

# Traduzir do grego. Exercícios de pesquisa-criação.

Alessandra Vannucci\*

I. Estudei grego na escola secundária italiana, no *Liceo Classico* do fim da década de 1980, onde diariamente éramos cobrados de verter um trecho de cerca de 20 linhas, inclusive versos, de cada uma das línguas “mortas”, vale dizer, antigas. Aquele exercício cotidiano, entre outras aventuras tradutórias das quais fiz experiência com línguas “vivas”, vale dizer modernas, foi, sem dúvida, o mais desenfreadamente criativo, justamente pelo fato de não ter finalidade prática — nem mesmo a prática do grego ou do latim, que são idiomas bem diferentes dos falados atualmente na Grécia e em Roma. O exercício começava, logo depois do almoço, com uma leitura integral e em voz alta, de pé, sem me preocupar em compreender — que era para mim o meio mais imediato de ouvir o som das palavras, a prosódia, o ritmo dos versos e daí sentir a respiração, os impulsos de movimento e até mesmo a dança. Era o meu método: entender primeiro com o corpo, holisticamente; depois despedaçar o texto, quase sempre apresentado sem pontuação e muitas vezes sem indicação de autor e analisar cada trecho por vias de sintaxe, frase por frase; e só então buscar correspondências lexicais em italiano no dicionário — um tomo verde, pesadíssimo que eu folheava com uma curiosidade voraz, como se fosse plataforma para um jogo poético no qual me cabia resolver charadas. Eu suspeitava, inclusive, que nesse exercício tradutório estivesse embutido um bizarro desafio lançado até mim por algum filólogo maluco; especialmente no caso da versão do grego, cuja filologia é experimental, até mesmo combinatória, por causa das características de fragmentação e superposição das fontes, que se apresentam em formato de palimpsesto, por vezes

---

\* UFRJ

em suportes improváveis, tipo vasos, sandálias e telhas; mesmo quando escritas em papel ou pergaminho, derivam de citações em segunda ou terceira mão que não tem como conferir — de modo que jamais se pode contar com um significado único e definitivo.

Três décadas mais tarde, fui convidada por Fernando Santoro, colega dotado de grande perícia filosófica e poética, a verter em italiano — enquanto ele, em português — alguns textos de Empédocles, lendário mestre de uma das escolas mais exotéricas e menos documentadas da Antiguidade, a que floresceu no século V a.C. na Magna Grécia, em Akragas (atual Agrigento, na Sicília). Seu pensamento, expresso em poesia, disperso em fragmentos e recomposto pelas artes combinatórias da filologia, concebe uma original cosmogonia em que elementos espirituais (amor, ódio) e materiais (água, ar, terra, fogo) se atraem e misturam em um ciclo de metamorfose perpétua, gerador da vida. O destino da alma imortal, representada pelo filósofo como uma esfera energética, é esta metempsicose da qual um corpo individual (*soma*) é estojo e sudário, portador do sentido (*sema*) de uma entre as muitas passagens mortais da energia vital. Não há equilíbrio, se não entre opostos (dia e noite, paz e guerra) e essa condição de precária estabilidade (*stasis*) descreve também as relações de conflito entre parentesco e cidadania, com seus interesses divergentes na cidade-estado (*pólis*) então em formação. O paradigma da vida coletiva, entre regime impolítico (das leis do sangue, eternas e imutáveis) e regime político (das leis estabelecidas por poderes públicos, governos e tiranias), é a guerra civil, também nomeada de *stasis* (Agamben, 1995).

Este ambiente conceitual é gerador de uma longa tradição de seguidores empedoclianos, mesmo em outros séculos e culturas; no nosso caso, enquanto estudiosos/as oriundas de várias disciplinas humanísticas, decidimos levar os fragmentos à cena, sob o título *Katharmoi* (i.e. Purificações) durante o I Simpósio Internacional “Dionisiaca”, dedicado às sabedorias órficas.<sup>1</sup> Sendo eu encarregada da encenação, me meti a traduzir criativamente, pelo método acima descrito e já imaginando quais corpos e personagens iam sustentar tais sentidos. Convidei o poeta/filósofo (Fernando) a discursar em cortejo (*comos*), enquanto seus jovens seguidores distribuíam vinho:

---

1 Organizado pelo Laboratório OUSIA/UFRJ e pelo Centro Léon Robin/Sorbonne, em Sambuca di Sicilia, em setembro de 2018.

E ancor ti dico: non c'è nascita per nessuna delle cose / mortali, né funesta morte le annichila / ma solo mescita e mutazione e riunificazione / di elementi, che dagli umani vien detta origine. / Osserva tutto ciò che esiste nel palmo della mano. La polvere a terra svolazza lenta. / Le gocce di pioggia cadono senza posa. / Uno schizzo di vento rovescia il ponte / e la terra si eccita sulla vetta del monte. / Osserva ogni piccola cosa sul palmo della mano. L'orizzonte / guardalo tra due dita. Ciò che è stato, ciò che sarà e ciò che è, sta a te. [Emp. DK8]

Em seguida, a alteração alquímica transformava o poeta/filósofo no deus Dioniso (sempre Fernando) o qual transitando entre estado humano, animal e vegetal, narrava:

Già fui fanciullo e ragazza e arbusto e passero / e fui pesce, una volta, muto e guizzante fuor d'acqua / e fui fuoco e fiamme quando il mondo prese inizio, / il mio sangue ribolliva come lava / e scorreva in rivoli d'oro nei campi / come una chioma scarlatta. E fui vigna. / Quando il mondo cominciò, la terra era calda e umida / e la mia radice penetrava lentamente i suoi bui / abissi per fecondare le gemme e farle esplodere / divinamente al sole. E nel turbinio dei cieli fui fringuello, impazzito di luce. [Emp. DK117]

Uma vez identificado coletivamente o corpo dionisiaco mutante com o vinhedo, um jovem seguidor com máscara de sátiro se destacava do cortejo para cantar o desmembramento (*sparagmos*) de Dioniso-vinhedo, apoiando o canto no compasso rítmico da *tamorra*, que é um instrumento percussivo precursor do pandeiro e surgido no século XVIII no Reino das duas Sicílias. O uso daquele instrumento, naquele contexto cultural, identifica o sátiro seguidor de Empédocles com Pulcinella, cujos ancestrais são sátiros do cortejo dionisiaco. Entre as versões disponíveis da cena do desmembramento, escolhemos a de Clemente Alexandrino:

Mentre i suoi custodi danzavano armati, il bambino Dioniso giocava con la sua trottola, quel coso rombante e rotante, con le bambole che piegano la testa e le ginocchia e con le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante. I Titani, cattivi, tutti tinti di calce, si presentarono al dio bambino con uno specchio. Mentre lui si guardava incantato, essi lo squartarono con un coltellaccio e misero le membra, tranne il cuore, in un pentolone posto su

un tripode; quindi lo cucinarono ben bene e infilarono i pezzi sugli spiedi.  
E lo inghiottirono. [Clem. Alex. Protrepticus, II, 17, 2 e 18, 1]

Mesmo sem executar os movimentos típicos da máscara de Pulcinella, que pouco fala, mas chilreia e canta, surgiu no corpo do intérprete o impulso de bater os pés na cadência; completei a cena colocando-o a pisar dentro de um barril usado para prensar o mosto, de modo que a descrição do esquarteramento revelasse a alegoria da metempsicose de Dioniso em vinho.

II. A tradução de *Bakkai* (*Bacantes*) de Eurípides do grego para o italiano se deu no contexto de uma produção de repertório para um teatro público na Sicília.<sup>2</sup> Pretendíamos focar o impacto da rebelião feminina na tragédia grega, sendo que o gênero funcionou como espelho para os processos civilizatórios da cidade-estado (*pólis*), cujo florescimento situa-se historicamente à mesma época em que a tragédia prosperou (final do século IV a.C.). As bases cognitivas de tais processos se arregimentaram em instituições patriarcais que tendiam a controlar o corpo feminino para fins reprodutivos e, por consequência, reprimir a subjetividade política das mulheres rebeldes a tal obrigação. Tratar-se-ia de submeter metade da população daquela civilização, assim como da nossa que sob alguns aspectos a perpetua. O teatro da época representou os muitos modos como se deu tal submissão e abriu espaço para o debate público sobre as suas consequências; de modo que gritos e cicatrizes, vestígios da enorme violência com que a identidade feminina foi reprimida, mas não aniquilada, chegaram até o presente através de tragédia e comédias e testemunhados por muitos mitos. Assim como nós, mulheres confrontadas todo dia com a violência de gênero reiterando o trauma da secular repressão de qualquer identidade não binária ou não reconhecida socialmente como hegemônica, as bacantes são corpos em luta e também em luto. Elas carregam outras identidades e transitam por corpos não somente humanos, numa perpétua metamorfose que evoca o legado órfico.

Antes de *Bacantes* (2020), havíamos traduzido *Antígone* (2019). A protagonista, assim definida por sua contrariedade ao sistema contra o qual

<sup>2</sup> Teatro Stabile di Catania, sob a direção de Laura Sicignano. O exercício criativo de tradução a quatro mãos gerou as montagens *Antígone* (2019) e *Baccanti* (2020)

“primeira entra em luta” (*protagonistés*), é uma garota rebelde que, em nome das leis do parentesco por ela definidas “eternas e imutáveis”, decide desobedecer ao decreto do rei Creontes, que também é tio dela e garante das leis que regem a cidade, vetando a sepultura de cadáveres de inimigos. Acontece que Polinice, um dos irmãos de Antígone, é julgado tal; enquanto o outro, Etéocles, também falecido, é considerado defensor da cidade e merecedor de sepultura. Mesmo que reduzido ao mínimo, como no caso de Antígone que se limita a deitar um véu de terra, um sudário sobre o cadáver do irmão, o ritual funerário é o único meio de firmar o sentido (*sema*) daquela existência, em sua rede de relações de parentesco, uma vez que o corpo (*soma*) vira pó. A garota rebelde age sozinha e em seguida reivindica publicamente o que fez, opondo seu próprio corpo, inerte, ao corpo hegemônico do tirano multiplicado por seus guardas armados e conselheiros. O conflito que Antígone deflagra é uma guerra civil, pois causa discórdia não só na cidade como na família e semeia morte, finalmente sua própria morte; enquanto a irmã Ismene declara-se incapaz de rebeldia (assim como muitos homens em volta do tirano) e submete-se ao decreto, mantendo-se em vida. A energia que jorra dos diálogos entre as duas jovens é de desespero, urgência, medo e briga.

Ismene - Siamo nate femmine e non ci è dato opporci ai maschi. Dobbiamo sottometterci. Dobbiamo obbedire ai loro ordini anche fossero più duri di questo. [...] è assurdo ribellarsi! Io non sono capace.

[...]

Ismene - Non rinnego mio fratello. Ma io non sono capace di disobbedire alle leggi.

Antigone - Il mio crimine sarà sublime. Tutti mi loderanno.

Ismene - Almeno fallo di nascosto. Io manterrò il segreto.

Antigone - No, no, no! Gridalo a tutti invece.

Ismene - Tu vuoi l'impossibile. Non ce la farai. Pagherai caro.

Antigone - Lasciami in pace. Dimenticati di me.

Ismene - Devo lasciarti sola? Non sono capace.

Antigone - Tu hai scelto di vivere.

Com tom calmo e postura igualmente inflexível, Antígona dirige-se

ao rei Creontes:

Antigone - La morte è uguale per tutti.

Creonte - Non si possono tributare gli stessi onori ad un giusto e ad un criminale.

Antigone - Chissà se nell'aldilà valgono le tue distinzioni.

Creonte - Il nemico resta un nemico e lo odio anche morto.

Antigone - Non sono nata per odiare, ma per l'amore.

Creonte - E perciò finché vivo io, non comanderà una donna.

Ninguém vinga Antígone, mas seu grito (“não nasci para o ódio, mas para amar”) reivindica outra política (Butler, 2022) perante o regime patriarcal que governa a família e a cidade, obtendo consenso pelos meios da prepotência de quem percebe seu corpo (individual e social) como hegemônico e da submissão violenta de corpos descritos como menores e rebeldes.

Creonte (ao Coro) – Vedrete: chi non si piega, si spezza. Ci penserò io a punirla, anche se è sangue del mio sangue. Altrimenti non sono più io il maschio, il maschio è lei. [...]

Para que o grito de Antígone impactasse a plateia, não só por causa da tragédia que preanuncia em cena, mas pela sua pregnância na sociedade atual, quando corpos femininos e não binários são sistematicamente destinatários de violência, a tradução alterou o formato transmitido com algumas estratégias criativas que, revigorando o texto, definiram a poética da encenação. As duas primeiras falas do Coro foram distribuídas aos quatro guardas que acompanham o tirano em sua primeira entrada triunfal; de modo que as falas, encorpadas em personagens em vez de declamadas, ganharam um efeito multiplicador do poder masculino. A terceira fala do Coro, antes da entrada do Eimon, foi recriada na base rítmica da canção *O que será*, de Chico Buarque, inspirada por temática similar, porém marcada por compasso rítmico mais rápido do que o Coro original:

È l'onda che spinta dai venti

scavalca l'abisso, rivolta la sabbia nera  
e sbatte sulla fredda scogliera  
è l'onda che esplode e rimbomba  
è l'onda che mi risucchia [...]  
Cosa c'è nell'ombra dell'abisso  
Cosa c'è alla fine dei giorni  
Laggiù le terre, le torri, il porto  
Sicuro ove infine riposare  
Dalle fatiche di questo eterno nuotare

A quinta fala do Coro, antes da entrada de Eurídice, foi absorvida pelo corpo da rainha que assim profetiza a tragédia e a vivência ao mesmo tempo, no gênero do *lamento*, muito presente no melodrama barroco italiano (século XVI e XVII)<sup>3</sup> enquanto capaz de valorizar o impacto da voz solista feminina que é testemunha e vítima de terríveis traumas.

Euridice - Tutto trema, tutto crolla, pietre rotolano, un turbine ci seppellisce. Polvere, polvere, terremoto.

Dioniso scuote, signore del tuono, mi appare tra i bagliori e i fumi della terra che si spacca.

Creonte, mio marito meritava ammirazione.

Ha liberato la nostra terra dai nemici.

Guidava la città come guidava la famiglia.

E adesso ha perso tutto.

Dioniso scuote le sorti degli umani, capovolge i destini. Dioniso dirige i meteoriti, signore della danze, signore delle stelle.

Dov'è mio figlio?

Tutto crolla, tutto mi muore dentro, è cenere, terremoto.

È morto e la colpa è dei vivi.

---

3 O *lamento* destina-se a vozes femininas e geralmente integra a partitura de personagens do mundo clássico, como Dido ou Hécuba; nele, a intérprete não expressa a autenticidade da dor, mas o “direito ao luto” da mulher sozinha, porque abandonada ou viúva.



Dioniso, figlio di un grembo folgorato, vieni a guarirmi / con le tue donne  
furenti.

A evocação de Dioniso com suas “mulheres furiosas” ritualiza a catástrofe como ato final, quando, após o suicídio de Antígone, do filho Eimon e da rainha, o rei Creontes percebe seu isolamento como fim, não só pessoal, mas também da família e da cidade. Optamos por um corte radical do longo e repetitivo Epílogo (*exodos*), que sintetizamos em formato minimalista, com só dois versos encaixados em três rubricas, e tom implacável. Em poucos instantes, o tirano é despojado de seu poder, inútil sem a corte dos que o reconhecem como tal e admite “não ser mais nada”.

Guarda sai.

*Creonte - Ai. Ai. Cosa sono io, ormai?*

Soldado 1 sai.

*Creonte - Non sono più niente.*

Soldado 2 sai.

FIM

**III.** Dioniso retorna em *Bacantes*, apresentando si mesmo como um poderoso deus estrangeiro no Prólogo e prometendo vingança caso não seja respeitada a sua vontade, que é de honrar a sepultura da mãe Sêmele, em Tebas; sua primeira fala é:

Dionísio - Io, figlio di Dio, sono venuto da voi Tebani, io, Dioniso. Sono uscito dal corpo-torcia di Semèle, figlia di Cadmo, abbattuta dalla folgore di mio padre. Io, trasformato, io, dio fatto uomo, eccomi.

O fato do deus do teatro abrir a tragédia é, em si, espantoso. Em seguida, o deus informa que se apossou de todas as mulheres tebanas, as quais perturbadas e “entusiasmadas” (ou seja, *penetradas por deus*) estão desertando em massa os deveres domésticos e de procriação que lhes são impostos pelo regime familiar e, abandonados lares e cidade, estão indo acampar nas montanhas. Sempre me perguntei por que Eurípides, com mais de 90 anos, celebrado como o maior dramaturgo de sua época, resolveu aterrorizar sua



audiência, especialmente a de gênero masculino, com esta pavorosa aparição, ainda por cima aventando a impensável possibilidade da deserção feminina.

Logo em seguida, eis as mulheres bacantes. Imersas na natureza, livres da exploração sexual e embriagadas pela celebração de sua fertilidade, elas celebram um ritual matriarcal antiespecista, pondo-se a amamentar cabritos e beijar cobras. Quem são essas mulheres rebeldes? São mães, esposas, tias, filhas que reivindicam explicitamente a posse de seus corpos produtores e reprodutores. O caos que se instala na cidade devido à ausência delas é representado pelo Mensageiro como algo oposto à harmonia deslumbrante das bacantes, restituídas a si mesmas e restauradas em sua potência. A cena, porém é tão perturbadora que chega a ser letal para aqueles que a testemunham, como Eurípides mostra no desenvolvimento da tragédia, seguindo o destino assombroso do personagem que não resiste à tentação do espetáculo, o rei Penteu. Os efeitos da deserção das mulheres, porém, são devastadores não só em escala psicológica e individual, como coletiva: daí o ante-final (*catastrofe*) de *Bacantes*, na qual Eurípides descreve a perversão das relações familiares, a interrupção da linhagem, a destituição do poder máximo constituído e o colapso material do palácio, fechando com chacina e anarquia. Em suma, o fim do mundo.

Os gritos ancestrais das Bacantes, bem como o grito político de Antígone, são capazes de minar um sistema não apenas de poder, mas epistêmico. Esses gritos carregam fantasmas e feridas que retornam, assim como Dioniso retorna para obrigar a cidade a se ver no espelho do próprio terror e confrontar a temível ameaça de um arquétipo muitas vezes banido: a revolta feminista. Mundo selvagem contra mundo civilizado, mulheres contra homens. Na tragédia de Eurípides, sabemos, o rei ousa conferir a outra metade do mundo, bárbara e matriarcal, que desconhece, enquanto a reprimiu; e o deus estrangeiro o convence a fazer a incursão disfarçado de mulher. Dessa forma, Penteu causa sua própria desgraça, pois, não sendo reconhecido nem pela própria mãe Agave, é esquartejado. Sua cabeça é trazida à cidade no colo da mãe que guia o cortejo entre uivos de triunfo e danças eufóricas. No Epílogo (*exodos*), após a apoteose do deus que, em plena histeria metamórfica, anuncia satisfeito o fim de sua missão, a mulher retorna em si e percebe o estrago sem remédio:

AGAVE - Addio, casa; addio, città; addio, figlio. Addio, vecchio padre, pi-  
ango per te.

CADMO – Tu avvolgi la mia fragile canizie nelle tue braccia come ali di un  
cigno triste.

AGAVE – Voglio andare lontano [...] Dimenticare, scomparire.

CADMO – Così tutto finisce.

FIM

IV. Será que o retorno de Dioniso faz sentido hoje, no século XXI? E qual seria este sentido, para além da imediata associação à pandemia de corona vírus por meio da qual, no ano (2020) em que a peça ia estreiar, de certa forma sofreremos o retorno da peste contra o qual não temos remédio e fizemos experiência do horror ancestral e irracional que se espalha durante uma epidemia? Em busca de outras respostas, decidimos traduzir a peça do grego, sem atentar para as muitas versões publicadas – pois, *Bakkai* é uma das peças do repertório grego mais frequentemente traduzidas e, portanto, mais influente na tradição filológica e até mesmo literária da língua italiana. Mas não é só assim que Dioniso retorna incessantemente. No século XX e XXI, o deus domina tantas e tão diversas inspirações poéticas que poderíamos falar de uma tradição órfica moderna. Enquanto traduzíamos os versos de Eurípides, vinham à mente outros versos, de Charles Baudelaire, Pier Paolo Pasolini, Antonin Artaud, Dino Campana, T.S. Eliot e, especialmente, a famosa epígrafe de Nietzsche (“os que dançavam eram tidos por loucos por aqueles que não ouviam a música”) e uma frase da coreógrafa alemã Pina Bausch (*dance, dance otherwise we are lost*) que poderia ter sido escrita pelo próprio Eurípides, caso fosse prático do inglês.

Com licença poética, integramos estes com os versos do já citado Empédocles, do poeta latim Horácio e do filósofo renascentista Giordano Bruno – três campeões da tradição órfica; e ainda com passagens da Bíblia e dos Salmos. Neste ambiente polifônico, nenhuma citação foi declarada, para deixar ao espectador o gosto de percebê-la; enquanto a voz de Dioniso emergiria como voz plural do arquétipo trágico que ressoa em tons diversos, do arcaico ao contemporâneo e diversas línguas. No Primeiro Episódio, certa dissociação compõe o caráter sapiencial do personagem Tirésias, com um efeito de transe ventríloquo, como se inúmeros outros entes estivessem falando por meio de suas cordas vocais. Na final Apoteose de Dioniso, mantivemos o

original sugerindo uma encenação não falada, mas ilustrada pela potência icônica do alfabeto grego projetado nas paredes da caixa-preta. A materialidade das letras ressalta o caráter iniciático do texto trágico na tradição ocidental, onde a tragédia se origina do ritual, passando justamente do ambiente da produção oral para aquele da escrita. Enquanto uma tradução literária depende do registro material da palavra escrita, inclusive viabilizando nosso acesso ao repertório resíduo das tragédias gregas; uma tradução para a cena pode transgredir inteiramente a missão material da palavra escrita, que seja, a comunicação de algum sentido e, desmontada qualquer pretensão de compreensão, destinar-se à criação de um ambiente perceptivo sinestésico compartilhado com espectadores presentes naquele dia e local. Neste sentido, consideramos que não há limites de criação neste tipo de tradução, quando declaradamente adaptada, pois o desvio do sentido literal pode alcançar uma fidelidade bem maior ao sentido cênico. Tendo a dimensão oral e performativa como destino último, os versos devem resgatar o caráter sapiencial da palavra, não somente divina (pois aqui é o deus que fala) como também ritual ou, melhor, litúrgica (que no grego *liturgos* caracteriza algo executado como “serviço público”). Assim, mantivemos a versificação e não emendamos rimas e assonâncias que facilitam o insurgir, na fala, de melodias e até mesmo do canto. Conteí no início do ensaio que o som do grego, quando adolescente, me inspirava a dança. Poderia ser dançado o comportamento dos que acampam nas montanhas e participam do ritual, não somente as enlouquecidas bacantes como também os dois velhos sábios, Cadmio e Tirésias? Como impacta na língua escrita o fato de traduzir um ritual, tentando ambientá-lo no palco que o expulsou bem na origem da tragédia? O desafio, de imediato, seria revitalizar na palavra escrita aquele processo de criação poética que se origina na batida do pé, se fixa na métrica e sugere um ritmo à respiração, chegando, por fim, à palavra falada; oferecer aos intérpretes uma palavra em potência, uma palavra que exige a expansão de corpo e voz no espaço. Outro desafio seria evocar a palavra densa e ancestral, na qual ressoam vozes de gerações e gerações de poetas, xamãs e atores que a recitaram. Escolhemos termos que visualizam as figuras arcaicas do ritual e seus cenários: o palácio de Cadmio é um palácio primitivo; Citero é um morro selvagem; os lugares mencionados por Dioniso para descrever sua jornada evocam uma circum-navegação planetária que rende a ideia da extensão do ritual no mapa do mundo conhecido à época. Compusemos os

muitos nomes do deus, mencionando as feras nas quais se transmuta como leão, touro e bode, em mantras fanáticos, excessivos, como de uma manifestação ou de um cortejo.

Evoé Bacco! Evoé Bromio strepitante! Evoé Lisio! Eleutério! Sanno! Iacco!  
Toro Caprone Leone!

Evoé Bassareo! Ctonio! Seme, vitigno e grappolo! Evoé Zagreo! Dioniso che punge e trafigge. Evoé!

Chi è fuori? Chi è dentro? Fate largo, fate spazio! Bocca chiusa, silenzio!

Tomamos várias outras licenças, compreendendo que traduzir do grego não pode limitar-se a acertar o sentido literal de palavras escritas na língua morta, mas pode lançar novos sentidos que perpassem em modo orgânico os corpos vivos dos presentes, atores e espectadores. Fundimos o segundo estribilho (*stasimos*) com o terceiro episódio e o terceiro estribilho com o quarto episódio; eliminamos o quinto. A fala do Coro, originalmente dividida em estrofes e antístrofes, foi atribuída às vozes, com timbre diferente, de três bacantes e distribuído, ora para ser cantado, ora para ser dançado. O servo do segundo episódio foi eliminado; são as Bacantes que, disfarçadas de servos, assumem o texto da personagem. A fala do Mensageiro, no quinto episódio, foi vertida na primeira pessoa e assumida por Penteu, que dessa forma se torna testemunha de seu próprio esquartejamento. No final, as falas de Cadmio foram interpoladas com passagens bíblicas (do Livro de Jó) e o Epílogo (*exodos*) foi reduzido ao desesperado diálogo entre Cadmio e Agave, acima citado. Uma adaptação, portanto — que teria nos causado problemas caso fossemos sujeitas à legislação ateniense, pois a obra do poeta era propriedade da cidade de Atenas, sendo vetada por lei qualquer manipulação (a lei, ditada por Licurgo, é referida por Plutarco). No nosso caso, foi suficiente declará-la tal e relatar o processo no programa, como argumento defensivo perante os helenistas mais ortodoxos:

Assim como o corpo de Penteu é desmembrado, o texto também chega até nós fragmentado, interpolado em sucessivos momentos históricos e adaptado a contextos distantes. Sentimos que poderíamos trabalhar com liberdade, tentando obter um texto trágico, mas não solene, ao contrário, ágil e



às vezes seco, até mesmo farsesco, nos acordes quase beckettianos do último Eurípedes. (Sicignano, Vannucci, 2020)

Uma adaptação; não uma tradução literal, mas uma recriação que pretende ser mais fiel ao espírito da tragédia do que à letra. E qual seria o espírito da tragédia? Segundo Aristóteles, na *Poética* (VI, 1449, 24-28), a experiência trágica é catártica — o que não implica necessariamente um final feliz. Entretanto, no fim de *Bacantes*, a terrível vingança do deus pirracento não purifica, nem ensina nada a ninguém: é cruel, injusta e insensata. A cena final não é apenas trevas e infelicidade, total e incognoscível, como sela o fim da carreira da tragédia como gênero. Talvez seja esta a reivindicação de Eurípides em seus últimos dias: escrever uma peça bombástica que marcasse ao mesmo tempo, o início e o fim do gênero; na qual o deus do teatro em pessoa fosse protagonista, mestre de cerimônias e *deus-ex-machina* ao avesso, ou seja, não intencionado a causar um final feliz, mas a destruição final. A peça acaba com o teatro como expressão da religião cívica ateniense; escancara “a crise de toda a expressão simbólica do mundo grego”, segundo Franco Rella (2019) e seu autor merece ser definido “assassino da tragédia” por Nietzsche.

V. Achamos instigante processar o texto a partir desta hipótese de pesquisa, tentando restaurar seu avassalador impacto epistêmico para o público grego com três intervenções criativas na dramaturgia.

Primeira intervenção. Há algo de distorcido e caricato em certas cenas — o disfarce de dois velhos tantã que deveriam ser sábios (o sacerdote Tirésias e o progenitor da família real, Cadmio); o grotesco mascaramento em vestes femininas do rei. Algo errado, até — o esquartejamento (*sparagmos*) de Penteu por mãos da mãe não leva ao seu renascimento em nível espiritual mais elevado, como seria de se esperar visto que repete o esquartejamento ritual de Dionísio; mas, ao contrário, quase que por uma pirraça do deus, o ritual desgraça Penteu, sua mãe Agave e faz tombar a casa. Parece inadequado o ritual ocorrer à luz do dia e risível o fato de que apenas uma bacante participe do cortejo (*komos*) atrás de Agave, a qual orgulhosíssima, porém enganada, carrega a cabeça do filho como um troféu. São desvios voluntários — quedas da tragédia em farsa, que devem ser valorizados se se tem em

mente o que escreve Marx, citando Hegel, sobre o fato de que a história humana acontece duas vezes: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.

Pode ser valorizada, também, a sugestão metateatral oferecida pelo autor, quando confia a primeira fala da tragédia ao deus em pessoa e, em seguida, faz com que se porte de encenador, atribuindo papéis, dando instruções, ensinando coreografias, conferindo o novo figurino do Penteu e ajustando-lhe a peruca. Propusemos na rubrica que, sob as suas ordens, sejam as bacantes disfarçadas de servos que trocam a roupa de Penteu; e que não mais o Mensageiro, mas o próprio Penteu, já decapitado, narre e de certa forma supervisione seu próprio esquartejamento. A mudança da terceira para a primeira pessoa implica uma indicação de tom, que passa a ser fatalista, desinteressado, quase farsesco e surreal. Um tom picaresco anima a cena dos velhos Cadmio e Tirésias, desejosos de juntar-se às bacantes para beber e dançar até cair; o efeito é hilário, pois evoca o irresistível repertório de gagues de *avant-spectacle* (*siparietti*) de atores populares napolitanos adorados pelas plateias, como Totó e Peppino.

Segunda intervenção. Há no texto original uma recorrência insistente dos verbos “ver” e “aparecer” que chega ao clímax na cena do acampamento das bacantes do qual Penteu é *voyeur*, ou seja, espia sem ser visto o que não deveria ser olhado e tira disso um prazer indiscreto, porque a mãe dele está entre as mulheres espionadas. A orgia de olhares não é inocente, mas pervertida pela dinâmica de relações incestuosas entre gerações, como no imaginário promíscuo de Pier Paolo Pasolini (*Teorema*, *Porcile*, *Salò*, *Petrolio*). A cena tem estrutura meta teatral, pois o obsceno (do latim *ob-scenum*, o que está fora de cena) se torna espetáculo (do latim *spectaculum*, o que é dado a ver); uma estrutura que optamos por radicalizar, levando o voyeurismo de Penteu ao extremo de assistir sua própria morte — algo que definitivamente não deveria ser visto por ele e, ainda por cima, é convencionalmente evitado no palco ocidental, sob risco de censura por parte de determinados regimes de visibilidade.<sup>4</sup> Assim, a representação atinge o irrepresentável e coincide com sua negação como espetáculo. É como se Dionísio, senhor das máscaras,

4 De fato, no original, a cena é narrada na terceira pessoa pelo Mensageiro. Em outros regimes de visibilidade, como dos nativos ameríndios (maias e incas), há rituais públicos em que o esquartejamento de prisioneiros, com extração de órgãos anímicos, como o coração, é exibido como forma de consolidar o poder dos vitoriosos.

moldasse, a partir de sua extraordinária aparição no palco, um mundo fictício feito de fantasmagorias e disfarces no qual enreda os humanos como em um caleidoscópio que desorienta e arruína quem põe nele o olho. E fizesse tudo isso, justamente, no teatro (do grego *teatron*, o lugar das visões).

Terceira intervenção. Entre as interpolações existentes no texto transmitido, a mais conspícua é a lacuna (*crux*) que afeta o final, com uma inserção muito posterior de um trecho do *Cristus patiens* (poema em latim do século XII em trimetro iâmbico sobre a paixão de Cristo). O inserto é reconhecível pelo formato das falas de Agave, quando carrega a cabeça do filho, que se apresentam recapituladas como os versos de lamentação em atos sacramentais medievais, por exemplo na lamentação de Maria sobre o corpo de Cristo descido da cruz. A parte, convencionalmente cantada, se fixa na melhor tradição da música sagrada italiana (*Stabat Mater*) e alimenta o gênero profano (já citado) do *Lamento*. Interessa ressaltar que não é incôgrua a solução oferecida pelo preenchimento da lacuna; pois evidencia a ascendência dionisíaca de Jesus Cristo — a começar pelo fato de ambos se apresentarem como “filho de Deus” (em grego *dio-nisos*). Não por acaso, um eminente conhecedor do grego como Nietzsche se assinava Dioniso-Cristo — embora isso tenha acontecido em seus anos de delírio. Valorizamos esta ascendência com um efeito de intertextualidade *a posteriori* que se faz sentir ao longo da peça e, principalmente no final, em falas como a que Cadmio dirige à filha Agave: Dioniso “arrancou o fruto de teu ventre” (*ha estirpato il frutto dal ventre tuo*). Sem intenção blasfema, nos importava visibilizar a ancestralidade da figura do deus sacrificado, que é descrita pelas sagradas escrituras da tradição judaica mas antes, pela mitologia grega. Assim, nas *Bacantes*, o disfarce do rei Penteu antes de subir ao monte Citeron seja tão grotesco quanto aquele imposto ao “rei dos judeus” antes de subir ao monte Gólgota. Penteu morre preso à madeira de um tronco caído, assim como Cristo morre preso à madeira da cruz. O sacrifício de Penteu consiste em ser esquartejado; algo muito semelhante ao sacrifício de Cristo, evocado na liturgia da comunhão, quando se parte o pão, se derrama o vinho e se diz da hóstia que é “corpo e sangue de Cristo”. A divergência evidente entre o sacrifício de Penteu e o de Cristo é que, enquanto o primeiro tenta em vão ser reconhecido por sua mãe Agave, que o abate impiedosamente; no Evangelho a piedade de Maria é central, embora não evite o martírio do filho. Em outras palavras, Agave, apesar de sua função de mãe sofrida pela morte do filho da qual é involuntariamente



responsável, não está sob a proteção da providência divina que sustenta e acolhe Maria; além disso, apesar da (relativa) inocência de ambos os filhos sacrificados, o sacrifício de Penteu não tem a função soteriológica atribuída ao sacrifício de Cristo. George Steiner argumenta (1965) que não pode haver tragédia onde há providência e redenção, os quais são sinais da justiça, por vezes tardia, mas restauradora, de deus — no mundo judaico-cristão. A tragédia grega, ao oposto, é não somente injusta, como irreparável; não há salvação nela, porque a própria ideia de salvação é estranha à episteme grega, dominada pela necessidade cega.

VI. Resumindo, a intervenção criativa se deu, na tradução, em três movimentos: enfatizar o aspecto grotesco do retorno dos eventos humanos, primeiro como tragédia e depois como farsa; valorizar a dinâmica do olhar e ser olhado, levando ao extremo os efeitos do voyeurismo de Penteu e do exibicionismo meta teatral de Dioniso; visibilizar a perturbadora assonância entre o sacrifício de Penteu e o sacrifício de Cristo e a ancestralidade arquetípica do ritual de esquartejamento do deus. Em *Bacantes*, diversamente que em *Antígone*, toda violência é exercida por mulheres, mesmo que delirantes, o que faz com que ajam de modo impiedoso e implacável, quase mecânico. Do ponto de vista poético-aristotélico, poderíamos considerar a deserção das bacantes como uma possível ameaça à convivência civil, algo a ser evitado e por isso, objeto da tragédia que, suscitando terror e piedade, poderia ter efeito de purgar (*katarsis*) a cidade de tal tentação. Do ponto de vista antropológico, o ritual corresponderia ao que René Girard (1972) descreve como sacrifício do bode expiatório por parte da comunidade humana que somente assim consegue exorcismar a violência instintiva da espécie e conter a sua propagação. A moderna justiça, substituindo-se com seus rituais legais à função ritual do sacrifício, contém a propagação da violência mas não anula o instinto de vingança que a promove. O tom elevado que a nossa tradução insiste em restaurar na linguagem para mantê-la no ambiente da tragédia não tem por objetivo evocar o impacto do ritual arcaico, mas, sim, causar outro impacto nas plateias atuais. Pois nossa sociedade, contaminada pelo instinto de vingança, tolera rituais não menos cruéis contra corpos considerados destinatários de violência, sacrificáveis como bodes expiatórios e não merecedores de luto. Massacres de sujeitos diversos, indefesos e oprimidos,



estrangeiros, mulheres etc. ocorrem o tempo todo e perante a indiferença das instituições, quando não diretamente operados pelo Estado. Este, ao qual se atribui, como ao tirano, o poder e dever de proteger a cidade, alega perseguir, como o deus cristão, nada mais que justiça e redenção; entretanto, reflete Walter Benjamin (1986), o que lhe permite existir é, como ao deus grego, o monopólio da violência e seu uso irracional. Eis porque faz sentido retraduzir e representar o repertório clássico, que sejam versos filosóficos ou tragédias, onde se narra do retorno de Dioniso; e buscar formas de revigorar o impacto de sua representação, no século XXI — pois, da linguagem contemporânea e do ritmo das falas oferecidas como base para a encenação, pode saltar aos olhos algo da natureza profunda da civilização ocidental — o eterno retorno da violência extrema e irreparável.

### Referências

- AGAMBEN, G. “Stasis”. In: **Homo Sacer. II potere sovrano e la nuda vita**, II, 2. Torino: Einaudi, 1995.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1994.
- BENJAMIN, W. “Crítica da violência — Crítica do poder”. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BUTLER, J. **A reivindicação de Antígona**: o parentesco entre vida e morte. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2022.
- EMPÉDOCLES. “Fragmentos”. In: BORNHEIM, Gerd. **Os filósofos pré-socráticos**. Tradução de José Luiz Archanjo. São Paulo: Cultrix 1967.
- GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1972.
- RELLA, F. **Prefacio de Baccanti**. Milano: Feltrinelli, 2019.
- Sicignano, L.; Vannucci, A. **Programa de Baccanti**, Teatro Stabile di Catania, 2020.
- Sicignano, L.; e Vannucci, A. (tradução e adaptação) **Baccanti**. (SIAE, 2020).
- Sicignano, L.; e Vannucci, A. (tradução e adaptação) **Antigone**. (SIAE, 2019).

### **Resumo**

Tentando uma narrativa auto etnográfica sobre exercícios recentes de tradução do grego, para montagens, o ensaio percorre as questões surgidas no ambiente de pesquisa-criação. Tendo o objetivo, por um lado, de oferecer aos intérpretes uma palavra orgânica ao corpo, mesmo na manutenção da versificação e, por outro, de revigorar o impacto dos efeitos da tragédia sobre o público antigo e atual, traduzimos sem limites na adaptação. Aqui analiso cada intervenção, com suas implicações poéticas e políticas.

### **Palavras-chave**

tradução, adaptação, tragédia clássica, teoria da tradução, pesquisa-criação

### **Abstract**

Attempting an auto-ethnographic narrative about recent exercises in translating Greek for staging, the essay goes through the questions that emerged in the research-creation environment. Aiming, on the one hand, to offer the performers an organic word to the body, even while maintaining the versification, and on the other hand, to reinvigorate the impact of the effects of tragedy on ancient and current audiences, we translate without limits in adaptation. Here I analyze each intervention, with its poetic and political implications.

### **Keywords**

translation, adaptation, Greek tragedy, translation theory, research-creation