

**TRADUZIR E ADAPTAR:  
DESAFIOS E PERSPECTIVAS DO DRAMA CLÁSSICO  
NO BRASIL DO SÉCULO XXI**

MARCO AURÉLIO SCARPINO RODRIGUES

*Universidade Estadual Paulista*

(Brasil)

**Resumen**

Embora, a princípio, possa parecer uma questão que não seja recente, ainda hoje são poucos os trabalhos que se dedicam a investigar os processos de tradução e de adaptação do drama clássico, tanto cômico quanto trágico, destinados especificamente à performance. Diferentemente do que ocorre com as traduções que circulam no meio acadêmico, traduzir e adaptar, para que o texto seja encenado, propõe alguns desafios, já que é necessário refletir sobre a recepção desse material pela comunidade sem deixar de lado os meios e os métodos teóricos que mantenham a identidade e reflitam a importância da produção literária da Antiguidade. Sendo assim, a presente reflexão, a partir dos trabalhos que vêm sendo realizado, principalmente por Hall (2007) e Hardwick (2009), pretende discutir alguns processos tradutórios das performances modernas da tragédia e da comédia clássica em território brasileiro, tanto no circuito comercial quanto acadêmico, refletindo sobre os desafios e as perspectivas dentro do século XXI.

Remontam a meados do século XX as primeiras preocupações com a recepção do texto clássico dramático em consonância com as questões que

envolvem a performance dessas obras. Nesse sentido, como pontua Ruffell (2008, p. 38), os trabalhos iniciados por Oliver Taplin, na década de 1980, colocavam em questão justamente a percepção de espectadores em relação à performance de uma tragédia ou de uma comédia clássica. Dessa forma, para o estudioso, a grande diferença residiria no alcance emocional que as obras despertariam, já que a tragédia, relacionada às temáticas universais, visto que seu mote está intimamente ligado ao mito, teria um alcance diferenciado da comédia, que reivindicaria de seu público um conhecimento ético, político e social distintos.

Para Ruffell (2008, p. 38), no entanto, tanto a tragédia quanto a comédia têm elementos de envolvimento emocional e reflexão abstrata, realizados de maneiras diferentes e não exclusivas. Ademais, em se tratando da comédia, o autor pontua que o envolvimento com o público seria ainda maior, pois há uma dimensão adicional de relação metateatral entre a encenação e o público.

Acerca dessas distinções, no início do século XXI, os estudiosos que se dedicam à performance e à recepção dos estudos clássicos discutem os elementos estruturais que merecem atenção em uma análise das encenações modernas do teatro antigo. Dentre esses itens, a tradução do texto clássico vem sendo debatida principalmente no que diz respeito à forma como o texto chega ao espectador, visto que, em um processo de democratização das artes dramáticas, as traduções que, majoritariamente, ao menos no Brasil, são produzidas dentro de um circuito acadêmico, chegam aos palcos em versões distorcidas ou excessivamente adaptadas, já que os textos, depois das escolhas tradutórias da língua de partida para a língua de chegada, ainda precisam de modificações para atender a um público leigo.

Nesse sentido, há, sem sombra de dúvidas, um público para as traduções mais especializadas, poéticas, pensando o texto teatral enquanto obra literária e, como tal, tentando reproduzir a grandeza, cadência e sonoridade dos versos gregos, da mesma forma que realiza experimentações com as línguas, tanto de partida quanto de chegada. Todavia, ainda, em se tratando de uma proposta que

vises à encenação, há, por exemplo, as traduções que se ocupam especificamente de realizá-las de modo a ampliar o caráter performático, e por que não dramático, do espetáculo.

Nesse universo, as problemáticas relacionadas à tradução e à adaptação residem em locais muito distintos, mas, independentemente do público que se visa a atingir, cabe salientar aqui as palavras de Meschonnic (2011, p. 41), a quem os princípios éticos e morais em relação à tradução são extremamente importantes. Entretanto, como pondera Asimakoulas (2019, p. 9), numa tradução de uma comédia de Aristófanes, ou seja, de uma peça cujo mote seja mais cotidiano e não mítico, dificilmente uma encenação moderna não realizaria adaptações nas piadas e jogos de palavras propostos pelo autor clássico, que poderiam ser incompreensíveis ao espectador moderno, mas sendo sempre necessário não se afastar do texto de partida, ou seja, o texto clássico.

Assim, traduzir uma obra teatral, com a finalidade de uma encenação, exige um esforço de compreensão, antes de mais nada, da possível recepção dessa peça, além de questões mais profundas, que, inclusive, vão ao encontro, se realizadas com objetivos bem delimitados, da composição da própria companhia teatral. Nesse sentido, se um grupo pretende abordar uma esfera muito específica de uma obra, ou mesmo apresentá-la para uma determinada comunidade, a tradução exige uma preocupação com o próprio vocabulário e signos que não podem passar despercebidos.

A esse respeito, cabe sempre rememorar uma passagem na qual Eco (2013, p. 104), ao discorrer sobre experimentos tradutórios, oferece o relato de uma cena de *Hamlet*, de Shakespeare. Na passagem em questão, o tradutor da obra teatral para a língua italiana, traduz para “topo”, uma referência direcionada à personagem Polônio, a partir do termo “rat”, no original. Todavia, o termo não recupera exatamente a carga semântica enfatizada pelo protagonista, mas cuja opção estava mais próxima do original do que o termo “rato”, que poderia ser interpretado como uma forma de elogio à velocidade do inimigo.

Assim, toda tradução respeita um percurso muito particular no modo de pensar o objeto final e não são poucos os estudiosos que se debruçam sobre as diversas versões e os processos tradutórios pelos quais passam os textos, em especial os clássicos, inclusive, deve-se salientar que as próprias escolhas tradutórias dependem do gênero da obra escolhida. Nessa linha, o risível, que se pretende alcançar com a comédia, pode não fazer sentido algum para a audiência moderna e, portanto, há uma sutil diferença entre traduzir e transpor, pois na comédia é necessária uma “adaptação” de alguns elementos para que o efeito final seja a comicidade. Dimock Jr. (1962, p. 308), em referência às traduções de William Arrowsmith para *Aves*, de 411 a.C., e a de Douglass Parker para *Acarnenses*, de 425 a.C., discorre:

[...] Parker transpõe um Mégaro faminto em um sulista faminto para trazer à tona o efeito do uso de um dialeto por Aristófanes, Arrowsmith transforma uma peça de discurso demagógico em um comercial, porque a atitude do público antigo em relação à conversa política rápida é muito parecida com a nossa em relação a Madison Avenue.

Assim, as soluções encontradas pelos tradutores, diretores, adaptadores são as de estabelecer relações de identificação com a audiência e o mundo contemporâneo, mas também de zelar pela manutenção de um debate que se perpetua dentro do teatro.

No que diz respeito à *Acarnenses*, por exemplo, recentemente o trabalho de Pompeu (2014) destacou-se pela produção de uma tradução da peça aristofânica para o cearensês, ou seja, uma variação do português falado na região nordeste do país, mais especificamente no estado do Ceará. Para a tradutora (2014, p. 174), a opção realizada apresenta alternativas de expressividade da língua portuguesa, por meio do homem do interior nordestino brasileiro, para a expressividade da comédia aristofânica, e continua: “reconhecendo a forte inspiração da musa da

comédia na cultura cearense e promovendo a aproximação de duas culturas distantes no tempo e no espaço, mas aproximadas na expressividade cômica da vida no campo diante da cidade. Assim, mesmo um personagem como Dikaiópolis, cujo nome está relacionado à junção das palavras δίκαιος + πόλις, e é comumente traduzido por Diceópolis em português, torna-se Justinópolis na tradução da autora, visto que, para além da alusão às palavras δίκαιος (Justo) e πόλις (cidade), o próprio nome Justino é comum na região em questão.

Nesse sentido, também, dentro do trabalho realizado com o grupo G.E.D.A., Grupo de Estudos Dramáticos na Amazônia, é perceptível a recepção do público para as diferentes traduções realizadas, tanto com *Antígona*, de Sófocles, quanto com *Rãs*, de Aristófanes, para um público específico, de pouco acesso à arte dramática e extremamente vinculado à tradição local. Na ocasião da montagem de *Antígona*, por exemplo, a tradução evocou elementos próprios da linguagem local para pequenas transposições e referências, como ocorre no verso inicial, com a expressão ὦ κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, cuja tradução se tornou “Ismênia, minha mana querida”, na qual o termo “mana”, referente à ideia de “parceira, amiga próxima” é um regionalismo carinhoso e traduz o tratamento dedicado por Antígona à irmã de mesma origem sanguínea.

Nesse sentido, esse tipo de elo, mais do que falar unicamente sobre as traduções, questões filológicas ou mesmo linguísticas, vai além e explora as problemáticas pós-colonialistas, abordadas, por exemplo, por Rankine (2007, p. 72), no que diz respeito à ideia de *europeanization*, ou seja, da relação que se estabelece entre as produções da antiguidade clássica e como elas foram recebidas e reinventadas no ocidente. O conceito de “europeização”, proposto pelo autor, refere-se ao ato de europeizar, ou seja, quando algo adquire um caráter estritamente europeu, seja nas ideias, na estética ou nos próprios costumes, e é justamente analisando as produções realizadas por autores afrodescendentes nos Estados Unidos, e que possuem o mundo helênico como

premissa, o autor mostra suas possíveis releituras por uma outra ótica que não seja aquela de séculos moldada pela visão europeia.

Para elucidar seus argumentos, Rankine (2007, p. 63) apresenta as sutis mudanças na perspectiva dos estudiosos ao longo dos anos em relação às figuras de Hécuba e Medeia. Em relação à segunda, os autores voltam o olhar nos últimos tempos, revendo uma postura “simplista” sobre as motivações vingativas da protagonista. Tanto em relação à Hécuba quanto à Medeia, assumir uma postura de oposição é a chave para entender a importância que a cultura clássica ainda tem dentro de um cenário que não seja eurocêntrico.

Nessa conjuntura, cabe ressaltar o trabalho de Barbosa (2013), ao discorrer sobre o processo de criação do *Trupersa*, grupo de tradução e encenação de teatro antigo, vinculado aos estudantes de Grego da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e aos atores e estudantes do curso de Teatro da Escola de Belas Artes. Ao justificar a importância de uma tradução cênica, em português brasileiro para *Medeia*, Barbosa (2013, p. 306) justamente discorre sobre a importância de se resgatar a figura da rainha no contexto nacional, mais ainda, de se pensar nessa personagem na relação da voz dada ao oprimido, matéria a qual se refere Rankine (2007). Portanto, ponderar na escolha das palavras utilizadas numa tradução tem uma importância que ultrapassa única e exclusivamente pensar na transposição do texto grego, mas atingir um público específico, fazê-lo entender a potência social e política, e reforçar e resgatar a tradição de um povo por meio de uma outra cultura.

É perceptível que, para a autora, a preocupação está na perda, que existe nas traduções, para a potência das personagens e de suas revoltas em relação aos contextos nos quais elas estão inseridas. Além disso, em muitas regiões do país, principalmente naquelas que não possuem familiaridade com as traduções mais acadêmicas do texto dramático da Antigüedad clássica, os diálogos podem parecer inacessíveis. É pensando justamente nessa questão, por exemplo, que uma tradução (no prelo) para a representação de *Rãs*, de Aristófanes, no mesmo

contexto da região norte do Brasil, apresentou uma interessante saída para uma célebre passagem na qual Dioniso conversa com seu meio-irmão Hércules. No excerto em questão, o deus do vinho e das festividades teatrais questiona se o semideus gosta de uma espécie de sopa, geralmente de ervilhas, ἕρνος (v. 60). O cômico no trecho refere-se ao fato de que se trata de uma comida simples, em uma adaptação às preferências de Hércules que, na comédia, passou a ser retratado como um homem grande, truculento e esfomeado, e a responde de imediato com grande entusiasmo. No entanto, principalmente pensando na tradição de sopas nas regiões com temperaturas mais elevadas do Brasil, a opção escolhida foi a de uma troca entre o termo aristofânico e o açaí, alimento popular na região norte e consumido por toda população. Nesse caso, o efeito cômico se manteve, já que não se espera de um herói mítico tal empolgação diante de um prato corriqueiro.

Ainda assim, seguindo o padrão adotado por Pompeu (2014), em sua tradução para *Acarnenses*, alguns “cacos” foram inseridos no texto como forma de reforçar a ideia regional das situações, por mais que os personagens, as vestimentas e a própria situação da peça remontem ao universo grego a todo tempo. Um exemplo mais específico, que envolve uma questão relacionada à geografia da região do estado do Amapá, no Brasil, pode ser dado pela troca da menção ao rio Estige (v. 470) pelo rio Curiaú, conhecido por pertencer a uma importante região quilombola localizada ao norte da cidade de Macapá, na região Amazônica. Dessa forma, não apenas pela língua, mas como um modo de reforçar a comicidade das situações vivenciadas por estrangeiros (gregos) em terras nas quais a audiência se reconhece, a narrativa articula passado e presente em uma comédia que reunia as tensões próprias de um período e podem, ainda, nos dizer muito sobre períodos de grandes mudanças sociais, econômicas e, principalmente, artísticas.

Ao inserir elementos modernos em uma comédia ou tragédia, mesmo em uma montagem de *Rãs*, cujo mote apresenta a necessidade de se trazer um grande

tragediógrafo recém falecido, portanto, de temática contemporânea ao autor, a quantidade de recursos elencados ao longo do espetáculo consegue mantê-lo atual e possibilita leituras diversas ao espectador, que se reconhece na própria ação. Reconhecer-se como cidadão era parte do processo do espectador do teatro clássico, como ensina Vernant e Vidal-Naquet (2008), sendo assim, ao pensar no espectador de um drama, desde sua tradução, não é apenas levar a ele o teatro da Antiguidade, mas tornar tal teatro, também, veículo de uma reflexão sobre seu lugar no mundo. É nesse ponto que se encontra a magia da performance moderna do teatro clássico: visitar o antigo, dialogando com o novo.

## Bibliografía

- Aristófanes. (2014). *Acarnenses*. Traduzido por: Ana Maria César Pompeu. Curitiba: Editora Appris.
- Aristophanes. (1993). *Frogs*. Edited with Introduction and Commentary by Kenneth Dover. New York: Clarendon Press.
- Aristophanes. (2002). *Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press.
- Asimakoulas, D. (2019). *Rewriting Humour in Comic Books. Cultural Transfer and Translation of Aristophanic Adaptations*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Barbosa, T. V. R. (2018). Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia. *Archai, Imprensa da Universidade de Coimbra*, 22, 299-31. Recuperado de: [https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_22\\_12](https://doi.org/10.14195/1984-249X_22_12).
- Dimock Jr, E. (1962). On translating greek comedy. *The Hudson Review*, 15(2) 306-313.
- Meschonnic, H. (2011). *Ethics and politics of translating*. Transl. Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

- Rankine, P. (2007). *Ulysses in Black. Ralph Ellison, Classicism, and African American Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ruffell, I. (2008). Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama. En M. Revermann y P. Wilson (Eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press.
- Sophocles. (1994). *Volume II: Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Edited by H. Lloyd-Jones. Harvard: Harvard University Press.
- Vernant, J. P.; Vidal-Naquet, P. (2008). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.