

Traduzindo o luto: o lamento materno em *Suplicantes* de Eurípides

Vanessa Silva Almeida
Mestra/Instituto Federal do Ceará - IFCE
silua.uanessa@gmail.com

Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)
araujo_orlando@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho objetiva fazer uma breve análise do lamento enlutado das mães argivas no coro de *Suplicantes*, de Eurípides, e verificar como as imagens e os sentidos desse lamento construídos no texto-fonte podem ser reconstruídos na tradução para o português brasileiro. Para isso, traduzimos o párodo da peça (v. 42-86), bem como o trecho entre os versos 798 e 836, em que o luto e as manifestações de lamento são mais visíveis. Considerou-se como ponto de partida o emprego das palavras *thrénos*, *góos* e *kommós* na literatura grega para então desenvolvermos a análise do lamento na peça em questão. Embasamo-nos, principalmente, em Alexiou (2002) e Loraux (1994). Ao final, conclui-se que são as escolhas lexicais feitas que asseguram a percepção dos sentidos e imagens do texto-fonte no texto traduzido através da análise de elementos cênicos.

5

Palavras-chave: luto; lamento; *Suplicantes*; Eurípides; tradução.

Translating mourning: the mothers' lamentation in Euripides' *Suppliants*

ABSTRACT: This work aims at analyzing briefly the Argive mothers' mourning lamentation in the chorus of Euripides' *Suppliants*, and verifying how images and meanings of this lamentation built in the original text can be reconstructed in its translation into Brazilian Portuguese. For this, we have translated the parodos' play (v. 42-86), as well as the excerpt between verses 798 and 836, in which mourning and lamentation are more visible. As starting point, we have considered the employment of the words *thrénos*, *góos* and *kommós* in Greek Literature in order to develop the analysis of the lamentation in the



aforementioned play. We are mainly based on Alexiou (2002) and Loraux (1994). In the end, we conclude that lexical choices are what insures the perception of the meanings and images from the original text to the translated one through the analysis of scenic elements.

Keywords: lamentation; mourning; *Suppliants*; Euripides; translation.

Introdução

Lamentar, para uma mulher em luto na Grécia Antiga, significava, além de exteriorizar uma dor, cumprir também um ritual religioso. Era sobre ela que pesava a responsabilidade da lamentação e, conseqüentemente, o cumprimento de uma parte fundamental dos ritos fúnebres. Garland (2001, p. 30, tradução nossa) afirma que “a importância do ritual de lamento parece, de fato, ter rivalizado, senão igualado, à do próprio enterro, como indicam as frequentes passagens na literatura em que as duas ações estão combinadas”¹.

De acordo com Alexiou (2002), o lamento não era apenas uma expressão espontânea do luto, mas seguia as regras do rito e servia ao morto como um *gêras* (dom, presente, privilégio). Os gregos usavam três termos para denominar o lamento: *thrénos*, *góos*, e *kommós*. Neste artigo, fizemos uma breve diferenciação entre os vocábulos e, em seguida, partimos para uma análise do lamento materno no coro de *Suplicantes*, bem como para uma reflexão sobre o processo tradutório do párodo da peça (v. 42-86) e sobre os versos 798-836 (diálogo entre Adrasto e as mães argivas), nos quais as manifestações de lamento são mais evidentes.

1. Thrénos, góos e kommós

Os termos *thrénos* e *góos* parecem ter sido usados com alguma distinção entre os autores clássicos gregos. Alexiou (2002) afirma que já em Homero há base para isso. Na *Ilíada*, a diferença pode ser notada na narração dos ritos fúnebres de Heitor, no canto XXIV: há um nítido contraste entre o lamento dos aedos, que entoam o *thrénos*, e o lamento das mulheres próximas ao herói: “[...] παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς/ θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδήν/ οἳ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. [...]” (HOMERO, *Il.* 24. 720-722)². Como se percebe, os aedos entoam uma canção, enquanto as mulheres expressam lamentos. Desta forma, para Alexiou (2002), o *thrénos* se caracteriza como um gênero poético de aspecto fortemente musical e estruturado; já o *góos* pode ser considerado uma expressão de lamento que não apresenta necessariamente um compromisso mais formal com a poesia.

Ainda conforme a autora, *góos* é o termo usado por Homero para todo tipo de lamento feito de modo mais impulsivo, possuindo duas características principais: a improvisação e a narratividade, “uma vez que era falado em vez de

¹ “The importance of the ritual lament seems in fact to have rivalled, if not to have equalled (*sic*), that of the burial itself, as frequent passages in literature where the two actions are combined indicate”.

² Na tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2013), “[...] e junto dele colocaram cantores/ para darem início aos cantos fúnebres, eles que cantaram/ o canto de lamentação,/ ao que as mulheres se lamentaram [...]”

cantado, tendia a desenvolver uma narrativa ao invés de uma forma musical” (ALEXIOU, 2002, p. 103, tradução nossa)³, como se pode verificar nos lamentos de Andrômaca, Hécuba e Helena no canto XXIV da *Ilíada*:

τῆρισιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἤρχε γόοιο [...],
“ἄνερ, ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο, κὰδ δέ με χήρην
λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς,
ὄν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἴω
ἦβην ἴξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης
πέρσεται· [...]
ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῆρισιν δ' αὖθ' Ἐκάβη ἀδινούῃ ἐξῆρχε γόοιο·
“Ἔκτορ, ἐμῶι θυμῶι πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μὲν μοι ζῶός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν,
οἳ δ' ἄρα σεο κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιο περ αἴσηι. [...]
ὡς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίαστον ὄρινεν.
τῆρισι δ' ἔπειθ' Ἐλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·
“Ἔκτορ, ἐμῶι θυμῶι δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων·
{ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὠφελλον ὀλέσθαι [...].
ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων. (HOMERO. *Il.*
24.723-776, grifos nossos).

8

No meio delas Andrômaca de alvos braços iniciou o **lamento** [...]:
‘Marido, para a vida morreste tu jovem e deixas-me viúva
no palácio. Teu filho não passa ainda de pequena criança,
ele a quem tu e eu geramos, desafortunados! Mas não creio
que ele chegue à adolescência, pois antes disso terá a cidade
sido arrasada de alto a baixo [...].’

Assim **falou** chorando; e as mulheres também se lamentaram.

Em seguida entre elas começou Hécuba seu intenso lamento:

‘Heitor, de longe mais amado no coração de todos os meus filhos!

Enquanto eras vivo, foste estimado pelos deuses

E por isso cuidaram de ti, também no destino da morte [...].’

Assim falou chorando e fez surgir lamentação incessante.

Em seguida entre elas foi Helena a terceira a lamentar-se:

‘Heitor, de longe o mais estimado no coração de todos os cunhados!

Na verdade meu marido é Alexandre semelhante aos deuses,

Que me trouxe para Troia. Quem me dera ter morrido antes disso!

[...].’

³ “[...] Since it was spoken, rather than sung, it tended to develop a narrative rather than a musical form”.

Assim falou chorando; e a multidão incontável gemeu [...]”.⁴

Como se pode verificar no trecho citado, para o lamento das mulheres, que não tinha caráter musical, o termo grego usado é *góos*, relacionando-se com o verbo *éphato* (imperfeito de *phēmí*, dizer), em contraposição com a palavra *thrénos*, usada por Homero para indicar o canto fúnebre dos aedos (*Il.* 24, 721), o que sustenta, portanto, a afirmação de Alexiou (2002) em relação à distinção entre as duas palavras.

No período clássico, contudo, embora a palavra *thrénos* ainda fizesse lembrar um tipo especial de poesia lírica, já estava sendo usada em conexão com *góos*, especialmente na tragédia, na qual poderia se referir a qualquer tipo de lamento. É o caso de *Andrômaca*, de Eurípides, que apresenta um canto elegíaco caracterizado como trenódico no prólogo da peça (v. 103-116), mas não estabelece uma distinção formal em relação às palavras *thrénos* e *góos* em outras passagens, como nos versos 91 a 95:

Ανδρόμαχε
 χῶρει νυν: ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ
 θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι,
 πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν: ἐμπέφυκε γὰρ
 γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
 ἀνὰ στόμ' ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.
 (EURÍPIDES. *And.* v. 91-95, grifos nossos).

Andrômaca
 Vai agora; e nós, como sempre, envoltas
 em **lamentos**, **murmúrios** e lágrimas,
 os lançaremos ao éter, pois é dado
 às mulheres o prazer de carregar o mal presente
 sobre sua boca e através da língua. (tradução nossa)

Como se verifica, parece não haver distinção no uso das palavras, pois não há indicação em *Andrômaca* de que havia aedos para entoar o *thrénos* e deixarem os *góoi* para as mulheres. Nos versos de Eurípides, ambas as ações são realizadas pelas mulheres. Nas palavras de Bisol (2016, p. 77-78), “ao contrário da épica, onde é possível identificar uma diferenciação entre os conceitos *thrēnos* e *góos*, na tragédia essa diferenciação aparenta ser inexistente, e os dois termos são tratados como concorrentes”.

⁴ A tradução é de Frederico Lourenço, publicada pelas editoras Penguin e Companhia das Letras, em 2013.

O termo *kommós*, por sua vez, era considerado como um tipo trágico de lamento. De acordo com Alexiou (2002), era geralmente acompanhado de gestos violentos e associado a um êxtase doloroso. Dessa forma, o termo passou a ser entendido na tragédia como uma espécie de lamento trágico no diálogo entre o coro e os atores, como é definido por Aristóteles na *Poética* (1452b 23-24): “*kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo”⁵.

As distinções estabelecidas por Alexiou (2002) servem de indício para se verificar a coerência das atitudes das mães suplicantes na peça de Eurípides dentro do contexto religioso e político de Atenas, bem como a ocorrência dos tipos de lamento em concomitância ao longo da peça, pois é possível notar que

é na tragédia que a maior diversidade [de formas de lamento] pode ser encontrada. Além do lamento solo, que é frequentemente respondido por um refrão trenódico do coro, e por um lamento coral antistrófico, há o *kommós*, cantado em forma de antífona por um ou mais atores do coro, dando-lhe um padrão mais complexo [...]⁶. (ALEXIOU, 2002, p. 132).

Não se pode estabelecer, porém, em *Suplicantes*, uma classificação rigorosa dentro da definição de Alexiou (2002), pois o canto coral não segue exatamente o padrão mais complexo de que fala a autora. Há uma estrutura em que a antístrofe se repete, como se pode observar no párodo da peça (vv. 42-86), por exemplo, mas não se assume que o lamento das mães argivas funcione apenas em uma dimensão estrutural, como mostramos na seção seguinte.

10

2. O lamento das mães argivas

De acordo com Storey (2008), *Suplicantes* é uma peça maternal. A figura da mãe está presente desde o prólogo, com Etra, passando pelo párodo, com as mães argivas, e seguindo-se com elas até o epílogo. A figura materna também é preenchida em segundo plano pela presença simbólica de Deméter cujo templo dá abrigo à cena inicial (v. 1-2). Mas o que essas mães têm em comum? O que as une ali, diante do templo?

⁵ A tradução dos trechos da *Poética*, de Aristóteles, é de Eudoro de Sousa, publicada pela Casa da Moeda, Lisboa, 2005.

⁶ “It is in tragedy that the greatest diversity is to be found. In addition to the solo lament which is frequently answered by a threnodic refrain from the chorus, and the antistrophic choral lament, there is the *kommós*, sung antiphonally by one or more actors and chorus, giving the more complex pattern [...]”.

Deméter está sempre associada à filha Perséfone⁷. O rapto desta última por Hades causou na deusa mãe uma tristeza profunda (HOMERO, *Hino a Deméter*, 35). As suplicantes, por sua vez, perderam seus filhos, e a dor que sentem, “a maior de todas as dores” (EURÍPIDES, *Supl.* v. 786), pode ser notada em toda a peça. A presença de Deméter, portanto, no pano de fundo, transmite uma associação bem mais profunda com essas mães, pois ela também lamentou amargamente a perda da filha (HOMERO, *Hino a Deméter*, 181-3; 195). Eurípides não escolheu Elêusis aleatoriamente para compor o cenário inicial de sua peça. O templo de Deméter possui o laço que as une: o sofrimento materno pela perda dos filhos.

Etra, por sua vez, associa-se com as mães argivas não pelo fato de ter perdido um filho, mas porque compartilha com elas os sentimentos maternos (v. 57-58). A dor que sentem preenche toda a peça e acomete Etra que, envolta pelos ramos súplices (v. 32; 103), não pode deixar de atendê-las em sua necessidade.

A associação de Etra com as mães, no entanto, não ocorre apenas pelo poder de interceder por elas devido ao dever sagrado de atender a uma súplica, mas, principalmente, por uma identificação. De acordo com Storey (2008), há claros fatores para isso na peça: assim como as mulheres argivas, Etra também é uma anciã (*geraiá* – v. 42) e também deu à luz um filho (*étekes kai sý kouíron* – v. 55) assim como elas deram (*hoús étekon* – v. 58); assim como Deméter e o coro de mulheres argivas, Etra também é uma mãe e, em tal situação, a ela também compete lamentar as desventuras daquelas suplicantes.

Segundo Loraux (1994), “entre as mães enlutadas há como que uma terrível cumplicidade, ou melhor [...] uma *companhia*” (p. 11)⁸. É essa companhia que une o coro de suplicantes na peça de Eurípides. Quando se referem umas às outras como *xynalgédónes* (“companheiras nas dores” – v. 74), estão afirmando essa “terrível cumplicidade”, essa companhia paradoxal que faz com que sejam confortadas do sofrimento com um sofrimento idêntico, e consoladas da dor com a presença de outras mães que sentem a mesma “dor geral que contém em si todas as dores” (LORAUX, 1994, p. 10).

Tal intensidade na expressão da dor e do sofrimento é característica da tragédia euripídiana. Podemos observar, por exemplo, em *Fenícias*, os soluços das mães e das donzelas que eram ouvidos em todas as casas de Tebas, juntamente com gritos de dor que “soavam como trovões” (EURÍPIDES, *Phoe.* v. 1442-1449). Na mesma peça, o ápice da expressão de uma dor irrefreável é a cena do ato suicida de Jocasta nos versos 2003-2008. Em *Troianas*, Hécuba, “o paradigma da maternidade enlutada” (LORAUX, 1994, p. 36), chora seus filhos e não esconde

⁷ Os gregos não dissociavam a figura de Deméter da de Perséfone, e frequentemente se referiam a ambas como “as duas deusas”. Cf. GRIMAL, 2009, p. 56-58; VERNANT, 2000, p. 101-105.

⁸ A tradução dos trechos de Loraux (1994) é de Cristina Pimentel.

seus gemidos e prantos, incentivada que é pelo coro: “geme, mãe!” (EURÍPIDES, *Tr.* v. 1229, tradução nossa). Além disso, a expressão da dor evoca a lembrança do laço corporal entre mãe e filho, que se perde com a morte. Andrômaca, ainda em *Troianas*, prenunciando a morte de seu pequeno Astíanax, pede-lhe que a beije uma última vez apertando-o contra o peito “que lhe deu o ser” (EURÍPIDES. *Tr.* v. 762, tradução nossa).

Segundo Loraux (1994), antes do rito fúnebre, a mãe grita, geme e lamenta pelo filho que foi seu e, durante o prazo para o tratamento do cadáver, o corpo da mãe fica indissolúvelmente ligado ao do filho morto. Não é por acaso que as mães, em *Suplicantes*, imploram para terem nos braços os corpos dos filhos (v. 61; 68; 781; 815-817). Para elas, tal visão é, ao mesmo tempo, pungente e bela (v. 783), pois, apesar de os filhos estarem mortos, elas poderão se consolar de sua dor, ao menos parcialmente, prestando-lhes as últimas homenagens, e contemplando-lhes os membros (v. 782).

Entretanto, a dor materna na tragédia grega e, especialmente em *Suplicantes*, definitivamente não é interna, comedida ou calada; não fica apenas nos planos emocional e psicológico, mas invade os planos físico e corporal, pois as mães lamentam mais sobre o próprio corpo do que sobre o corpo do morto. “As lágrimas das mães não são apenas um *tópos*, mas a própria realidade, anterior a qualquer declaração ideológica e como que por natureza não encetada” (LORAUX, 1994, p. 19). Nesse sentido, a autoflagelação ocupa um lugar de destaque nas cenas analisadas, pois é a realidade visível da dor das mães, além de ser uma característica ritualística do luto.

3. Alguns elementos cênicos de *Suplicantes* importantes para nossa análise

A entrada do coro em *Suplicantes* foge ao padrão geral verificado nas tragédias gregas. Como afirma Rehm (1988, p. 274), trata-se de uma “*canceled entry*”, isto é, a entrada do coro é cancelada após o prólogo para ser antecipada antes mesmo de este começar. Tal entrada, embora praticada em algumas peças⁹, em *Suplicantes* acontece de forma ainda mais incomum, pois não são apenas um ou dois atores que tomam suas posições às vistas do público, mas sim um grupo numeroso. Scully (1996) traça a trajetória desta cena inicial estabelecendo alguns contrastes para que se verifique, desde o início da peça, o impacto lúgubre dessa inovação euripidiana:

Antes que qualquer palavra seja dita, Etra entra, talvez vinda das portas do templo [...], acompanhada pelos sacerdotes, cruza o palco

⁹ Como exemplo de peças com essa estrutura, podemos citar *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *Heráclidas*, *Andrômaca*, e *Troianas*, de Eurípides.

e caminha para a orquestra onde o altar de Deméter e Perséfone está situado. Tanto Etra quanto os sacerdotes estão provavelmente vestidos com mantos brancos apropriados para a cerimônia que estão prestes a realizar. Neste ponto, o público esperaria o início do prólogo. Mas, em um gesto único em meio a todas as tragédias que nos chegaram, um ajuntamento de cerca de trinta pessoas, vestidas com roupas pretas e rasgadas ‘não apropriadas para festas’ (97), entra em *silêncio* de um dos *eisodoi* e interrompe os ritos [...]. Desse grupo de mulheres anciãs, garotos e outros adultos, sairá o coro [da peça] (SCULLY, 1996, p. 71, tradução nossa)¹⁰.

O panorama da entrada inicial de *Suplicantes* traçado por Scully (1996) fornece muitos elementos para a análise da dor e do sofrimento das mães argivas. O primeiro a se considerar é o contraste estabelecido entre as vestimentas de Etra e as do coro: a mãe de Teseu está vestida para um ritual de fertilidade (v. 25-26), provavelmente em mantos brancos e suntuosos, enquanto o coro entra com roupas não apropriadas para festa (v. 97), pretas e rasgadas, como supõe Scully (1996), provavelmente em decorrência dos gestos de autoflagelação que impõem a si próprias (v. 51; 76; 826).

O segundo elemento é o fato terem entrado em silêncio. No entanto, o silêncio não parece fazer parte do luto de uma mãe grega, o que pode ser confirmado no párodo (v. 42 ss.). Poderia se argumentar que era a própria estrutura da tragédia que previa as palavras do prólogo em primeiro lugar, mas há algo mais profundo para isso: um efeito criado por Eurípides para levar o público a contemplar imediata e esteticamente a atmosfera enlutada e desolada da peça, tanto pelo aspecto político – as consequências da Guerra do Peloponeso ainda em curso – quanto pelo aspecto religioso – o luto propriamente dito, e o impedimento da manutenção dos ritos fúnebres.

Segundo Mirto (1984), o párodo de *Suplicantes* é um canto solene que revela a pontualidade das descrições do pesar das mães argivas, e, ainda segundo a autora, é o momento em que mais se percebe a manifestação de dor, expressa pelo pranto e a dilaceração do próprio corpo. Nesse sentido, pode-se observar a primeira frase proferida pelas suplicantes no párodo da peça: “*suplico-te, anciã,*

¹⁰ “Before any words are spoken, Aithra enters, perhaps from the temple doors [...], accompanied by temple attendants, crosses the stage and walks down into the orchestra where the altar to Demeter and Persephone is located. Both Aithra and the attendants are most probably robed in ceremonial white appropriate for the rite they are about to perform. At this point, the audience would expect the prologue to begin. But, in a gesture unique among all surviving tragedies, a throng of people, close to thirty in all, dressed in black, torn clothing ‘not meant for festival’ (97), enter in silence from one of the *eisodoi* and interrupt the rites as they are being performed in the orchestra. From this group of mature women, boys, and one adult male, will emerge the chorus”.

com minha boca enrugada, caindo aos teus joelhos” (v. 42)¹¹. De imediato, percebemos que a frase é a descrição de uma ação fortemente dramática. A primeira palavra do verso é o verbo *hiketeúō* (“suplico”), que representa o propósito que elas vieram cumprir, e o ato da súplica em si já nos leva a uma adesão ao seu discurso devido à posição inferior em que se colocam.

Segundo Storey (2008, p. 29, tradução nossa), “numa cultura da vergonha como era a da Grécia Antiga, havia uma poderosa carga dramática na subordinação de uma pessoa proeminente a outra em posição de controle, especialmente pela exibição da linguagem corporal”¹². Essa linguagem, por sua vez, se concretizará com o movimento descrito pelo particípio presente *píptousa* (“caindo”) e o acusativo *goný* (“joelhos”), que iniciam a construção dos sentidos da peça.

O párodo segue, e as mães, na tentativa de comoverem Etra, chamam atenção para os “desolados olhos lacrimantes” (v. 47). As lágrimas constituem uma das expressões mais evidentes do sofrimento, principalmente quando se está em uma situação de luto por alguém querido. Contudo, para que o leitor experimente esses sentimentos, é necessário que as escolhas tradutórias o levem a uma espécie de empatia com as personagens que sofrem. Nesse sentido, a tradução dos trechos que aqui apresentamos busca reconstruir as imagens da cena dando ênfase aos elementos culturais relacionados ao luto, como as formas de lamentos (*góos*), bem como os gestos violentos de autoflagelação presentes na cena do párodo e do diálogo entre Adrasto e as mães argivas nos versos 798 a 836.

4. Algumas reflexões sobre tradução

Antes de apresentarmos a tradução proposta, convém refletir, ainda que brevemente, sobre tradução, a fim de mostrar mais claramente nosso processo tradutório dos trechos de Eurípides. Assim, o primeiro ponto que abordamos é o método. Para o delimitarmos, recorreremos ao famoso ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de Friedrich Schleiermacher, que apresenta os dois caminhos para a tradução. O primeiro consiste em deixar o autor em seu lugar de origem e conduzir o leitor até ele; o segundo, por sua vez, consiste em deixar o leitor em sua zona de conforto, e levar o autor até ele. No primeiro método, o tradutor precisará se esforçar para transmitir em sua tradução o sentimento que ele próprio tem diante do estrangeiro. No entanto, isso só pode acontecer se

¹¹ “ἰκετεύω σε, γεραία, γεραῶν ἐκ στομάτων πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σὸν [...]”.

¹² “In a ‘face’ or ‘shame’ culture like that of the ancient Greeks, there was powerful drama to be had from the subordination of a proud person to another in a position of control, especially the visual display of this body language”.

houver da parte do público leitor algum grau de receptividade ao estrangeiro, pois, se os sistemas linguísticos de ambas as línguas são diversos, e não é possível alcançar o todo através de equivalências, o tradutor tem que se esforçar para não apresentar ao leitor contorções forçadas ou arranjos linguísticos antinaturais (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57-58).

No segundo método, os limites ficam condicionados à língua de chegada, ou seja, é ela que aparece em todo o seu vigor, pois é como se o autor, que na verdade é estrangeiro, falasse na língua de chegada. Aqui, o esforço do tradutor consiste em transformar o autor em um falante de sua própria língua. Tal método não oferece suporte à nossa proposta, pois faz com que o leitor transite aleatoriamente entre o que é próprio do autor e o que é criação do tradutor, uma vez que este cogita as possibilidades discursivas daquele, tentando fazer com que se expresse na língua de chegada.

A tradução que propomos, por levar em consideração fatores culturais, temporais e cênicos, se adequa melhor ao primeiro método, uma vez que o objetivo da proposta de tradução é reconstruir na tradução as imagens e os sentidos do texto original. Como consequência, por parte do leitor, poderá haver uma maior apreciação do estrangeiro, com algum aprendizado, o que é enriquecedor não só para o leitor, mas também para toda a literatura nacional.

O segundo ponto que consideramos é a tarefa tradutória em si e o reconhecimento da essência da obra. Nesse ponto, ancoramo-nos em Walter Benjamin. De acordo com o autor, a tradução não deve se propor a apenas transmitir algo, pois, se assim o faz, “ela não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial” (BENJAMIN, 2008, p. 66)¹³.

O que seria, portanto, o conteúdo essencial de *Suplicantes*? A essência de uma obra, na ótica de Benjamin, é inapreensível, é aquela propriedade que a faz poética, que extrapola seu nível linguístico. Qual é, portanto, o significado de *Suplicantes*? O que está por trás de seus versos? Poderia se dizer que a reverência aos mortos, o respeito ao cumprimento das leis naturais e divinas, a filosofia, a verdade, o reconhecimento do divino e do humano compõem seu significado maior, aquilo que é inefável e que particulariza a peça. Isso, no entanto, não é e nem pode ser encontrado no que a obra comunica, mas pode ser revelado na tradução.

Chega-se, então, com isso, ao conceito de traduzibilidade. Para Benjamin, trata-se de “uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (2008, p. 68). De acordo com Benjamin, a tradução não significa muito para o original, mas graças à

¹³ A tradução dos trechos de Walter Benjamin é de Susana Kampff Lages.

traduzibilidade que há neste, aquela se encontra em íntima conexão com ele, como se estabelecesse uma relação vital. Há, portanto, um significado fechado no texto original que se abre na tradução, a qual tem, portanto, a prerrogativa de revelar o que está oculto no original.

Assim, tentamos apresentar neste trabalho uma parte importante de *Suplicantes*: o luto das mães argivas, que requerem, pela súplica, o direito de enterrar os corpos dos filhos. Para o homem grego antigo, a súplica tinha um caráter sagrado, que transcendia as leis naturais, mas para eles, essa vivência já estava impregnada desse valor (STOREY, 2008, p. 108). A tarefa da tradução será, então, tentar renová-lo.

Entender essencialmente uma palavra (*hiketeúō*) no contexto da peça de Eurípides é buscar o que esta palavra quer dizer única e exclusivamente dentro *daquele* jogo de palavras, e não fora dele. Isso é o que consideramos o essencial, poético da obra, o que faz com que a tradução possa se inserir no conjunto de traduções em língua portuguesa.

O terceiro e último ponto considerado para nossa tradução reside nos impasses de traduzir o texto teatral. Eis, portanto, o primeiro: traduzir para a leitura apenas, ou traduzir o texto em suas implicações cênicas, preocupando-se com uma possível encenação.

16

Partindo do pressuposto de que todo texto tem um propósito, o do texto dramático é a encenação¹⁴. O tradutor, por sua vez, também tem seus propósitos e, delimitando-os, inicia sua tradução. Nesse momento surgem os primeiros dilemas, pois possui, de um lado, o texto, como algo palpável, e de outro, a representação, completamente hipotética, visualizada apenas na imaginação. Porém, se o texto é o único elemento palpável, é, portanto, “com o texto escrito em vez de uma performance hipotética, que o tradutor deve começar” (BASSNETT, 2003, p. 102). Para Bassnett (2003), é no texto escrito que o tradutor poderá encontrar as indicações cênicas de que precisará para inserir a representatividade natural do texto dramático em sua tradução.

O segundo impasse é lidar com o caráter poético do texto dramático e, em especial, do texto dramático grego, com todas as suas características métricas, nas quais reside seu caráter literário e musical. No caso de nossa tradução dos trechos de *Suplicantes*, ao tentar equilibrar esse problema, optamos pela tradução em versos livres, com o intuito estabelecer um meio termo entre o metro e a fluidez da fala.

O terceiro impasse do tradutor de textos dramáticos é a posição múltipla que ele passa a ocupar ao lidar com o texto e a representação. Se o teatro é em si

¹⁴ Cf. Bassnett, 2003, p. 190; Ubersfeld, 2005, p. 6; Trancón, 2006, p. 186-187; Monteiro, 2012, p. 67; Zardo, 2012, p. 70; Barbosa, 2014, p. 32.

dúbio, e o ator se torna duas pessoas porque empresta seu corpo e sua fala para uma *persona* através de uma máscara (BARBOSA, 2014, p. 32), o tradutor, por sua vez, também se multiplica, pois, ao traduzir, lança sua visão para todas as posições exigidas pelo texto e pela representação.

Para Barbosa (2014), a tradução de teatro também é uma ação dramática, e, dessa forma, o tradutor naturalmente imprimirá verdade na sua tradução, pois, tornando-se ator, colocando-se ao lado dos personagens, interagindo com eles e vivenciando o universo interno da peça, ele convence de que sua ação é verdade. Além disso, para a autora, ocupando outra posição, a de diretor, ele dirige a peça e regula todos os seus movimentos, ou seja, o tradutor de teatro, dominando os conceitos, pode adquirir tanto uma micro como uma macrovisão do texto, pois, se por um lado, ele transforma-se em ator, possuindo uma microvisão, vendo e articulando o universo interno da peça, por outro, tornando-se dramaturgo e diretor, possuirá uma macrovisão, contemplando o texto de um ângulo externo, dispondo de uma visão ampla que facilitará o controle de suas escolhas tanto lexicais como estilísticas no momento da tradução.

Diante disso, nota-se que a tarefa do tradutor de textos dramáticos se torna uma tarefa múltipla. Ele não traduz palavras, traduz teatro, e isso significa ocupar múltiplos papéis. O texto para ele é o ponto de partida para todos os elementos teatrais necessários que aparecerão na língua de chegada, e que ele expressará em sua tradução de modo que ela possa, em consonância com o texto de partida, cumprir seu objetivo em meio ao conjunto de traduções existentes.

5. A tradução do párodo de *Suplicantes* (v. 42-86) e dos versos 798-836

Apresentamos os versos traduzidos para, em seguida, fazermos uma breve reflexão sobre as escolhas tradutórias:

CORO	1º Estásimo
Suplico-te, anciã, com minha boca enrugada, aos teus joelhos caindo: liberta nossos filhos! Os ímpios abandonaram os corpos dos mortos, os membros pela morte deslaçados, como repasto para as feras montanas.	Est. 1 45
Olha quão desolados meus olhos lacrimantes e quão enrugada minha carne envelhecida, dilacerada pelas minhas unhas. Que fazer? Ai! Os meus filhos mortos, em casa não pude	Ant.Est.1 50

velar, nem contemplar a terra de seus túmulos.
Tu, que como nós, um dia geraste, ó soberana, um filho, (Est. 2) 55
tornando amado o leito para o teu esposo,
compartilha comigo teus sentimentos,
e compartilha o quanto eu, miserável,
sofro pelos mortos que gerei.
Convence, pois, teu filho, suplico-te, a ir 60
ao Ismeno, e em minhas mãos depor
os corpos dos jovens mortos sem sepultura pétrea.
Não por piedade, mas por necessidade
[é que me prostro Ant. Est. 2
suplicante, vindo aos altares ardentes
dos deuses. Temos por nós a justiça, e está 65
em teu poder, agraciada que és em teu filho,
o infortúnio de mim afastar.
Sofrendo lamentosa, suplico-te
que deponha meu filho em minhas tristes mãos
agora morto, que eu cubra os tristes membros de meu filho. 70

SEMICORO:
Outra luta de lamentos vem suceder Est. 3
a estes lamentos. Ecoam as mãos das servas.
Vinde, ó companheiras nos males!
Vinde, ó companheiras nas dores!
Para o coro que Hades venera. 75
Com as unhas rasgai as faces
e tingi de sangue a pele branca,
pois isso orna os que olham pelos mortos.
Insaciável me carrega esta graça de lamentos, Ant.Est. 3
sofredora, como se de um elevado rochedo 80
corresse uma gota de chuva
incessantemente, sempre lamentando.
Pois pelos filhos mortos,
penoso vem às mulheres
o sofrimento que traz o lamento. Ai! Ai! 85
Que na morte eu esqueça estas penas!

Os primeiros versos do párodo começam a desenvolver a carga lúgubre que está presente em toda a peça de Eurípides. As mães revelam seu propósito: suplicar para obter a devolução dos corpos dos filhos que os ímpios deixaram “como repasto para as feras montanas” (v. 46). O acusativo *borán* – que traduzimos por “repasto” – se refere mais propriamente ao alimento de animais carnívoros, em que se tornariam os cadáveres devido à violência da não sepultura. A palavra “repasto” também reforça a ideia de alimento em abundância, banquete para as feras, não apenas comida simples.

Na continuação de sua súplica, as mães argivas, na tentativa de comoverem Etra, chamam atenção para os “desolados olhos lacrimantes” (v. 48). Na tradução, a troca do substantivo *dákryon* (“lágrima”) pelo adjetivo em português “lacrimante” pode expressar bem a ideia de um fluxo contínuo de lágrimas correndo, potencializando, assim, a carga emocional da peça. O uso do adjetivo “lacrimante” na tradução para representar a ideia de um fluxo contínuo de lágrimas é amparado pelos versos 80-82: ὡς ἐξ ἀλιβάτου πέτρας/ ὑγρὰ ρέουσα σταγῶν/ ἄπαυστος αἰεὶ γόων (como se de um elevado rochedo/ corresse uma gota de chuva/ incessante, sempre lamentando), e, de modo especial, pelo adjetivo *ápaustos* (“incessante”, “que não para”) e o advérbio *aiéi* (“sempre”), que expressam ideia de continuidade.

O fulcro de nossa análise, no entanto, está no canto do semicoro (v. 71-86), no qual podemos observar a descrição dos *gói* (“lamentos”) das mães argivas. Estes sucedem-se uns aos outros em um *agón* (“luta”) (v. 71), com forte expressão dramática. Constituem-se como uma das figuras centrais de *Suplicantes*, e são a principal força motora do coro. O termo *góos* é, desta forma, uma palavra-chave no enredo da peça de Eurípides. Na tradução, optamos pela palavra “lamento” porque, diferentemente de “gemido” – que também poderia ser uma opção válida para o contexto da peça –, tal vocábulo pode denotar melhor a ideia de um discurso triste, enlutado, mas articulado, o que, no entanto, não é garantido pela ideia de “gemido”. Além disso, o termo mantém uma coerência com as questões levantadas em nossa fundamentação teórica.

Outro fator digno de nota no canto do semicoro é o eco das mãos das servas (v. 72). Nessa estrofe as mãos têm um significado relevante para formar a imagem dolorosa do estado das mães argivas. A construção feita com o verbo *akhéō* nos leva a entender que elas batiam repetidamente no próprio peito e o som das batidas ressoava por todo o ambiente, o que remete a uma ideia sonora interessante para a leitura do texto traduzido. A ação de bater no peito em sinal

de luto é comum na literatura grega¹⁵, e nos prepara para contemplar o movimento violento de rasgarem, sulcarem as próprias faces (v. 76; 826).

Rasgar as faces é também uma das expressões recorrentes na literatura grega quando se trata de dor e luto¹⁶. O verbo “rasgar”, usado na tradução como uma alternativa ao verbo “arranhar”, possui uma ideia mais forte de violência do que este último, e é exatamente com esse ímpeto que as mães argivas sangram suas faces. De acordo com Jouan (1997), esse é o ápice do párodo de *Suplicantes*, e revela que a desfiguração corporal devida à dor é uma tentativa de adequar o aspecto externo do corpo aos sentimentos internos. Para o autor, isso configura homenagem e respeito aos que se foram, e não é coerente que as enlutadas se mantenham alinhadas externamente, enquanto estão desoladas por dentro.

Da mesma forma, Paley (2010) justifica o uso da palavra *kósmos* no verso 78, que pode significar “honra”, no sentido de crédito que se dá, ao qual se faz jus, e refere-se à ação de rasgar as faces e tingir a pele de sangue em honra aos mortos. As suplicantes consideram que tal atitude adorna os que olham pelos mortos e é digna de Hades. Para Paley (2010), a doutrina de que honrar os mortos seria honrar também os vivos justifica o argumento da severidade com que as suplicantes se flagelam e se desfiguram. Os mortos não se beneficiariam com tal flagelação, mas esta funcionaria como uma satisfação para o vazio deixado pela morte.

20

Semelhante comportamento as mães argivas repetem no diálogo com Adrasto nos versos 798-836. A seguir, apresenta-se a tradução deste intervalo de versos, que comentaremos logo após:

ADR. Vosso pranto, ó mães,	Est. 2
pelos mortos sepultados	
ressoe, ecoe como antífona aos meus	800
gemidos que estais a escutar.	
COR. Ó, filhos! Ó, amargas palavras	
de amorosas mães a vós!	
A vós que morreram me dirijo.	
ADR. Ai, ai de mim! COR. E de mim! Quantos males!	805
ADR. Ai, ai! COR. * * * * *	
ADR. Como padecemos! COR. A mais canina das dores!	
ADR. Ó cidade argiva! Não vês a minha sorte?	
COR. E vê também a mim, é certo,	

¹⁵ Como exemplo, citamos *Electra*, de Sófocles (v. 84 sqq.).

¹⁶ Aquiles, tomando conhecimento da morte de Pátroclo (*Il.*, 18. 21-27), é um exemplo.

desvalida, privada dos filhos.	810
ADR. Trazei os corpos	Ant. Est. 2
dos infelizes gotejantes de sangue, indignamente trucidados por indignos com quem a luta foi decidida.	
COR. Dai-mos, para que em abraços	815
juntando suas mãos às minhas, em meu seio deponha meus filhos.	
ADR. Tende-os! Tende-os! COR. Grande é o peso de minhas [penas.	
ADR. Ai, ai! COR. E às mães não proferis um “ai”?	
ADR. Ouve-me! COR. Sim, choras ambas as dores.	820
ADR. Ah! se as fileiras cadmeias me tivessem desfeito ao pó!	
COR. E jamais tivesse unido meu corpo a um marido.	
ADR. Vede este oceano de males, ó, infelizes mães.	
COR. Com as unhas dilaceremo-nos e	825
derramemos cinzas sobre a cabeça.	
ADR. Ai de mim! Ai de mim!	
Ah! se a terra sob meus pés me engolisse, se um furacão me arrebatasse	830
e a chama do fogo de Zeus caísse sobre minha cabeça!	
COR. Funestas núpcias contempleste, e funesto oráculo de Febo.	
Tendo deixado desolada e cheia de pesar	835
os palácios de Édipo, veio-nos a Erínia.	

O início do diálogo se dá em monodia, num dinamismo lúgubre. É digno de nota o verso 807, iniciado pela exclamação de Adrasto: “Como padecemos...” e finalizado pelo coro: “... a mais canina das dores”. Padecer é sofrer de mal físico e moral, que é exatamente a condição de Adrasto e das suplicantes descrita pelo participio presente *páthousa* (v. 11), e pelo aoristo *epáthomen* (v. 807). A escolha pela forma “padecer” prezou por um vocabulário mais erudito, em contraposição com “sofrer”, que, embora equivalente, é mais popular. Na tradução, intencionamos marcar como especial o sofrimento das suplicantes.

Outro item de interesse é o superlativo *kýntatē*, que pode significar “o mais vergonhoso”, “o mais horrível”, porém, manter na tradução o sentido mais puro

da palavra, além de preservar a metáfora euripidiana (dor canina, dor cachorra), ajuda a enfatizar a humilhação, o vexame pelo qual passam as mães.

Os versos 825 e 826 são uma sintética repetição dos versos 76 e 77, mas é interessante notar o verbo *alokízō*. Há uma força violenta dispensada pelas suplicantes nessa ação, que pode ser expressa em português pelo verbo “sulcar”, denotando não apenas arranhões, mas profundas feridas abertas no corpo pelas unhas, à maneira da terra sulcada pelo arado. Tal emprego recupera a imagem dramática da dilaceração, além de, novamente, tornar diferenciado o sofrimento das suplicantes.

Conclusão

A tradução de textos antigos sempre se revela algo desafiador, pois, na maioria das vezes, é difícil encontrar uma identificação com os valores da Antiguidade. Neste trabalho, o intento foi o de analisar o lamento materno no coro da peça *Suplicantes*, de Eurípides, e de verificar como as imagens e os sentidos desse lamento poderiam ser percebidos numa tradução para o português. Primeiramente, foi necessário entender a dimensão político-religiosa do luto na Grécia Antiga, para, então, compreender seu reflexo no teatro e, particularmente, na peça estudada. A partir disso é que a tradução dos trechos fez-se possível.

22

Percebeu-se que o conhecimento dos conteúdos que envolvem a obra (ritos fúnebres, orações, discursos, leis etc.) é fundamental para a construção das imagens e da carga dramática no repasse do texto-fonte para o texto traduzido. Esse repasse só é possível através de escolhas lexicais cuidadosas, não amarradas a simples correspondências que, na tentativa de atingirem a fidelidade ao texto-fonte, empobrecem, no entanto, o texto traduzido.

Em nossa tradução, as escolhas prezaram pelo sentido construído no texto-fonte, pela visualização imaginária das cenas e pela manutenção do emprego de metáforas para a garantia do aspecto poético do texto-fonte, já que não se buscou tanto a correspondência da forma, isto é, de versos metrificados. Isso não quer dizer, contudo, que nos afastamos da letra, mas intentamos adequá-la aos nossos propósitos tradutórios.

Em suma, para traduzir o luto em *Suplicantes*, levou-se em consideração não apenas os elementos textuais propriamente ditos, mas também os elementos cênicos, como os gestos, uma vez que muito das falas no teatro grego são descrições de movimentos corporais. Além disso, não desconsideramos certa identificação com o sofrimento das personagens, de modo a permitir na tradução uma busca mais acurada por imagens e metáforas que pudessem fazer com que o leitor visualizasse minimamente os significados das ações dramáticas presentes

no texto-fonte, a fim de compreender um pouco mais este aspecto tão presente na cultura grega antiga.

REFERÊNCIAS

ALEXIOU, M. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. New York: Rowman & Littlefield, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

BARBOSA, T. V. R. O tradutor de teatro e seu papel. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 38, p. 27-46, jan-jul, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212>. Acesso em 30 jun. 2020.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, L. C. (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81. Disponível em: <http://escritoriolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2020.

BISOL, L. H. **Threnos e goos**: lamento e murmúrio de Andrômaca. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Curso de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21768/3/2016_dis_lhbisol.pdf. Acesso em: 25 abr. 2020.

EURIPIDES. **Andromache**. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

_____. **Trojan Women**. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

_____. **The Suppliants**. Edited by F. A. Paley. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GARLAND, R. **The Greek Way of Death**. New York: Cornell University Press, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Hinos homéricos**. Tradução de Wilson Ribeiro Jr. São Paulo: UNESP, 2010.

JOUAN, F. Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripide. **Kernos**, Liège, v. 1, n. 10, p. 215-232, 1997.

LORAUX, N. **As mães de luto**. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Cosmos, 1994.

24

MIRTO, M. S. Il luto e la culture delle madri: le Supplici di Euripide, Pisa, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, n. 47, p. 57-88, 1984.

MONTEIRO, J. C. S. **Salomé de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/96174/310575.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 abr. 2020.

PALEY, A. F. Introduction. In: EURÍPIDES. **Suppliants**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 803-805.

RHEM, R. The Staging of the Suppliant Plays. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, New York, n. 29, p. 263-307, 1988.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de traduzir. In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Tradução de Celso R. Braid. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-101.

SCULLY, S. Orchestra and Stage in Euripides' *Suppliant Women*. **Arion**, La Rioja, v. 4, n. 1, p. 61-84, 1996.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2015.

STOREY, I. C. **Euripides: Suppliant Woman**. London: Duckworth, 2008.

TRANCÓN, S. **Teoría del Teatro: Bases Para el Analisis de la Obra Dramática**. Madrid: Fundamentos, 2006.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os Deuses, os Homens**. Tradução: Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZARDO, M. Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66289/000870716.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 abr. 2020.

Data de envio: 27/04/2020
Data de aprovação: 04/08/2020
Data de publicação: 21/12/2020