

## Tradução e ideologia: tradição e ruptura na tragédia *Electra*, de Eurípides

### Translation and ideology: rupture and tradition in the tragedy *Electra* by Euripides

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa\*

---

**Resumo:** Este ensaio apoia-se na teoria de André Lefevere (1985) para discutir acerca da possibilidade de oscilações no conceito poético de “tragédia”. O motivo da reflexão é mostrar que as traduções de tragédias partem de um “pré-conceito” do gênero e têm um tratamento descuidado no que diz respeito às marcas de instabilidade deixadas pelo autor. Em contrapartida, constata-se a busca sistemática de reproduzir o modelo de tragédia preconizado por Aristóteles, na *Poética*. Assim, vê-se nas tragédias gregas um inalterável e monocórdico tom grave e elevado (*spoudaios*) que, no caso de *Electra*, não se confirma.

**Palavras-chave:** Gênero literário. Tradução. Teatro clássico. Tragédia. Eurípides.

**Abstract:** This essay is based on André Lefevere’s theory (1985) to discuss instability in the poetic concept of tragedy. The aim of this reflection is to show that tragedies translations are usually based on a “pre-conceived” notion of the genre and do not receive an adequate treatment in relation to the instability marks left by the author. On the other hand, there is a systematic attempt to reproduce Aristotle’s model of tragedy described in *Poetics*. Thus, it is possible to see in the translations of Greek tragedies, an unchangeable, monochordic, grave and elevated tone (*spoudaios*) which, in *Electra*’s case, is not confirmed.

**Keywords:** Literary genre. Translation. Classical theater. Tragedy. Euripides.

---

Abordaremos algumas dificuldades que se impõem ao tradutor do teatro grego antigo decorrentes de inovações no tratamento do gênero trágico. Deter-nos-emos, particularmente naquelas praticadas pelo dramaturgo ateniense Eurípides (séc. V a.C.) na sua tragédia *Electra*. Nessa obra, o poeta,

---

\* Professor associado 3 da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). <terezavirginia.ribeiro.barbosa@gmail.com>.

com técnica dramática vanguardista para sua época, dá ao gênero um tom<sup>1</sup> fortemente humanizado, distanciado do mítico e marcadamente realista. Essas alterações, produzidas como tantas outras em textos coetâneos, em nosso entender ganham força de ação criadora e garantem a sobrevivência do gênero “tragédia” fora do mundo e do tempo grego, atuando no sentido de dinamizar uma forma que caminhava para o engessamento, ou em palavras de Aristóteles, que completava sua natureza φύσις (*Poética*, 1449a, p.5-15).

Todas esses desvios controlados a partir de uma norma implícita nos levam à difícil questão acerca dos gêneros artísticos, suas fronteiras e ramificações. Igualmente difícil nos parece ter sido, já na antiguidade, a subdivisão em sério e cômico no teatro antigo. Em análise teórica e prática sobre o gênero clássico, Farrell (2003, p. 383-384) acredita que o caminho percorrido para o estabelecimento destes estudos deveu-se à ressonância de um antigo postulado:

Classical genre theory was a powerfully essentializing discourse. Its essentializing tendencies expressed themselves in at least two ways. First, it was widely assumed in antiquity that the kind of poetry that a person wrote was linked to his character. Second, ancient critics further assumed the existence of a similar link between genre and metrical form. In different strains of critical discourse these two kinds of essentialism might reinforce one another, fail to interact, or even operate at cross-purposes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> O termo “tom” aqui empregado tem o sentido que lhe dá Haroldo de Campos (1996, p. 37-38) em ensaio bastante conhecido, intitulado *Da tradução como criação e como crítica*. Campos alude às palavras do professor canadense Hugh Kenner, na sua introdução à obra *Translations of Ezra Pound* e aos comentários do poeta e tradutor Boris Pasternak sobre a poesia de Rilke. Ambos utilizam a palavra “tom”. O poeta e teórico campinense, sobre o termo, sustenta o seguinte: “Quando Kenner fala em traduzir o ‘tom’, o tonus do original, a propósito da empreitada de E. P., está usando as mesmas palavras que empregou o poeta Boris Pasternak, o outro grande tradutor e teórico da tradução, a respeito do problema. ‘Entre nós’ – afirma Pasternak (*Essai d’Auto biographic*) – ‘Rilke é realmente desconhecido. As poucas tentativas que se fizeram para vertê-lo não foram felizes. Não são os tradutores culpados. Eles estão habituados a traduzir o significado e não o tom do que é dito. Ora, aqui tudo é uma questão de tom.’” E continua Campos: “Não é à toa que Pasternak, dentro desta visada, que transcende o caso particular de Rilke e pode ser estendida aos textos criativos em geral, se aplicou a traduzir Shakespeare com um acento inconfundivelmente pessoal e permitindo-se uma grande liberdade de reelaboração.”

<sup>2</sup> “A teoria clássica dos gêneros foi um discurso poderosamente essencializante. Sua tendência para buscar a essência manifestou-se em pelo menos duas maneiras de composição. Em primeiro lugar, assumiu-se, de modo geral na Antiguidade, que o tipo de poesia que alguém escrevia ligava-se a seu caráter. Em segundo lugar, os mais antigos críticos assumiram a existência de uma relação análoga entre gênero e forma métrica. Nas diferentes tendências do discurso crítico, esses dois tipos de essencialismo às vezes reforçam-se mutuamente, outras carecem de interação e em algumas vezes até mesmo se opõem.” (As traduções deste artigo são de nossa responsabilidade.)

Assim, firmar um caráter (grave, vulgar, melancólico) e uma forma (em metros líricos, épicos, cômicos) foi uma maneira de estabelecer fronteiras, a qual, segundo o mesmo autor citado, teve início com Platão (*República*, 394e–395b; *Banquete*, 223d; FARRELL, 2003, p. 384-5) e ganhou força com Aristóteles (*Poética*, 1448b), que afirma claramente serem as diferentes espécies de poesia consoantes à índole de cada sujeito imitador que poderia ser alguém propenso à seriedade que o levasse a reproduzir homens e ações nobres ou, ao contrário, alguém mais leviano que buscasse – pelo seu *ethos* – reproduzir ações vulgares, anódinas e ordinárias. Desse modo, a escolha por este ou aquele modo ou metro adviria do caráter do poeta.

Mas, diante disso, como explicar a mistura de caráter nos textos? É no mínimo complicado. Benedetto Croce (apud MULLETT, 1992, p. 233) proclamou que cada trabalho de arte é um gênero ele mesmo.<sup>3</sup> O italiano, ao falar das *Geórgicas* de Virgílio, problematiza a questão (CROCE, 1990, p. 49-60) aguçando, em nossa perspectiva, ainda mais o vínculo entre o caráter da obra, o gênero e o autor. Para Croce, a poesia não deve ser buscada em sua estrutura – as paredes que a cercam –, nem nas variações que interrompem seu fluxo, mas na melodia que quebra e reúne; a poesia, por conseguinte, não está no conto, mas no tom, no acento que lhe é dado, no lirismo infuso que dele brota (CROCE, 1990, p. 28).

Ocorre na verdade que, na Antiguidade clássica e ainda na modernidade, a noção de gênero não era “nem uniforme nem totalmente consistente em si mesma” (FARRELL, 2003, p. 383) e “nenhum teórico dos estudos de gênero poderia atualmente defender qualquer eterna estabilidade ou imutabilidade do gênero” (MULLETT, 1992, p. 233).<sup>4</sup>

Pois bem, digamos então o que constitui nossa proposta: Eurípides e suas personagens, em *Electra*, são críticos contumazes e irreverentes que, na função de dessacralizadores sarcásticos de uma forma que caminhava para uma cristalização,<sup>5</sup> colocam-se rebaixados a um patamar quase cômico, exigindo de sua plateia a reformulação de seus hábitos mentais e de sua predisposição

---

<sup>3</sup> “[...] that every work of art was a genre in itself.”

<sup>4</sup> “[...] no theorist of genre would now proclaim any eternal stability or immutability of genre.”

<sup>5</sup> Vale lembrar que a própria previsibilidade de um gênero (por exemplo, o pastelão) induz à guinada para o cômico. A renovação de um gênero, mesmo que pela subversão, gera incerteza e tensão, obrigando o espectador a uma postura de defesa e não de desarmamento, como ocorre no cômico. Paradoxalmente, pode-se afirmar que Eurípides faz a tragédia mais trágica por colocar nela as inovações que rompem com o modelo esperado.

no teatro para assistir uma tragédia. Dramaturgo exímio, Eurípides explora as expectativas da audiência em relação às convenções estabelecidas.

A começar pela abertura, no prólogo: um lavrador sem nome, vestido como um camponês qualquer, abre a cena trágica com seus assuntos comzeinhos e provoca um estranhamento: estaríamos diante de uma tragédia, de uma comédia ou de uma tragicomédia? Definitivamente, este personagem não é nobre... Além da figura inusitada na cena trágica, veremos que a tradição, representada por Ésquilo e Sófocles, deslocou-se. No lugar do palácio dos atidas, espaço urbano, centro da *pólis*, somos transportados ao campo, espaço rural adequado para os dramas satíricos; já não estamos entre governantes, mas entre obreiros, lavradores, mulheres do povo (DESERTO, 1998, p. 23-24; BRASETE, 2003, p.11-12).

Essa cena de abertura, acrescida do seu desenvolvimento na peça, só não atinge o patamar do cômico e confunde a plateia porque a referência mítica é declarada e a obra realizada ao fim do drama, isto é, o crime de matricídio tem por si mesmo magnitude inegável. Ademais, no ato perpetrado – tal como descrito nos versos euripidianos – os agentes alcançam ser vingadores cruéis bem-sucedidos em suas empresas, proclamando-as com arrogância. De fato, Orestes e Electra cumprem sua missão de assassinar Clitemnestra com dolo e violência.

Todavia, Eurípides não se limita a novos expedientes, mas, enquanto autor que dialoga com seus antecessores, aponta impropriedades dramáticas em seus colegas, dado já bastante comentado entre os helenistas,<sup>6</sup> e propõe novos caminhos. A análise crítica acurada de poetas renomados deixa manifestas as tendências poéticas de seu tempo no tratamento dessa velha e conhecida história, mais pontualmente na cena de reconhecimento dos irmãos – conforme Anne Norris Michelini (1987, p. 181), “a point at which the tension between Elektra and its tradition reaches a climax”.<sup>7</sup> A estudiosa continua:

The ‘realism’ of Elektra cannot be treated apart from the play’s vigorous attack on tragic literary norms. It’s untragic or antitragic stance has continued to confuse and irritate its critics up to the present day.

This play challenges the basic split between the ‘laughable’ (*geloion*) and the ‘serious’ (*spoudaion*), an opposition that has a strong social and

---

<sup>6</sup> MICHELINI, 1987, mais especificamente o capítulo intitulado “Elektra low style”, p. 181-230.

<sup>7</sup> “[...] um ponto onde a tensão entre Electra e sua tradição alcança o clímax.”

psychological basis. For some moderns as for ancient critics, tragedy embodies the idea of literature that will be ‘serious’ that is literature that is worthy of study and admiration, literature that is culturally important, and literature that will engages its audience in a profound way. (MICHELINI, 1987, p. 182-183).<sup>8</sup>

Essa quebra de e ataque às normas desestabiliza a abordagem do tradutor, que tem à sua frente um texto contestador. Em razão disso, para o desenvolvimento deste ensaio, apoiamo-nos na teoria de Lefevere (1985, p. 665) acerca da tradução e da possibilidade de instabilidade de conceitos poéticos em textos nos quais se detecta fortes oscilações em relação aos gêneros. Destacamos, mais uma vez, que o motivo de nossa reflexão é mostrar que, nas traduções de tragédias e especificamente nas traduções de *Electra*, observa-se um tratamento descuidado no que tange às marcas de instabilidade do gênero trágico.

Atribuímos o resultado do trabalho de alguns tradutores à busca sistemática de reproduzir, em suas traduções, o modelo de tragédia preconizado por Aristóteles, na *Poética*. Receber teorias prontas para nelas encaixar os textos; tomar, por exemplo, Aristóteles como referência é um alívio, entretanto não se deve esquecer que – no caso do filósofo de Estagira em especial – nenhum dos trágicos gregos que estudamos conheceu esse mestre. Além disso, os marcadores do gênero “poesia dramática trágica” descritos na *Poética* foram fixados depois de não mais se realizarem os grandes festivais. Em particular, a respeito da *Poética* e de seu estudo sobre a tragédia é curioso que nunca se problematize um fato para o qual Pierre Pellegrin (2006, p. 235) chamará atenção:

It is remarkable, for that matter, that with the exception of Socrates and Plato all the great Greek philosophers came from the periphery of, or from outside, the Greek politico-cultural sphere. This closeness of Aristotle’s family to the Macedonian dynasty is doubtless at the root of one of the most notable episodes of Aristotle’s life, namely the

---

<sup>8</sup>“O ‘realismo’ da *Electra* não pode ser tratado à parte de um vigoroso jogo de ataque às normas literárias da tragédia. Sua postura não trágica ou antitrágica continua a confundir e irritar os críticos até os dias de hoje. Essa peça mudou o padrão básico entre o ‘risível’ (geloion) e o ‘grave’ (spoudaion), uma oposição que tem forte base social e psicológica. Para alguns críticos modernos e também antigos, a tragédia incorpora a ideia de que a literatura que será considerada ‘grave’ é aquela digna de estudo e admiração, aquela que é culturalmente importante e que envolve seu público profundamente.”

teaching he lavished on the Macedonian prince who would become Alexander the Great.<sup>9</sup>

Pensemos então: um século depois dos grandes festivais que aconteceram em Atenas, ao chegar à cidade dos três grandes dramaturgos, Aristóteles propõe uma teoria da tragédia que vigora até os dias de hoje e que não contempla muitas das peças de Eurípides, Ésquilo e até mesmo Sófocles. A despeito disso, a forma aristotélica de estabelecimento de um gênero embasará a tradução (escolha de vocabulário, tom, sintaxe) de muitos que o sucederam.

Destarte, vê-se nas tragédias gregas traduzidas um inalterável e monocórdico tom grave e elevado (*spoudaios*) garantido por um vocabulário erudito e filologicamente reconstruído que, no caso de *Electra*, não corresponde ao léxico encontrado no original (termo que utilizamos para designar o texto de partida) o qual aparece mesclado, ora exageradamente nobre, ora simples e ordinário.

Enfocaremos, portanto, as distorções e deformações no tratamento do texto a ser traduzido sustentados – em base coculta – por Lefevere e amparados, ainda, por reflexões de Micheli (1987, p. 184), que comenta, de maneira geral, o processo, frequente entre helenistas, que, no nosso ponto de vista, tem influenciado excessivamente as traduções brasileiras:

The firmness of the generic line between tears and laughter is preserved by genre etiquette, such as the tendency of ‘high’ or ‘serious’ art to use vocabulary and circumstances that are remote from every day life. Björck has described the relation of the special language of high poetry to ordinary language as one of ‘prophylaxis’, the purging of certain elements that must be avoided, of the language of the ‘everyday’. The association of ‘serious’ art with exotic settings and styles helps to screen art the disruptive signals of the familiar, the everyday, the particular. The prevalence in high art of archaic customs and language which borrow from the past a glamour lost to the diminished world for the present, is a further element in this prophylaxis of humour.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “É notável, para essa matéria [a filosofia] que, à exceção de Sócrates e Platão, todos os grandes filósofos gregos vieram da periferia, ou de fora da esfera político-cultural grega. Esta proximidade da família de Aristóteles com a dinastia macedônica está registrada, indubitavelmente, na raiz de um dos episódios mais conhecidos da vida de Aristóteles, a saber, as aulas dadas ao príncipe macedônio que, mais tarde, se transformaria em Alexandre, o Grande.”

<sup>10</sup> “A rigidez da linha genérica entre lágrimas e riso é preservada pela etiqueta do gênero da mesma forma que a tendência para usar na arte ‘elevada’ e ‘séria’ um vocabulário e circunstâncias que são distantes do dia a dia. Björck descreveu a relação da linguagem especial da poesia elevada como uma

Nesse ponto perguntamo-nos: que marcas textuais poderíamos identificar no texto de *Electra* que servissem de pauta para uma tradução? Que recursos podem ou não ser apagados? Como resguardar o caráter contestador de uma obra que indica tendências novas localizadas em um gênero de poesia que teria sido conservador de toda uma tradição poética e mítica? Não resolveremos todas essas questões, mas tentaremos ensaiar um início de discussão.

*Electra* não é uma peça de prestígio e, como sugerimos, se tragédia é o gênero teatral de excelência no mundo antigo, *Electra* nem sequer se enquadraria na forma de uma tragédia típica; há nela um toque grosseiro, coloquial e de fácil resolução. Ainda que tenhamos nessa obra alguns dos aspectos de que fala o mestre estagirita (o filósofo sistematizador da primeira teoria ocidental sobre a forma teatral séria na Grécia), mesmo que houvesse nela uma dose comedida de todos esses elementos e uma produção moderada da elocução elevada por meio de um léxico elegante e uma sintaxe apurada – não obstante tudo isso há, em *Electra*, uma linha de fronteira bem demarcada que serve de elo ou que pressupõe uma flutuação de convenções e de registros que é o seu requinte maior, sua qualidade: a ruptura com o mito (bastante conhecido), com o enredo e com a forma trágica propriamente ditos. Essa ruptura, facilmente observada em elementos vários, compõe o tom que, seguramente, é um dos fatores que determinam sua dificuldade tradutória. Como transpor o ato de romper as expectativas do público e desmitificar o mito, ato que Eurípidés criou na peça e, sem dúvida, abalou as estruturas do gênero já consagrado na Antiguidade?

Esse estilo vanguardeiro ou, mais particularmente, esse tom, nas traduções a que tivemos acesso, não transparece. Nota-se que o texto aparece maquiado, requintado e refinado a contrapelo de uma possível intenção do autor. A seleção lexical registrada no texto eurípidiano, ora em consonância com a proposta canônica para esse tipo de drama, ora sintonizada com aquela que tende para a renovação e recriação do gênero, acaba, nas traduções, por privilegiar o apurado. E, nessa uniformização, temos um problema de tradução e uma questão: até que ponto nosso entendimento de um gênero literário

---

‘profilaxia’, isto é, a remoção de alguns elementos da linguagem ordinária que devem ser evitados. A associação da arte ‘séria’ com cenários e estilos exóticos ajuda a selecionar os sinais perturbadores do comum, cotidiano e particular. A prevalência na arte ‘elevada’ dos costumes e da linguagem arcaicos, que se toma de um glamour perdido do passado para minimizar o mundo presente, é mais um elemento de profilaxia, neste caso, do humor.”

interfere na tradução? É possível captar as oscilações do gênero em *Electra* numa tradução palatável e exequível no palco? É possível recriar a recriação?

Aos que adotam a teoria aristotélica (que assumem para o gênero o estilo nobre e grave, o final catastrófico, a complexidade de enredo), as críticas do poeta. Aos leitores acomodados com o gênero engessado, as situações imaginadas e as personagens com seus valores e modos de falar causam desconforto. Mas o desconforto é, no nosso entendimento, o que define a ideologia do poeta e torna a peça genial. A dúvida permanece: como entender um enredo que se pretende trágico e que desdenha do trágico com sua protagonista a limpar a casa, a fazer comida, a inventar ter ganhado um bebê e a se preocupar com o casamento?

Todavia, assim é, e cumpre admitir que na obra temos um prosaísmo deslocado, distanciado do sublime ou que, simplesmente, idealizamos um gênero que não era unanimidade. De qualquer modo, independentemente da opção que façamos, Eurípides, contrariando Aristóteles, escreve uma *tragédia* com homens comuns e em linguagem pouco elevada, temperada com condimentos fortes que causam bom efeito (se conseguimos experimentar e ensaiar novos gostos). Ademais, a peça guarda uma certa incompletude, abre espaço para o insólito, ou melhor, tolera – em tempos de ceticismo grego – uma saída, aristotelicamente falando, mal resolvida, fácil e de pouca qualidade artística: é pela intervenção divina, artificial para o filósofo, que os *Dioscuroi* – *ex machina* – resolvem a cena com um final feliz para ambos os filhos do rei; Electra se casa com Pílates e Orestes será absolvido do matricídio.<sup>11</sup>

Se em alguns momentos o texto se apresenta como crítica teatral, em outros ele coloca a crítica social e religiosa. A cena de reconhecimento (vv. 486-546), já mencionada anteriormente, por exemplo, é uma avaliação minuciosa e demorada da mesma cena em *Coéforas*, de Ésquilo. Acrescente-se ainda que convivência com a pobreza, sua exibição na cena e a revolta contra a interpretação dos oráculos permeiam toda a obra.

Desse modo, Eurípides quebra diversas convenções de gênero e propõe uma nova Electra que se revolta com a passividade das antecessoras, mas que em alguns momentos se torna ridícula falando, no meio rural, com

---

<sup>11</sup> Recurso utilizado de forma interessante ainda hoje pelo cineasta norte-americano Woody Allen em *Poderosa Afrodite*, 1995. Título Original: *Mighty Aphrodite*. Miramax Films/Magnolia Pictures/Sweetland Pictures.



um registro elegante demais para os circunstantes;<sup>12</sup> um Egisto que sacrifica para as ninfas como se fosse um sátiro; uma Clitemnestra de muitos amantes, mas que se mostra mãe zelosa ao preocupar-se com o resguardo da filha (v. 919). Diferentemente de Ésquilo e Sófocles, que instalam a princesa no palácio de Egisto, magoada com a mãe e enlutada pelo pai; Eurípides cria, como afirmamos e para surpresa de todos, uma *Electra* montesa, casada – mas sem unir-se no leito – com um trabalhador rural. Começa aqui um malicioso argumento, também presente nos outros dramaturgos: o nome *Electra* pode ser entendido em alternância vocálica com o a privativo; nessa composição, tem-se: a- le/ktron, *privada de leito*.<sup>13</sup> Correta ou não, essa etimologia que nos foi oferecida por Xanto parece ser relevante na peça, pois serve, em inúmeras situações cênicas, para valorizar, humilhar, ridicularizar e magoar (v. 44; v. 51; v. 99; v. 270-1; v. 311; v. 945; v. 1.198, v. 1.340). Em situações específicas, é valor para o camponês que toma Afrodite por testemunha e afirma: “[...] a ela, jamais, esse homem aqui [...] na cama envergonhou e virgem ainda é, com certeza” (v. 44); é um trunfo contra Egisto (v. 271), mas também motivo de preocupação para *Electra* (v. 1.198).

A peça tem, portanto, traços de uma ideologia que questiona o gênero. No prólogo a rudeza nobre de um camponês dá início ao mote: *pobre, porém honrado*. Personagem sem nome, ele se apresenta como marido da atrida e informa que, antes do seu casamento, Egisto recusava todas as propostas de núpcias para a princesa (v. 23-24), mantinha-a reclusa no palácio temendo que o fruto que nascesse de uma união em um casamento nobre pudesse, no futuro, enfrentá-lo.

Estamos longe do palácio, diante de uma pequena e modesta casa nos arredores montanhosos de Argos. É preciso notar também que Eurípides, ao levar *Electra* para as montanhas, amplia sua pena – faz dela uma trabalhadora (v. 310) –, além de aproximá-la da plateia; como qualquer camponesa, a princesa encarna o ordinário, é próxima do homem comum, anda malvestida (v. 190-2) e convive com a escassez. Há nessa trama denúncia social e simpatia. Estruturalmente, notamos que o mito saiu dos espaços requintados e invadiu a cena cotidiana; Eurípides foi realmente um atrevido.

---

<sup>12</sup> MICHELINI, 1987, p. 195.

<sup>13</sup> Denniston (1977, p. x) indica, para a formação do nome da filha de Agamêmnon, uma etimologia dada por Xanto, um poeta lírico arcaico.

Finalmente, para indicar como se aliam texto e atrevimento do autor, tentaremos propor a tradução de um pequeno trecho da peça.

ELEKTRA

ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ,  
ἐν ἧι τόδ' ἄγγος τῶιδ' ἐφεδρεῖον κάραι  
φέρουσα πηγᾶς ποταμίας μετέρχομαι  
γούους τ' ἀφίημι' αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί,  
οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόνδ' ἀφιγμένη  
ἀλλ' ὡς ὕβριν δεῖξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς.  
ἦ γάρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή,  
ἐξέβαλέ μ' οἶκων, χάριτα τιθεμένη πόσει·  
τεκοῦσα δ' ἄλλους παῖδας Αἰγίσθωι πάρα  
πάρρηγ' Ὀρέστην κάμῃ ποιεῖται δόμων

ΑΥΤΟΥΡΓΟΣ

τί γάρ τάδ', ὦ δύστην', ἐμὴν μοχθεῖς χάριν  
πόνους ἔχουσα, πρόσθεν εὖ τεθραμμένη,  
καὶ ταῦτ' ἐμοῦ λέγοντος οὐκ ἀφίστασαι;

ELEKTRA

ἐγὼ σ' ἴσον θεοῖσιν ἡγοῦμαι φίλον·  
ἐν τοῖς ἐμοῖς γὰρ οὐκ ἐνύβρισας κακοῖς.  
μεγάλη δὲ θνητοῖς μοῖρα συμφορᾶς κακῆς  
ἰατρὸν εὐρεῖν, ὡς ἐγὼ σὲ λαμβάνω.  
δεῖ δὴ με κάκελευστον εἰς ὅσον σθένω  
μόχθου πικροφίζουσαν, ὡς ῥᾶιον φέρησι,  
συνεκκομίζειν σοι πόνους. ἄλις δ' ἔχεις  
τάξωθεν ἔργα· τάν δόμοις δ' ἡμᾶς χρεῶν  
ἐξευτρεπίζειν. εἰσιόντι δ' ἔργατι  
θύραθεν ἡδὺ τάνδον εὐρίσκειν καλῶς.

ΑΥΤΟΥΡΓΟΣ

εἶ τοι δοκεῖ σοι, στείχε· καὶ γὰρ οὐ πρόσω  
πηγαὶ μελάθρων τῶνδ'.

ELECTRA

Ó nutriz dos ouros astrais! Noite escura  
em que levo **este vaso**, colocado **nesta** cabeça,  
procuo fontes de rios...  
E atiro lamentos! Na amplidão do ar, para um pai  
– por certo, não cheguei a tal carência –  
mas, assim, o ultraje de Egisto **exibimos** aos deuses.  
É que a perversa Tindária, minha mãe,  
baniu-me de casa: um agradinho dado ao marido...  
Ela, a que pariu outros filhos atrelada a Egisto,  
um desafeto – a Orestes e a mim – faz da casa.

CAMPONÊS

Mas por que isto, ô infeliz?! Pelejas em meu favor  
aguentando canseiras! Tu antes a bem cuidada...  
E não largas isto ainda que eu mande?!

ELECTRA

Eu, a ti, igual aos deuses vejo, amigo –  
pois em minhas desgraças não me insultas.  
Grande sorte para os mortais... na moléstia,  
um médico encontrar... Assim eu te achei.  
Mas carece que eu, ainda que não peças e por  
quanto [posso,  
a labuta abrevie, de modo que, fácil, suportes,  
porque contigo divido o peso. Já tens bastante  
trabalho lá fora, as coisas da casa cabe a nós  
preparar. Assim, o trabalhador que entra,  
porta adentro, bem arrumadas as coisas de casa  
encontre.

CAMPONÊS

Se bem te parece, segue! Afinal, também, não  
são [distantes  
deste palacete, as fontes.

Logo após a fala explicativa do prólogo, bem ao estilo euripídiano, a partir da qual saberemos da morte de Agamêmnon por traição de sua esposa

e de seu primo; do rapto redentor de Orestes; do ultraje à raça dos atridas pela união da filha do rei com um homem de estirpe vulgar; após todas essas informações, entra em cena *Electra*, que sai de casa, faz uma empolada saudação à noite – e com isso podemos inferir que a peça seria uma das primeiras a ser encenadas, na madrugada do dia festivo em honra a Dioniso.

É nossa primeira visão da herdeira legítima da Micenas rica em ouro. Maltrapilha todo o tempo da cena, ela tem a cabeça raspada (v. 335) em sinal de luto e, ao fim do drama, suja-se inteira com o sangue materno (v. 1.172). É nesse contexto que percebemos uma proposta: a vingança é justificável e até louvável para os filhos de Agamêmnon.<sup>14</sup> *Electra* – cabelos rasos – sai com um vaso de barro, um substituto do nosso balde, usado para buscar água, sobre sua cabeça.<sup>15</sup> O trecho é poeticamente elaborado, a escolha do vocabulário é cuidadosa. Sua primeira frase é: “ó nutriz de ouros astrais, noite escura em que levo este vaso, colocado nesta cabeça... busco fontes de rios.” (v. 54-6).

Trata-se de uma cena bucólica, que recorda o episódio de Rebeca<sup>16</sup> ou uma denúncia amarga? Vejamos. A postura da personagem é humilde e simples, embora solene. A elevação se dá na interjeição, na interpelação à noite, no vocabulário poético escolhido. A simplicidade se dá pela imagem cênica construída: uma princesa na indigência, e na ação que se realiza, buscar água na fonte. A flutuação do gênero se materializa: uma indigente fala como uma princesa; uma princesa se veste como uma indigente. Nestes versos – para levarnos para o local *stricto sensu* – há uma insistência no uso de demonstrativos, dois em um só verso: τὸδε e τῶιδε. Alguns tradutores optam por eliminar um deles, substituí-lo pelo pronome possessivo de 1ª pessoa: “levo este vaso colocado em minha cabeça.” Não endossamos esse procedimento. Os demonstrativos, nesse caso, são marca de gênero teatral, eles motivam gestos e destacam um objeto de cena: um balde. De resto, são signos de humilhação. No caso do vaso, ele destaca ainda uma imagem abjeta: a cabeça real que em lugar de uma coroa leva um balde.

---

<sup>14</sup> Denniston (1977, p. xxv)

<sup>15</sup> Em nossa cultura, a cena evoca o samba *Lata d'água* de Luís Antonio e J. Júnior: *Lata d'água na cabeça/ Lá vai Maria/ Lá vai Maria/ Sob o morro e não se cansa/ Pela mão/ Leva a criança/ Lá vai Maria/ Lava a roupa/ Lá no alto/ Lutando pelo pão/ De cada dia/ Sonhando com a vida/ Sonhando com a vida/ Do asfalto/ Que acaba/ Onde o morro principia*. Disponível em: <[http://www.mpbnet.com.br/musicos/marlene/ltras/lata\\_dagua.htm](http://www.mpbnet.com.br/musicos/marlene/ltras/lata_dagua.htm)>.

<sup>16</sup> Gênesis 24, 15-16. De fato trata-se, hoje, de um *topos* literário forjado no mundo antigo. Também encontramos as mulheres com jarros na cabeça nos poemas de Camões e na poesia medieval e até, como vimos, nas canções populares.

A cena se situa – por causa da incompatibilidade das vestes, objetos de cena, local de encenação e fala – entre o ridículo e o trágico com detalhes sofisticados, pois a palavra ἄγγος a qual nós, hesitantes, traduzimos ora por “vaso”, ora por “balde”, é preciosismo poético no contexto. Ela significa “vaso para levar água, vinho ou leite; urna funerária, cesto para expor crianças abandonadas, cofre”. A palavra *urna*, do português arcaico, é oportuna. Ela engloba dois desses sentidos: urna funerária e vaso para carregar água. Tivemos pejo em usá-la, pudor devido ao tom da peça, nada arcaizante. Com o resultado final, continuamos hesitantes. A palavra foi utilizada por Sófocles em sua *Electra* como urna funerária, e essa é uma das inúmeras críticas – com mofa – ao poeta antecessor no texto euripídiano; no contexto também não é menos significativa a sua acepção de cesto de exposição de crianças que foram abandonadas. Enfim, não temos ainda uma solução.

Na sequência, a atrida – como numa colocação técnica – se expressa qualificando o lugar de sua voz no teatro; ela diz, como que analisando sua interpretação: “também [além de levar água] atiro lamentos através da amplitude do ar” (v. 57). Neste verso, tristeza, amargor e magnitude contrastam com o espetáculo de conformidade e austeridade rural que contemplamos. As ações iluminadas pelo texto são buscar água, lamentar e tentar uma comunhão espiritual com o pai assassinado. O lugar é o dá imensidão. O desconforto se dá pela imagem que não se harmoniza com a palavra solene emitida.

O verso 58 traz um aparte, “não cheguei ainda à miséria...”, que introduz uma intenção cênica e política declarada abertamente: o ultraje de Egisto – e de nossa situação política – exibimos para os deuses (e para a plateia) para atrair sua simpatia. No âmbito da cena temos: busco água como uma mulher do povo e materializo teatralmente a *hybris*/desmedida de Egisto; no espaço do gesto político-religioso temos: mostro aos deuses meus sofrimentos; talvez, constrangidos com essa miséria, eles me socorram. Termina a fala com a menção a Clitemnestra. Electra está plena de ironia ao falar. Tentamos manter a força da figura através do diminutivo “um agradinho para o marido”. O amargor e o desejo de vingança foram recuperados com expressões ou palavras que remetem a outras do português popular e de baixo calão “moléstia”, “ela, a que pariu...”

Intervém o camponês para exortá-la a deixar tal esforço ao que ela, bem no gosto do cidadão comum, em tom coloquial e doméstico (fugindo às convenções de um gênero trágico idealizado), responde algo como “isto é meu papel, respeito-te como amigo, um homem gosta de voltar para a casa

com tudo organizado”. Entendemos essa resposta carregada de mágoa, de sinceridade e de consciência<sup>17</sup> da personagem sobre o papel que Eurípidés lhe atribui: uma Electra rebaixada em sua função mítica. Entendemos ainda que Eurípidés situa nobres e comuns com sentimentos semelhantes. Mistura de emoções e disposições, ajudar um amigo, mostrar-se brutalmente tratada por Egisto e Clitemnestra, manifestar sentimentos de vingança.

Mas diante de tudo isso, com tom amável e espirituoso, o camponês responde: “então vai... afinal, não estão distantes deste **palacete** as fontes” – note-se a ironia jocosa no uso da forma épica para referir-se à **casa**, que marcamos com o diminutivo “palacete”.

Afetividade não é emoção comum na tragédia. Protagonistas miseravelmente vestidos (atacados por Aristófanes), coloquialismos, brincadeiras simpáticas entre maridos e mulheres, manipulações político-religiosas reveladas alargam o escopo de um tradutor de tragédia. Revelam para ele uma mudança ideológica.

Se a noção de gênero funciona como uma direção de interpretação facilitadora, ele também restringe, oblitera nosso olhar. A percepção da poesia (que protesta, que denuncia, que recria, ri e goza) é antes de mais nada fruto de um convívio humano à distância, no caso dos gregos. Porém, o humano é sempre o mesmo; a técnica difere, mas conserva em si, por diferente que seja a essência da criação humana: a surpresa, a alteridade fascinante de um outro que fala em tom, palavras e gestos estranhos e familiares a um só tempo. Mais que um conceito *a posteriori*, a linguagem nos guia. Guia-nos também as marcas ideológicas do poeta, seu diálogo com outros textos; suas críticas metateatrais. O desejo de encontro com o outro nos permite abrir mão de convenções, ler (e entreler) com atenção cada marca, cada dêitico, cada gesto e respiração presentes nas palavras. Isso nada mais é que traduzir o outro, absorvê-lo, amá-lo na sua estranha maneira de ser. Eles, desconstruindo a forma, renovam o gênero. Talvez seja o momento de pensarmos em tratar a tradução como um “pacto de amizade” (o que os estudos de numerosos teóricos da tradução sugeriram) em que não acolhemos o amigo com formas preconcebidas. Não se trata de tarefa fácil; fecundo, no entanto, será o fruto de olhar para os textos trágicos sem dicotomias esterilizantes.

---

<sup>17</sup> A simpatia mútua é no contexto ambígua, pois, ao que nos parece, em relação à Electra, suas atitudes remetem para a necessidade de performatizar (v. 59) uma parceria com fins de denúncia política, a saber, o ultraje sofrido por parte de Egisto.

## Referências

- BRASETE, M. F. Ulisses e o feminino: eros e epos. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 8, p. 9-30, 2006. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/AgoraArtigos.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2009.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 31-48.
- CROCE, Benedetto. **Essays on Literature an literary criticism**. Anotado e traduzido por M. E. Moss. New York: University of New York, 1990.
- DESERTO, Jorge. Ο αὐτοπυγός de Electra: um homem simples no reino do ódio. In: \_\_\_\_\_. **Figuras sem nome em Eurípidés**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998. p. 21-31.
- EURIPIDES. **Fabulae**. DIGGLE, J. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1992. Oxford Classical Texts. Tomo II.
- \_\_\_\_\_. **Electra**. Com edição, comentários e notas de J. D. Denniston. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Trad. e comentários de M. J. Cropp. Oxford: Aris & Phillipis, 1988.
- FARREL, Joseph. Classical genre in theory and practice. **New Literary History**, n. 34, p. 383-408, 2003.
- LEFEVERE, A. **Traducción reescritura y la manipulación del canon literario**. Tradução de Maria Carmen África e Román Alvarez. Salamanca: Colegio de España, 1997. p. 59-78.
- Michelini, Anne Norris. **Euripides and the tragic tradition**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1987.
- MULLETT, Margaret. The madness of genre. **The Dumbarton Oaks Papers**, homo byzantinus: papers in honor of Alexander Kazhdan, v. 46, p. 233-243, 1992.
- PELLEGRIN, Pierre. The Aristotelian way. In: GILL, Louise; PELLEGRIN, Pierre. **A companion to ancient philosophy**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006. p. 235-244.
- PLATÃO. **Banquete**. Trad. e notas de M. T. Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Platone, tutte le opere**. [Dd. bilíngue com trad. e com. de E. V. Maltese]. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A República**. Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. Trad. de Laureano Pelegrin; Lucinéia M. Villela; Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

Recebido para publicação em 23 ago. 2011.

Aceito para publicação em 10 set. 2011.