup>12</sup> Na obra *Poética do Drama moderno*, mais uma vez, Sarrazac parece desconsiderar a vitalidade da construção teórica aristotélica em relação à personagem, pois no capítulo quatro, *A Impersonagem*, lê-se:

[“Na Poética de Aristóteles, o caráter (*ethos*), conjunto de traços psicológicos e morais, é apenas um dado facultativo da personagem: ‘sem ação, não poderia haver tragédia; ao passo que poderia havê-lo sem caracteres de fato, a tragédia da maior parte dos contemporâneos é desprovida de caracteres, e em geral muitos poetas assim o fazem.’ Entretanto, na evolução do teatro acidental após Eurípedes [sic], o caráter, que significa marca, “cunho”, tornou-se o coração da personagem individualizada, seu núcleo. Ora, é à fusão desse núcleo da personagem que nós iremos assistir depois da virada do século XX, com as dramaturgias de Strindberg e de Pirandello.”] (Sarrazac, 2017, p. 149). Parece-nos que o teatro de auditórios para mais de mil pessoas, a tragédia e a comédia ática, se sustentavam em dramas que atingissem toda a comunidade, em contrapartida, vê-se, no drama moderno salas alternativas, minimalistas e espetáculos que se dirigem a público restrito que observem personagens individualizadas e interiorizadas em seu conflito interior. Creemos que é dessa forma que caminhamos para a morte do teatro...

guardando a beleza! É a mulher de sempre.

(*Orestes*, v. 126-129, tradução Truipersa)

O trecho revela muitas possibilidades, repleto que está de janelas abertas, seja para o ἦθος de Electra, seja para o de Helena. Tudo nele está por vir. Electra oferece todo um espectro psicológico e emocional de escolhas para o intérprete por debaixo da máscara e do agir. Com tais palavras ela pode exibir-se em cena como altiva, segura, irritada, proverbial, debochada, sábia, vingativa, cínica, surpreendida... Tudo isso cabe no vazio aristotélico do ἦθος trágico, simplesmente porque Eurípides descreveu Helena pela ação praticada observada na fala de Electra. A ação é simples: aparar as pontinhas do cabelo para as ofertar em sacrifício pela irmã morta.

Assim nós, tradutores do século XXI, nos comportamos como iconoclastas em relação, por exemplo, ao léxico filosófico **φύσις**, vocábulo de vasta fortuna crítica, tema de fundo do pensamento grego, ao qual, aliás, Aristóteles dedica o segundo livro inteiro da sua *Física*. Todavia, no mesmo livro, o filósofo utiliza o termo **φύσις** de muitas formas: como processo de formação (*Física* 193b); a própria substância física da qual eram feitas as coisas, isto é o princípio (*Física* I, 189b; 193a); princípio e causa do movimento e do repouso (*Física* II, 193a) que atua para um determinado fim (*Física* II, 194a). No *De anima*, **φύσις** é uma espécie de princípio vital interno indestrutível e organizador (*De anima* I, 411a). Nós ao traduzir, não optamos por termos consagrados. Elegemos um termo bem menos prestigioso e mais vazio, a fim de que o intérprete o preencha como quiser.

Assumir isso, parece-nos, é importantíssimo para a necessária e urgente *pervivência* do teatro clássico na cena contemporânea que reflete um mundo autocrático e antidemocrático em curso. Para tanto, é preciso assumir igualmente que os textos trágicos lidos ou encenados hoje são, necessariamente, contemporâneos, passam por corpos e mentes atuais que carecem, para seu devir cênico, de uma conciliação entre o passado e o presente, entre o singular e o plural, entre o próprio e o comum de todos. Talvez dessa forma, a contrapelo de muitos, para quem Aristóteles

apresenta a obra trágica como indiferente ao devir espetáculo, a tragédia funcione de modo orgânico.<sup>13</sup>

De modo algum Aristóteles é textocentrista. O vazio que se inscreve no âmago do texto trágico captado por Aristóteles é como um chamado ao palco, ler o texto é ansiar pela cena. Na ausência de marcas no discurso da personagem e no destaque dado para a ação pura, ele potencializa, para qualquer corpo, as 1001 realizações cênicas do futuro. A ação gera abertura para a indeterminação e a imprevisibilidade do devir-cênico de uma personagem em permanente acontecer. O devir cênico estaria, portanto, contido na ação que permite a reinvenção permanente da cena trágica, como sói acontecer entre nós que continuamos a ler, traduzir e encenar tragédias. Neste caso, a tradução deve, por cumplicidade com o “futuro do drama”, manter as aberturas, realçar as cenas, cuidar zelosamente da tradução da ação.

Por isso Orestes, textualmente, tem caráter flutuante, porque ele pode vir a ser em qualquer cultura; podemos vê-lo como um pobre menino rico, abandonado por seus pais e revoltado; podemos nos deparar igualmente com um jovem que se relaciona amorosamente com Pílades e Electra sua irmã e que se ajusta na hipótese de agregar sua prima ao trio sem escrúpulos nem lealdades; podemos ainda o ver como um lunático, um arrebatado de si, valente e forte — e tudo isso mais depende da direção e do ator (ou da interpretação do leitor) do que do ἦθος propriamente dito.

Retomemos, em petição de princípio (*petitio principii*), o vocábulo *ethos* (ἦθος). Não vamos olhá-lo filosoficamente. Tomemos seu sentido prático e técnico da arte teatral: ἦθος é uma morada, um costume, uma vestimenta de um corpo mascarado. Admitamos que estamos em um lugar onde a vacuidade do caráter faz o texto e a personagem potente. Em outros termos, trata-se de uma escrita de forma tão aberta que o ator que a representa é quem lhe dá o tom e a direção.

---

<sup>13</sup> Sarrazac afirma no verbete **devir cênico**: “Na história do teatro – e sobretudo na da estética teatral –, o devir cênico da obra dramática nem sempre teve suas prerrogativas. Aristóteles considera o espetáculo (opsis) “elemento de qualidade” da tragédia, mas, ao mesmo tempo, apresenta a obra trágica – que pode muito bem, segundo ele, atualizar-se na leitura – como indiferente a esse devir do espetáculo.” Em tradução de André Telles.

Nesse ponto, cremos em consonância com Anne Ubersfeld, que devemos investigar, sobretudo quando estamos na tarefa de tradutores, o que vem a ser a especificidade do texto de teatro e de suas personagens, esta é, pois,

a primeira questão que se formula, a questão essencial; encontrar os elementos para a resposta é, talvez, escapar ao mesmo tempo do terrorismo textual e do terrorismo cênico, libertando-nos do conflito entre quem privilegia o texto literário e quem, envolvido apenas com a prática dramaturgica, despreza a instância escritural. (Ubersfeld, 2005, p. XII)

O fato é que, como afirmou, mais uma vez, a estudiosa

[t]odo mundo sabe, ou pensa que sabe, que não se pode ler o teatro. Os professores não o ignoram e dificilmente estão livres da angústia de explicar ou tentar explicar, um documento textual cuja chave está fora dele. Os atores e os diretores pensam que sabem isso melhor do que ninguém, e veem com certo descaso toda exegese universitária, por considerá-la inútil e maçante. Os leitores comuns também o sabem, pois cada vez que se aventuram a ler o teatro, avaliam a dificuldade de ler um texto que decididamente não parece feito para o consumo livresco. Nem todos estão familiarizados com as técnicas de performance teatral ou com a imaginação específica, necessária para inventar uma representação fictícia. E, contudo, é o que cada um faz, uma operação individual que não se justifica nem do ponto de vista teórico nem prático... Ubersfeld (2005, p. XI-XII)

A reflexão é interessante e verdadeira e, embora a obra citada tenha sido escrita em 1996, no século 20, ainda hoje constatamos a fratura apontada em seu diagnóstico. Ocorre que os atores costumam inferir das análises literárias que fazemos em nossos estudos que tudo pode ser realizado à revelia dos mestres e dar muito certo. Ou pode também dar muito errado.

Assim voltamos à questão da especificidade do texto e da personagem teatral. O que é um texto teatral, o que constitui a vacuidade da personagem dramática no ato de traduzir?

Vamos reduzir drasticamente a questão, o tempo é curto: o que é traduzir uma personagem trágica. Poderíamos afirmar que ela é todas as narrativas míticas acerca dela e assim obrigaríamos os nossos atores a ler cada fragmento ou texto remanescente sobre, no caso do *Orestes*, *Electra*. Depois de farta leitura, racionalmente traçaríamos seu perfil conjugando nossa própria sensibilidade de leitura. Cumprida a pesquisa sobre a fortuna crítica da personagem, estaríamos aptos para levá-la para o palco. Mas como lidar com as diferentes *Electras* de Ésquilo, Sófocles e Eurípides? Ora, é nesta etapa que

os atores se rebelam e afirmam “a Electra que vai matar a mãe sou eu!”. E este pronome eu, semioticamente falando, é uma “forma vazia”.<sup>14</sup>

Estudar teoricamente uma personagem não a constitui. A constituição de um ser teatral é o seu discurso e o ser funcional supostamente responsável pela fala, em palavras breves: o discurso escrito eternamente e o ator incumbido de encarná-lo, levando em conta que ambos são abertos e estão em perene desenvolvimento.

Basta lembrar: a. que a noção de personagem é relativamente recente e historicamente datada, e que no teatro ela nada tem de universal, b. que, ao contrário do que se pensa, o discurso da personagem não é o material que permite constituir uma “psicologia” do indivíduo-personagem; é aliás o que sabemos do conjunto semiótico-personagem e de sua função sintática que nos permite localizar as condições de enunciação desse discurso e, portanto, de compreendê-lo. (Ubersfeld, 2005, p. 170)

Repetimos uma frase de Anne Ubersfeld ligeiramente alterada: o discurso da personagem não é o material que permite constituir uma “psicologia” do indivíduo-personagem, aliás a “psicologia” da personagem não é o que faz o enredo, o mito, a alma da tragédia, segundo vimos e de acordo com Aristóteles. *Uma andorinha não faz verão...*

Finalmente, cremos, em consonância com Aristóteles, que a salvação do drama — do homem e do “drama” enquanto “belos animais políticos” — está na assunção do corpo coletivo e na importância da ação de cada um. Este é um momento trágico tal qual o exibe Electra no prólogo de *Orestes*. O enredo é colocado: um jovem, tendo sido afastado de casa por um tempo, ao retornar, descobre que sua mãe matou seu pai. Ao sabê-lo, alia-se a sua irmã e a um amigo e, juntos, eles matam a que matou o pai do rapaz. Depois de relatar a ação pregressa, o assassínio de seus ancestrais, Electra expõe a situação:

βλέπω δὲ πᾶσαν εἰς ὀδόν, πότε ὄψομαι  
Μενέλαον ἦκονθ'· ὡς τὰ γ' ἄλλ' ἐπ' ἀσθενοῦς  
ῥώμης ὀχοῦμεθ', ἦν τι μὴ κείνου πάρα  
σωθῶμεν. ἄπορον χρῆμα δυστυχῶν δόμος.

<sup>14</sup> Segundo Benveniste, “cada eu tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal. Qual é, portanto, a ‘realidade’ à qual se refere eu ou tu? Unicamente uma ‘realidade de discurso’, que é coisa muito singular (Benveniste, 1998, p. 278). Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri.

Vejo toda a rota, cedo ou tarde avistarei  
Menelau que chega; caso contrário, em fraca  
força nos temos, se dalgum modo, junto dele,  
não formos salvos. Beco sem saída; casa de azar  
(Eurípides, *Orestes*, v. 67-70, tradução Truipersa)

A ação teatral máxima foi dada: ver a aporia e decidir. No beco sem saída do teatro cabe a nós escolher, ou representamos o mundo do homem separado, exilado em si, ou projetamos uma velha possibilidade nova de viver em comunidade e traduzir — contemporaneamente — tragédias áticas como serviço público engajado no diálogo com a coletividade alargada, proporcionando acesso tanto à arte quanto à cultura, abrindo as janelas do futuro instável de ação praticadas por caráteres sem caráter nenhum num devir perene.

#### REFERÊNCIAS

ARESI, Fábio. Pronomes e “Formas Vazias” no desenvolvimento da teoria enunciativa de Émile Benveniste. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 9 56, p. 38-56, 2018. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

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

\_\_\_\_\_. *Física*. Tradução de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1995.

\_\_\_\_\_. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora34, 2006.

BELFIORE, Elizabeth. The Elements of Tragedy. In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.) *A Companion to Aristotle*. Oxford: 2009 Blackwell Publishing Ltd, 2009, p. 628-642.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri. Campinas/SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1999.

EURÍPIDES. *Orestes*. Tradução Truwersa. Direção de Tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução Carlos Alberto Louro da Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

PEGHINELLI, Andrea. Theatre Translation as Collaboration: a case in point in British contemporary drama. In: *Journal for Communication and Culture*, 2, nº1, p. 20-30, 2012.

Disponível em:

[https://journaldatabase.info/articles/theatre\\_translation\\_as\\_collaboration.html](https://journaldatabase.info/articles/theatre_translation_as_collaboration.html)

acedido em 16/12/2022.

PELLEGRIN, Pierre. The Aristotelian Way. In: GILL, Mary Louise; PELLEGRIN, Pierre (ed.). *A Companion to Ancient Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 235-244.

POLANSKY, Ronald. *Aristotle's De anima*. Cambridge: University Press, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, **crise da fábula; devir cênico**.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida Júnior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa** possui graduação em Português-Grego pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestrado em Estudos Linguísticos pela UFMG e doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; realizou pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Atualmente é professor Titular da UFMG (língua e literaturas gregas), membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), coordenadora do Grupo de Pesquisa Tradução de Teatro e pesquisadora do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/ FAFICH-UFMG). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Tragédia Grega, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro antigo, tradução, épica grega, drama satírico, mitologia, estudo do riso na antiguidade, literatura

clássica e outras literaturas, tradição e renovação no teatro antigo e tradição clássica na Literatura Brasileira.