

A novidade do discípulo

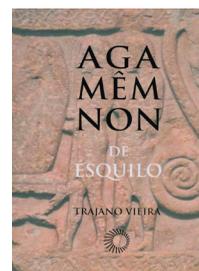
ANDRÉ MALTA

A

gamêmnon de Ésquilo é o mais recente fruto do empenho de Trajano Vieira em traduzir os trágicos. Trata-se da sexta peça vertida por ele nos últimos dez anos, o que o coloca como um dos principais divulgadores do teatro grego no Brasil*. Entre os dramas que transpôs para o português estão aqueles mais conhecidos do grande público – *Édipo Rei*, *Prometeu Prisioneiro*, *As Bacantes* –, aos quais agora vem se juntar este último, menos famoso mas igualmente fundamental para a apreciação e o entendimento da arte trágica: *Agamêmnon*.

Dos três grandes tragediógrafos em ação no século V a.C., Ésquilo é o mais antigo. Tendo nascido em 525 a.C., era quase 30 anos mais velho que Sófocles, e 40 mais que Eurípides. Sua atuação se confunde com as próprias origens da tragédia como gênero literário, e ainda que não tenha sido seu criador é comumente visto como seu “fundador”, aquele que estabeleceu as diretrizes principais do formato que, nas mãos de seus

* Outros tradutores importantes têm sido Donaldo Schüler (quatro tragédias traduzidas) e Jaa Torrano (seis tragédias), cujas versões estão ainda por merecer um exame mais atento.



Agamêmnon de Ésquilo, tradução, introdução e notas de Trajano Vieira, São Paulo, Perspectiva, 2007, 192 p.

ANDRÉ MALTA é professor de Língua e Literatura Grega da FFLCH-USP e autor de *A Selvagem Perdição: Erro e Ruína na Ilíada* (Odysseus).

sucessores, desenvolveu-se em novas possibilidades expressivas. Compôs mais de 70 peças, mas apenas sete sobreviveram. Costumava forjar enredos encadeados para as três tragédias que os dramaturgos tinham que produzir para as Dionísias, cada uma delas constituindo um capítulo de uma mesma história. A *Orestéia*, trilogia apresentada em 458 a.C. e da qual o *Agamêmnon* faz parte (seguido por *Coéforas* e *Eumênides*), é o único exemplo que nos restou dessa forma de construção.

Em suas obras, é possível notar uma rigidez e uma austeridade características dos primórdios da encenação teatral: com frequência temos apenas um ator no palco, as falas são longas, a ação é reduzida e lenta, e o coro tem papel importante como interlocutor. O elemento lírico, musical, base primeira a partir da qual a tragédia se desenvolveu, pode corresponder a quase metade do total de versos. Ainda assim, com recursos aparentemente escassos, Ésquilo, concentrando-se precisamente na elaboração da linguagem, realizou obras cujo impacto, para alguns, não rivalizou nem mesmo com a maior agilidade e versatilidade de Sófocles e Eurípides.

O elemento poético tem de fato em seus textos uma densidade que o torna às vezes quase intransponível. Não é tanto o largo uso de termos compostos que chama a atenção – prática comum em Homero e para a qual o grego antigo se prestava tão bem –, mas sim a enunciação elíptica e metafórica, que opera por meio de sucessivas imagens e inesperadas associações de idéias. Esses traços se acentuam nas importantes partes corais que entremeiam os episódios, nas quais a língua cantada, ao mesmo tempo em que tece reflexões e contextualiza a ação, parece resistir à transparência de sentido.

No *Agamêmnon*, o modo como Ésquilo reelabora o mito tradicional contribui para potencializar as características de seu teatro. A história do rei que, depois de vencer a Guerra de Tróia, volta para seu palácio para ser morto pela esposa infiel, Clitemnestra, ganhou em suas mãos uma carga de sugestão e premonição que faz a palavra se mover numa zona pantanosa, com

a evocação de crimes passados e futuros. De um lado temos o antigo crime de Atreu, pai de Agamêmnon, que reverbera pela família, e que vem se somar ao do próprio rei, responsável por ter sacrificado a filha Ifigênia, dez anos antes, para que as tropas pudessem partir – assassinato lembrado pelo coro numa passagem obscura, no início do drama. Do outro lado temos as predições de Cassandra, escrava de guerra de Agamêmnon, capaz de antever, num delírio, seu próprio assassinato e o do rei – numa das cenas mais extraordinárias do teatro grego. São dois momentos especialmente bem construídos da peça, em que a linguagem já sinuosa de Ésquilo pode mostrar toda a sua força expressiva, de uma forma que não encontraremos nas peças seguintes – nem na que narra a morte de Clitemnestra pelas mãos do filho, Orestes (*Coéforas*), nem na que fecha a trilogia e nos mostra Orestes perseguido pelas Erínias, até ser finalmente absolvido de seu crime (*Eumênides*).

Não é de estranhar, portanto, que uma poesia desse tipo tenha parecido especialmente atraente e desafiadora para um



tradutor que se coloca como continuador da atividade “transcriadora” de Haroldo de Campos (1929-2003). É precisamente na longa Coleção Signos, dirigida por Augusto de Campos desde a morte do irmão, que Trajano vem publicando suas transposições, fazendo-as figurar ao lado de outras obras de poesia ou versão poética. Assim, embora seja professor de grego antigo da Unicamp, trata-se aqui de julgar seu trabalho não como o de um acadêmico preocupado quase que exclusivamente com o sentido, mas antes como o de um tradutor-poeta, orientado por outros parâmetros.

A filiação à poesia concreta já indica, por si só, alguns pressupostos estéticos importantes. Entre os principais podemos citar a valorização da inventividade, o estabelecimento do novo como critério-chave para o juízo literário; o apreço pelos jogos verbais (sobretudo sonoros), que se sobrepõe à preocupação com o conteúdo; e a remissão a autores paradigmáticos, verdadeiros faróis a indicar o melhor caminho a seguir. O foco recai em geral sobre a forma e a materialidade da palavra, recuperada em seu significante. A postura correlata costuma ser combativa e sectária: tende-se a desprezar, ou até mesmo ignorar, as demais vozes, como se, em termos de *poesia*, não tivessem vez, o que redundava numa boa dose de personalismo. A incompreensão alheia, quando vem, ajuda a confirmar, com satisfação, o caráter inovador de quem, por onde passa, sempre inaugura.

Mas uma apreciação assim genérica seria leviana e não estaria de acordo com o que representou para nosso panorama literário e artístico em geral o movimento concretista. O formalismo, se muitas vezes foi excessivo, ajudou entretanto a apontar novos rumos, servindo de alternativa ao lirismo derramado ou reflexivo, além de ajudar na recuperação da poesia como atividade lúdica e pedestre, ao alcance de todos. No campo da tradução, sua influência foi ainda mais sentida, e talvez não seja exagero dizer que, com o que propuseram Décio Pignatari e principalmente os irmãos Campos, o papel do tradutor sofreu uma verdadeira revolução. A partir deles, a versão de uma obra

passou a ter a possibilidade de ser vista como criação autônoma de um texto, como legítimo lugar de expressão poética e crítica, o que pressupunha uma consciência do ofício não só inédita, mas também pioneira, que os estudos tradutórios viriam depois consolidar em âmbito acadêmico.

Seria igualmente incorreto imaginar o movimento concretista como algo homogêneo. Cada um de seus integrantes percorreu um trajeto bastante pessoal, oscilando entre diferentes registros. Se nos restringirmos à produção poética de Augusto e Haroldo, poderemos perceber que o primeiro conservou-se mais fiel ao projeto inicial, cultivando a forma árida e testando novos suportes, enquanto o segundo foi se encaminhando cada vez mais para um registro neobarroco e convencional. No plano da tradução em particular, Augusto sempre se pautou pela mesma contenção cabralina e por traduções “intensivas”, ao passo que Haroldo, mais versátil, pendia para o virtuosismo e projetos de fôlego, tanto que, indo contra a idéia dominante de fornecer “paradigmas”, acabou por traduzir a *Ilíada* na íntegra.

Todo esse preâmbulo é necessário para se abordar o *Agamêmnon* na transposição de Trajano Vieira. Discípulo declarado de Haroldo, a quem guiou na tradução de Homero, Trajano partilha de seus mesmos princípios e procedimentos. Basta uma leitura rápida da “Introdução” à peça para encontrarmos expressões como “resultados inovadores”, “metáforas desconcertantes”, “linguagem estilizada”, “aspectos extremamente originais” e “configuração do estranho”, ou afirmações como “o poeta exibe toda sua originalidade”, e de que na sua obra encontramos um “conjunto dissonante que contraria padrões convencionais”; também notamos o olhar atento aos procedimentos poéticos, junto com referências a Hoelderlin (citado numa tradução de Haroldo) e ao *Finnegans Wake*, de Joyce, além da contraposição aberta às traduções em geral e às universitárias em particular – os vértices, enfim, do movimento concretista. Sendo o arcabouço teórico basicamente o mesmo, Trajano se coloca assim como reanimador de uma estética que parecia um pouco esque-

cida, ou dependente de seus idealizadores maiores. E, embora esteja mais ligado à figura de Haroldo, pode-se dizer que a marca que recebeu dos concretistas é mais ampla, como se pode ver no livro *Xenofanias*, em que traduziu o pré-socrático Xenófanes explorando recursos mais encontráveis no trabalho de Augusto.

Mas o trabalho de Trajano não despertaria atenção se ele fosse um simples diluidor da estética que admira. Isso transformaria suas traduções em meras cópias, em aplicações mecânicas do método, ultrapassadas e sem interesse, sem a novidade que tanto preza. No entanto, o que parece haver na sua versão do *Agamêmnon* é a consolidação de um modo de traduzir que, se por um lado paga tributo à figura forte de Haroldo de Campos (como poeta e tradutor), por outro cria mecanismos próprios de transposição, independentes do mestre e com valor próprio.

Uma prática constante na tradução de Haroldo da *Ilíada* – sobre a qual refletiu mais de uma vez, como importante crítico que também foi – e que sempre reaparece nas versões de Trajano é a de helenizar o português de duas maneiras principais: seja mantendo os nomes originais, colocando-os ao lado a tradução (ou mesmo não), seja recorrendo a formas gregas que permaneceram em português, ainda que o sentido tenha se transformado. É um procedimento que pode acabar tornando obscuras certas passagens. No primeiro caso, poderíamos citar “Hipnos” (isto é, “Sono”, v. 15), “Peitó, a Persuasiva” (v. 105), “moira” (palavra grega para “destino”, assim, com minúscula, v. 130 e 1.026), “Têmis, a Lei” (v. 217), “Dike, a Justa” (v. 249 e 1.607), “Ate, a Ruinosa” (v. 361), “Sóter” (v. 512), “A Sorte Salvatriz, Sotéria Tykhe” (v. 664), “Élpi, a Esperança” (v. 994), “Bios, vital” (v. 1.314), “alástor, gênio vingador” (v. 1.501), “Aléteia, Verdade sem véu” (v. 1.550), e “tânatos” (“morte”, com minúscula, v. 1.610). Trata-se de uma solução legítima e interessante – a reconhecer a tradução como lugar da *diferença e do estranhamento*, forçando o leitor a se deslocar rumo ao universo cultural grego –, mas que

ganharia em força se ficasse restrita a um número menor de noções e fosse empregada com mais coerência, e não aleatoriamente, como parece ser o caso.

Em relação ao segundo mecanismo – aproveitamento de elementos de origem grega em nossa língua –, notamos que Trajano não hesita em usar “mega” em vez de “grande” (várias ocorrências), “anjo” em vez de “mensageiro” (*ángelos*, v. 280), “glote” em vez de “língua” (*glósse*, v. 37), “étimo” para “verdadeiramente” (*etétúmos*, v. 682), e “ecônoma” para “administradora” (*oikonómos*, v. 155), para citar alguns exemplos. Outra característica haroldiana que Trajano traz consigo é a de traduzir o grego *daímon* (“nome”, “divindade”, “destino”) e seus derivados por “demônio” ou “demo” (vv. 530, 768, 1468, 1.477, 1.482) – quando não acontece de recorrer a compostos esdrúxulos, como “deuses-demônios” (v. 182) ou “demônios-deuses” (v. 519). Por vezes Trajano vale-se do já citado expediente de aclimatar a forma à nossa língua, usando “dâimon” sem tradução (vv. 1.342, 1.569 e 1.667), ou ainda, uma única vez, “deus-dâimon” (v. 1.663).

Sim, nosso “demônio” se originou de *daimónion*, adjetivo que por sua vez derivou de *daímon*. Mas o parentesco, nesse caso, atrapalha. É uma pirotecnia que só ajuda a jogar cortina de fumaça sobre um aspecto central no drama – a relação entre deuses e homens –, lançando-o num universo conceitual absolutamente diverso, sem que haja, em troca, nenhum ganho poético. Que sentido há em traduzir *eudaímones* (“felizes”, “com boas divindades”, “com bons destinos”) por “endemoniados pelo bem” (v. 336)?

A criação de epítetos compostos – para dar conta da inventividade esquiliana – também padece de certos exageros e, ainda que a intenção seja louvável, Trajano paga o preço da ousadia. Não é propriamente uma limitação sua, mas da nossa própria língua, na qual o adjetivo composto costuma oscilar entre o pedantismo e a falta de jeito, ao contrário do que acontece no grego, em que é encarado como um elemento familiar, tradicional. Se pegarmos a primeira

– e longa – intervenção do coro na peça, encontraremos soluções menos felizes, como “milnaves” (v. 45), “animabismal” (v. 103), “plenivislumbráveis” (v. 118), “pan-mavórcio” (v. 169) e “mnemopesarosa” (v. 180), e outras mais bem realizadas, como “multipartilhada” (v. 62), “rubrovirginais” (v. 209), “pleniaudaz” (v. 221) e “protopenoso” (v. 223). De qualquer maneira, Trajano parece ter reduzido, acertadamente, o uso de locuções hifenadas para indicar que se tratava, no original, de um único termo, composto; no *Agamêmon*, esse expediente aparece, por exemplo, nos versos 563 (“frio algoz-de-pássaros”) e 730 (“fúria exterminadora-de-ovelhas”), podendo resultar por vezes numa construção estranha, como em 1.169: “(pai) pródigo-na-matança de bois comedores-de-capim”.

Há ainda um certo preciosismo lexical, um gosto pelo termo raro, que perturba o andamento da peça: “acídula” (v. 200), “ara” (substantivo; v. 232), “ásqua” (v. 294), “alvitana” (v. 360), “obumbra” (do verbo “obumbrar; v. 384), “discrímen” (v. 485),

“conculcar” (v. 885) e “língua” (v. 1.009) estão entre os vocábulos rebuscados. Com eles convivem outros, de registro bem diverso, num cruzamento que Haroldo aparentemente também apreciava; temos, por exemplo, as formas “macaqueiam” (v. 793), “alienígena” (para “estrangeira”, v. 1.062 e 1.093) e “maluca” (v. 1.064).

A tentação de ceder à paronomásia, ao efeito fônico muitas vezes fácil, parece ser outra herança haroldiana. Assim, não ajudam a alcançar a densidade poética necessária construções como “choro e deploro” (v. 18), “referência em diligência” (v. 19), “que o sumo assome” (v. 217), “escuma à noite se avoluma” (v. 653), “o reto e o roto” (v. 809), “o nume anuí” (v. 913), “a fama clama” (v. 926), “entendo e tremo e temo” (v. 1.243), “o fato é feito” (v. 1.346), “a garoa gora” (v. 1.534), “a desgraça gruda na raça” (v. 1.565), “és remeiro rampeiro” (v. 1.617), e “o estrago do estratega” (v. 1.627).

Mas todos esses problemas não chegam a comprometer a qualidade poética que caracteriza a tradução de Trajano. Na realidade, parece que sua versão cresce exatamente nos momentos em que abandona os maneirismos e consegue forjar em português, de maneira bastante feliz, uma linguagem ágil, fluente e bem ritmada, que recria com competência a poesia original. A explicação para isso reside não só no conhecimento sólido do grego, que verte com uma fidelidade lúcida (nunca servil), atenta às imagens e à idéia geral e particular, mas também no manejo destro do decassílabo nas partes dialogadas. Estando já em sua sexta tragédia, Trajano vem se aperfeiçoando no andamento do verso heróico, respeitando seus acentos principais sem descuidar da clareza. Além disso, em vários momentos consegue produzir uma sonoridade envolvente por meio de ecos sutis e uma linguagem tersa. Não é que ele abandone os procedimentos citados acima – helenização, rebuscamento, jogo acústico, cruzamento de registros, neologismo. Eles continuam presentes, mas agora a serviço do texto de Ésquilo, ao qual se amoldam harmoniosamente. Cito alguns exemplos tirados da fala inicial, do vigia do palácio:



“Sei de cor o concílio do estelário,
dinastias de luz fulgindo no éter,
fonte de gelo e ardor ao homem [...]”
(vv. 4-6);

“e impede o pouso de Hipnos sobre a
[pálpebra”
(v. 15);

“[...] Assim diria o paço,
com voz: me apraz falar ao sábio, mas,
quando quem chega é parvo, nada falo”.
(vv. 37-9).

O diálogo entre Clitemnestra e o coro
também traz ótimos versos:

“Teu júbilo transcende o que imaginas:
a pólis priámea cai em mãos argivas!”
(vv. 266-7);

“A alegria se insurge e busca a lágrima”
(v. 270);

“Não te encoraja algum rumor sem asa?”
(v. 276);

“A prece eu endereço logo aos deuses,
mas folgo em reescutar o que disseste,
para exaurir meu maravilhamento”
(vv. 317-9).

Não é só em passagens curtas que Trajano sustenta a qualidade da versão. Vale a pena arrolar exemplos um pouco mais longos, como a conversa entre o coro e o arauto da tropa grega, que anuncia a chegada de Agamêmnon; primeiro temos o diálogo ligeiro, e depois uma fala mais extensa do arauto, sobre o cerco à cidadela de Tróia:

“CORO
Conheceste o sabor da doença doce.
ARAUTO
Se te aclaras, me inteiro do que falas.
CORO
Sentistes falta de quem vos queria.
ARAUTO
O país era saudoso dos saudosos?
CORO

O amuo me oprimia o imo turvo.
ARAUTO
E qual a causa da melancolia?”
(vv. 542-7);

“[...] Quem, afora os nubes,
é imune à dor no tempo que lhe cabe?
Relatasse a penúria, o desconforto,
a cama sórdida, o convés angusto...
lamento renovado, ininterrupto.
E o horror se agigantava em terra firme,
sonolentos à beira-muro adverso”
(vv. 553-9).

Para fechar essa breve amostragem, re-produzo mais três falas: uma de Clitemnestra perante Agamêmnon, em que discorre a respeito de sua ausência e demora; uma de Cassandra, nos instantes que antecedem sua morte; e uma do coro, dirigida à profetisa:

“Não penses que haja dolo na desculpa.
Contudo, as fontes antes caudalosas
do pranto me secaram. Não há gota,
mas feridas nos olhos tresnoitados,
chorosos pelos teus sinais de tocha,
postergados. Em pleno sonho, o leve
movimento da mosca zumbidora
me acordava. Tua dor então a via
mais grave do que quando dormitava”
(vv. 886-94);

“Olhai! O próprio Apolo me despoja
dos adornos, depois que viu amigos
cruéis zombarem sem parar de mim,
em vão, por certo. E suporrei a alcunha
de vagabunda, amalucada, reles,
mendiga, desgraçada, pobre diaba!
E o profeta que fez-me profetisa
agora me encaminha ao fel do fado”
(vv. 1.269-76);

“És sabia assaz! Mulher de azar assaz!
Te estendeste demais! Se estás tão certa
da própria morte, como vais, audaz,
direto para o altar, rês que o deus tange?”
(vv. 1.295-8).

O leitor vai reparar, nesses trechos, aquelas características que mencionamos acima,

no uso de termos como “Hipnos”, “éter”, “pólis”, “beira-muro”, “priâmea”, “angusto” e “imo”, ou de expressões como “sei de cor”, “pobre diaba”, ou ainda no emprego de paronomásias, aliterações, assonâncias, rimas toantes, rimas “pobres” – todos esses recursos utilizados sem nenhum tipo de afeição, sem nenhuma ênfase desnecessária, o que, ao invés de enfraquecê-los, antes contribui para que ganhem um peso poético próprio, que embeleza a tradução.

Esse equilíbrio no uso dos elementos tipicamente concretistas não deriva diretamente da fonte haroldiana, e constitui o grande feito do trabalho de Trajano. Na verdade, seu projeto de tradução é uma fusão feliz e inusitada, nesses momentos, do que há de interessante e ousado no concretismo com o talento rítmico e a elegância presentes – segundo o próprio Trajano indicou – na bela tradução de Guilherme de Almeida da *Antígone* de Sófocles, de 1952. Aliás, talvez não por acaso Trajano cite na introdução um sonoro verso de Paul Valéry, de quem Guilherme de Almeida era admirador e tradutor. Pode não ser casual também o fato de suas primeiras incursões na tradução dos trágicos, com *Ájax* e *Prometeu*, terem figurado ao lado do trabalho do poeta modernista, no volume *Três Tragédias Gregas*, em que Trajano se mostrava ainda tímido em seus vãos concretistas. Desde então, é possível que seu desafio tenha consistido em assumir para si a liberdade de um caminho próprio, sem as amarras de uma filiação opressora, pela qual se deve sempre reafirmar a dívida existente.

Antes de concluir, queria chamar a atenção para algumas opções e falhas da edição. O leitor certamente vai se perguntar por que, como já ocorria nas outras peças, o texto grego vem colocado depois da versão, e não ao seu lado. Se a opção pelo formato bilíngüe já é discutível (porque encarece o livro e se preocupa em estampar uma língua para poucos), fica praticamente impossível entender o porquê de uma edição bilíngüe que rouba a esses poucos conhecedores do grego o confronto cômodo com o original. Outra deficiência já presente nos demais trabalhos é a absoluta ausência de qualquer tipo de indicação cênica, ou das divisões entre cantos corais e partes dialogadas; se a bem-vinda introdução de breves notas explicativas ao texto visa a orientar minimamente o leitor (como já acontecia no citado *Três Tragédias Gregas*), por que não ratificasse esse esforço de esclarecimento com notações que serviriam, inclusive, de matéria para possíveis montagens – possibilidade destacada por J. Guinsburg na contracapa do livro? Também incomodam alguns erros de revisão – crases antes de nomes próprios femininos (“à Ártemis”, p. 11; “à Cassandra”, p. 12; “cabe à Clitemnestra”, v. 585; “funesto à Tróia”, v. 907; “faz jus à Dike”, v. 1.577), “extertor” em vez de “estertor” (v. 1.300), “estirpo” em vez de “extirpo” (v. 1.576), e “insistemos” em vez de “insistamos” (v. 1.654). Finalmente, não se pode admitir que uma introdução ao *Agamênon* – por mais ligeira que seja – não faça nem uma menção sequer à trilogia *Orestéia* e às peças que complementam esse magnífico drama.