

Prefácios às traduções brasileiras da *Medeia* de Eurípides: *Presságios de uma tragédia?*

Rafael Guimarães Tavares da Silva
Faculdade de Letras/ Pos-Lit / UFMG

RESUMO: Nosso objetivo com este trabalho é passar em revista os prefácios das mais recentes traduções brasileiras da célebre tragédia de Eurípides, *Medeia*, tendo em vista analisar os propósitos declarados de seus tradutores e cotejá-los à luz de suas traduções. Não pretendemos fazer juízos sobre a correção das escolhas tradutórias de cada um deles, mas gostaríamos de explicitar aspectos de seu discurso paratextual (presente nos prefácios, introduções e comentários), por meio do qual eles delineiam seus critérios de tradução, além de seus próprios entendimentos acerca dos estudos clássicos, da tragédia e de assuntos potencialmente problematizados por *Medeia* (p. ex., a situação da mulher e do estrangeiro na sociedade helênica e, por comparação, na contemporânea). Analisamos as traduções e o aparato paratextual de Mário da G. Cury (2007 [or. 1991]), Jaa Torrano (1991), Flávio Oliveira (2006), Trajano Vieira (2010) e Trupersa (2013).

Palavras-chave: tradução; tragédia grega; *Medeia*; Eurípides.

ABSTRACT: Our main purpose with this work is to revisit the most recent Brazilian translations of the famous tragedy by Euripides, *Medea*, aiming at an analysis of the declared objectives of their translators and a comparison with their translations. We do not intend to focus on judgements about the correctness of the translating choices from each one of them, but on highlighting aspects of their paratextual discourse (present in prefaces, introductions and commentaries), by which they delineate their translating criteria, besides their own comprehension about the classical studies, tragedy and subjects potentially problematized by *Medea* (e.g., the situation of the woman and of the foreigner in the Hellenic society and, by comparison, in the contemporary one). We analyze the translations and the paratextual apparatus of Mário da G. Cury (2007 [or. 1991]), Jaa Torrano (1991), Flávio Ribeiro (2006), Trajano Vieira (2010) and Trupersa (2013).

Keywords: translation; greek tragedy; *Medea*; Euripides.

Nos últimos anos, o Brasil tem conhecido um aumento de publicações voltadas para a tradução de textos da literatura clássica. Um percentual considerável dessas traduções busca nas tragédias áticas do período clássico uma oportunidade para trazer de volta à vida um fenômeno característico da civilização helênica e fundamental para o desenvolvimento da compreensão do ser humano nas culturas de base greco-romana. Esse valor fundamental talvez não esteja na pretensa universalidade dos temas abordados pela tragédia antiga, mas na importância que essa manifestação cultural adquiriu – complementarmente à poesia épica e à filosofia platônica – no seio de uma *paideia* [formação] helênica básica para a constituição de uma ideia de Ocidente.

Diante da efervescência desse tipo de publicações atualmente, importa-nos tentar entender de que modo os estudiosos e tradutores desses textos se valem do momento para construir – e fortalecer – um discurso sobre o seu objeto de estudo, modulando o imaginário variadíssimo que a sociedade brasileira faz acerca desse período, dessas obras, desses autores, bem como das pessoas que dedicam suas vidas a estudá-los e a tentar compreendê-los. Nesse sentido, um espaço que se revelou fonte fundamental de informações sobre o modo de pensar e de agir desses estudiosos é aquilo que compõe os paratextos das traduções: prefácios, introduções, notas, posfácios, comentários, etc.

Partindo dessa intuição básica – sobre a importância que o paratexto adquire como espaço de construção do ponto de vista a ser assumido pelo leitor antes, durante e depois da leitura da obra – resolvemos estudar o caso específico de *Medeia*. Nossa opção se deve não apenas à importância que essa obra tem para a constituição de uma personagem e de um mito fundamentais de nossa cultura, mas também porque ambos se prestam com frequência à construção de discursos voltados para o debate de temas importantes: no plano político, a situação da mulher e do estrangeiro; no plano psicológico, a questão do abandono, do amor e do sentimento de honra; no plano ético, a questão do desrespeito à palavra empenhada, da traição e da justiça. Nesse sentido, *Medeia* oferece material para que estudiosos e tradutores desenvolvam suas ideias – e não apenas relativas a critérios de tradução e opções literárias – numa complexa rede interconectada de referências estéticas, éticas e psicológicas. Além disso, beneficiamo-nos da quantidade elevada de traduções dessa tragédia recentemente publicadas no Brasil – cinco desde a revisão da tradução de Mário da Gama Kury, em 1991, até 2013,

ano de publicação da mais recente tradução, a saber, a *Medeia* proposta pela Trupersa.

A primeira desse conjunto de traduções, a de Kury, embora originalmente de 1972, é revisada e publicada em 1991, pela Jorge Zahar Editora, “com o objetivo principal de dar maior fluência aos versos” (KURY, 2007b, p. 7). Com relação aos critérios dessa tradução – ou de que maneira essa “fluência dos versos” teria sido aprimorada – o tradutor não é explícito, na medida em que não fala nada sobre os seus objetivos e escolhas tradutórias. O mais próximo disso se restringe à afirmação de que: “O texto e o contexto da *Medeia* são de tal forma densos e elaborados que a tradução, como a leitura, também é uma descoberta, a cada verso, de detalhes da habilidade e arte extraordinárias de Eurípides como poeta e dramaturgo” (KURY, 2007a, p. 15).

A partir dessa frase, podemos inferir que o tradutor se volta para a construção de um texto a ser lido que permita a “descoberta, a cada verso, de detalhes da habilidade e arte extraordinárias de Eurípides como poeta e dramaturgo”. O que se entende aqui pela dramaturgia de Eurípides é algo obscuro, pois não se diz nada sobre o modo por que ela se revelaria na tradução ou na leitura do texto de *Medeia*. Além disso, na verdade, não se explicita sequer de que maneira a habilidade poética de Eurípides se manifestaria na tradução – na métrica, nos jogos sonoros, nas metáforas, nas imagens –, pois, mais uma vez, nada é afirmado sobre isso.

Se os critérios da tradução não são explicitados na “Introdução” de Kury, com o que ela se ocupa de fato? Com uma breve biografia de Eurípides, um resumo da lenda envolvendo *Medeia* e *Jasão*, além de uma explicação do enredo da tragédia. Por meio dessa introdução, o tradutor se certifica de que seu leitor – pois se trata aqui única e exclusivamente de um leitor – compreenda que o trágico dessa peça está ligado à transformação do amor de *Medeia* em seu ódio sobre-humano por *Jasão*, quando este a repudiou para casar-se com a filha do rei da região que os acolhera (KURY, 2007a, p. 13). Para ainda maior clareza de seus leitores nas questões sobre a subsunção do trágico aos sentimentos “mortíferos” de *Medeia*, o tradutor afirma:

Esses sentimentos primitivos eram naturais numa criatura também primitiva, vinda de uma região habitada por bárbaros entre os quais imperava a feitiçaria, principalmente se levarmos em conta o procedimento de *Jáson* (vejam-se os versos 291 e 302, onde Eurípides faz

a súmula das razões do amor-próprio ferido, do ponto de vista das mulheres dotadas do temperamento de Medeia). (KURY, 2007a, p. 13)

Ou seja, essa tragédia deveria ser entendida como o desenvolvimento de tais “sentimentos primitivos”, os quais seriam “naturais” entre “bárbaros” e bem compreensíveis “do ponto de vista das mulheres dotadas do temperamento de Medeia”. Pode parecer estranho que um tradutor imponha tais limites interpretativos à obra aberta com que está lidando e proponha teorias pessoais que tentem encerrá-la. Isso indica claramente, contudo, aquele ponto que mencionávamos a princípio: o paratexto das traduções é um espaço de construção da visão que o leitor constituirá antes, durante e depois da leitura. É, portanto, um discurso de poder. A tradução, por sua vez, tende a reforçar aquilo que é dito no paratexto (ou vice-versa, uma vez que a hierarquia aqui não existe de todo). Assim sendo, tradução e paratexto são modos de construção de um discurso e de uma imagem como outros que existem na sociedade.

Levando em conta o que dissemos nesse breve excursão, por mais absurdo que possa parecer o arroubo psicologizante com que o trecho anterior estaria indicando uma espécie de “complexo de Medeia” para algumas mulheres, a argumentação se encerra de fato com algo que aspira ao valor probatório de um caso clínico. O tradutor afirma:

E as criaturas humanas não mudaram com o passar dos séculos e até dos milênios. Alguns dos leitores devem lembrar-se ainda de um crime horrível praticado aqui no Rio, na década de 1960, por uma mulher – batizada pela imprensa de Fera da Penha – que, abandonada pelo amante, sequestrou uma filha dele de cinco ou seis anos – Tânia, a mais querida pelo pai – e matou-a com requintes de perversidade “para fazer o pai sofrer”. (KURY, 2007a, p. 13)

Assim sendo, o objetivo de Kury em sua “Introdução” não é explicitar seus critérios tradutórios, mas propor uma teoria duvidosa de cunho sexista para o campo da psicologia. De todo modo, esse aparente descaso do tradutor em informar seu leitor sobre o que foi feito na tradução de seu texto é característico de certa abordagem tradutória, na qual cabe ao leitor a responsabilidade de compreender aquilo que foi feito pela tradução. Tal compreensão fica muito limitada caso o leitor

não consiga ler o texto na língua original (o que constitui a maioria dos casos) e apenas fomenta certo obscurantismo em torno ao texto traduzido.

Ainda em 1991, é publicada a *Medeia* de Jaa Torrano pela Editora Hucitec, numa edição bilíngue (fato que coordena a manutenção do mesmo número de versos entre o original e a tradução). O texto da tragédia é precedido por uma apresentação assinada por Filomena Yoshie Hirata, na qual o enredo da tragédia é recontado (ou antes, “pré-contado”), repetindo o expediente adotado por Kury, ainda que de modo mais longo e profundo. Resumindo os principais momentos do drama e inclusive citando os seus trechos mais significativos, a helenista assegura-se de que o sentido de cada cena importante do enredo não passe despercebido ao leitor, a fim de que ele note o crescendo com que a trama é construída até alcançar o seu clímax trágico, presente no fato de que “o vingador sofre igualmente com a vingança” (HIRATA, 1991, p. 22).

Como se vê, essa apresentação da *Medeia* encarrega-se de deixar bem claro o sentido da peça para que o leitor não se engane. Hirata também aborda os mesmos temas polêmicos para os quais aludimos na introdução escrita por Kury, mas o faz com mais cuidado e não tenta propor reduções psicológicas a partir do enredo trágico. Ainda assim, persiste o desejo de explicitar ao leitor as questões dramatizadas:

É justamente nesse contexto que se apreende a grandeza dessa personagem euripídiana: na medida em que sua perfídia permanece ambígua. Razão e delírio correm juntos, paralelos como *Medeia*-mulher e *Medeia*-vingadora bárbara constituem, se é possível dizer, uma ambiguidade nítida, impossível de separar e de fundir. (HIRATA, 1991, p. 18)

Na sequência a essa apresentação de caráter didático – que não menciona em momento algum a tradução propriamente dita¹ –, Jaa Torrano assina uma “Nota do Tradutor”. Ainda que ela seja breve, algumas informações importantes são oferecidas ao leitor. Depois de mencionar o fato de que as interjeições em grego – marcas tão características da tragédia ática – não são traduzidas, mas meramente transliteradas, o tradutor

¹ A razão para isso talvez possa ser esclarecida a partir de uma nota com que se encerra essa introdução, na qual se esclarece o seguinte: “Esse texto foi lido no *taller* “La Filología Clásica en América”, organizado pela Universidade de Havana, Cuba, em maio de 1990” (HIRATA, 1991, p. 23, n. 7).

afirma se valer de certa liberdade nos “versos livres”, que seriam mais adequados e aptos para recriar a riqueza poética da tragédia (TORRANO, 1991, p. 25). Além disso, os agradecimentos à atriz Marlene Fortuna (por sugestões para tornar mais fluente e teatral o texto traduzido), bem como aos diretores Ricardo Karman e Antunes Filho, dão a entender que Torrano tenha se esforçado por obter uma tradução encenável. Ou seja, temos aí alguns critérios empregados na tradução, mas muitos pontos interessantes deixados sob uma aura de mistério: critérios de tradução de nomes próprios; emprego ou não de neologismos, arcaísmos e barbarismos; modalidades de recurso a jogos sonoros para reproduzir a “índole musical e espontaneamente cantora do grego clássico”; possibilidades de transposição de jogos de palavras baseados na polissemia, na homofonia ou em trocadilhos etimológicos; entre muitos outros.

Diante disso, parece-nos que, embora apresente um texto poético e fluente da *Medeia*, Torrano perde a oportunidade de desenvolver melhor suas ideias e teorias sobre a prática da tradução. Isso talvez faça parte de um projeto mais amplo de tentativa de difusão da cultura helênica entre o público – haja vista a qualidade e a clareza de muitos de seus versos, virtudes que fazem dessa versão uma das mais recomendáveis ao leitor de poesia –, embora sem deixar de lado certo caráter “hierático” da leitura dos textos helênicos. Pelo menos é o que dá a entender o parágrafo inicial da “Nota do Tradutor”:

Ao Deus Dioniso pertencem o teatro e as visões espetaculares; ao Deus Hermes pertencem a comunicação e o inesperado encontro de pessoas e coisas estranhas. Parece-nos claro que segundo a nossa participação em ambos estes Deuses, também este trabalho de tradução terá sua própria clareza, sem necessitar de outras explicações e justificativas. (TORRANO, 1991, p. 25)

Alguns anos mais tarde, em 2006, Flávio Ribeiro de Oliveira publica sua *Medeia* pela Odisseus Editora. O livro inicia com um texto não assinado e intitulado “Coleção Kouros”, no qual a importância do retorno à literatura clássica é o assunto de destaque. Mencionando brevemente a influência cristã sobre a castração do homem (chamado aí “eunuco”), o autor sugere que o resgate da herança clássica, tal como se dá desde o Renascimento, seria uma alternativa à situação constatada. Mas não deixa de chamar atenção os termos com que tal constatação é descrita:

Se a sacralização do labor ajudou a desenvolver as ciências, nas letras e nas artes plásticas, por sua vez, temos a impressão de que reina hoje um onanismo que parece apenas testar se a capacidade de sonhar subsiste. Não construímos novos mitos e parece que não conseguimos mais nos seduzir com a beleza do próprio homem, pois a beleza também foi tocada pela mão de Midas e transformouse em algo não mais revelado pelo espírito, mas algo que o vil metal diz alcançar. (COLEÇÃO, 2006, p. 11)

Ainda que os termos sexuais dessa crítica ao mundo contemporâneo sejam um tanto quanto dissonantes,² o texto da “Introdução” assinada pelo tradutor, Flávio Ribeiro de Oliveira, orienta-se de algum modo por uma crítica análoga. Mas esse aspecto só se expressa ao fim do texto, quando ele tece considerações sobre a linguagem trágica de Eurípides e as relaciona à tradução. Antes, contudo, aspectos de interpretação, transmissão do texto e registro da linguagem trágica são abordados pelo estudioso.

Dentre tais assuntos, o tratamento da linguagem de *Medeia* é o que nos diz mais respeito para que compreendamos sua proposta de tradução. Embora o tradutor aí reconheça “o fato de que os cidadãos atenienses comuns, reunidos no teatro de Dioniso, compreendessem imediatamente uma representação de tragédia” (OLIVEIRA, 2006, p. 20), ele vê na linguagem empregada por esse gênero poético qualidades específicas e válidas *in abstracto*. Isso porque ele pretende recriar essas características em sua tradução sem levar em conta, na recepção contemporânea de sua obra, aquilo que ele chama de “familiarização dos espectadores com esse código específico”. Nesse sentido, sua análise formal é precisa:

Em primeiro lugar, é necessário lembrar que a tragédia grega era *poesia* e que a poesia grega era composta em uma linguagem própria, diferente daquela empregada no dia-a-dia, e fixada em estruturas métricas rigorosas (não existia o verso livre). Essas estruturas se baseavam não em rimas ou em tonicidade das sílabas, mas em alternâncias entre sílabas longas e breves no interior dos versos (o que

² A formulação do parágrafo de onde extraímos o respectivo trecho pareceria propor que entre eunucos e praticantes do onanismo já não há quem reconheça a verdadeira beleza para além daquilo que se dá a ver no vil metal.

não tem equivalente nos tipos de metro da poesia em língua portuguesa). Ou seja, todas as tragédias obedeciam a uma metrficação rigorosa, em que prevaleciam os trímetros jâmbicos nos diálogos. (OLIVEIRA, 2006, p. 20-1)

Contentemo-nos com as informações desse parágrafo, embora o tradutor exponha na sequência algumas questões sobre os diferentes dialetos e as complexidades inerentes às partes líricas (“com dificuldades sintáticas e lexicais que às vezes deixam perplexos mesmo os especialistas”), além do emprego de arcaísmos (da linguagem épica) e neologismos (da linguagem filosófica, medicinal, sofisticada e esportiva). O importante é notarmos que essa descrição de aspectos formais do texto trágico – prescindindo do que se relaciona com a recepção da obra e com a sua dramaticidade, por exemplo – conforma aquilo que se apresentará como a proposta dessa tradução.

Na seção propriamente dedicada aos seus critérios tradutórios, Oliveira critica “traduções escolares” e prosaicas pela “repetição monótona de construções pobres”, acompanhadas de um emprego lexical que não vai “além do arroz com feijão dos dicionários”, pois um texto familiar ao leitor moderno “deturpa o caráter poético da linguagem trágica” (OLIVEIRA, 2006, p. 22). Tendo por paradigma o expressionismo alemão, pela “linguagem artificial, o exagero, a hipérbole, o pessimismo sombrio [que] provocam afastamento do espectador”, o tradutor busca tornar as ações e falas de suas personagens “estilizadas, ritualísticas – não espontâneas” (OLIVEIRA, 2006, p. 23). Ou seja, o aspecto formal da linguagem trágica conforma a sua tradução.

A possibilidade de privilegiar um dos aspectos do texto traduzido está de fato entre as prerrogativas de todo tradutor e é na explicitação dessa escolha que se revela a lealdade da tradução proposta. Nesse sentido, não há dúvidas quanto ao trabalho de Oliveira. Por outro lado, porém, a veemência com que ele condena traduções que escolham aspectos diversos daqueles privilegiados por ele – com a acusação mesmo de que algumas “falseiam o espírito da tragédia” – é indicador de uma intolerância lamentável. E esse de fato é o tom final de sua introdução, quando afirma:

Não é uma tradução dócil: dialoga com Eurípides. Conservando como referência fundamental o sentido dos versos da *Medeia* (eu diria que, nesse aspecto, a tradução é rigorosa e exata – para evitar o adjetivo “fiel” – e não extravia o leitor), dediquei-me a improvisações musicais sobre eles, jogando com a sintaxe, com o léxico e com as

possibilidades rítmicas do decassílabo e do octossílabo em língua portuguesa. Num certo sentido, inspira-me o jazz: improvisei sobre as frases de Eurípides como um músico de jazz improvisa sobre a melodia. O resultado é uma poesia angulosa e, talvez, difícil (não é destinada àquele tipo de leitor que o Morelli de Júlio Cortázar definia como “leitor-fêmea”). (OLIVEIRA, 2006, p. 24, *grifo nosso*)

Que um tradutor inspire-se no expressionismo alemão e no jazz para guiar formalmente suas opções não há nada de errado: tais prerrogativas estão dentre suas liberdades. Mas que este mesmo tradutor acuse as demais traduções – as que não seguem suas opções formais – de “extraviarem o leitor” é no mínimo suspeito. De toda forma, a questão sexual – com as implicações nefastas que os estudos de gênero demonstram – volta aí à tona, ainda que camuflada por uma citação a um personagem de Júlio Cortázar, e demonstra que as várias formas de intolerância andam juntas.

Em 2010, a *Medeia* de Trajano Vieira é publicada pela Editora 34. O texto da tragédia faz-se preceder por uma “nota preliminar”, na qual o tradutor menciona rapidamente o contexto de encenação da peça em 431 a.C. e aventa outras fontes antigas para o mito de Medeia – a título de orientação ao leitor interessado. Na sequência, o texto da tragédia é apresentado em versão bilíngue e espelhada, disposição que faz saltar aos olhos a tradução interlinear – com a consequente manutenção do número de versos do original na tradução –, além do emprego de notas de rodapé nas quais o tradutor explica passagens complicadas, justifica certas opções de tradução e evoca outras obras e entretchos do repertório helênico com os quais seria possível promover um diálogo a partir de Eurípides. Os critérios de tradução propriamente ditos serão elucidados apenas ao fim do livro, num breve capítulo dedicado a isso e a questões de métrica.

Entre o fim da tragédia e o capítulo sobre “Métrica e critérios de tradução”, contudo, Vieira oferece um breve estudo intitulado “O destemor de Medeia e o teatro de horror”. Partindo de uma comparação com a tragédia sofocliana, o tradutor propõe que certo refinamento sofisticado seja entendido como a marca tanto de Eurípides quanto de sua personagem Medeia nessa tragédia (VIEIRA, 2010a, p. 161). Além disso, ao longo desse ensaio, o tradutor aborda os mesmos temas polêmicos tratados por outros autores, mas de maneira atenciosa, apoiando-se em

outros estudos acadêmicos sobre a questão. Com relação a um pretenso “complexo de Medeia”, afirma:

Ao qualificar como *sophós* a ação da infanticida, Eurípides põe em relevo sua própria engenhosidade poética, o elemento inesperado que fundamenta sua concepção literária. O quanto, no caso de *Medeia*, essa obsessão pelo imprevisível revelou-se premonitória é algo que foi devidamente analisado por P. E. Easterling. Citando dados referentes ao período entre 1957 e 1968, a helenista nota que 30% das vítimas de assassinatos no Reino Unido foram crianças, e, na Dinamarca, perto de 50%. Na maioria das vezes, esses crimes foram cometidos pela mãe ou pelo pai, com o objetivo de atingir o cônjuge. (VIEIRA, 2010a, p. 163)

Já com relação ao pretenso “primitivismo” de Medeia, “natural” em “povos bárbaros”, Vieira (2010a, p. 167) se mostra igualmente cauteloso. O seu posicionamento geral revela que ele aborda questões hermenêuticas delicadas apoiando-se para tal em rica bibliografia especializada e preocupando-se em colocar o leitor a par das principais reflexões suscitadas pela obra. Essa constatação é reforçada pela existência de dois breves capítulos dedicados a “sugestões bibliográficas” e “excertos da crítica”, nos quais o leitor interessado encontra dicas para um estudo mais aprofundado.

Finalmente, com relação à tradução propriamente dita, Vieira menciona a importância da métrica para a tragédia antiga, sugerindo que o assunto apresente alguma dificuldade (sobretudo nos trechos corais). Ele explicita suas opções métricas e as justifica à luz do texto grego (VIEIRA, 2010b, p. 177): o resultado de sua opção por uma tradução interlinear – com a tentativa de manter a correspondência exata entre os versos helênicos e os brasileiros –, conjugada a um tratamento métrico atencioso, obriga-o a certa concisão silábica e ao emprego de uma linguagem sintética rebuscada.

Apesar da grande preocupação acadêmica demonstrada por Vieira, seu capítulo sobre “métrica e critérios de tradução” deixa um pouco a desejar, justamente porque se restringe a uma discussão de questões métricas. Ainda que seu apuro formal no manuseio dos versos em português mostre consciência da diferença entre métrica e ritmo, a ausência da explicitação dos ditos “critérios de tradução” deixa o leitor sem saber que dimensões do texto foram privilegiadas pelo tradutor. A

opção de Vieira só é explicitada de fato pelo texto de Paula da Cunha Corrêa, na orelha do livro:

Hoje, lemos a *sós* e em silêncio, quase como partituras musicais, apenas o que a tradição nos legou dos textos originalmente encenados, ou, ainda, traduções das falas das personagens e dos cantos corais. É por isso que as versões precisam ser eficazes e tanto maior será a importância daquelas que conseguirem recuperar, de alguma forma, algo do que se perdeu. Nesta tradução da *Medeia*, em decassílabos e versos livres, Trajano Vieira busca recriar a linguagem poética do original: os efeitos sonoros e prosódicos, a especificidade lexical e sintática, e as figuras retóricas. Temos a oportunidade de acompanhar esse trabalho do tradutor e as soluções por ele alcançadas em notas que elucidam o seu processo de *transcrição*. (CORRÊA, 2010, orelha do livro)

A última tradução brasileira de que temos notícia é a *Medeia* da Trupersa, publicada pela Ateliê Editorial em 2013. O livro abre com o texto “*Medeia* da Trupersa: uma experiência de tradução em cena”, da autoria de Olimar Flores-Júnior, no qual a dimensão coletiva do teatro – isso para não se falar de todo fenômeno artístico em geral – sobressai como uma das constatações que guiaram esse processo de tradução (FLORES-JÚNIOR, 2013, p. 9). Além de chamar atenção para o aspecto plural e polifônico de um trabalho como esse, realizado por um grupo composto de estudiosos da literatura clássica, atores, tanto jovens quanto adultos, o estudioso afirma ainda:

Na base desse laboratório – e o termo parece se adequar plenamente aos fins e ao método do projeto – estão uma constatação e, solidária a ela, uma hipótese. A constatação: a grande maioria – se não a totalidade – das traduções do teatro grego em língua brasileira parecem visar antes o *texto escrito*, ou seja, a forma fixa que na sua origem mais remota estava inteiramente subordinada ao *drama*, à *ação*; a hipótese que se segue a essa constatação identifica-se com a possibilidade vislumbrada de que um texto teatral traduzido, ainda que texto escrito, guarde as marcas do movimento da cena original, ou que pelo menos o favoreça. (FLORES-JÚNIOR, 2013, p. 10)

Depois desse texto introdutório, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, a coordenadora da Trupersa, oferece um prefácio no qual se propõe a tratar do que chama de “tradução brasileira coletiva funcional e cênica de teatro grego clássico” (BARBOSA, 2013, p. 13). Partindo da observação de que a tragédia grega se restringe habitualmente a uma elite intelectual de acadêmicos e artistas selecionados, a estudiosa aponta como uma das causas principais para essa conjuntura, a erudição e a sofisticação das traduções elaboradas por e para especialistas, pouco adequadas à encenação. Em sua opinião, o privilégio do texto e o rebaixamento da dimensão espetacular da tragédia são os princípios que guiam esses tradutores em sua opção por tão variegado léxico, labiríntica sintaxe e solene dicção. Ainda que reconheça a importância filológica e acadêmica desse tipo de trabalho, ela opta por uma tradução que proponha um texto mais encenável e acessível ao grande público (BARBOSA, 2013, p. 15).

Dentre as opções elencadas ao longo desse prefácio para aproximar o texto da cena e do público, e que já estariam presentes de certa forma na própria tragédia de Eurípidés, estão as seguintes: a intertextualidade com certos lugares da cultura do público; a reprodução da oralidade no próprio texto escrito; o emprego de traços característicos na fala de determinadas personagens; certa precedência da dimensão dramática no estabelecimento do texto (BARBOSA, 2013, p. 34). Ainda que essas opções pudessem levar a crer na facilitação do texto, a estudiosa ressalva:

Procuramos flexibilizar o vocabulário suavizando a erudição acadêmica dos recém-formados tradutores, objetivando a clareza. Mas não abolimos o estranhamento poético, guardamo-lo na sintaxe invertida de alguns trechos que são mais bem entendidos se verbalizados em voz alta; ousamos em cena adotar palavras supostamente inadequadas (palavrões, por exemplo) e por ambiguidades maldosas, não criadas, mas preservadas. Mantivemos, porém, a beleza sem ambiguidades da segunda pessoa – a qual não impedia em nada o entendimento, mesmo para pessoas com pouca escolaridade; preservamos arcaísmos recuperados da música popular e dos falares de outras regiões do país mais preservadas da urbanidade. (BARBOSA, 2013, p. 35)

Como se vê, os princípios que teriam guiado a elaboração desse trabalho são claramente elencados e explicados no prefácio da obra.

Aos elementos já mencionados somam-se ainda duas passagens em que Barbosa coloca os recursos de que se abstiveram os tradutores da *Trupersa*. Numa dessas passagens, diz que foram evitadas “perífrases, mesóclises, formas oblíquas dos pronomes e gerúndios que materializam ações estendidas, organizações mentais refletidas e prolongadas no português” (BARBOSA, 2013, p. 37). E completa marcando sua preocupação em estabelecer uma escola de tradução à brasileira:

Resta-nos oportunamente avisar que quase nunca trabalhamos a métrica; não criamos neologismos, nem tentamos recuperar a sonoridade grega. Aqui nossa tradução foi domesticadora: nossos sons são brasileiros e amiúde recolhidos, como dissemos, em poetas de nossa língua. Por algumas ocasiões homenageamos nossos colegas professores e tradutores primorosos em suas saborosas, acertadas e inspiradoras traduções: Jaa Torrano, Mário da Gama Kury, Trajano Vieira e Maria Helena da Rocha Pereira. (BARBOSA, 2013, p. 36)

Sem qualquer contextualização do texto eurípidiano e indicando nas entrelinhas a sua atualidade, o prefácio apresenta, de forma clara e objetiva, apenas os principais critérios que orientaram a “trupe de tradução de teatro antigo” ao longo do processo de tradução. O produto final de tal processo releva da oralidade e da dramaticidade – requisitando uma leitura em voz alta e até mesmo uma movimentação corporal por parte do leitor. Se o texto final da *Medeia* é de fato tão dramático quanto sua teoria o pretende, isso pode ser conferido numa das encenações da peça que o grupo oferece.

Com isso, nossas análises dos paratextos às traduções brasileiras da *Medeia* de Eurípides – em sua multiplicidade de aspectos – chega ao fim. Esperamos que nosso trabalho tenha oferecido alguns vislumbres dos diversos modos empregados pelos tradutores e estudiosos da tragédia ática – e das clássicas em geral – para construir a imagem que o leitor terá desse campo de estudos, de suas obras e autores, bem como dos que se dedicam a desenvolvê-lo. Acreditamos ter alertado para a necessidade de cuidado na recepção desses discursos a fim de evitar que eles controlem a liberdade de interpretação do leitor, impedindo-o de ver e construir sua própria leitura.

Referências

- BARBOSA, T. V. R. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Medeia*: De Eurípides. Dir. e coord. geral Tereza Virgínia R. Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê Ed., 2013. p. 13-39.
- COLEÇÃO Kouros. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad., introd. e notas: Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 9-12.
- CORRÊA, P. C. Orelha do livro. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. Orelha do livro.
- FLORES-JÚNIOR, O. *Medeia* da Trupersa: uma experiência de tradução em cena. In: EURÍPIDES. *Medeia*: De Eurípides. Dir. e coord. geral Tereza Virgínia R. Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê Ed., 2013. p. 7-12.
- HIRATA, F. Y. *Medeia*: uma apresentação. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991. p. 11-23.
- KURY, M. G. *Medéia*: Introdução. In: EURÍPIDES. *Medeia*; *Hipólito*; *As troianas*. Trad. do grego M. da G. Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a. p. 11-16.
- KURY, M. G. Prólogo. In: EURÍPIDES. *Medeia*; *Hipólito*; *As troianas*. Trad. do grego M. da G. Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b. p. 7.
- OLIVEIRA, F. R. Introdução. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad., introd. e notas: Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 13-25.
- TORRANO, J. Nota do Tradutor. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991. p. 25-6.
- VIEIRA, T. O destemor de *Medeia* e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010a. p. 157-176.
- VIEIRA, T. Métrica e critérios de tradução. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010b. p. 177-8.
- VIEIRA, T. Nota preliminar. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010c. p. 9-11.