

CADERNOS 30

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Clássicos greco-latinos traduzidos por mulheres no Brasil

Tradução de comédia grega antiga: a “Ode à lâmpada” no prólogo de *Mulheres na Assembleia* (v. 1-18) em duas versões

Greice Drumond¹

Resumo: Este artigo visa apresentar o percurso tradutório seguido para verter os primeiros 18 versos do poema dramático *Ecclesiazousae* (392/391 AEC), *Mulheres na Assembleia*, do comediógrafo grego Aristófanes, para a língua portuguesa em duas formas: uma prosaica e outra poética. Serão abordadas algumas leituras de trabalhos da área de estudos da tradução e da semiótica teatral, a fim de que o objeto de estudo seja compreendido como uma peça que apresenta características próprias do seu tempo e do seu espaço de produção, com vistas à manutenção, na tradução, de alguns desses aspectos que apontam para a estrangeiridade do texto e para sua proxêmica. Nosso objetivo é executar uma tradução funcionalista que revitalize a comédia aristofânica ao chegar à contemporaneidade brasileira, por meio de uma seleção de expressões equivalentes na língua de chegada. Com relação à tradução poética, apontaremos alguns dos ajustes feitos para a realização dessa tarefa visando proporcionar ao(à) leitor(a) uma experiência que o(a) aproxime dos efeitos estéticos que o poema tem em sua produção na Grécia antiga.

Palavras-chave: comédia aristofânica; estudos de tradução; semiótica teatral; tradução funcionalista; tradução poética.

¹ Professora Associada de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal Fluminense (UFF). Integra o Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ). Estágio de Pós-Doutorado em Filologia Clássica na Universidade de Viena (2015-2016). Agradecimentos a Glória Onelley, professora de Língua e Literatura Grega da UFF, e a Stefania Sansone Giglio, doutora em Letras Clássicas (PPGLC-UFRJ), pela acurada leitura e pelas indicações feitas, bem como a Thomas Holzweber pelo incentivo e pela revisão final.

Abstract: This article aims to present the path followed in translating the first 18 lines of the comic dramatic poem *Ecclesiazousae* (392/391 BCE), also known as *Assemblywomen*, by the Greek playwright Aristophanes, into Portuguese in two formats: prose and poetry. We will discuss various readings from translation studies and theatrical semiotics fields to understand the work as a play with features unique to its time and context. The goal is to preserve some of these elements in the translation that highlight the text's foreignness and proxemics. We aim to present a functionalist translation revitalizing Aristophanic comedy for contemporary Brazilian audiences. This will be achieved by selecting equivalent expressions in the target language. Regarding poetic translation, we will point out some of the adjustments made to carry out this task to provide the reader with an experience that brings him/her closer to the aesthetic effects of the poem's production in ancient Greece.

Keywords: Aristophanic comedy; translation studies; theatrical semiotics; functionalist translation; poetic translation.

Introdução

Ἐκκλησιαζούσαι² [*Ekklēsiazoúsai*],³ *Mulheres na Assembleia*, comédia encenada em 392/391 AEC, tem como tema a tomada do poder da cidade de Atenas pelas mulheres. Para tal, elas executam o plano de se vestirem como homens, a fim de apresentar uma proposta inusitada à Assembleia, *Ekklesia*, uma instituição política basilar da democracia ateniense, responsável por decisões de cunho não só político mas também econômico, bélico, jurídico. Elas, na figura de sua líder Praxágora, propõem aos membros da Assembleia a entrega da administração da cidade às mulheres, algo extraordinário que poderia resolver os problemas de Atenas. O projeto é aprovado e estabelecido por meio de um decreto. Sob o governo das mulheres, todos tinham de depositar seus bens no tesouro da cidade com o propósito de serem redistribuídos e disponibilizar seus corpos para que todos pudessem usufruir de prazeres sexuais uns com os outros, pelo viés da heteronormatividade, com atenção preferencial às pessoas mais velhas e feias, que deviam ter a prerrogativa de atendimento como uma forma de compensação por sempre terem sido deixadas por último na dinâmica social “livre”, sendo mandatária a adesão de todos e todas a esse novo estado de coisas.

Existem somente duas publicações dessa peça em língua portuguesa: uma versão brasileira, realizada por Mário da Gama Kury (1964), e uma tradução por-

2 Forma latinizada: *Ecclesiazousae*.

3 Somente termos gregos isolados serão transliterados para caracteres latinos em nosso trabalho.

tuguesa, por Maria de Fátima Sousa e Silva (1988). Esta última, como deve ser importada de Portugal, é uma tradução pouco acessível ao público geral, podendo ser consultada em algumas bibliotecas universitárias. Ainda assim, pensamos que, na tradução do humor, o uso de termos específicos do português europeu não nos proporciona tanto espaço para o riso. Já o trabalho de Kury não nos apresenta o enredo em conformidade com o texto de partida. A peça sofre muitos cortes e recebe adições, sendo considerada não propriamente uma tradução do texto aristofânico, mas uma adaptação. Há a retirada dos 18 versos de abertura da peça cuja tradução iremos mostrar neste trabalho. Além disso, a protagonista está presente do início ao fim da comédia, quando, no original, ela deixa o palco no verso 727, após a aprovação da sua proposta na Assembleia, a despeito de faltarem 456 versos para o término da peça.

Na versão de Kury, a Praxágora brasileira, denominada Valentina, inspeciona o resultado da execução do seu plano e acompanha os efeitos da decisão da Assembleia de entregar a administração da cidade às mulheres. Ela resolve os nós do enredo nos episódios até o final do drama, sendo, portanto, adicionados diálogos ausentes do texto que nos foi transmitido. Como analisa Pompeu (2022, p. 136), Valentina vai além de Praxágora, expressando a voz do tradutor. Talvez seja um texto que funcione bem em cena, visto que o conceito contemporâneo de protagonista, conforme define Pavis (2007, p. 310), leva em consideração que a personagem principal de uma peça se situa no centro da ação e dos conflitos. Uma heroína que sai de cena antes do final da comédia pode causar estranhamento ao público.

Em *Mulheres na Assembleia*, um dos destaques do enredo refere-se ao jetom pago aos membros da *Ekklesia*, que voltou a ser efetuado em c. 400 AEC. Sabe-se que esse pagamento era uma forma de compensar especialmente quem tivesse de sair do campo ou mesmo quem precisasse deixar seu trabalho na cidade, estimulando, assim, a participação do povo nas decisões da Assembleia. De acordo com Jones (1997, p. 209), em 392 AEC, o valor pago foi triplicado para três óbolos. Seria essa a razão para que esse espaço público recebesse os refletores nesse enredo?

Em uma peça anterior de Aristófanes, *Acarnenses*, encenada em 425 AEC, é explorado o tema da indiferença dos atenienses com relação à Assembleia como algo que os levava a ser manipulados por qualquer cidadão que fosse hábil na oratória. Agora, o que parece receber os holofotes é o interesse da população habilitada a participar da Assembleia no pagamento dessa remuneração. Em *Ecclesiazousae*, os membros da *Ekklesia* parecem se importar mais com isso do que com a discussão

da plenária. Assim, qualquer projeto que fosse bem proferido era aceito pela maioria dos membros da Assembleia, sem que, necessariamente, as decisões tomadas representassem a vontade soberana dos cidadãos, de acordo com a perspectiva aristofânica. Na verdade, é uma crítica recorrente em toda produção da comédia de Aristófanes quando ele aponta para o perigo da influência dos demagogos no povo. Logo no prólogo de *Mulheres na Assembleia* (v. 205-208, tradução nossa⁴), fica evidente esse *tópos*:

Vocês, ó povo, são os responsáveis por isso.
Sendo remunerados com dinheiro público,
lucram em prol de interesses próprios
e o Estado fica em decadência como Ésimos⁵.

ὕμεῖς γὰρ ἐστ’ ὃ δῆμε τούτων αἴτιοι.
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
ἰδίᾳ σκοπεῖσθ’ ἕκαστος ὃ τι τις κερδανεῖ,
τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.

A encenação do prólogo de *Mulheres na Assembleia* concentra-se, especialmente, no travestimento das personagens femininas – performadas por atores, na verdade –, para poderem participar da *Ekklesia*, que só aceitava homens como seus membros. Nas peças supérstites anteriores de temática feminina, *Lisístrata* (411 AEC) e *Tesmoforiantes* (411 AEC), temos mulheres e homens em combate. Nesta última peça, um homem se traveste para entrar em uma reunião composta somente por mulheres. Em *Mulheres na Assembleia*, Aristófanes inova, propondo o oposto: agora são as mulheres que se vestem e se comportam como homens. Esse tipo de representação mostra a verve metateatral que a comédia aristofânica explora em suas encenações e vai além, pois, ao se referir à forma de falar, de vestir e até de pensar de homens e mulheres, as personagens acabam definindo, ainda que comicamente, as ideias que envolvem as diferentes concepções de gênero que estão sendo artisticamente performadas.

4 Todas as traduções do grego e de línguas modernas para o português, quando não há indicação, foram feitas pela autora deste artigo.

5 De acordo com Sommerstein (1998, p. 125), Ésimos foi uma personalidade histórica de certo prestígio que teve uma fase de decadência política, no início da Guerra de Corinto (395-387 AEC).

Tradução funcionalista

Em nosso trabalho, ainda em andamento, uma tradução fluente de *Mulheres na Assembleia* é elaborada de acordo com as perspectivas funcionalista e filológica, seguindo os mesmos parâmetros usados na tradução da comédia *Paz*, publicada em 2020, em que dois caminhos tradutórios são propostos:

- (1) tradução filológica, em que os referenciais do texto de partida são mantidos, seguindo uma tradução “literal”, palavra a palavra, com o uso de notas de rodapé, quando há algum entrave para a compreensão do leitor;
- (2) tradução funcionalista ou translação, quando se procura transferir o sentido do que a personagem expressou, por meio do emprego de palavras e termos mais comuns na língua de chegada, ajustando-se a linguagem do texto original para a cultura receptora. (DRUMOND, 2020, p. 27)

Buscamos apresentar a peça do comediógrafo grego em diálogo com a nossa cultura receptora, a fim de trazer para o texto de chegada um Aristófanes que fala a nossa língua, em alguns momentos, e “grego”, em outros. Assim, em uma abordagem híbrida, o autor aparece ao público sem ser adaptado, por um lado; enquanto, por outro, sofre ajustes, para que as personagens cômicas falem a nossa língua, com as referências comuns da época de Aristófanes transformadas em expressões típicas do nosso contexto sociocultural.

A linguagem presente nessa tradução contém gírias usadas em nosso cotidiano. Expressões como “ficar de butuca” (Ar., *Ecc.*, v. 33⁶), em vez de “ficar acordada”, para ἡγρηγόρη [*egregóre*], em “ἐγὼ δὲ γ’ ὕμᾶς προσδοκῶς ἡγρηγόρη” [“Eu fiquei de butuca esperando vocês”], ou “tomar uma” (Ar., *Ecc.*, v. 132), no lugar do verbo πιεῖν [*pieîn*], “beber”, em “εἶτα πρὶν πιεῖν λέγω;” [“Eita, mas vou falar sem tomar uma antes?”], para indicar que a personagem se refere à bebida alcoólica, e não a um copo de água - algo que, em cena, poderia ser indicado gestualmente, fazendo parte do humor da peça. São atualizações sutis, pois não alteram drasticamente o sentido do termo no texto-fonte, mas dão um viço que tenta passar um pouco de graça por meio da leitura, sem a encenação, explorando-se mais o viés humorístico do texto. O texto de partida acaba por sofrer um certo ajustamento no texto

6 As referências às comédias de Aristófanes são feitas com a indicação no nome do autor abreviado (Ar. = Aristófanes), seguido do título latino da peça e do(s) número(s) do(s) verso(s). No caso de *Mulheres na Assembleia*, a abreviação *Ecc.* corresponde ao título *Ecclesiazousae*.

de chegada para que se transmita não só o sentido, mas, especialmente, a força expressiva dos diálogos e cantos presentes na peça.

Em outros trechos, o não apagamento das referências tópicas apresenta ao leitor uma visão de mundo que não existe em nossa cultura, como podemos ver abaixo em uma descrição do marido de uma personagem que vem da ilha de Salamina. Pelo seu relato, aparentemente, os homens desse local tinham uma fama de serem fogosos na cama. Vejamos a passagem (Ar., *Ecc.*, v. 37-40):

É que eu não preguei os olhos. O homem, amiga,
com quem eu vivo, é de Salamina.
A noite toda ficou me bulinando debaixo das cobertas.
E só agora consegui pegar esta roupa dele aqui.

ἄτ' οὐ καταδαρθοῦσ'. ὁ γὰρ ἀνὴρ ᾧ φιλάτη,
Σαλαμίνιος γὰρ ἐστὶν ᾧ ζύνειμι' ἐγώ,
τὴν νύχθ' ὄλην ἤλαυνέ μ' ἐν τοῖς στρώμασιν,
ὥστ' ἄρτι τοῦτ'ι θοιμάτιον αὐτοῦ κλαβον.

Concordamos com a constatação de Dover (1972, p. 230) de que a tradução da comédia aristofânica apresenta problemas maiores e mais numerosos do que a tradução de oratória, filosofia, historiografia ou, até mesmo, de tragédia grega, por seu texto fazer referências à chamada poesia “séria”, contendo linguagem obscena, alusões tópicas (políticas, econômicas, socioculturais), piadas e aliterações. Diferentemente da tragédia, ainda segundo o estudioso, ela nos obriga a encarar um grande número de movimentos, ação e gestos, além de termos de ser criativos com o que ele chama de “quickly-changing pattern emotional tones” [“tonalidades emocionais de padronização rápida e oscilante” (tradução nossa)].

Com o título Ἐκκλησιαζοῦσαι [*Ekklēsiázousai*] temos um verbo no participípio presente no nominativo feminino plural de ἐκκλησιάζω [*ekklēsiázō*], indicando que mulheres são convocadas a participar da Assembleia. Esse grupo feminino, sob o comando de Praxágora, atua na construção de uma nova forma de governança na qual os cidadãos e as “cidadãs”⁷ teriam acesso aos bens da pólis e aos corpos uns dos outros. Enquanto em *Lisístrata*, peça aristofânica de 411 AEC,

7 Entre aspas, pois as mulheres não participavam das decisões da cidade.

as mulheres visavam ao fim da guerra ao assumirem a administração da cidade, em *Mulheres na Assembleia* (392/391AEC), elas vislumbram, por meio de um golpe de Estado, uma saída para a penúria material da população e livre acesso ao sexo, sendo esta referência um elemento sempre presente nas comédias de Aristófanes, com emprego de palavras obscenas (*aiskhrologíai*), por exemplo, como símbolo de fertilidade da cidade, lembrando a origem ritualística e a procedência poética da comédia grega antiga. Como ênfase em trabalho anterior:

O uso da *aiskhrología* nos remete à origem ritual do gênero [...]. McLeish (1980, p. 93) caracteriza o obsceno como sendo um recurso que produz o riso e uma forma de o poeta estabelecer vínculo com a plateia. Fernández (2002, p. 216) remete-se não só à influência do rito, mas também à origem literária da comédia, o iambo, como uma referência quanto ao uso de termos obscenos e escatológicos. (KIBUUKA, 2010, p. 91)

Em qualquer trecho em que alusões sexuais são feitas no texto-fonte, não empregamos termos que amenizam essa característica da comédia grega antiga. Assim, temos, no verso 228 de *Mulheres na Assembleia*, “βινούμεναι χαίρουσιν ὡς πτερὰ καὶ πρὸ τοῦ” [“gostam de foder, como nos velhos tempos”], o uso do verbo βινέω [*binéō*], “fazer sexo”, que é traduzido de forma menos eufemística do que “transar” ou “fazer amor”. No verso 468, o trecho “κινεῖν ἑαυτάς” [“pra macetar elas”] tem clara conotação sexual, sendo o verbo κινέω [*kinéō*], que significa “movimentar”, na comédia, usado com o mesmo sentido de βινέω [*binéō*]. Traduzimos por “macetar”, em seu sentido sensual, para incluir uma noção de movimento expresso pelo verbo. Empregamos o pronome reto “elas” como objeto direto, para marcar uma característica da linguagem oral no texto de chegada. Em uma leitura em voz alta, “macetá-las” ou “as macetar” não tem o mesmo efeito.

Com o intuito de delinear os recursos que melhor possibilitam uma tradução fluente de um texto de drama cômico grego, fazemos referências a alguns teóricos da área de estudos da tradução e da semiótica teatral que auxiliaram na compreensão dos signos teatrais presentes na comédia e indicados como potencializadores da experiência dramática, ainda que só possam ser percebidos por via textual. Nesse sentido, concordamos com Orlando Araújo (2011, p. 104), quando afirma que “a funcionalidade da cena antiga para a cena contemporânea deve se dar no nível de experimentação e ou da adaptação, adequando à reescritura os elementos comuns estranhos à nossa cultura”, evitando-se, assim, o risco de reduzir o espetáculo ou texto em um “desfile de objetos de museu”, o que causa estranheza ao espectador. Por essa razão, optamos por proceder, em alguns passos da peça, a determinados ajustes

na passagem do texto grego para o português, quando isso não altera o significado do original, no que tange à tradução funcionalista que estamos desenvolvendo. A semiótica teatral nos auxilia muito nesse sentido, a fim de indicarmos o espaço de atuação e o gestual das personagens por meio dos elementos que apontam seus efeitos performáticos, tendo em mente que as peças de comédia eram compostas para serem encenadas e não simplesmente lidas.

Susan Bassnett (2003, p. 189) compreende que, mesmo no campo dos estudos de tradução, ainda há muito a ser desenvolvido no processo de tradução de textos dramáticos.

No que respeita aos estudos tradutológicos orientados para os modos literários, se é certo que a maior parte se centra nos problemas envolvidos na tradução de poesia lírica, também é verdade que os textos dramáticos têm sido muito esquecidos. Há muito poucos dados sobre os problemas específicos e os testemunhos dos tradutores que o fazem deixam muitas vezes pensar que a metodologia usada no processo de tradução é a mesma com que são abordados os textos narrativos. (BASSNETT, 2003, p. 189, tradução de Vivina de Campos Figueiredo)

A ideia é empregar recursos tradutórios que se ajustem bem ao objetivo de se oferecer ao público uma tradução fluente desses textos que têm como especificidade o fato de serem poemas dramáticos que apontam para aspectos cênicos em sua composição, pois, como assevera Araújo (2011, p. 102), “o tradutor que pretenda atingir o *valor intrínseco* da obra deveria estar preparado para ser, também, um encenador”.

Na preparação do presente estudo, a contribuição das análises de tradução de texto teatral feitas por Bassnett (2003) e Patrice Pavis (2008) foi essencial, tendo em vista considerarem que o aspecto *performático* de um texto dramático deve ser reproduzido no texto-alvo, no texto de chegada, no texto traduzido. Os atores, os objetos cênicos, o espaço, o tempo, a relação entre as personagens, a ausência da quarta parede, tudo isso são signos teatrais que caracterizam a representação cênica dessa criação poética. Pavis (2008, p. 125) também indica a preocupação que o tradutor deve ter não só com a língua-fonte mas também com o contexto de enunciação do texto dramático:

O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm portanto, necessariamente, uma função de mediação. A transferência concerne, da mesma maneira, tanto

ao texto-fonte, na sua dimensão semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa etc., quanto ao texto-alvo, nas suas mesmas dimensões necessariamente adaptadas à língua e cultura-alvos. A este fenômeno “normal” para qualquer tradução linguística acresce-se, no teatro, a relação de situações de enunciação [...] (PAVIS, 2008, p. 125, tradução de Nanci Fernandes).

Essas situações de enunciação tentamos resolvê-las nas escolhas de vocábulos que já indicam o contexto de fala da personagem. No caso da tradução “tomar uma” no verso 132, apresentada anteriormente, no lugar do simples “beber”, do grego antigo, o que fizemos foi apontar textualmente um ambiente de brincadeira em que a personagem mexe com o estereótipo cômico de que as mulheres se embriagam sempre que podem. Algo que, em cena, poderia ser feito com um gesto, como já apontamos.

Revermann define proxêmica como a interação do ator com outros atores, com o cenário, com o público. Em suas palavras, trata-se do “estudo dos movimentos do ator dentro do espaço performático” (REVERMANN, 2006, p. 129). Para Pavis (2007, p. 310, tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira), a proxêmica aplicada ao teatro permite observar “que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos e entre palco e platéia”. Charaudeau e Maingueneau (2002, p. 412) apontam a proxêmica como um dado que influencia a estrutura do discurso entre os indivíduos. Assim, em uma tradução que objetiva abordar os elementos cênicos (proxêmica) do texto dramático, é imprescindível ter em mente que esse aspecto da *performance* pode ser representado no texto, por exemplo, por meio do uso de elementos dêiticos. De acordo com Pavis (2007, p. 88),

entre os dêiticos, figuram pronomes pessoais [...], os verbos no presente, os advérbios de tempo e lugar, os nomes próprios, assim como todos os recursos mímicos, gestuais ou prosódicos para indicar as coordenadas espaço-temporais da situação da enunciação. (PAVIS, 2007, p. 88, tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira)

Cabe, portanto, ao tradutor também reproduzir, no texto de chegada, esses mesmos elementos cênicos, como uma forma de aproximar o leitor do modo como o texto de origem foi composto, em seu âmbito performático, com suas indicações do uso do espaço teatral. Os pronomes pessoais que indicam a segunda pessoa do discurso, por exemplo, foram traduzidos conforme o direcionamento dado pelo texto dramático. Em grego, podemos nos referir ao nosso interlocutor

empregando os pronomes de segunda pessoa do singular (equivalente ao nosso “tu”), segunda pessoa do plural (“vós”)⁸ e uma forma inexistente em nosso idioma chamada segunda pessoa do dual, quando o discurso se voltava para duas pessoas. Este último pronome pode ser traduzido como “vós” ou “vocês”, sendo possível também traduzi-lo por uma paráfrase em português, “ambos/ambas de vós” ou “vocês dois/duas”, para indicar, com exatidão, o número de pessoas às quais o interlocutor se refere.

Em algumas passagens da peça, as personagens ou o coro podem se remeter ao público, quebrando a ilusão dramática com o rompimento da quarta parede. Assim, a distinção entre um “vós” ou “vocês”, que se refere ora a personagens do drama, ora à plateia, é feita com uma adição que localiza, espacial ou conceitualmente, o receptor da mensagem. Em alguns momentos, acrescentamos um “aí”, para direcionar o olhar do leitor ao público que é incluído no discurso da personagem; em outros, adicionamos um “dois”, para dizer que o emissor da mensagem se dirige aos atores no palco. Exemplos (Ar., *Ecc.*, v. 205, 709, grifos nossos):

Vocês aí, povo, são responsáveis por este estado de coisas.

ὁμῆϊς γὰρ ἐστ’ ὃ δῆμε τούτων αἴτιοι.

Então, agora me falem, **vocês dois** estão de acordo com essa proposta?

φέρε νυν φράσον μοι, ταῦτ’ ἀρέσκει **σφῶν**;

Com relação ao caráter filológico da tradução de textos clássicos, concordamos com Mounin (1975, p. 219), segundo o qual o tradutor deve, além de ter o conhecimento linguístico, conhecer a cultura do povo que se expressa na língua-fonte, ser um etnólogo. Evidentemente, não passa despercebido o fato de que, como observa Berman (2007, p. 112-113), a filologia pode tornar o texto ininteligível, entediante e estranho a nossa sensibilidade. Em razão desse engessamento que a tradução filológica pode produzir, é apropriado afirmar que, em nenhum momento, este artigo propõe a execução de uma tradução estritamente filológica. Fazemos uso do conhecimento filológico somente naquilo que for pertinente, como, por exemplo, no esclarecimento de termos que não passaram por uma domesticação, permanecendo no texto-alvo. Assim, nomes como Agír-

8 É mais usual, no português do Brasil, empregarmos “você(s)” para nos referirmos ao nosso interlocutor.

rio (v. 102), Arífrades (v. 129), Hierônimo (v. 201), que não foram substituídos pelo nome de uma figura histórica “equivalente” na política brasileira, receberam uma nota de rodapé que explica a referência feita no texto grego. Alguns termos, ainda que traduzidos e ajustados para nossa cultura, também passaram pelo crivo filológico para marcar, assim, a alteração e explicar ao leitor como era o costume grego na época da produção da peça. As invocações aos deuses e as celebrações religiosas também merecem uma explicação visto ser algo que se distancia do nosso contexto religioso.

Desse modo, deve-se considerar a distância que o autor, Aristófanes, tem com relação ao nosso tempo. O comediógrafo produziu suas peças no segundo quartel do século V até os primórdios do IV século AEC, sendo o único representante da poesia cômica desse período com peças preservadas. Suas composições apresentam algumas questões que faziam parte da vida pública no que diz respeito à economia, cultura, política e religião. Por isso, a produção de Aristófanes tem sido usada como fonte importante de análise política, social e econômica da Grécia. Para Ehrenberg (1951), apesar da distorção e do exagero dos episódios encenados, a comédia grega antiga constrói seus enredos com base na realidade social e econômica da cidade. Logo, há a necessidade de se explicar esse contexto histórico presente nas peças aristofânicas para que o(a) leitor(a) compreenda as referências feitas no texto de partida, posto que existe um grande distanciamento temporal entre a obra de Aristófanes e o público atual.

É necessário elucidar as referências no texto original, sem tornar a tradução pesada, para, assim, dar a conhecer ao leitor esse mundo antigo. Nesse sentido, o(a) tradutor(a) acaba aproximando o(a) leitor(a) do texto-fonte. Destacamos, então, o contexto de produção da peça, principalmente quando se refere a personagens, eventos culturais e acontecimentos históricos de um tempo bem distante do nosso. Desse modo, consideramos pertinentes alguns procedimentos adicionais, como as notas de rodapé sugeridas por Heloisa Barbosa (2004, p. 82), segundo a qual “muitas vezes o texto original não permite esta compreensão, sendo necessário acrescentar ao texto traduzido procedimentos adicionais à transferência para proporcionar ao leitor um entendimento”, na impossibilidade de diluir a explicação desses pontos no próprio texto traduzido, como fizemos no verso do “homem de Salamina” (Ar., *Ecc.*, v. 38), em que o contexto já esclarece a expressão usada pela personagem.

No verso 129 de *Ecclesiazousae*, há uma referência ao animal de estimação muito comum na Grécia antiga, “γαλέη”, “doninha”. Em nossa tradução funcionalista, trocamos o nome do animal para “gatinho”, para levar o autor ao(à) leitor(a),

fazendo uso de um termo equivalente na língua receptora, visto que um gato é um animal de estimação bastante comum no Brasil. – doninha, nem tanto. Contudo, não deixamos de fazer uma observação referente a essa troca e adicionamos uma nota de rodapé para inserir essa curiosidade e, dessa forma, introduzir o(a) leitor(a) nesse universo, distinto dos nossos hábitos e costumes.

O objetivo é proporcionar ao(à) receptor(a) do texto traduzido, como indica Schleiermacher, um entendimento vívido do conjunto da obra. O autor sugere a quem traduz “despertar e afinar o gosto do estranho mediante imitações livres e preparar com paráfrases uma compreensão mais geral, preparando assim o caminho para futuras traduções” (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 244-245, tradução de Celso Braidão). Por paráfrases, referimo-nos à reconstrução de uma estrutura textual em que o sentido do original é explicado. De acordo com Barbosa (2004, p. 55), esse recurso consiste em “uma ampliação ou reescritura livre do significado de um período”. De qualquer modo, uma paráfrase consiste em uma tradução cuja função é trazer o original para a língua-alvo de forma clara, explicativa, com ênfase na manutenção do sentido. É dessa forma que entendemos a característica basilar desse tipo de tradução que se quer fluida, mas ainda “fiel” ao conteúdo do enredo do texto dramático.

Diante de determinadas dificuldades do texto de partida, como a tradução de um termo que se encontra no particípio, por exemplo, visto que ele pode apresentar vários matizes de significação para o enredo e para a cena, convém, de acordo com os parâmetros da constituição de uma paráfrase, “apelar para uma sequência de palavras a qual nos permite traduzir a ideia, em detrimento da forma” (ARAÚJO, 2011, p. 103). Com isso, o trabalho do(a) tradutor(a) torna-se uma reconstrução do texto, em que a tradução não pode ser realizada sem complexo processo de ler, reler, reformular e reescrever. O próprio título da peça nos traz essa questão.

Intitulada Ἐκκλησιαζούσαι [Ekklesiazousai], optamos por traduzir essa forma vocabular como “*Mulheres na Assembleia*”, por meio de uma paráfrase, em vez de tentar reproduzir na língua-alvo uma mesma estrutura sintetizada em uma única palavra. Como não poderia ser um particípio em nossa língua, optaríamos por “Assembleístas”, que teria o sentido e a forma, em um só vocábulo, aproximados do original, mas é uma palavra muito pouco usada no Brasil, não sendo dicionarizada. Poderia ser “Assembleianas”, mas, no Brasil, isso se confundiria com o modo como são chamadas as mulheres que são membras da igreja Assembleia de Deus. O particípio grego que intitula a peça significa, literalmente, “as que são convocadas para a Assembleia”. Nossa escolha por *Mulheres na Assembleia* prioriza o sentido, não a aproximação da forma.

Tradução funcionalista e ensino

Nosso projeto de elaborar uma tradução funcionalista do texto aristofânico tem por objetivo a divulgação do conteúdo da peça ao(à) leitor(a) não especializado(a) e, de modo mais estrito, ao(à) estudante de língua grega antiga. Em nossa experiência em sala de aula, quando oferecemos aos(às) discentes as traduções disponíveis dos textos de comédia grega antiga, perdemos um certo dinamismo de uma produção poética que foi elaborada para ser encenada. Poucos acham as piadas engraçadas, especialmente quando leem *Ecclesiazousae* na tradução portuguesa, por não seguir a nossa forma de fazer rir no Brasil. E, como já sabemos, a versão de Kury (1964) consiste em uma imitação, uma adaptação que possibilita conhecer, em termos bem gerais, o enredo, e rir, pois as piadas são atualizadas para o contexto de recepção da peça. Pode-se facilmente achar graça em uma alusão feita a Luiz Inácio Lula da Silva, conhecido como Lula (político, 35º e 39º presidente do Brasil), na edição de 1996⁹, quando Praxágora, no prólogo, verifica se as mulheres estão com suas barbas postiças. Uma de suas companheiras compara a sua barba com a do personagem histórico brasileiro no texto de chegada.

No período de nossa formação acadêmica, na década de 1990, tínhamos acesso às traduções desse tipo de comédia realizadas, no Brasil, não só pelo advogado Mário da Gama Kury (obra completa de Aristófanes, tendo início com *A greve do sexo*, tradução de *Lisístrata*, em 1964) mas também pelo dramaturgo e poeta Millôr Fernandes (*Lisístrata*, 1967/1977¹⁰). Além dessas publicações, temos traduções feitas por professores universitários, como Junito de Souza (*Rãs*, 1958 e *Vespas*, 1986), Gilda Starzynski (*Nuvens*, 1967) e Antonio Medina Rodrigues (*Aves*, 1975). Em Portugal, acadêmicos vários trouxeram Aristófanes ao mundo lusófono no século XX: Antonio Lobo Vilela (*Pluto*, 1935; *Vespas* e *Aves*, 1945), Agostinho da Silva (*Paz*, 1939), Américo da Costa Ramalho (*Pluto*, 1982)¹¹ e Maria de Fátima Sousa e Silva (obra completa de Aristófanes, tendo início com *Acarnenses*, 1988), além da adaptação feita pelo crítico de teatro Manuel João Gomes (*Lisístrata*, 1985).

Essas traduções foram responsáveis por apresentar a obra de Aristófanes ao público lusófono. O cuidado com o conteúdo desse material foi a preocupação maior desses tradutores e tradutoras. Por isso, deixavam de lado vários aspectos

9 Como nota Duarte (2022, p. 6), a edição de 1964 faz referência a Fidel Castro nessa passagem.

10 Segundo Duarte (2022, p. 3), Millôr Fernandes traduziu essa comédia a pedido da atriz Ruth Escobar para que fosse encenada em 1968. Sua publicação só aconteceu em 1977.

11 Também publicada no Brasil pela editora da Universidade de Brasília em 1999.

poéticos característicos do texto-fonte, em prol de um caráter prosaico em suas versões. São um tipo de tradução em prosa na qual os diálogos e as partes líricas são distribuídos em blocos de parágrafos, como textos que passariam por uma simples leitura silenciosa.

Reconhecemos o papel de difusão do que foi traduzido no Brasil e em Portugal¹², no que diz respeito às comédias aristofânicas, com vistas a “popularizar” essa expressão cômica do teatro grego antigo, seguindo os passos evocados por John Milton (2010, p. 89), em sua análise da concepção goethiana de tradução: “Primeiro, haverá uma tradução simples e prosaica de uma obra a fim de familiarizar o público leitor com a obra estrangeira, de forma a apresentar o autor ao seu receptor”. Este é, de fato, um dos objetivos da nossa tradução funcionalista: trazer o conteúdo do enredo de *Mulheres na Assembleia (Ecclesiazousae)* de Aristófanes de forma integral para o Brasil.

Além da nossa preocupação com a recepção do público em geral, temos em mente a prática tradutória realizada nas aulas de língua grega. Atuando na docência universitária, não podemos deixar de pensar na produção de um material que tenha um certo didatismo, auxiliando o(a) aluno(a) a acompanhar o texto grego em suas leituras de comédia grega antiga.

No Brasil, as traduções de Ana Maria Pompeu e Adriane Duarte muito contribuem não só para a divulgação de algumas peças aristofânicas, como *Lisístrata* (Pompeu, 1998; Duarte, 2005), *Tesmoforiantes* (Pompeu, 2015), *Acarnenses* (Pompeu, 2014), *Aves* (Duarte, 2002), *Cavaleiros* (Pompeu, 2017), mas também para o estudo de tradução do grego para o português, visto que o estudante pode acompanhar, linha a linha, as soluções dadas pelas tradutoras. Mesmo a tradução “matuta” de *Acarnenses* realizada por Pompeu (2014), em que ela faz Aristófanes falar cearensês, como em “Vão chega doidin pra vê o poeta danado de bom” (Ar., *Ach.*¹³, v. 644), possibilita o acompanhamento dos ajustes que o texto aristofânico recebeu no texto-alvo. Se não há a execução de uma reconstrução propriamente

12 Em nossas pesquisas para encontrar traduções das comédias de Aristófanes para a língua portuguesa realizadas por tradutores(as) que atuam fora do continente americano ou europeu, encontrei uma referência à *performance* do grupo Mutumbela Gogo, realizada em 1992, de uma adaptação da peça *Paz* na entrevista de Lucrécia Paco concedida a Cristiane Gomes intitulada “Democracia moçambicana: Lucrécia Paco e o teatro como ferramenta de transformação social”, publicada em 14 de setembro de 2011, na *Revista O Menelick, 2º ato: jornalismo cultura, afro, popular e urbano*, ano II, v. 7, set.-out.-nov. 2011. Disponível em: https://issuu.com/omenelick2ato/docs/om7_final_web. Acesso em: 24 nov. 2024.

13 Abreviatura do título latino *Acharnenses* traduzido como *Acarnenses* em português.

poética das peças aristofânicas na passagem para o português, há o cuidado com as aliterações, a posição das palavras, os trocadilhos, a composição dos nomes das personagens, a sintaxe – marcas da comédia aristofânica que são importantes em sua composição como poema. É nossa finalidade contribuir com esse grupo de traduções efetuadas, apresentando uma tradução legível e didática.

Destacamos o que assevera Yebra (1994, p. 322), no início do capítulo em que ele aborda o problema da tradução da língua latina, cuja análise, mesmo tratando do ensino de latim, se aplica ao ensino da língua grega, quando ele diz que “a tradução de línguas clássicas se distingue da tradução de línguas modernas pelo seu valor como instrumento para a aprendizagem da língua que se traduz”¹⁴. Ele aponta para o fato de que, nas aulas, a tradução é usada como um meio para o aprendizado da língua clássica e sugere que a tradução deve ser um fim em si mesmo, pois é traduzindo que se aprende a traduzir.

Bassnett (2004), com relação ao ensino de tradução e aos clássicos, acredita que, embora hoje em dia os(as) alunos(as) tenham menos conhecimento do grego ou do latim, visto que, como no Brasil não se estudam essas línguas fora da Universidade, eles(elas) estão mais interessados(as) na área dos estudos da tradução. A autora considera que a tradução é mais que linguagem. Na verdade, a tradução tem a ver com inter-relações entre épocas e culturas (BASSNETT, 2004, p. 13). Ela leva em conta que o estudo de literatura envolve também tradução. Assim, ter acesso a textos de comédia grega antiga em língua portuguesa, nas aulas de literatura, permite-nos compreender, inclusive, nossa própria história, nossa cultura. *Lisistrata* e *Ecclesiazousae* tiveram, por exemplo, no Brasil, sua primeira versão publicada por Kury em 1964, justamente no ano do golpe que estabelece uma ditadura militar que dura até 1985, como bem nos lembra Adriane Duarte (2022, p. 3). Não à toa, o tradutor apresenta *Ecclesiazousae* como *Revolução das Mulheres* e *Lisistrata* como *Greve do sexo*. Conforme observa Duarte (2022, p. 3), “[c]hama a atenção de início a escolha do tradutor de dar às comédias [*Lisistrata* e *Ecclesiazousae*] títulos que evidenciam duas palavras sensíveis no momento de repressão política: greve e revolução”.

Uma tradução que facilite o uso didático desse tipo de texto é também um dos nossos propósitos. Como bem verifica Flores (2011, p.108), os textos traduzidos em forma de poema na língua-alvo não são trabalhados nas salas de aula

14 [la traducción de las lenguas clásicas se diferencia cualitativamente de la traducción de las lenguas modernas por su valor como instrumento para el aprendizaje de la lengua de la que se traduce].

por conterem “desvios” do texto-fonte, já que, ao tentarem reproduzir o aspecto sonoro dos versos, há necessidade de se adicionarem ou se subtraírem conteúdos na passagem para a língua-alvo. Por isso, procuramos encontrar um caminho que torne acessível o conteúdo da mensagem da peça e possibilite ao alunado o exercício tradutório, com as indicações de soluções encontradas para partes mais difíceis e anotações de cunho filológico para melhor compreensão das referências do texto grego.

Em nossa tradução funcionalista de *Mulheres na Assembleia*, desenvolvemos, como recurso tradutório, a reprodução das imagens evocadas pelo texto, por se tratar de uma tradução literária, sem, no entanto, chegar ao ponto de reconstruir o poema em versos, em uma determinada métrica. O objetivo é fazer uma transposição das ideias, das piadas, das figuras de linguagem em grego para a língua portuguesa, buscando um equivalente, sempre que possível, para essas expressões.

Seguindo a edição de Hall e Geldart (1907), apresentamos, agora, o excerto do texto grego com nossa proposta de tradução funcionalista dos primeiros 18 versos, antecedida por uma didascália e com acréscimo de um título que não existe no original¹⁵:

[Prólogo (versos 1-18): Praxágora aguarda as mulheres a fim de que se preparem para ir à Assembleia. Enquanto espera, faz, em um monólogo, que denominamos “Ode à lâmpada”, uma invocação à lâmpada que a acompanha nessa empreitada.]

[Ode à lâmpada]

Ó olho reluzente de lâmpada tão bem modelada!
 Belissimamente fabricada por um dos sagazes artífices.
 Revelaremos tuas origens e teu quinhão:
 numa roda de oleiro foste forjada pela força do ceramista.
 Tens os atributos reluzentes de Hélio em suas narinas.
 Envia os teus sinais flamejantes como o combinado.
 Está certo: somente a ti revelaremos, pois,
 em nossas alcovas, quando posições de Afrodite
 treinamos, tu estás bem perto de nós.
 Quando contorcemos nossos corpos, tu estás do nosso lado.

15 A didascália e o título encontram-se entre colchetes por não fazerem parte do texto original.

Ninguém ousa tirar o teu olho para fora das alcovas.
 Só tu, no recôndito das nossas coxas,
 brilhas, enquanto queimas nossos pelos fluorescentes.
 A despensa cheia de grão e de suco de Baco
 quando a assaltamos, tu estás lá para nos apoiar.
 E essas coisas, dando-nos apoio, não revelas a ninguém.
 Por isso, saberás o que estamos tramando agora -
 o que, no festival das Cirofórias¹⁶, ficou decidido com minhas amigas.

Ἦ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου
 κάλλιστ' ἐν εὐστόχοισιν ἐζητημένον·
 γονάς τε γὰρ σὰς καὶ τύχας δηλώσομεν·
 τροχῶ γὰρ ἔλαθεις κεραμικῆς ρύμης ὕπο
 μυκτῆρσι λαμπρὰς ἡλίου τιμὰς ἔχεις·
 ὄρμα φλογὸς σημεῖα τὰ ξυγκείμενα.
 σοὶ γὰρ μόνῳ δηλοῦμεν εἰκότως, ἐπεὶ
 κὰν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων
 πειρωμέναισι πλησίον παραστατεῖς,
 λорδουμένων τε σωμαίων ἐπιστάτην
 ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων.
 μόνος δὲ μηρῶν εἰς ἀπορρήτους μυχοὺς
 λάμπεις ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα·

Tentamos manter o texto o mais legível possível, com o conteúdo claro, ainda que mantenhemos alguns termos que marcam sua origem – “Hélio” (v. 5), “Afrodite” (v. 8), “Baco” (v. 14), “Cirofórias” (v. 18), palavras que se remetem ao contexto religioso da Grécia antiga. Os três primeiros nomes, de uma forma ou de outra, podem ser encontrados em expressões culturais musicais, teatrais, literárias. Quanto à última referência, as Cirofórias ou os Ciros, tivemos a necessidade de

16 As informações sobre esse festival são um tanto obscuras. De acordo com Sommerstein (1998, p. 139), trata-se de um festival religioso feminino em honra de Deméter e Perséfone realizado no mês de Cirofório (aproximadamente em junho) do qual recebe o seu nome. No dicionário de Liddell e Scott (1897, p. 1400), o verbete Σκίρα [*Skira ou Scira*] é descrito como “*the festival of Athena Σκίρας, held the month Pyanepsion (i. e. October) to be distinguished from the Σκίροφόρια, which fell on Scirophorion (June).*” Rogers (1902, p. 6) explica que era um festival comemorado somente por mulheres, no mês de Cirofório, em honra da Atenas Cira, celebrado em um lugar, fora dos muros de Atenas, o Caminho Sagrado, onde ficava o túmulo de Ciro, o vidente de Dódona.

explicar, em nota de rodapé, a que festival alude a personagem, sem mexer no texto, mas adicionando um meio de diálogo com o leitor através da nota, pois é também por meio dela que o(a) tradutor(a) conversa com o(a) leitor(a) acerca do seu trabalho, esclarecendo algumas escolhas.

Tradução poética

Compreendemos que a riqueza dessa forma de composição, em especial com relação aos textos de comédia grega antiga, pode ser apresentada ao público por meio de um trabalho que viabilize o acesso às peças aristofânicas, produzidas há mais de 2400 anos, com ênfase não somente em seus aspectos semânticos mas também rítmicos e fonológicos, naquilo que Paulo Henriques Britto (2020, p. 129-131) preconiza como fundamental em uma tradução de poemas: com atenção aos efeitos poéticos mais importantes sem os quais não se tem, no texto de chegada, a experiência estética que aproxima o leitor do original.

Nossa proposta inclui uma tradução poética da peça, visto que o texto aristofânico, além de dramático, é também um poema: sua expressão enunciativa é veiculada em versos compostos em determinados ritmos seguindo uma métrica que tem uma estrutura associada ao valor comunicativo de cada momento da peça. Há uma preocupação, aqui, com o significante sem o sacrifício do significado.

Com relação ao ritmo dos versos traduzidos, fizemos uma escolha que, a princípio, nos permite apresentar um elemento fundamental da poesia aristofânica, o ritmo, sem, com isso, renunciar à manutenção do sentido. Em nossa tentativa de versificação nesse momento inicial da tradução, percebemos que a riqueza rítmica do texto-fonte pode ser também explorada e apresentada ao(à) leitor(a) que terá em suas mãos duas versões. Uma primeira com uma tradução linha a linha no estilo mais prosaico, com os ajustes na sintaxe a fim de organizar os termos de forma mais aproximada do que estamos acostumados a usar em nossa língua materna, com paráfrases e um maior uso de conjunções e preposições para relacionar sintaticamente palavras e orações. E uma segunda que será versificada com um maior destaque, portanto, para a métrica, para o ritmo, sem o qual não há poema, conforme define Manuel Bandeira (1960): “o verso é a unidade rítmica do discurso poético”.

Os tratados de versificação tentam descrever o fazer poético, destacando os modelos que mostram como se compõe um poema. A contagem das sílabas, a nomenclatura, a prosódia até podem ser estudadas, mas só se aprende fazendo.

Olhando para o que já foi feito no repertório poético lusófono, procura-se encontrar equivalências métricas na língua-alvo daquilo que é elaborado no original.

São famosas as discussões sobre as traduções, no Brasil, dos poemas de Homero. Odorico Mendes (1874)¹⁷, ao traduzir a *Iliada*, opta por verter os hexâmetros datílicos, forma métrica composta por seis sequências de uma sílaba longa e duas breves (podendo haver substituição destas últimas por uma longa nos quatro primeiros pés, mantendo-se, geralmente, no quinto), para decassílabos heroicos, metro no qual Camões verteu *Os Lusíadas*. Enquanto o texto de partida apresenta versos de até dezoito sílabas, os decassílabos tornam a versão brasileira mais concisa que a original.

A tradução do mesmo poema feita por Carlos Alberto Nunes (1962) tem outra proposta. Não é feita uma equivalência de sistemas poéticos diferentes, pois o tradutor adapta a métrica grega à língua portuguesa. Assim, ele verte os hexâmetros datílicos fazendo uma simetria entre o ritmo quantitativo, que tem as unidades métricas consideradas em sua quantidade silábica (longa ou breve), e o ritmo qualitativo, que se baseia na intensidade das sílabas, sejam átonas, sejam tônicas. Ele alterna as sílabas fazendo seguir a uma tônica duas átonas (o que corresponderia a uma longa seguida de duas breves, como nos hexâmetros datílicos em grego) em um total aproximado de 16 sílabas para cada verso. Essa estratégia permite uma maior proximidade, em extensão e em ritmo, do verso homérico.

Com relação ao gênero dramático, há diferentes possibilidades de se verterem os trímetros iâmbicos dos diálogos das peças gregas para a língua portuguesa. Os versos passam, em português, a ser compostos por hendecassílabos, como opta Guilherme de Almeida (1952) em sua *Antígone*; por decassílabos, como faz Trajano Vieira, em várias de suas traduções¹⁸, ou, ainda, por dodecassílabos, usados na tradução de Édipo Tirano, feita por Leonardo Antunes (2018). Todas essas escolhas dão uma boa margem de manobra para a expressão enunciativa em que não é feita uma redução drástica dos versos na passagem para a língua-alvo.

Na tradução de comédias, Vieira (*Lisístrata e Tesmoforiantes*, 2011; *Rãs*, 2014) opta por verter os trímetros iâmbicos dos diálogos em versos livres. Tadeu Andrade (2023), em sua introdução da tradução de *Rãs*, esclarece suas escolhas. Ele elabora os versos dos diálogos em bieptassílabos de andamento 3-7 + 3-7, com o primeiro hemistíquio terminado em paroxítona, permitindo-se todo tipo de

17 A tradução da *Iliada* de Homero feita por Odorico Mendes foi publicada postumamente.

18 *Medeia*, 2010; *Filoctetes* (2014); *Hipólito* (2015); *Édipo Rei* (2021), entre outras.

variações. A estrutura dos versos em 14 sílabas também dá uma liberdade para se construir a forma, sem perder de vista a expressão do sentido, pois não é necessário condensar os versos na passagem de uma língua a outra.

O que se vê é uma forma de compensação da inviabilidade de se compor, em língua portuguesa, versos no sistema de quantidade silábica, como é feito em grego antigo e em latim, por meio da equivalência de sistemas métricos na poesia em língua portuguesa. Assim, o que queremos destacar em nossa escolha é o efeito estético de um texto que originalmente é ritmado, realizando uma troca do sistema métrico quantitativo para o qualitativo.

Os 18 versos iniciais de *Ecclesiazôusai* estão em trímetros iâmbicos. Esse metro é composto por até 12 sílabas em que longas e breves são assim distribuídas: x-u-|x-u-|x-u-. A primeira sílaba de cada metro é ambígua (ânceps), marcada pelo “x”, podendo ser ou longa (-) ou breve (u). Em nossa tradução, vertemos o poema em hendecassílabos, nos 18 versos iniciais, seguindo a marcação rítmica 2-5-8-11, em alternância ternária fixa, com exceção do primeiro verso. Apesar de ser pouco apreciado pelos poetas contemporâneos desde o século XX, o hendecassílabo, segundo Said Ali (1999, p. 101), é de “extraordinária beleza”.

Mesmo sendo um metro pouco usado em composições poéticas no vernáculo em nosso tempo, consideramo-lo adequado em um monólogo que faz uma paródia dos prólogos trágicos de Eurípidés. A marcação ternária dá maior musicalidade à enunciação. Eis os 18 versos iniciais de *Mulheres na Assembleia* em versão poética com a marcação rítmica em negrito:

[Ode à lâmpada]

Ó **o**lho **b**rilhante de **l**âmpada **b**ela,
 Sa**g**az **c**eramista for**j**ou-te lindí**ss**ima.
 Co**n**ta**r** tuas **o**rigens e **s**ina iremos:
 For**j**ada com a **f**orça do **b**raço do **o**leiro
 Na**r**inas com **t**raços **l**uzentes do **S**ol.
 O **a**cordo que **t**emos o **c**umpra: **r**eluz**e**.
 A**p**enas a **t**i **c**ontare**m**os **r**ecô**n**dito.
 Em **n**ossas **a**lcovas, **m**anobras **e**róticas
 Treinamos e **f**icas **j**untinho de **n**ós.
 Gi**r**amos **n**ossas **c**olunas **c**ont**i**go.
 N**i**ngu**e**m se **d**isp**o**e a **t**irar-te de **l**á.
 Em **n**ossas **v**irilhas, **s**ozinha e **p**rofunda,

reluzes, queimando a florente penugem.
Se **nós** a despensa repleta de **grão** e
de **vinho** assaltamos, o **apoio** nos **dás**.
Segredos de **nós** que **jamais** denuncias.
Do **plano** forjado, eu **vou** te **informar**,
que **nós**, as **mulheres**, nos **Ciros** tramamos.

A troca da palavra “τροχηλάτου” [*trokhēlato*], que indica o modo como o objeto de cerâmica era modelado, por “belá”, na tradução poética, justifica-se pelo resultado dessa forma de modelagem que produz uma lâmpada bem acabada, bonita. O apagamento dos nomes dos deuses Hélio (v. 5), Afrodite (v. 8) e Baco (v. 14), na versão poética, foi a solução dada para que o verso mantivesse o seu ritmo. Apesar desse recurso empregado, o conteúdo do texto não foi alterado. Fica visível que, na versão prosaica, o texto faz uso de um maior número de palavras para explicar e, com isso, deixar claro ao (à) leitor(a) o sentido do original. A tradução em forma de poema condensa a mensagem em um número aproximado de palavras, quando comparamos com texto grego, expressando a ideia de modo mais sucinto, tal como é realizado na enunciação da declamação da personagem em grego. Na tradução poética da “Ode à lâmpada”, tivemos o cuidado de manter tanto a regularidade da forma poética na língua-alvo como o sentido da mensagem do texto-fonte.

A elaboração de uma tradução poética desses primeiros versos de *Mulheres na Assembleia* (v. 1-18) aponta-nos possibilidades de leitura diversas para quem busca no texto informações da peça que possam mostrar uma visão de mundo do período de sua produção e para aqueles que querem fruir de uma leitura em que o modo de expressão traz não só o deleite estético, mas, especialmente, vivifica o sentido do que se fala nos diálogos e, nas partes líricas, do que se canta, nessa comédia de Aristófanes.

Conclusões

Nenhuma das versões aqui apresentadas é totalmente fiel ao texto-fonte, pois, em toda tradução, ajustes são sempre necessários e sacrifícios são feitos. A ideia de realizar uma tradução prosaica seguida de uma poética é justamente o que Schleiermacher (2007, p. 244-245) preconiza sobre desenvolver uma compreensão mais geral da obra para que se possa conduzir o leitor a um gosto pela leitura de uma tradução poética do texto, em que muitos dos parâmetros que caracterizam

um poema são enfatizados, dentre os quais, o mais importante: o seu aspecto rítmico. Conforme observa Britto (2020, p. 132), no que diz respeito à tradução de poemas, deve-se ter em mente o que Meschonnic atesta sobre isso, pois “traduzir poesia seria, para ele, acima de tudo reproduzir os efeitos rítmicos do original”.

Para Benjamin (2008, p. 61), fidelidade e liberdade devem seguir em equilíbrio, com a finalidade de se captar a expressão poética do texto original, já que:

Fidelidade e liberdade – liberdade na reprodução do sentido e, a serviço dessa liberdade, fidelidade à palavra – são os velhos e tradicionais conceitos presentes em qualquer discussão sobre traduções. Eles parecem não mais servir para uma teoria que procura na tradução algo mais do que a mera reprodução do sentido. É verdade que seu emprego tradicional considera esses conceitos sempre dentro de uma antinomia insolúvel. De fato, qual o efeito da fidelidade sobre a reprodução do sentido? A fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Pois, em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado; ele adquire esse valor precisamente pela maneira com o que o designado se liga ao modo de designar em cada palavra específica. Costuma-se expressar isso utilizando a fórmula: as palavras carregam consigo uma tonalidade afetiva. (BENJAMIN, 2008, p. 61, tradução de Susana Lages)

É essa “tonalidade afetiva” apontada por Benjamin que queremos continuar explorando em nosso trabalho de tradução e de formulação didática de um caminho tradutório para textos de comédia grega antiga, pois buscamos explicitar não simplesmente o significado, mas o modo de significar que está de mãos dadas com o riso, as obscenidades, as polissemias, a proxêmica, o encadeamento dos versos, as aliterações, as assonâncias, os paralelismos, a posição das palavras, o ritmo para construirmos também um certo efeito estético no texto vertido na língua-alvo. Além disso, destacamos a importância de trazer para o público um texto cujo enredo pode servir, até hoje, de debate sobre as relações de poder, a tensão entre homens e mulheres, o etarismo e a sexualidade, entre outros temas.

Referências bibliográficas

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999. [1948]

ANDRADE, Tadeu da Costa. Introdução. In: ARISTÓFANES. *Rãs*. Introdução, tradução e notas de Tadeu da Costa Andrade. 1 ed. Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2023.

- ARAÚJO, Orlando Luiz de. A reescritura da tragédia grega: *Electra*, de Sófocles, e *El Reñide*, de Sergio Cecco. *Scientia Traductionis*. n. 10, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p101>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata) e A revolução das mulheres*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. [1964]
- ARISTOPHANES. *Aristophanis Comoediae: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem*, Aves. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1906. [1902]
- ARISTOPHANES. *Aristophanis Comoediae: Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta*. T. II. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1907.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: ENCICLOPÉDIA Delta Larousse. v. 4. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960. p. 3054-3065. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=226405>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- BARBOSA, Heloisa. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma Disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- BASSNETT, Susan. Translation, the classics and education. In: FITZPATRICK, D. (Ed.). *Different Lights, Different Hands: Working with Translations in Classics and Ancient History at University*. Milton Keynes: The Open University. 2004. Disponível em: [http://www.heacademy.ac.uk/hca/classics/resources/ConferenceProceedings/Different LightsDifferentHands](http://www.heacademy.ac.uk/hca/classics/resources/ConferenceProceedings/DifferentLightsDifferentHands). Acesso em: 21 maio 2020.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELO BRANCO, Lucia (Org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20-%20de%20Walter%20Benjamim.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu (Coord.). São Paulo: Contexto, 2002.
- DOVER, K. J. *Aristophanic Comedy*. California: The University of California Press, 1972.

- DUARTE, Adriane. As primeiras traduções brasileiras da Lisístrata: seu contexto e sua recepção. *Nuntius Antiquus*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 1-22, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/42112. Acesso em: 29 jan. 2025.
- DRUMOND, Greice. Introdução. ARISTÓFANES. *Comédia grega antiga*: Paz. Introdução, notas e tradução de Greice Drumond. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- EHRENBERG, Victor. *The people of Aristophanes: A sociology of Old Attic Comedy*. Oxford: Blackwell, 1951.
- FLORES, Guilherme Gontijo (Org.). Apresentação: Poéticas da Tradução de Obras Clássicas. *Scientia Traductionis*, n. 10, p. 108-109, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p108>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- JONES, Peter. *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. Tradução de Ana Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KIBUUKA, Greice. *A comédia de Aristófanes na fase de transição*. 2010. 151p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/92252283/A_COM%C3%89DIA_DE_ARIST%C3%93FANES_NA_FASE_DE_TRANSI%C3%87%C3%83O?uc-g-sw=19759571. Acesso em: 29 jan. 2025.
- LIDDELL, Henri G.; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1987].
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
- POMPEU, Ana Maria César. Valentina vai além: a voz do tradutor em *Assembleia das Mulheres* de Aristófanes. *Phoînix*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 122-137, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/52887>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- REVERMANN, Martin. *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- ROGERS, Benjamin Bickley. Notes. In: ARISTOPHANES. ΑΡΙΣΤΟΠΗΑΝΟΥΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ: The Ecclesiazousae from Aristophanes [...]. Translation into cor-

responding metres, introduction and commentary by Benjamin Bickley Rogers. London: George Bell & Sons, 1902.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braida. *Revista Princípios*. Natal. v. 14. n. 21, p. 233-265, jan./jun. 2007.

SOMMERSTEIN, Alan. Notes. In: *Ecclesiazusae*. Transl., notes and text by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1998.

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: ARISTÓFANES: *Rãs*. Tradução, introdução e notas Trajano Vieira. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

YEBRA, Valentin García. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.