

Antígone



As traduções de tragédia grega para o português infelizmente não têm alcançado a excelência estética de nossas versões homéricas. Da *Ilíada* e *Odisséia*, dispomos de duas traduções poéticas integrais e uma parcial: a de Odorico Mendes, caracterizada pela formidável concisão, precisão vocabular e musicalidade; a de Carlos Alberto Nunes, que procura reproduzir em português a estrutura do hexâmetro datílico, utilizando uma linguagem elegante e fluente, embora muitas vezes prolixa; e a de Haroldo de Campos, que, concentrada no primeiro canto da *Ilíada*, homenageia, por um lado, o estilo barroco de Odorico Mendes, e recupera, por outro, dois aspectos fundamentais da épica grega: a estrutura paratática e a dicção formular.

Na outra página,
Sófocles

TRAJANO VIEIRA
é professor de Língua
e Literatura
Grego na Unicamp.

e tradução poética no Brasil

Diferentemente desses autores, nossos tradutores de tragédia grega mostram-se desatentos a aspectos formais da linguagem poética, como figuras fônicas, desvios sintáticos, densidade imagética. Alguém desinformado que leia ou veja um drama grego entre

Uma versão diferente deste trabalho foi apresentada no congresso "O Valor da Interpretação", organizado pelos professores Kathrin Rosenfield e Marco Zingano na UFRGS.

nós tem motivos para imaginar que o texto foi escrito originalmente em prosa, para não dizer, em prosa frouxa. Esse caráter prolixo decorre em parte da necessidade de corresponder à expectativa de nossa classe teatral, cuja técnica muitas vezes deficiente impede o contato com obras de maior complexidade formal. Mas a responsabilidade pelo resultado discutível de nossas traduções não pode ser creditada apenas aos atores. Creio que os helenistas têm sua parcela de responsabilidade. Frequentemente concentramos nossos comentários na estrutura dramática das peças, procuramos esclarecer os motivos pelos quais certo personagem constrói sua própria ruína, buscamos identificar nos dramas valores culturais da *polis* ou ainda as metamorfoses do material mitológico tradicional. Em outras palavras, discorremos sobre o que está por trás do texto e não sobre o que está no texto. Seria grave equívoco desmerecer esse tipo de abordagem. É lamentável, contudo, que se dê menor destaque a aspectos especificamente poéticos de autores do calibre de Ésquilo ou Sófocles.

A análise formal dos poemas homéricos sofreu grande impacto dos estudos de Milman Parry sobre a dicção formular da *Ilíada* e *Odisséia*. A obra do helenista norte-americano, embora publicada na década de 30, só foi amplamente divulgada e discutida nos anos 70, depois de ser organizada e reeditada em livro por seu filho, Adam Parry. Se, em número de publicações, a abordagem formal dos poemas homéricos reduziu-se nos anos 90, é inegável sua importância ainda hoje, como se pode avaliar a partir da obra de um dos principais teóricos da poesia grega da atualidade, Gregory Nagy. Segundo uma de suas teses centrais, a regularidade formal das expressões homéricas seria produto da evolução de temas tradicionais. Ilustro com um exemplo a sua teoria: na *Odisséia*, Homero usa apenas duas vezes a fórmula *polytropos hos* (“multiastuto que”), na mesma posição de verso, para falar de Ulisses (*Odisséia* I, 1; X, 330). Num desses episódios, Circe revela a Ulisses “multiastuto que” Hermes previu sua chegada. Pois bem, esse epíteto

só será empregado novamente no “Hino a Hermes”, para aludir, não mais a Ulisses, mas ao deus mensageiro. Essa identidade mantida no plano formal, através da repetição do epíteto *polytropos* (“multiastuto”), indica, na opinião de Nagy, importantes relações temáticas existentes entre Hermes e Ulisses (1). Como procurei mostrar em outro trabalho, Ulisses pode ser considerado o correspondente heróico do deus Hermes (2).

A importância da análise formal não se restringe a questões diacrônicas, nem ao campo homérico; estende-se também à análise textual da tragédia. Winnington-Ingram, por exemplo, na leitura de um trecho discutidíssimo do *Ájax* de Sófocles, referente à morte do herói, observa que a intenção oculta de cometer o suicídio é denunciada pela elocução tensa de *Ájax*, em cuja fala se concentram, de maneira formidável, consoantes dentais (vv. 685-9) (3).

“*Sy dè*
éso theoís elthoûsa dià télous, gynai,
eúkhou teleísthai toumòn ôn erà kéar.
Hymeîs th’, hetaîroi, tautà têde moi táde
timâte, Teúkro t’, én móle, seménate
mélein men hemôn, eunoeîn d’ humîn háma”.

Procurando manter algo do efeito fônico original, traduzi esses versos do seguinte modo:

“Tecmessa, entra na tenda e pede aos deuses que aceitem o que dita meu desejo.
Amigos, demonstrei presteza idêntica:
Cuide de mim, tão logo volte, Teucro”.

É interessante assinalar também que poetas como Sófocles e Píndaro buscam frequentemente na relação entre significantes certas funções temáticas. Sófocles encontra, por exemplo, no nome *Ájax* (“Aias”), um índice de sua ruína, devido à relação sonora com o verbo *aiádzō* (“emitir ai”, “lamentar”), correspondência que procurei preservar da seguinte forma (*Ájax*, v. 430):

“*Ájax* jaz. Quem diria que meu nome se ajustaria assim aos infortúnios?

1 Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, 1990, pp. 18-35.

2 Trajano Vieira, *Metamorfoses de Hermes* (tese doutoral), FFLCH-USP, 1993.

3 Winnington-Ingram, *Sophocles — An Interpretation*, Cambridge U.P., 1980, pp. 49 e segs.

Acrescento aos dois termos um terceiro: já!, que tamanha é a urgência de meus males”.

Difícil saber se Sófocles, que via na flexibilidade de Ulisses o traço principal do homem político, não estaria, ao criar relação entre *Aias* e *aiázso*, respondendo a Píndaro que, numa passagem onde critica o caráter de Ulisses, faz derivar de *aietós*

(“águia”) a nobreza heróica de *Aias* (6^a *Ístmica*, vv. 50-5). Em algumas passagens da *Antígone*, Sófocles evidencia novamente certas relações etimológicas. No verso 1.175, Hemon (*Haimon*, “Sangrento”) executa com as próprias mãos a ação indicada por seu nome: “*Haimon ólolen; autókheir d’ haimássetai*” (“Hémon é morto. Mãos de seu sangue o mataram” – trad. Guilher-

Paulo Autran,
em antológica
montagem
da peça *Antígone*,
baseada
na tradução
de **Guilherme**
de **Almeida**



me de Almeida).

Nos versos 110-1, o autor destaca a etimologia do nome *Polyneikes* (Polinices), aproximando-o do genitivo *neikéon* (“das discórdias”). Essa passagem é mencionada por comentadores, a começar por Richard Jebb, editor inglês da tragédia. Entretanto, escapa ao helenista um jogo mais velado com o nome do mesmo personagem, nos versos 25-6. É notável a sutileza com que Sófocles reproduz na dicção de Antígone a relação de oposição e identidade entre os dois irmãos mortos, Etéocles e Polinices, referindo-se, ao primeiro, com palavras marcadas pelas sílabas *ek* e *en*, que aos poucos se invertem em *ne*, quando os vocábulos passam a designar Polinices.

“*ékrypse tois énerthen éntimon nekroîs;
tón d’ athlios thanonta Polyneikous nékyn*”.

“A Etéocles

enterrou com honra entre os mortos sob a [terra,

mas o corpo morto de Polinices

[miseravelmente...” (4).

Uma das maiores dificuldades que se colocam ao tradutor de Sófocles é a de verter a mensagem de suas formulações concisas, no complexo e diversificado jogo formal de suas expressões. Esse desafio foi enfrentado com raro sucesso pelas duas traduções poéticas de tragédia grega mais elaboradas em português, ambas da *Antígone* de Sófocles, embora realizadas de originais diferentes. Refiro-me à tradução integral de Guilherme de Almeida, feita a partir do grego, e à de Haroldo de Campos, dos 160 versos iniciais, com base na versão de Hoelderlin. É lamentável que essas duas obras, datadas respectivamente de 1952 e 1967, não tenham inspirado outros trabalhos na área (5).

As traduções de Guilherme de Almeida e de Haroldo de Campos adotam procedimentos distintos. Para caracterizá-los, poderíamos lembrar os dois principais sentidos da palavra *mimese* em grego. Em seu famoso ensaio sobre a evolução desse conceito na Grécia, Gerald Else observou

que a forma *mímesis* aparece no final do século 5 a. C., com o significado de “imitação”, “cópia de um original”. Anteriormente, um verbo como *mimeisthai* era utilizado sobretudo no âmbito do rito, para caracterizar a representação gestual ou vocálica de pessoas ou animais (6). Nos últimos anos, diversos teóricos têm recorrido ao sentido original de *mimese* para definir a comunicação poética na antiguidade, entendida como *performance* (registre-se, por exemplo, o título do livro de Nagy, *Poetry as Performance*, publicado em 1996). Durante a apresentação da poesia oral, em que se recorria ao canto, dança e gestos, o público seria co-participante da ação mimética. Por um lado, o poeta reatualizaria o material mitológico tradicional em sua *performance* e, por outro, o público participaria ativamente desse processo de comunicação. Durante a *performance*, segundo Nagy, ocorreria não propriamente a reatualização do repertório narrativo tradicional, mas a sua ritualização (7).

Recentemente, Wolfgang Iser, trabalhando num campo diferente, rediscute o valor ativo de *mimese* em *The Fictive and the Imaginary*, mais particularmente no capítulo intitulado “Mimesis and Performance” (8). Para o teórico alemão, *mimese* seria um processo que articularia, em momentos diversos, a noção de representação à de *performance*. Para o autor, representação não significa cópia, mas configuração provisória a ser reanimada pelo receptor num estágio batizado de *performance*. O resultado desse processo é aproximado à noção fenomenológica de “fantasma”: “O fantasma é marcado pela dualidade de ser simultaneamente presente e não ser considerado presente; ele é simultaneamente algo e não ele mesmo. Ele se torna o meio para a aparição do que não há” (9). Colocando sua definição de *mimese* num ponto intermediário entre a idéia clássica de “representação” e visão deconstrutivista, que, de certo modo critica seu valor, Iser destaca o papel transfigurador da *performance*, fase fundamental da atividade mimética, responsável pela recomposição e alteração dos elementos provisó-

4 Como resposta a esse comentário, Haroldo de Campos sugeriu-me a seguinte solução: “A Etéocles, / sob a terra, entre os mortos, deu exílio honroso, / mas de Polinices o mísero cadáver...”.

5 Guilherme de Almeida, *Antígone*, São Paulo, Alarico, 1952; Haroldo de Campos, “A Palavra Vermelha de Hoelderlin”, in *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969.

6 Cf. Gerald Else, “Imitation in the Fifth Century”, in *Classical Philology* 53, 1958, pp. 73-90.

7 Gregory Nagy, *Pindar’s Homer – The Lyric Possession of an Epic Past*, Johns Hopkins U. P., 1990, pp. 30 e segs.

8 *The Fictive and the Imaginary*, Johns Hopkins U. P., 1993.

9 Wolfgang Iser, op. cit., p. 295.



O poeta
e tradutor
Guilherme
de Almeida

obra prolixa. Ao contrário, sua tradução é enxuta, homogênea e eficiente. Pode-se afirmar, entretanto, que a capacidade de renovação formal de Guilherme de Almeida esteve aquém de seu talento musical. Mário de Andrade, numa resenha do livro de poesia intitulado *Meu*, observou que, mesmo quando escrevia versos livres, Guilherme de Almeida reproduzia esquemas rítmicos do verso tradicional. Grande conhecedor da poesia francesa finissecular, Guilherme de Almeida não esteve empenhado num projeto de renovação formal, de saneamento da retórica intimista levado a cabo por Oswald de Andrade, com quem, aliás, manteve relação fraterna.

É nesse horizonte poético que podemos inserir sua versão do drama de Sófocles. Quando observo que esse trabalho sustenta-se na idéia de representação mimética, quero dizer que dele está ausente a preocupação com a transfiguração do universo verbal de Sófocles. Essa transfiguração tem a ver com a experimentação de formas inéditas, e não com a acomodação de um texto a uma estrutura prefixada, por melhor que seja sua qualidade, como é o caso da tradução de Guilherme de Almeida. Não se trata aqui de uma decorrência da utilização de metro fixo, hendecassílabo nos diálogos e livre nos coros na *Antígone*. Parece-me antes refletir uma leitura que encontra no original a fluência de uma dicção cadenciada, em lugar da concisão de formulações inéditas. Esse último aspecto, cabe lembrar, foi assinalado pelo próprio escritor, que não se deixou orientar, todavia, por seu influxo.

Refiro-me aos comentários feitos por Guilherme de Almeida numa entrevista publicada em 1952, quando a peça estreou em São Paulo, na qual observou, por exemplo, o jogo de palavras de mesma raiz na expressão *frenôn dysfrónon*, que ele mantém em português: “Ó delitos da mente demente” (v. 1.261). No verso 675, o traço onomatopaico de *tropás katarrégnsusi* também é preservado: “desbarata tropas” (10). A essas passagens poderia acrescentar outras em que o autor responde com sucesso a certas correspondências do grego: no verso 115, lemos “*ksyn th’ hippokomois*

rios presentes numa determinada configuração. Parece-me que a vantagem dessa definição de mimese, em relação à clássica, é a de que ela destina ao receptor, de maneira não-dogmática, um papel ativo a ser desempenhado no jogo da linguagem.

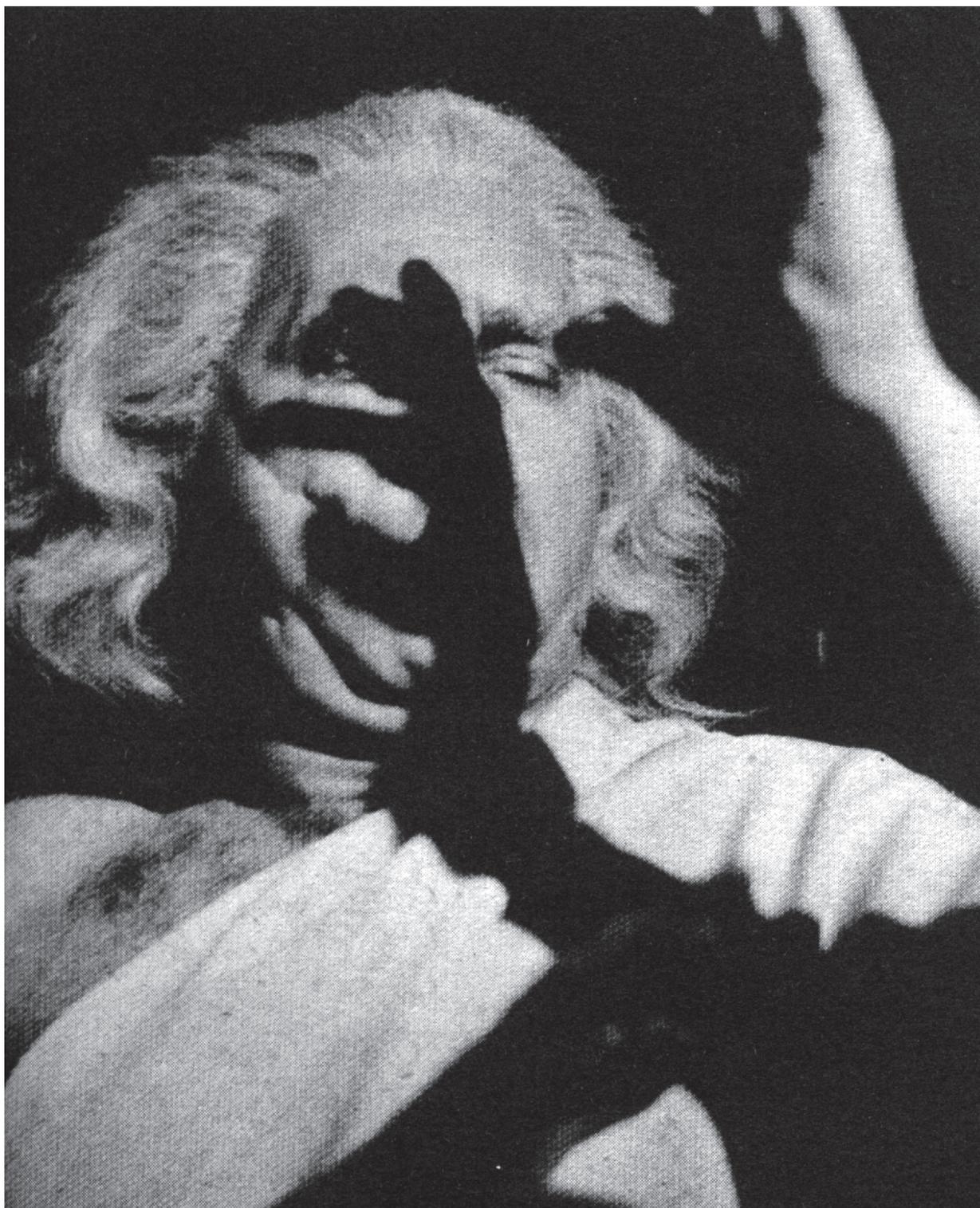
Creio que as duas traduções da *Antígone* para o português, integral no caso de Guilherme de Almeida e parcial no de Haroldo de Campos, podem ser lidas à luz dessa dupla noção de mimese, como representação e *performance*. Embora reproduza admiravelmente certos jogos sonoros da linguagem sofocliana, Guilherme de Almeida não busca reconfigurar a concisão formal do texto grego. O poeta paulista utiliza um registro elevado de fala e procura acomodar sua linguagem a um modelo de prosa ritmada. Não se deve imaginar que, ao adotar esse procedimento, o autor produza uma

10 Entrevista reproduzida parcialmente em *Teatro Brasileiro*, 1 (1955) 10.

Ziembinski,
na mesma
montagem
de *Antígone*

korythessi” (literalmente: “com elmos adornados com crinas de cavalo”). Na tradução de Guilherme, encontramos: “elmos de crineira eqüina”, em que se procura obedecer ao recorte prosódico do original e compensar, através da assonância “ui”, “ei”, com apoio em “q” e “c”, a relação entre “*ksyn th*” e “*koryth-*”. No verso 336, lê-se “*poliû péran póntu*” (“além do mar cinzento”); na tradução: “singra o mar sorrindo”,

onde a repetição de “in”, com apoio em “s”, procura compensar a aliteração em “p”. Apenas mais um exemplo; no verso 134, encontramos: “*antitypa d’épi gã pése tantalotheís*” (“contra o chão retumbante caiu, fulminado como Tântalo”); Guilherme de Almeida, atento à relação “*antitypa/ tantalotheís*”, escreve o seguinte verso: “ei-lo que despenca e tomba no chão retumbante”.



Essas belas soluções não desviam Guilherme de Almeida de sua orientação principal: acomodar a dicção da prosa ao ritmo poético. Compare-se, por exemplo, o início de sua tradução com a de Haroldo de Campos:

“Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã
[querida,
que outros males Zeus, da herança infanda
[de Édipo,
há de nos mandar enquanto formos vivas?”.

Enquanto Haroldo de Campos nos dá:

“Ó sangue-do-meu-sangue! Ilustre
[Ismênia!
Conheces algo, algo nomeável
Que o Pai-da-Terra nos haja de poupar?
A nós, sobrevivias, algo,
A nós, provadas desde o ocaso de Édipo?”.

Como nota Richard Jebb, a expressão inicial da *Antígone* é uma “ênfase patética” que nos oferece a “chave do drama”. Hoelderlin cria um composto “intraduzível”, segundo seu tradutor francês, algo como “coisa sororal comum” (11). No texto grego lemos “*koinón autádelphon*”, em que *koinón* (“comum”) é um aposto enfático de *autádelphon* (“própria irmã”): “Ó minha própria irmã comum” (isto é, nascida do mesmo pai). Guilherme de Almeida capta o tom dramático de *koinón* (“comum”), mantendo a posição inicial da palavra: “Ó meu próprio sangue!”. Entretanto, o caráter redundante da expressão se perde, já que *autádelphon* aparece como aposto de Ismene e não de *koinón* (“comum”): “Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã querida”. Haroldo de Campos mantém, por outro lado, o aspecto patético e redundante da expressão *koinón autádelphon*, empregando, numa inusitada função vocativa, um clichê dramático com estrutura redundante: “Ó sangue-do-meu-sangue! Ilustre Ismene!”.

Referi-me à possibilidade de caracterizar a tradução de Haroldo de Campos como *performance*, de acordo com a definição de Wolfgang Iser do conceito de mimese: um

ponto determinado de uma configuração, no qual se concentra a informação estética, é não só transfigurado, como mantém sua dinâmica expansiva. As operações nesses núcleos são imprevisíveis, assim como seu refluxo na linguagem que lhe delimita. Desse modo, o caráter redundante da expressão inicial “sangue-do-meu-sangue” ecoa nos versos seguintes, levando o autor a reorganizar a sintaxe do período. A situação de abandono das duas irmãs, o pressentimento do desenlace fatal, tematizado nessa primeira intervenção de Antígone e indicada na expressão inicial, reflete-se, no plano formal, na tradução de Haroldo de Campos, que dissemina nos primeiros versos, em construções paratáticas que traduzem a ansiedade da heroína, o pronome “nós” e sua forma oblíqua “nos”, acompanhados pelo incerto e ameaçador “algo”, empregado também de maneira redundante.

Em seus textos teóricos sobre tradução, Haroldo de Campos fala da importância de verter a forma, e não apenas o conteúdo. Não se deve, contudo, interpretar esse procedimento de modo automático, como se a imitação formal garantisse por si só a qualidade estética do original. Não seria fácil, por um lado, imaginar uma tradução da *Antígone* tão distante das formulações gregas como a de Haroldo de Campos e, por outro, tão fiel a suas formas de conteúdo. Nos versos 4-6, concentram-se advérbios negativos e pronomes indefinidos (“não”, “nenhum”, “nem”), com função enfática, como observa Richard Jebb. No trecho em grego, essa marca decorre do emprego redundante desses vocábulos, já que nele não há desvio sintático especial. Hoelderlin mantém-se bastante fiel à construção original, assim como Guilherme de Almeida que, entretanto, evita a redundância adverbial:

“Não existe dor, maldição, ignomínia,
ou desonra, que eu não tenha visto ainda
figurar no rol dos teus e dos meus males”.

Diferentemente, Haroldo de Campos prefere manter o traço negativo em destaque paritural, reconstruindo a sintaxe do período:

11 Cf. Lacoue-Labarthe, *L'Antigone de Sophocle*, Christian Bourgeois Éditeur, 1978, p.159.

“Nenhuma pena, nenhuma insânia
Infame, ignóbil, nada, nenhuma
Que eu não sinta em tua, minha sina”.

Nesse mesmo sentido, é notável a repetição, na fala de Ismene, num mesmo verso, do numeral “dois” (“duas”), que se refere aos dois irmãos e a Antígone e Ismene. Como assinala Jebb, a repetição vocabular na poesia grega indica “reciprocidade” e, no caso desta passagem, o “isolamento das irmãs”, antecipando o desfecho trágico. Hoelderlin mantém essa correspondência numérica em sua tradução, diferentemente de Guilherme de Almeida, que escreve:

“(Nada ouvi dizer)
desde o dia
em que os nossos dois irmãos tombaram
[mortos
de um só duro golpe, e pelas mãos um do
[outro”.

Haroldo de Campos, num giro sintático, destaca, por antecipação, o vocábulo “ambas”, preservando a simetria da equação fatal do texto grego:

“Desde quando, ambas, de uma vez
Perdemos ambos os irmãos
Mortos num dia só de um golpe duplo”.

A tradução da informação estética depende da transfiguração do original. Pode-se considerar essa transfiguração uma operação performática, responsável pela reanimação de um determinado sentido. No caso da tradução dos 160 versos iniciais da *Antígone*, realizada por Haroldo de Campos, essa operação fundamenta-se no registro de um traço marcante do enunciado, seja a relação paronomástica, seja a repetição intencional, seja a densidade sintática. Ao se referir à expressão fotográfica, Roland Barthes chamou de *punctum* o que se destaca como informação original, não necessariamente o mais saliente. A intensidade com que os pontos são reconfigurados dissemina-se por outros segmentos da linguagem. Frequentemente somos levados a

reler o original a partir de um aspecto que a tradução evidencia. Há ainda a possibilidade de a tradução, ao destacar elementos velados do original, evocar curiosas analogias literárias.

Como bem observou a professora Kathrin Rosenfield em seu comentário do primeiro coro da *Antígone*, presente num trabalho ainda inédito, a dificuldade do episódio decorre em grande parte do uso ambíguo do pronome de terceira pessoa, que tanto pode se referir a Polinices quanto a Etéocles. Esse aspecto é acentuado pela intensidade imagética contida nesses versos, que descrevem o ataque de uma águia contra uma serpente. O efeito resultante assemelha-se, creio eu, pelo menos em algumas passagens, àquele que Krystyna Pomorska chamou de “imagem deslocada”, ao estudar a obra de Khliébnikov, particularmente o poema intitulado *Kon Prjeválskovo (O Cavallo de Prieválski*, traduzido por Haroldo de Campos) (12), em que é possível encontrar curiosos paralelos com o primeiro coro dos velhos tebanos da *Antígone*:

“Ao homem de escudo branco,
Ao guerreiro de Argos,
Vindo em armas e agora afugentado,
Fustiga com a ponta dos arreios”
(*Antígone*)

“Junto ao poço se estilhaça
A água, para que os couros
Do arreio, na poça escassa,
Reflitam-se com seus ouros”
(*O Cavallo de Prieválski*)

• • •

“Grito agudo de águia,
Ei-lo que abate sobre nós seu vôo branco
Terrível, de muitas lâminas,
E elmos de áspera crina”
(*Antígone*)

“Vivo entre os pássaros, álaçre alarido.
Feixe-de-neve é o revérbero de aletas
De asas que brilharam para os inimigos”
(*O Cavallo de Prieválski*)

12 Krystyna Pomorska, *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 134-7.

• • •

“Paira sobre os palácios,
Enrista lanças rubras
Contra a boca das sete portas.
Mas tem que recuar
Antes de fartar em nosso sangue
As fauces, antes de arrancar
A coroa das torres

E o facho de Hefestos”

(Antígone)

“Mas eu voava como roca estelária
Por ígneas, não nossas, ignotas sendas.
E quando eu tombava próximo da aurora
Os homens no espanto mudavam a face,
Estes suplicavam que eu me fosse embora”
(O Cavalo de Prieválski).

