

“ANTÍGONA”, DE SÓFOCLES : A RECONFIGURAÇÃO MUSICAL DOS COROS TRÁGICOS

Lawrence Flores Pereira

A tragédia, como a própria personagem Antígona, não aceita amigos só em palavra. Ela quer fidelidade total - poesia, coro, tom, ritmo, sentido, imagem. Era preciso trazer a tragédia de volta ao domínio da arte e dos artistas, depois de um rico percurso em que, influenciada pela erudição moderna, nossa compreensão dela se enriquecera e complexificara. Ponto crucial era criar uma tradução direta do grego que fosse pronunciável no teatro. Tinha de ter os rigores da poesia e do verso. Ser complexa, com os ricos jogos de sentido do original, *pulsante*, compreensível no palco, sem ser óbvia. Compreensível, mas notem bem: sem qualquer coloquialidade realista. Era imprescindível o conhecimento moderno sobre a tragédia antiga. Entretanto, era preciso também evitar os resíduos da erudição, esse refugio do trabalho. Enfim, uma tradução *poética*, mas também algo prosaica em sua poesia, e poética em sua prosa. Cada personagem tinha de ter suas próprias palavras. A voz de Creonte deveria soar, ao mesmo tempo, grandiosa e paranóica. Antígona deveria dar a ver sua altivez vibrante, seu amor estranho pelo irmão. Tírsias deveria trazer à luz as sombras de seu obscuro visionarismo. Hemon, perante seu pai, deveria soar primeiro respeitoso, depois persuasivo, para, ao final, lançar-se na mais perigosa *ira*. Ismena tinha de expressar em palavras sua fragilidade e submissão. E os perigos eram vários ao iniciar o empreendimento. Um perigo de que tentei me manter afastado: da solenidade inflada, do bacharelismo, da retórica vazia. E seu contrário também: o prosaico das traduções em prosa. Elas matam o fôlego dramático em fórmulas

explicativas e didáticas, transformam a pulsação viva num avanço claudicante. São traduções apenas parcialmente fiéis. Nesse sentido, a organicidade poética e artística do texto foi também importante. Queria preparar um texto sólido e rigoroso. Mas não devia esquecer de criar um corpo orgânico que satisfizesse também o ator. Este, ao se familiarizar com os versos, deveria, com o tempo, assimilar as frases como um evento artístico reproduzível. Essa organicidade teria de ser rítmica. Mas isso não significava falas sem rugosidades, tonalidades e colorações. A questão básica era dar coloração sem cair no pitoresco. Foi necessário sublinhar, também, nas flutuações do discurso de cada personagem, as mudanças de tom, tão importantes para o teatro. Um exemplo: em longos relatos como o discurso do guarda há um curioso caso de ondulante modulação. A personagem é ligeiramente risível quando fala de suas vacilações. Ele torna-se solene ao narrar sua guarda (durante a qual assistiu ao surgimento sublime de alterações climáticas aterrorizadoras). Depois, é pusilânime quando se rejubila por ter se livrado do castigo capital prometido por Creonte. Isso em poucos versos, em verdadeiros saltos. Exige grande perícia do ator na sua interpretação. O ritmo e a coloração tímbrica que estão por detrás dessas passagens não constituem uma reconstituição *em detalhe* de um ritmo ou de um encadeamento do texto sofocleano. São uma reconfiguração das sugestões da forma, respondem às sugestões de conteúdo do original. Se é verdade que em grandes obras é impossível separar forma de conteúdo, então não só é válido como imprescindível confiar na intuição poética.

Os Coros

A tradução dos coros e, de modo geral, das partes “líricas” foi regida por princípios diversos dos que orientaram as partes dialogadas. Sua proximidade maior com o canto exige tensão concentrada. As entonações, essas marcas que caracterizam a fala dos indivíduos, com sua dimensão argumentativa, clara e translúcida, desaparecem quase inteiramente. Os períodos líricos soam mais metálicos e frios, a ritmação ganha contorno mais nítido. Graças à coerção das palavras, obrigadas a se comprimirem no espaço estrito de versos majoritariamente mais curtos, a sintaxe produz efeitos nervosos, raros, tortuosos e complicados. É nos enrodilhados dessa sintaxe que avançam metáforas abissais, metonímias, figuras que prosperam e se derramam umas sobre as outras. E embora os temas sofram transmutações nesse deslizamento de uma para outra imagem e mesmo desapareçam, o motivo permanece latente no fundo. O uso da alusão, por exemplo, que oculta ligeiramente os nomes dos heróis – como, por exemplo, os “malditos” mencionados no párodo – criam uma zona de indeterminação que não deve ser preenchida, mas mantida na sua vaga nebulosa. Assim com os acontecimentos mencionados: estão ocultos por uma densa névoa sintática e metafórica. A tradução dos coros está submetida ainda a outro imperativo: o *contraste*. Nossa intenção foi criar versos que o leitor diferenciasse imediatamente das partes dialogadas. Para tanto, não basta simplesmente substituir o dodecassílabo por versos mais curtos. Era necessário aprofundar a diferença, torná-la evidente. O “verso livre”, se assim se pode chamar uma seqüência de versos de oito, sete, dez sílabas ou ainda outras variedade, serviu-me de princípio orientador.

O Párodos: apanhar a constelação

O párodos de Antígona é, junto com o primeiro estásimo da mesma peça, um dos grandes momentos da tragédia antiga. Kathrin H. Rosenfield assinala que aqui não é tão importante o “estabelecimento dos fatos” quanto o efeito poético produzido pela

atmosfera estilisticamente vaporosa. Hölderlin referiu-se a esse modo como um “rápido apanhar” (rasches Begreifen), no qual imagens, noções e figuras se concatenam ao sabor da composição, sem seguir uma ordem lógica. A lógica poética “não calculável”, como a denomina Kathrin Rosenfield, permite a condensação de pensamentos, exigindo um modo de compreensão específico. O processo de tradução de uma passagem assim deve *buscar refazer de algum modo esse procedimento*. O estilo hiperpoético, sintático, que concatena idéias disparatadas, concentra também sugestões implícitas na peça. Exemplo dessas junções “disparatadas” é o párodos de *Antígona*: inicia com a evocação do sol que desponta no horizonte como os “cílios do dourado dia” (*chruseas hameras blepharon*). Essa evocação grandiloqua, repleta de boas esperanças, é frustrada, quando, numa série de imagens descrevendo o elevar-se do sol, a figura feroz do guerreiro argivo se funde ao do próprio astro. Não se trata de uma *transformação física*, mas de uma *seriação* de frases e figuras feita por meio de sobreposições sintáticas que confundem o sol e o guerreiro argivo. As *seriações* de imagens seguem. O guerreiro é confundido com a águia, a qual, por sua vez, confunde-se com um dragão. As imagens, por outro lado, são de pura verticalidade: é o sol que se ergue, a águia que paira no céu, o guerreiro que, já prestes a dar seu grito de vitória (*alalaxai*), é precipitado pelo raio de Zeus torre abaixo.

Esses aspectos, aliados ao desenho sônico, precisam ser reconstituídos na tradução. A reconstituição das *camadas sonoras ou rítmicas* não se faz por meio de uma imitação dos desenhos tímbricos, sonoros e rítmicos do original. Preferimos adotar um modo *reconfigurativo*. Não se trata de imitar, por exemplo, esta ou aquela passagem aliterativa, assonante (e assim por diante), mas antes reconfigurar, a partir das sugestões do conteúdo, as diversas figuras sonoras. Esta *forma de traduzir não se baseia numa arbitrariedade interpretativa*. Fundamenta-se na sugestão de um conjunto de elementos semânticos e estilísticos. Passagens como a imagem volante da águia-guerreiro com sua asa branca (*aetos eis gan hós huperepta/ leukês chionos pterugi steganos*) são aliterados na tradução, sugerindo o vôo soberano da águia: “*Envolto em asa de alva neve*”. Onde há o furor guerreiro, buscamos marcar a ritmação e preferimos timbres mais violentos capazes de sublinhar o ritmo: “*Com aprestos vários de guerra / E crinas vibrando nos cascos*”. A verticalidade desse coro, com imagens de ascensão e queda, é sublinhada em combinações tímbricas e rítmicas (“*já no topo das torres, prontos a gritar vitória*.”) que dão fecho a um desenvolvimento lento e solene. As sugestões vão mais longe. Seria impossível aqui descrevê-las todas.

CORO:

*Raio solar, lume mais belo
Que jamais luziu sobre
Tebas das Sete Portas,
Luziste, enfim, ó cílios
Do dourado dia, vindo por
Sobre as águas do Dirce,
Sobre o homem que apeou armado,
O argivo do branco escudo,
O prófugo em disparada
Por ti coa aguda brida fustigado;
Ele que, lançado por Polinice, após
Dúbias contendas, contra nossas plagas,
Qual águia guinchando
Estrídula para terra, revoou
Envolto em asa de alva neve,*

*Com aprestos vários de guerra
E crinas vibrando nos cascos.*

*E após pairar sobre os tetos,
Com lanças sanguinárias, a boca
Em volta se abrindo das Sete Portas,
Partiu, antes que as mandíbulas
Com nosso sangue se encharcassem
E com as tochas de Hefesto
A coroa das torres se tomasse.
E em torno ao dorso propagou-se
O estrondo de Ares, dura disputa
Pra o émulo do dragão.
Pois Zeus detesta as pompas da língua
Grandiloqüia, e quando os vê
Chegando no vagalhão sublime,
Soberbos retinindo de ouro,
Com raio os precipita, já no topo
Das torres
Prontos a gritar vitória.*

*Mas cambaleia e cai no solo retumbando,
O porta-tocha, que, com surto enfurecido,
Vinha báquico bufando
Nas lufas dos tuíões hostis.
Mas sua cota foi outra,
E aos outros outra cota Ares, ateando
O corcel mais feroso, com o açoite distribuiu.
Pois sete chefes frente às sete portas,
Dispostos frente a frente deixaram
A Zeus afugentador um prêmio todo em bronze,
Salvo os dois malditos, que, gerados
Por mesmo pai e mesma mãe, ao erguerem
Contra si o dúbio poder das lanças, ganharam
Cada qual sua cota de uma morte em comum.*

*Pois já que veio a tão renomada vitória,
Feliz com o júbilo de Tebas cheia de carros,
Após as batalhas
Recentes, que venha o esquecimento,
Vamos, com bailados noite adentro,
Até os templos dos deuses, e que Baco,
Abalando Tebas, nos preceda.*