

A TRAJETÓRIA DA PALAVRA EM *MEDEIA*: DO GREGO AO PORTUGUÊS, DO BRASIL, PARA A GRÉCIA

Jéssica Tamietti de Almeida¹
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa²

Resumo: Alterações diversas e de âmbito mundial (no que diz respeito aos movimentos globais do capital e da informação; aos processos de circulação da cultura; às migrações; à renovação nos estudos de gênero; às questões territoriais e nacionais) provocaram uma leitura mais sutil do que vêm a ser prioridade, identidade e cultura. A reconceitualização das áreas disciplinares estabelecidas e das suas fronteiras prepara-nos para pesquisas híbridas. É nesta direção que esta proposta objetiva contemplar as forças que fundem as áreas de teatro (dramaturgia, *performance*, *body art* e encenação), estudos clássicos (literatura grega) e estudos da tradução. Propomos um novo entendimento do que vem a ser “tradução de teatro antigo” e o fazemos pelo viés da transformação e da integração das referidas artes. Assim, a experiência que vamos relatar move-se em direção à sistematização e à consolidação de uma nova e urgente abordagem metodológica, que surgiu mediante a constatação de um lamentável abandono, no Brasil, do teatro fundador da cultura ocidental, que se manteve restrito às universidades e às grandes e raras produções e, pior, que permaneceu somente para os poucos que, nesse contexto, estão aptos a entendê-lo.

Palavras-chave: Teatro grego. Tradução. Performance. Encenação.

Abstract: Diverse and worldwide changes – about global movements, culture-moving processes and the transformation of gender studies – brought on a subtler understanding of priority, identity and culture. The new conception of disciplinary established areas and their borders prepares us to hybrid research. This is the direction into which our proposal joins the strengths that merge areas such as theatre (dramaturgy, performance, body art and staging), classical studies (Greek literature and rhetoric) and translation studies. We aim a new understanding of what happens to be “ancient theatre translation”, and we do it throughout transforming and merging those mentioned arts. Then, the experience we are going to report comes to systematize and consolidate a new and urgent methodological approach created face to the perception of an unfortunate abandon, in Brazil, of Greek theatre, which was kept restrict into universities and rare huge productions.

Keywords: Greek theater. Translation. Performance. Staging.

Introdução

Recentemente traduzimos do grego e encenamos o texto completo da tragédia *Medeia* de Eurípides. A tradução dos 1419 versos, realizada juntamente com os atores que montaram e produziram

¹ Bacharel em Português-Italiano pela Universidade Federal de Minas Gerais; atriz.

² Professora Associado IV das Faculdades de Letras e de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Diretora de tradução da Trupersa, trupe de tradução de teatro antigo; tradutora da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero para a linguagem Hq. Desenvolve pesquisa sobre tradução de textos teatrais antigos para a cena contemporânea. e-mail: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com



o espetáculo, que circulou simultaneamente no Brasil e na Grécia, inaugurou as experiências de um pequeno grupo experimental, com base no modelo de dramaturgia colaborativa. O procedimento, em se tratando de obras da Antiguidade Clássica, é pouco difundido. No projeto de pesquisa sob o qual se estruturou a empreitada, visamos erigir a tragédia não somente pelo acesso à língua grega, mas igualmente pela dramaturgia oculta no texto (a partir das mais novas e ousadas teorias da tragédia grega) e pela sua espetacularização. Pretendeu-se, antes de tudo, questionar o papel da palavra no teatro antigo e submeter a tradução de cada verso ao ator/*performer*, nosso foco central.

Assim, o ponto de partida para o trabalho foi a mescla e a permuta constante de funções: os atores, de um lado, deveriam atuar na tradução; os tradutores, por outro lado, se obrigariam a estudar e aprender dramaturgia e interpretação. Mecanismo arriscado, mas instigador: estar na mão e na contramão o tempo todo. Escolhemos, para início, a obra do “mais trágico dos poetas”.³ O texto euripiídiano, portanto, foi traduzido pela *Trupe de tradução de teatro antigo, Trupersa*, e publicado em outubro de 2013, pela Ateliê Editorial, após um longo período de experimentação: desde 2012, mesmo antes de sua impressão, já o estávamos levando em praças e ruas, primeiramente no Brasil, particularmente em Minas Gerais, e, finalmente, na Grécia, em Atenas e Moscato. A excelente aceitação em ambos os países moveu-nos até agora.

O artigo que aqui se apresenta descreve alguns dos impactos alcançados e vivenciados pelo grupo. Entendemos que essa abordagem, que se fundamenta na fusão dos operadores do texto com os da cena, oferece não só oportunidade de estudos e aperfeiçoamento, nas áreas de tradução do teatro, dramaturgia e encenação, mas também ensejo para o exercício de um trabalho conjunto entre os acadêmicos da área de letras e aqueles de teatro, além de nos obrigar a pensarmos nas traduções diversas que compõem o fazer teatral pleno (englobadas no que se chama de “tradução inter-semiótica”).

Todavia, parece-nos bem, aqui, privilegiar a

trajetória da palavra nesse processo. Justifiquemo-nos. De fato, ao levar um espetáculo muito brasileiro concebido para seu espaço original grego, fizemos o caminho inverso daquele que se experimenta normalmente na tradição do teatro clássico e na sua tradução para o português.⁴ Assim, afortunadamente, apresentamos uma Medeia greco-brasílica na Grécia e alcançamos mostrar, em língua e corpos brasileiros, para o povo em cuja terra nasceu a peça, aquilo que ele (des)conhece de si há séculos. O resultado foi a percepção de que Medeia, na Grécia, necessita da experiência dos brasileiros para ser reconhecida como aquela antiga personagem genuinamente grega. Em outras palavras, os espectadores, entusiasmados, viram que não entendiam mais a Medeia e que um espetáculo estrangeiro resgatou, de algum modo, a sua forma bárbara e visceral.

Neste momento, nossa tradução deixou de ser palavra (pelo que a plateia não entendia o português) e se tornou corpo dramaturgicamente em ação. Éramos corpos brasileiros com nossas imagens, gestos, olhares, nosso molejo e vozes, cadências e ritmos; influências que traziam de forma exponencial as experiências do passado para um povo hoje humilhado e oprimido com a sua situação na *Comunidade Europeia*. Realizamos, através do espetáculo, uma transposição cultural, que se constituiu na apropriação da cultura estrangeira para recolocá-la no contemporâneo mítico supranacional. Em razão disso, o mesmo texto antigo fez-se novo pelo corpo agente. O sucesso alcançado,⁵ acreditamos, deveu-se à retomada da si-

⁴ No Brasil, a tendência dos tradutores de teatro grego está atualmente mais direcionada para a tradução *estrangeirizante*, tal como a define Lawrence Venuti (2002) e que se opõe àquela outra, *domesticante*. Tentamos nos colocar na posição intermediária. Cabe ao leitor e ao espectador, mais distanciado do labor tradutório que nós, qualificá-la.

⁵ Indicamos um clipping dos jornais eletrônicos, para o leitor conferir a repercussão do espetáculo:

<http://www.tralala.gr/theatro-protinoume-midia-se-vrazilianikous-rithmous/>

http://cebil.gr/a/1447376/arxaio_soma_se_politistiki_metafrasi_oikopolitistiko_aithrio_mideia_me_brazilianikous_rythmous

<http://www.culturenow.gr/22173/arxaio-swma-se-politistikh-metafrash-oikopolitistiko-aithrio-mhdeia-me-vrazilianikoys-rythmoys>

<http://www.sportme.gr/Article/1913837/arxaio-soma-se->

³ Denominação de Aristóteles na Poética 1453a, p. 26-30.

tuação de abandono, no nível da ficção, e ao desejo de revanche, ambos adequados ao momento de crise atual, tanto na Grécia como no Brasil.

No Brasil, tudo, tragicamente, muito europeu...

Em terras tropicais, quando se trata de um texto teatral antigo, há que se pensar, inevitavelmente, no papel da palavra, sobretudo, no caso de textos gregos. Em geral, as melhores traduções privilegiam o poético e o filológico, deixando para uma etapa posterior a adaptação cênica, quase sempre destinada aos atores e encenadores, os quais promovem uma dramaturgia própria. O processo assim concebido segue a linha de pensamento e teorização dos alemães, ingleses e franceses, e não leva a plateia para viajar no antigo mundo dos piratas e marinheiros gregos do mediterrâneo, com suas estranhezas, irreverências e peculiaridades, ainda hoje bastante diferentes de germânicos e latinos bem comportados. Especialmente para Medeia, conta pensar nos argonautas, e entre eles Jasão, como viajantes aventureiros. Nesse contexto, a cidade de Corinto é a rica sede de dois dos mais lucrativos portos da península e do grande templo da deusa Afrodite, no ponto mais alto da cidade, com suas mil sacerdotisas do sexo. Por tudo isso, vale considerar que, na Europa, os gregos constituem um grupo étnico à parte. São gregos e somente gregos.

Portanto, vamos, neste ensaio, relatar parte das vivências de dois integrantes da *Trupersa*, a diretora de tradução e uma das atrizes-coreutas, no decurso de tradução e encenação da tragédia *Medeia* de Eurípides, sob o título de “Medeia em ritmos brasileiros”. Podemos de antemão afirmar que a tradução e o espetáculo foram gerados em meio a um contato muito próximo e prolongado com os helenos, o qual, felizmente, redundou num produto que tem recebido críticas positivas.

Pensamos que logramos oferecer para um público de faixa etária larga (crianças, adolescentes, adultos e idosos) um texto elegante, sofisticado e acessível; marcado de intertextualidades com a literatura e com a Música Popular Brasileira (MPB), que foi utilizada para garantir, principalmente, os efeitos dos arcaísmos presentes em passagens do texto euripídiano e para produzir um “clima” necessário e eficaz na preparação do grupo para proceder à criação poética dentro da tradução. Abusamos, evidentemente, do fato de nossa música ser conhecida mundialmente. Ary Barroso (1903-1964), por exemplo, com sua *merencória luz*, foi-nos mais propício do que os arcaísmos latinos. As marchinhas e ranchos do carnaval dos séculos passados, a bossa nova e as canções populares nos serviram de laboratório e conforto afetivo. Reconhecemos que ouvir a voz do passado seria um modo de voltar ao universo mítico brasileiro.

Estamos, com este procedimento, atuando dentro dos pressupostos de Patrice Pavis (2008, p. 173-154; 2005, p. 73-80) e abarcando, nos processos de tradução-encenação, a trajetória da palavra escrita como roteiro efetivo de encenação. Afinal, para se pensar no processo da tradução teatral é preciso “interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução a esta translação, muito mais ampla que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro” (PAVIS, 2008, p. 124).

O processo

A tradução foi realizada por um grupo heterogêneo (discentes de níveis e idades variados, supervisionados e dirigidos por um docente da Universidade Federal de Minas Gerais) que constituiu a *Trupersa*, já mencionada. A equipe tem como meta prioritária a popularização dos textos clássicos, tradicionalmente vistos como difíceis. Objetiva-se o entendimento do texto por espectadores comuns, traseuntes, passeadores, *flâneurs* que devem escutá-lo e apreciá-lo, no tempo de duração da fala de um ator em ação e em espaço aberto a grande número de pessoas. Desta forma, operou-se a tradução para a cena. Não a produzimos exatamente nos moldes de encenação do

politistiki-metafrasi-oikopolitistiko-aithrio-mideia-me-vrazilianikous-rythmous

<http://www.inews.gr/126/archαιο-soma-se-politistiki-metafrasi-oikopolitistiko-aithrio--mideia-me-vrazilianikous-rythmous.htm>

<http://www.axortagos.gr/arxaio-soma-politistiki-metafrasi-oikopolitistiko-aithrio-mideia.html>

<http://www.palo.gr/cluster/articles/cinema/568/?clid=8317780>



teatro antigo. Ritual religioso já não há. Permanece, todavia, a magia do teatro, *liturgia* de sempre.

Os pressupostos teóricos do trabalho foram tomados de Patrice Pavis, Gayatri Chakravorty Spivak, Susan Bassnett, Anne Ubersfeld, Cláudia Marisa Oliveira (com Merleau-Ponty e Levinas) e Lawrence Venuti entre outros. A *Trupersa* baseou-se, também, para o estabelecimento do texto traduzido de *Medeia*, na concepção de teatro colaborativo de Ariane Mnouchkine. Premissa *sine qua non* para a *Trupersa*: para se traduzir teatro é necessário compreender, dentro do texto antigo, a linguagem dramática preparada para atribuir significados à palavra que materializará o corpo de cada personagem em cena. Referimo-nos, portanto, à opção de “assumir o discurso dramático como elemento aglutinador da gênese das artes do espectáculo, sendo o corpo o elemento catalisador de caracterização de identidades específicas” (OLIVEIRA, 2009, p. 16). Deste modo, o corpo do ator passa a ser uma extensão orgânica da escrita do autor/tradutor, “pois o corpo atravessa, desde sempre, as práticas da arte, do coração da literatura à materialidade do palco, remetendo-se para os comportamentos metaquotidianos do humano, exigindo, portanto, que o investigador accione a sua própria estética do olhar” (OLIVEIRA, 2009, p. 16).

Como afirmamos, a tradução e a encenação ocorreram quase simultaneamente. Após termos chegado a um primeiro resultado textual, alcançado com a intervenção dos atores, o texto, ao ser ensaiado, foi totalmente retraduzido, pois se observou que se fazia necessário um movimento de mão e contramão; é que, para nós, no processo de tradução de textos clássicos, exige-se, ao mesmo tempo, zelo e cuidado filológico com a língua de origem, o grego, todavia ela própria – se quisermos garantir a possibilidade de encenação – nos intima a promover uma libertação da rígida forma de traduzir academicamente, sarcófago devorador que guarda personagens míticos e eternos.

Referimo-nos, evidentemente às ideias de Gayatri Chakravorty Spivak, que postula ser o texto verbal “cuiusmodi de sua assinatura linguística”, embora seja, do mesmo modo, “impaciente com a identidade nacional”; deste conflito de anseios é que se pode perceber a tradução florescer de um

paradoxo (SPIVAK, 2009, p. 20).⁶ Na prática, para encenar o movimento paradoxal da partitura teatral, já a partir da tradução, conjugamos, em trabalho de equipe, os atores e os tradutores (um tradutor e um ator para cada papel da peça): um grupo interferiu no trabalho do outro e ambos atuaram como em uma criação colaborativa e coletiva. Afinal,

[p]ensar em discursos artísticos implica sempre uma dupla reflexão: por um lado, falamos de uma linguagem racional e objectiva alicerçada no signo; por outro, entramos directamente no domínio do sentir, do afecto, logo, do inominável, do subjectivo que está além do racional e do científico. [...] Podemos genericamente afirmar, dentro da lógica fenomenológica, que existem dois reais, um real lógico e racional que é afectivamente desinvestido e pouco mágico, e um outro real inconsciente e afectivamente investido, que não controlamos. [...] A arte fala sempre de uma realidade afectiva, de um real magicamente investido, é uma outra lógica sensorial e inconsciente alicerçada no sentir que não se racionaliza, apenas se sente e se acredita (como a magia). [...] É, como tal, um universo de afectos por excelência, e só nesse sentido é que se pode entender as múltiplas relações que se tecem no acto da criação e da recepção. (OLIVEIRA, 2009, p. 18)

Ponderando o imutável texto estabelecido por séculos de existência com a efemeridade do corpo que atua para um público imprevisto e variável, na tradução que apresentamos, não nos bastou olhar a obra do passado, enquanto um objeto de estudo filológico, morfológico e gramatical. Miramos a sua transmutação em corpo e assumimos que devíamos “ser, a um tempo, criador e espectador” (OLIVEIRA, 2009, p. 18) de todos e cada um dos versos vertidos ou, em outros termos, o ato de traduzir foi também um ato de criação-recepção, em que o discurso consciente e racional foi atrelado ao discurso sensorial, da ordem dos afetos, e ao desejo da experiência mágica inaugural. Consequentemente, trabalhamos, de forma aglutinadora,

⁶ “[e]l texto verbal es celoso con su firma linguística, pero impaciente con la identidad nacional. La traducción florece por virtud de esta paradoja”. Todas as traduções, exceto quando mencionado o tradutor, são de nossa autoria.

a relação tradutor, intérprete e receptor.

Por certo, ao traduzir em conjunto, atores e filólogos, buscamos reatualizar o contexto original artístico-teatral onde a corporeidade é o principal aspecto dramaturgico. O ganho dos tradutores: descobriu-se que é preciso enxergar os mecanismos do texto que nos falam do corpo em cena; carece percebê-lo também cheio de lacunas, aberto para múltiplas intervenções, que podem ser as do diretor, do encenador, do ator e do espectador. Este último, o mais importante para que o teatro aconteça, é aquele que deve receber todo um conjunto de informações e produzir significados que podem estar em diversas camadas, do plano linguístico ao plano imagético, por exemplo, envolvendo luzes, sombras, até mesmo sons e cheiros. O fato de nos colocarmos como público-alvo, que assistiu a fala e a cena de uma determinada personagem, angariou vantagem, visto que essa trupe-espectador, que incorporamos para que a tradução se concretizasse em definitivo no texto publicado, existiu antes, em certa medida, em cada um dos tradutores e atores envolvidos, e todos puderam se encaixar na espécie de sincretismo sujeito-objeto sugerido por Merleau-Ponty (2002). E quando “se assume o fenômeno espectacular enquanto processo de criação-(re)criação, abrem-se possibilidades ao sujeito para entrar em contacto com situações imaginárias” (OLIVEIRA, 2009, p. 29), possibilidades que permitem ver no texto a ser traduzido a imagem da cena realizada. O espectáculo imaginário surge então como uma leitura múltipla de vários conjuntos, onde o corpo, fazendo-se escrita, estrutura, juntamente com o texto antigo, o real cênico presentificado.

Os atores, por sua vez, ampliaram o escopo de suas traduções cênicas. Se, a princípio, para eles todas as intervenções que ocorriam no texto se faziam apenas em função da encenação e intuitivamente, com a atuação conjunta, sua sensibilidade e conscientização para o produto linguístico e para a sintaxe rítmica da frase tornou-se mais aguçada a ponto de entendermos que não há como separar texto e ação física: “Traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das linguagens da cena” (PAVIS, 2008, p. 127).

O texto traduzido resultou efetivamente em um texto coletivo, derivado de várias vozes e de estilos diferentes, o que lhe garantiu expressividade particular em cada personagem. A harmonização e a adequação do conjunto couberam à diretora de tradução, a qual trabalhou muito proximamente da diretora artística (Andreia Garavello), no sentido de concretizar a multiplicidade de vozes. A tradução apresentada na Grécia foi uma resultante desse grande trabalho coletivo.

Como cada personagem, em sua construção linguística e cênica, ao longo das discussões e dos ensaios, foi criando seu estilo próprio, granjeamos a sua retificação. O coro, por exemplo, permanentemente em cena, representando as mulheres do porto de Corinto, ouve e se relaciona com Medeia, durante a confabulação a respeito de Jasão e seus filhos, e tem, no espectáculo referido, parte significativa das suas falas imbuída de ritmos diferentes, como o *funk*, o baião, o *blues*, o samba, entre outros, trabalhados por Josiane Félix dos Santos e Marco Flávio Alvarenga.

Os versos 1231-1235, por exemplo, são cantados ao ritmo do baião:

Foi hoje que o demônio – parece – muita
desgraça, injusta, impôs a Jasão
[ó azarada, como choramos tua desgraça,
filha de Creonte, que foste pr'as moradas
de Hades em razão de bodas com Jasão].

Já os versos 520-521:

Um terrível e incurável amargor chega quando
amantes contra amantes em brigas se lançam.

surgem em cena com a batida do funk.⁷

A variação rítmica do coro – presente já no texto grego antigo e recuperada com esta tradução – garante o interesse da plateia nas grandes falas e elimina a monotonia dos longos discursos, porque evita a monotonia. Além disso, o texto alongado de suas falas – dotadas de uma movimentação dançada e

⁷ O leitor poderá assistir a gravação da peça no endereço: <<http://www.letras.ufmg.br/CMS/index.asp?pa sta=icones&path=201331412840.asp&title=Medeia:%20 teatro&id=59>>.



não linear, objetivando o dinamismo e a contemporaneidade do corpo e da palavra no espetáculo – prende, em sua evolução, a atenção dos espectadores. Produto da relação individual e coletiva de todos esses elementos que o compuseram, a parte coral da peça concretiza eficazmente sua função de coro grego, que seria dar voz a um coletivo, sem, entretanto, se esquecer das individualidades que o compõem. O processo de construção da tradução em colaboração com os atores realmente assegurou as diversas vozes, as intenções e discursos diferentes que tomam forma através do léxico e dos corpos que pensaram tanto a tradução linguística quanto a tradução cênica; em termos de audiência, isso permitiu uma “praça cheia”, do princípio ao fim.

Ademais, é bom lembrar que o drama antigo, movido pelos $\pi\lambda\theta\omicron\iota$ violentos no corpo e na palavra/léxico, exige do leitor, do tradutor e do ator contemporâneos, a reconstrução de um jogo agônico, competitivo e cheio de energia. Na tradução, este jogo foi produzido com a alternância e a disputa dos ritmos. Não foi fácil. Para que pudéssemos compreendê-lo melhor, internalizá-lo e materializá-lo, instauramos o lúdico, aclimatamos o ambiente de trabalho com trilhas sonoras e brincamos com o ritmo das palavras a serem traduzidas e das ações a serem encenadas. Observe-se que não estamos falando de métrica; falamos de ritmo cênico de um texto pronunciável e pronunciado, prosódia. Recordemos que o espetáculo na Grécia levou o nome de Medeia em ritmos brasileiros; essa foi nossa busca, essa foi o razão de ser de nossa tradução, ao nos debruçarmos sobre nossos ritmos e falares, para cumprirmos a árdua tarefa de corporificar um infanticídio movido pelo desprezo e pelo ultraje.

Os ritmos da tragédia grega, como se sabe, vêm de seus rituais sagrados, dos hinos e danças populares. Além disso, é visível, no contato com o texto grego, que a música das palavras estava muito ligada à coreografia e ao corpo. Vê-se claramente que o texto é musical e tem as marcas do corpo que canta e dança. O ritmo, em nosso espetáculo, é oriundo da palavra traduzida, tal como aponta Vinaver (apud PAVIS, 2008, 140):

Dizer que o ritmo é o início numa obra teatral é postular que a ação acontece no plano da própria constituição da matéria verbal [...] o teatro em que acontece alguma coisa é aquele em que a palavra atua. Como ela atua? Do que ela deve ser dotada para ter esse poder? Chamo a isso de ritmo, sabendo bem que o termo não tem definição possível [...]. O ritmo num texto dramático é aquilo que advém quando o sentido das palavras se torna indissociável da forma pela qual eles se inserem, quando qualquer distinção entre conteúdo e contingente é abolida.

Neste sentido, inseriu-se o pedido de perdão de Medeia conjugado com a bossa nova, ou seja, uma nova forma de entoar seu lamento. O jeito, antes desmedido e agressivo, passou a ser dito macio e arrependido, com pronúncias mínimas destacadas para as seguintes palavras em itálico:

Jasão, pelo que disse, peço-te:

me perdoes. Minha *sanha* convém aturar depois de nós dois *tanto amor* vivermos.

Eu, por mim mesmo ao bom senso cheguei e me xinguei: “Tonta! Fiquei louca?

Destrated *quem só me queria bem!*

E, rival da terra, me arvorei contra os chefes e o marido, que fez o mais conveniente para nós:

casar com a princesa e gerar irmãos

para os meus frutos?! Não vou me livrar

da raiva? Que sofrô? São bons os arranjos divinos.

Crianças? Já não tenho? E não sei que somos fugidos da terra e precisamos de amigos?”

Aí, pensei e percebi a *insensatez* que tenho *tão desnudada*, por nada *tão desalmada*.

Mas agora aprovo tudo: me parecez ter razão ao propor alianças para nós. Eu fui a fraca

que devia fazer parte dos planos

e me unir a ti, ficar ao lado da cama cuidando da noiva e ter satisfação por ti.

Enfim, somos o que somos, não direi ruins,

mas mulheres. Então, não deves imitar meu gênio, nem pagar criancice com criancice.

Deixa! Falo até: naquela hora

pensei errado! (*Medeia de Eurípedes*, v. 869-893)

E o texto traduzido recebeu influências, marcadas nos itálicos, de inúmeras canções. Começou com a bossa nova e terminou com o sambinha: *Apelo* (Toquinho); *Tanto amor* (Luís Bonfá e Ronaldo Leme); *Só me fez bem* (Vinícius de Moraes e



Edu Lobo); *Deixa* (Vinícius de Moraes e Baden Powell); *Sanha da mandinga* (Edu Lobo e Cacaso), *Perversa* (Aldir Blanc e João Bosco); *Mulher Perversa/Abra as Vistas Rapaz* (Zeca Pagodinho); todas as melodias evocadas foram sustentadas pelo fantasma sonoro do *Berimbau* (Baden Powell e Vinícius de Moraes) e do *Canto de Ossanha* (Vinícius de Moraes e Toquinho). A canção dedicada ao orixá iorubá “oçãe” (oçãim, oçanha, oçanhe, oçânim ou, ainda, oçonhe), orixá que surge epifânico das folhas verdes e das ervas medicinais e litúrgicas do candomblé; orixá que detém o poder e a força sagrada de cura do mundo vegetal, merece menção destacada e detalhada. Segue a letra do canto que nos acalentou e assombrou, pela similitude que traz como o mito narrado na cena, na tradução e também no ritmo da capoeira evocado pelo berimbau.

O homem que diz dou, não dá
Porque quem dá mesmo não diz
O homem que diz vou, não vai
Porque quando foi já não quis
O homem que diz sou, não é
Porque quem é mesmo é não sou
O homem que diz tou , não tá
Porque ninguém tá quando quer
Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha, traidor
Coitado do homem que vai
Atrás de mandinga de amor

Vai, vai, vai! Não vou!
Vai, vai, vai! Não vou!
Vai, vai, vai! Não vou
Vai, vai, vai! Não vou!

Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer a tristeza
De um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Amigo, senhor, sarava
Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha não vá
Que muito vai se arrepender
Pergunte ao seu orixá
Amor só é bom se doer

Pergunte ao seu orixá
Amor só é bom se doer

Vai, vai, vai, amar. Vai, vai, vai, sofrer.
Vai,vai,vai, chorar. Vai, vai, vai dizer

Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer a tristeza
De um amor que já passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Quem é homem de bem não trai
O amor que lhe quer seu bem
Quem diz muito que vai, não vai
Assim como não vai, não vem
Quem de dentro de si não sai
Vai morrer sem amar ninguém
O dinheiro de quem não dá
É o trabalho de quem não tem
Capoeira que é bom não cai
Mas se um dia ele cai, cai bem

Capoeira me mandou dizer que já chegou
Chegou para lutar
Berimbau me confirmou vai ter briga de amor
Tristeza, camará

Ambas as letras, Berimbau e Canto de Ossanha, são muito significativas para o contexto da peça. O uso da MPB foi suporte para transcrever em tradução o clima de um discurso falso de Medeia, que, como se diz no canto, levará à perdição também. Acrescente-se que ter nossos ritmos africanos em mente durante a tradução foi transporte afetivo, volta às origens. Para os gregos funcionou da mesma maneira: recuperamos culturalmente o “bárbaro” e distante, mas ao mesmo tempo familiar e constituinte, visto ter sido, a magia amorosa, praticada no mundo inteiro e igualmente por Medeia, durante o espetáculo. Existiria, ademais, para nós e nos bastidores da produção da palavra, a aproximação entre as religiões afro-brasileiras e a magia de Medeia, já proposta por Chico Buarque em *Gota d'água*, e por Agostinho Olavo, em *Além do Rio*, recurso que mostra que, no Brasil, a história foi assimilada e calou fundo. O engano, a mandinga verbal da mulher enganada na palavra é verdadeiramente um objeto mágico de encanto. Patrice Pavis, com



base na distinção freudiana da palavra e da coisa, propõe chamarmos de *verbo-corpo* a aliança dessas duas representações, pois ela permite pensar o processo de verbalização como tomada de consciência corpórea (isto é, a presença do volume, do ritmo e do espaço na fala e molejo do corpo), como representação não expressa de palavras, “portanto, a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais ou físicos) que acompanham a sua enunciação, a ligação específica que o texto mantém com o gesto” (PAVIS, 2008, p. 139)

Apresentar na Grécia, neste sentido, foi confirmar todos esses pensamentos que já vinham se construindo ao longo da tradução e montagem do espetáculo. Pervertemos o caminho da tradução grego/português dos clássicos para mostrar, em português e para o povo grego, aquilo que ele conhece há séculos. Neste momento, mais do que nunca, nossa tradução deixou de ser palavra e se tornou corpo. Pudemos conhecer e construir uma imagem visual e gestual do que seria esse verbo-corpo da língua e cultura fonte, no caso a grega, e ao mesmo tempo, em que, partindo de nossa cultura-alvo, a brasileira, havíamos construído nosso *verbo-corpo*, e que a Grécia fazia ressaltar, por se tratar de um corpo estrangeiro.

O corpo e a cultura

Qualquer corpo brasileiro situado em terra grega se denuncia. Nosso corpo tem gíngua e desconcerta, provoca estranhamento no público helênico. A assertiva não é aleatória. No festival promovido pela *Kapodistrian University of Athens*, com o intuito de pensar e reproduzir um coro de mulheres gregas, participamos de um *workshop* de dança popular. Uma primeira regra nos foi dada: não mexer o quadril, pois a dança se dá com movimentos de braços e pernas. O movimento de quadril, que a nós brasileiros é tão peculiar e tradicional, para a cultura de Eurípides, atualmente, é muito vulgar.

Toda a nossa produção, encenação e teorização teria ido por água abaixo se uma coordenada – assumida pela equipe – não nos tivesse deixado firmes em nossas propostas: nosso coro era um grupo de prostitutas, ou em outros termos mais recatados, de devotas de Afrodite. Ao nos apresentarmos na

Grécia com nosso coro de moças de porto, que ficam nas ruas e se dão tempo para conversar e interagir com Medeia, tínhamos a certeza de que estávamos no caminho certo. Este coro, como queríamos, em ritmos brasileiros que nos levam a mover o quadril, como o samba e *funke*, vestiu para o público o risco da vulgaridade; signo que passou despercebido nas apresentações no Brasil, onde temos que chegar a esse significado através de outros gestos, como, por exemplo, o de abrir as pernas para o público

Em Atenas, éramos corpos brasileiros com nossas imagens, gestos, olhares, vozes, ritmos, influências e vivências. Foi assim que o ritual do teatro se concretizou e, surpreendentemente, elenco e plateia pulsaram juntos na mesma história, todos no mesmo ritmo. E arriscamos afirmar que esta Medeia cumpriu sua meta, aquela de manifestar o drama da forma mais crua e imediata. “E não se trata de maior ou menor fidedignidade ao real, de maior ou menor verosimilhança, de mais ou menos realismo”; o que ocorreu foi “a presença imediata da existência” (OLIVEIRA, 2009, 29) de medeias reatualizadas pela exploração de sentidos e pela atuação dos corpos.

O espetáculo foi construído e concebido, repetimos, como teatro de rua e assim a relação com o público foi fundamental, a quarta parede se quebrou. Estávamos ali, “olho no olho”, dialogando, trocando energias com o público, compartilhando conhecimentos milenares. Em nossa apresentação ocorreu essa interação direta entre intérprete e ouvinte (plateia) que Zumthor (2000; 2005) denomina como *performance* e que tem por característica a *tatilidade*, pois trabalha com diversos sentidos do expectador. Aconteceu a materialização de uma mensagem poética por meio do corpo humano: voz, olhar, movimentos corporais. Nossa busca foi de um movimento corporal que encontrasse seu equivalente numa inflexão vocal e vice-versa, para que nossos corpos e palavras estivessem dizendo a mesma coisa. Eis a integração verbo-corpo de que nos fala Pavis. Trabalhamos com a hipótese de que “a palavra e o gesto formam, no teatro, uma unidade dialética que não teríamos como desunir, a menos que nos arrisquemos a desfazer o texto dramático e tornar-lhe impossível sua tradução” (PAVIS, 2008, p. 145).



Ao final do espetáculo, descobrimos que as tragédias encenadas na Grécia não têm esse contato direto com o espectador e, como se dá no Brasil, na maioria das vezes, esse “teatro da palavra” continua distante do público, sendo muitas vezes encenado no idioma antigo, que não é de fácil compreensão hoje, na Grécia contemporânea. O público grego, como se pode ver pelas reportagens em jornais (nota 4), ficou maravilhado com a força do espetáculo *Medeia em ritmos brasileiros*; conquistamos até pessoas que passavam na rua e que paravam para nos assistir por cima do muro e entre as grades do portão. Nosso Jasão recuperou sua sedução secular e fez suspirar as meninas e alguns dos meninos atenienses. Assumindo a ação ritual, o espetáculo físgou até mesmo um padre ortodoxo, que nos assistiu no primeiro dia e no segundo retornou com seus companheiros dizendo “ter ficado tocado com a força do espetáculo”. Traduzimos os signos linguísticos gregos em outros signos linguísticos da língua portuguesa falada no Brasil; por sua vez, esses falares em gestualidades comunicaram com a alma de um público que, em *Medeia*, reviveu a traição e o abandono cotidiano de todo vivente. “Neste sentido, o gesto e corpo são traduzíveis de uma cultura para outra e o ator é parcialmente um tradutor graças a seus gestos, ele está em condições de fazer comunicar culturas” (PAVIS, 2008, p. 145).

Portanto nós, que nos víamos reféns da palavra traduzida nos píncaros da academia, nós em conjunto, filólogos e atores, mais do que nunca, tivemos que recorrer a nossas raízes linguísticas, por certo, mas, antes de tudo, antes mesmo das falas dos personagens, recorreremos aos nossos repertórios corporais e aos nossos ritmos para nos comunicar, contar nossa versão da história em uma língua(gem) que não era apreendida (mas compreendida) pela maioria dos espectadores gregos. A palavra fez o movimento inverso e se transformou em texto-corpo, em *performance* e espetáculo para retornar à Grécia e a seu povo, recontando um mito que até os dias de hoje continua a nos emocionar e provocar medo e compaixão.

Devido ao fato de que a tragédia nos fala de personagens nobres, cheios de desmedida, o sujeito é despedaçado em conflitos, físicos, morais, sociais e políticos, que nos instigam tanto, uma vez

que o espetáculo nos proporciona a experiência consciente dessas realidades.

A encenação trabalha o espectador num nível que não é mais controlado pelo consciente e pela codificação imediata, porém através de um ritmo que é cerimonial e que faz com que se prolongue a encenação para muito além da representação. Disso ocorre uma espécie de fascinação e de sua compreensão quase pueril dessa história: parece que a tradução está sendo passada por todos os signos extraverbais, como se no nosso esquema de concretizações sucessivas, ela tivesse queimado todas as etapas, particularmente a da análise dramaturgica, como se recolocasse em questão um esquema linear e não obstante qualquer filológica de concretizações dramaturgica, cênica e receptiva. (PAVIS, 2008, p. 152)

Se insistir na complexidade das operações hermenêuticas engajadas no processo de tradução é alcançar a intimidade com o passado, há que se fazê-lo buscando igualmente as operações hermenêuticas do corpo que age. Fizemos isso e tudo – palavra, voz e gesto – congregou-se em um só ato. Como advertiu o mestre, particularmente, a teoria da tradução teatral mudou de paradigma: “Não está mais assimilada a um mecanismo de *produção* de equivalências semânticas calcadas mecanicamente no texto fonte: ela se concebe como *apropriação* de um texto para o outro, em função da recepção concreta do público teatral” (PAVIS, 2008, p. 153).

Essa reflexão vem confirmar que há muito que se fazer em matéria de tradução para o teatro no Brasil. Certo é que o texto teatral é apenas um dos componentes da representação e mais especificamente da tradução, pois, no texto, encontramos diversas dimensões culturais, etnológicas, idelógicas etc., mas é também correto que ele e só ele pode nos levar ao estranho mundo das imagens traumáticas da tragédia antiga, ele e só ele pode despertar em nós a catarse coletiva dos grandes públicos, em teatros abertos e lotados. O ator, portanto, seria um modelizador, um sacerdote, xamã ou curador – Oliveira (2009) define-o como feiticeiro – que, enquanto intérprete desse texto, é capaz de recuperar a mais miserável das traduções ou estragar a mais sublime se, ao traduzir, não corporificar o pré-verbal e o pré-gestual da cultura fonte. Entretanto



“[n]enhum estudo ainda, que o saibamos, examinou a influência pragmática do trabalho do ator na produção do sentido, especialmente do sentido do texto, e mais particularmente do texto traduzido” (PAVIS, 2008, p. 153).

Todavia, o exemplo da gestualidade e das variações possíveis do *verbo-corpo* servem para nos mostrar como a tradução pode se inscrever nos gestos e nas palavras, e vice-versa. O movimento duplo garantirá e manterá as relações e negociações entre a cultura fonte e a cultura-alvo. Uma tradução pode existir independente de uma encenação, claro, contudo, frustrada e guardada, ela permanecerá no desejo de seu sentido completo, a corporificação na cena. Ela continuará apenas um dêitico que aponta para um desejo, tal como o é o texto teatral, isto é, um “texto que joga muito com dêiticos, pronomes pessoais, silêncios ou que despeja nas indicações cênicas a descrição de seres e coisas, esperando pacientemente que uma encenação substitua o texto” (PAVIS, 2008, p. 131).

Por fim, a tradução teatral “é esse texto inencontrável que deseja dar conta do texto-fonte, justamente sabendo que não tem sentido, de valor e de existência, a não ser em função de um público-alvo. A essa circularidade perturbadora acrescenta-se o fato de que a tradução teatral não está jamais ali onde se espera, não está nas palavras, mas nos gestos, nos corpos, nas entonações, não na letra, porém no espírito de uma cultura, inapreensível, porém omnipresente” (PAVIS, 2008, p. 154). Ela é aquilo que não se fixa, está na palavra que voa, na palavra que cria gestos e homens e que faz perpetuar o fazer teatral e essa história escrita por Eurípidem em V a.C., história que se fez corpo e arrancou do marasmo e ranço a hierática forma de declarar o trágico de todo e qualquer homem. Pulsou o *cajón*, gritou a voz negra latino-americana, acendeu-se o lume da paixão e o espetáculo aconteceu. Começou pela palavra e terminou no aplauso.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- BARBOSA, T. V. R. Antes que eu coloque a máscara e a tragédia comece. In: *Medeia de Eurípidem*. Tradução Trupersa. Direção de Tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. *Medeia de Eurípidem*. Tradução Trupersa. Direção de Tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2002.
- OLIVEIRA, Cláudia Marisa. Para uma dramaturgia do corpo. *Repertório: Teatro & Dança*, ano 12, n. 13, p. 15-33, 2009.
- PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 173-154.
- PAVIS, Patrice. Aux frontières de la mise en scène. *Littérature: Théâtre: le retour du texte?* n. 138, p. 73-80, 2005.
- PEGHINELLI, Andrea. Theatre Translation as Collaboration: a case in point in British Contemporary Drama. *Journal for Communication and Culture*, v. 2, n. 1, p. 20-30, 2012.
- VENUTI, Lawrence. *Os escândalos da tradução*. Tradução de Laurean Pelegrin et alii. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Muerte de una disciplina*. Tradução de Pablo Abufom Silva. Santiago do Chile: Editorial Palinodia, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.