

A Recepção de *Antígone* no Brasil por meio da Tradução de Guilherme de Almeida

The Reception of *Antigone* in Brazil through Guilherme de Almeida's Translation

Marcelo Tápia Fernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) /
Museu Casa Guilherme de Almeida, São Paulo, Brasil
marcelotapia954@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6996-130X

Palavras-chave: Sófocles, *Antígone*, Guilherme de Almeida, tradução de teatro grego, *Antígona* no Brasil.

Keywords: Sophocles, *Antigone*, Guilherme de Almeida, translation of Greek theater, *Antigone* in Brazil.

É desejável, inicialmente, fazer-se a ressalva de que o emprego da palavra “recepção” no título deste artigo considera o termo apenas em sua denotação em nosso idioma – “modo de receber; acolhimento, aceitação, admissão” –, não aludindo, portanto, ao campo da Estética da Recepção, embora não destoe deste contexto uma afirmação como a seguinte, de Jauss (1994), expoente dessa corrente teórica: “A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa de seus leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra” (p. 26).

Na noite de 17 de dezembro de 2022, ano em que se celebrou o centenário da Semana de 22, realizou-se, no museu Casa Guilherme de Almeida¹, em São

¹ Parece-me pertinente dar breve notícia de quem foi Guilherme de Almeida, poeta que, muito conhecido em seu tempo, é hoje menos lembrado pelos leitores e estudiosos de literatura. Nascido em Campinas em 1890 e falecido em São Paulo em 1969, Guilherme fez sua estreia literária em 1916, com *Mon Coeur Balance e Leur Âme*, peças teatrais escritas em colaboração com Oswald de Andrade e editadas sob o título de *Théâtre Brésilien*. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 – em cuja abertura leu algumas de suas *Canções gregas* –, tendo atuado significativamente no movimento modernista brasileiro. Sua obra abrange extensa produção poética, que evidencia o elevado domínio técnico que lhe permitiu transitar com igual competência por modelos composicionais diversos, incluindo-se as formas tradicionais de versificação. Tradutor de poesia con-

Paulo, mais uma apresentação da *Antígone* na tradução do poeta (ou “transcrição”, como ele preferiu denominar no caso da tradução da tragédia).

A montagem – oferecida ao público numa única ocasião, em ambiente que pode ser visto como um teatro a céu aberto instalado no que era o quintal da residência de Guilherme –, foi o resultado prático de um curso de teatro promovido pelo museu. O processo, que culminou com a apresentação da tragédia, durou pouco mais de seis meses. Pôde-se observar, embora não se tenha adotado um procedimento de pesquisa de público, que a peça foi muito apreciada pelo grupo heterogêneo de cerca de 140 pessoas que lotou o pequeno ambiente. O mesmo ocorreu, diga-se, com outras duas experiências de leitura dramática da peça realizadas pela Casa Guilherme de Almeida: uma, em praça situada no entorno do museu, em 2009, e outra, em sala do prédio que funcionava como Anexo da Casa, em 2015.

Os alunos do curso e, portanto, os participantes da montagem, eram pessoas com perfis e experiências diversos: uns já tinham alguma vivência em teatro, outros nenhuma; sua idade e sua formação também eram diversificadas, incluindo-se alguns que interromperam seus estudos bem antes de chegar a uma universidade.

A tarefa de assimilar e decorar o texto de Guilherme de Almeida foi um desafio encarado com dedicação pelo grupo. O empenho resultou bem-sucedido, tendo-se evidenciado, não obstante os atores não profissionais, a fluidez e a cadência da versificação elaborada por Guilherme entre os anos de 1951 e 1952, conforme menciona Renata Cazarini (2022) em seu texto “Antígonas: nunca se viu espetáculo como esse”, dedicado ao histórico da representação original da peça em São Paulo:

[...] o tradutor relata que levou mais de um ano esquematizando o trabalho e que recriou o texto grego em português ao longo de vinte noites – ou pouco mais, segundo o manuscrito – das 20 horas até dia alto, certamente instalado na mansarda da sua casa no bairro paulistano do Pacaembu, que hoje abriga o museu com seu nome. (p. 178)

sagrado por seus contemporâneos e ainda hoje considerado referência nesse campo, foi um dos precursores, entre os escritores brasileiros, do pensamento sobre a tradução poética – expresso em notas a traduções suas –, tendo introduzido termos hoje consagrados para designação dessa tarefa, como “recriação”. Foi responsável pela apresentação, ao leitor brasileiro, de poetas franceses de diversos períodos, por meio das antologias *Poetas de França*, *Paralelamente a Paul Verlaine* e *Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire*. Também realizou traduções de peças teatrais de diversos autores, entre eles Sartre, Wilde e Sófocles. Por ter participado ativamente do que se denominou, no Brasil, “Revolução Constitucionalista de 1932”, que buscava o restabelecimento do estado de direito no país, foi exilado em Portugal pelo governo Getúlio Vargas, período em que produziu as crônicas que compuseram sua obra *O meu Portugal*, publicado em 1933. Como jornalista, foi pioneiro da crítica cinematográfica no Brasil, tendo mantido, por cerca de duas décadas, a coluna “Cinematographos” no jornal *O Estado de S. Paulo*. Eleito “Príncipe dos poetas brasileiros” em 1959, Guilherme foi membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras. Em sua antiga residência da Rua Macapá, no Pacaembu, em São Paulo, foi criado em 1979 o museu Casa Guilherme de Almeida.

A tradução visava à representação da peça num teatro criado em 1948, que marcaria a história da arte teatral em São Paulo e no país – o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, de cuja trajetória Guilherme de Almeida participou ativamente, tendo sido seu “conselheiro literário”.

A tragédia foi encenada pela primeira vez na noite de 21 de agosto de 1952 – num programa de duplo espetáculo que fazia suceder a ela a *Antígone* de Anouilh – com grande sucesso de público. No dizer de Cazarini (2022):

Claude Vincent, que assinava a crítica teatral para o jornal *Tribuna da imprensa*, do Rio de Janeiro, relata como presenciou, no final de outubro de 1952, o público da *Antígone* de Sófocles superlotar o auditório [para até 365 espectadores] e aplaudir entusiasmaticamente uma montagem que já estava no seu terceiro mês. E isso ela presenciou duas vezes. [Também o crítico] Decio de Almeida Prado [...] conta como a tragédia grega recebeu a ovação do público, embora, para ele, tenha sido encenada com mais plenitude a peça francesa. (p. 180)

Apesar da opinião de Almeida Prado e de outras observações negativas que outros críticos fizeram à montagem da tragédia de Sófocles (houve, por exemplo, quem considerasse excessiva a gesticulação dos integrantes do Coro e “declamatória” a atuação da famosa atriz Cacilda Becker no papel central), a preferência do público determinou que, após nove semanas de sucesso do espetáculo duplo – durante as quais atraiu perto de 17 mil espectadores em 70 apresentações –, somente permanecesse em cartaz, por mais duas semanas, a peça grega. Segundo Cazarini (2022), “crítica e público não estavam em comunhão, ao que parece. Venceu a voz da plateia, que preferia Sófocles” (p. 180).

A respeito do trabalho de Guilherme de Almeida, embora a avaliação positiva não fosse unânime, é digno de nota o prognóstico feito pelo jornal *O Estado de S. Paulo* na estreia da peça, de que sua tradução “ficará para sempre como uma dessas traduções perfeitas, exemplares”. A tradução foi publicada em livro pela editora Alarico, no ano da estreia da peça no TBC, sendo reeditada diversas vezes; a edição mais recente, que inclui um artigo crítico de Adriane Duarte e outro de Renata Cazarini (do qual citamos fragmentos neste artigo), além de um de minha autoria, foi realizada conjuntamente em 2022 pela Casa Guilherme de Almeida e pela editora Madamu, de São Paulo.

Como afirmei no referido artigo, a “transcrição” de *Antígone* por Guilherme de Almeida (o termo é usado pelo tradutor com base em seu emprego na música: “ato de escrever para um instrumento música escrita para outro”) é um feito cujo alcance se pode vislumbrar por meio de sua recepção por conhecedores de língua e literatura gregas, bem como de tradução de obras clássicas, ainda que tenham sido poucos os que manifestaram suas opiniões a respeito dela.

Focalizemos, entre elas, a apreciação crítica do reconhecido tradutor brasileiro de tragédias Jaa Torrano (2022): num artigo denominado “*Antígona* de Sófocles, Guilherme e os epígonos”, o autor afirma que “a tradução de *Antígone* de Sófocles por Guilherme de Almeida, a meu ver, permanece uma referência inesquecível ainda hoje, quando depois dela já se publicaram pelo menos cinco traduções de *Antígona* em português” (p. 11). E prossegue referindo-se ao conceito de “transcrição”, identificando nele correspondência com aspectos de sua própria concepção acerca de tradução, expressa em outros textos seus:

[...] o Poeta certamente sabia como tratar o seu público e comunicar-lhe a consciência do valor de seu trabalho. Etiquetar “transcrição” a sua tradução sem dúvida atende às exigências dessa comunicação com o seu público, que em sua época no Brasil era universal, unânime e entusiástico. A meu ver, essa etiqueta de “transcrição”, mais do que implica, ressalta duas características a meu ver decisivas dessa tradução: 1) o respeito pela integridade do verso e 2) o respeito pela comunicabilidade imediata do verso. (p. 12)

Entre exemplos de soluções adotadas na transcrição analisados por Torrano, estão as relativas à palavra *áte*, “uma das chaves para a compreensão desta tragédia de Sófocles, onde ela se repete dez vezes, dada a sua relevância como referência do pensamento mítico grego e da visão trágica do mundo”. Para o autor, referindo-se ao “respeito pela comunicabilidade imediata do verso”, na transcrição de Guilherme

a noção de *áte* se dispersa conforme se dá a sua aceção no sentido mais corriqueiro de cada ocorrência [...]; e “esta solução múltipla e dispersiva atende tão perfeitamente à finalidade de comunicação do palco, que o problema da tradução da palavra *áte*, se não se resolve, pelo menos se vela e assim permanece encoberto. (2022, p. 15)

É de particular interesse, na presente abordagem, o aspecto da comunicabilidade do texto de Guilherme de Almeida. Sobre ela, parece-me oportuno expor o que considero ser qualidades relevantes que decorrem de uma visão coerente e bem constituída acerca de poesia e de tradução poética: embora em tom elevado, correspondente ao registro da tragédia grega, a recriação de Guilherme não soa nem datada nem afetada ou artificiosa; ainda hoje, para a minha percepção – e, certamente, para a de muitos outros –, o resultado se mostra suficientemente intemporal para propiciar a assimilação do leitor (ou do ouvinte) sem grande dificuldade.

De meu ponto de vista, contudo – trata-se de uma hipótese – um dos motivos centrais para a comunicabilidade duradoura alcançada pela transcrição de Guilherme é a valorização do ritmo pelo tradutor, a qual resulta de sua convicção acerca de poesia; para ele, a poesia seria “ritmo no pensar, no sentir e no dizer” (1926, p. 15). Em seu *Poetas de França*, diz: “Do paralelismo da ideia com a expressão – brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo – deriva o mistério do verso puro” (2012, p. 16). Tal concepção se traduziria pragmaticamente na procura por correspondências rítmicas no processo de tradução poética, entendida por ele como “recriação”, “re-produção”, “transusão” ou “transcrição”.

A priorização de uma rítmica no texto traduzido parece-me estar intimamente ligada a seu potencial de comunicação: no caso da transcrição de *Antígone*, a configuração de ritmos que a caracteriza facilitaria a apreciação estética não datada, transcendente ao contexto sociocultural e linguístico em que foi produzida, resistindo, mesmo, às nuances de entonação dramática que se possam imprimir ao texto.

Para a sua transcrição, Guilherme diz ter buscado “achar, em nossa língua e para o nosso ouvido, a mais aproximada correspondência para a variada e por vezes caprichosa métrica de *Antígone*, servida por um idioma límpido e sintético como é o grego” (1952).

Guilherme faz, como se pode verificar em anotações suas, uma leitura da rítmica dos versos originais conforme um esquema silábico-acentual próprio da tradição das línguas neolatinas; baseia-se, portanto, na posição das sílabas em que há acento tônico nos versos originais.

Ao identificar as sílabas acentuadas no verso (não seguindo, portanto, o que seria a correspondência com sílabas longas e breves), o tradutor estabelece um possível nexos entre os diferentes sistemas de versificação, no qual reside sua opção composicional. A partir do primeiro verso, tomado como típico da versificação do original, define-se como padrão para as falas o hendecassílabo de ritmo binário descendente (o chamado “hendecassílabo trocaico”), acentuado, portanto, nas sílabas ímpares: “Ó/ meu/ pró/prio/ san/gue, Is/me/ne, ir/mã/ que/ri/da” (Sófocles, 2022, p. 126). Cria-se, dessa maneira, um modelo genérico para as falas, que, no entanto, não é rigidamente seguido em seu padrão acentual, como demonstra a análise dos versos. Há casos, também, em que as posições das tônicas próprias do hendecassílabo é usada como referência delimitadora dos versos, combinando-se medidas várias, como nos versos 806 a 816:

Vede, cidadãos de minha própria pátria:
vede-me partindo
para a última viagem, contemplando a última
luz do sol:
depois, nada. O Hades, que a todos adormenta,
arrasta-me
viva às margens
do Aqueronte e sem
himeneu, sem que um hino nupcial antes me houvesse
celebrado; sim, o Aqueronte é meu noivo. (2022, p. 155)

O modelo antes consiste, portanto, numa referência ajustável a outras necessidades de construção do verso em seus aspectos sintático e semântico, sem que isso afete a percepção do ritmo durante a leitura ou a oralização da tragédia.

No caso do coro, assumem-se referências inconstantes que, de maneira análoga à sequência há pouco citada, podem ser lidas como eficientes arranjos de padrões métricos vernáculos, como se verifica no exemplo dos versos 526 a 530:

Eis que já no umbral surge Ismene
vertendo lágrimas de amor fraterno.
Uma nuvem de angústia turva-lhe o rubor
do rosto lindo,
banhando-o todo em pranto. (2022, p. 144)

Além da questão métrico-rítmica, pode ser considerado outro fator atuante na percepção dos versos como provável elemento de sua comunicabilidade: as frequentes relações entre som e sentido presentes na transcrição. Sobre esse aspecto, o próprio Guilherme (1955) – que diz ter-se submetido, em seu trabalho, “a esta constante: o som” – aponta a intencionalidade de recriação de “jogos de palavras”, como neste verso (1261 do texto): “Ó delitos da mente demente” (equivalente a “*phrenôn dysprhonon*”), e “onomatopeias, como esta (verso 675): ‘Desba-

rata tropas' (igual a 'tropás katarrhégnysi'; ou esta (verso 1002): 'Falatório bárbaro' (por 'bebarbaroméno')" (1952).

O também helenista e tradutor Trajano Vieira, organizador do livro *Três tragédias gregas*, que incluiu a tradução de Guilherme de Almeida – recolocando-a em circulação em 1997 – identifica nela diversas soluções que demonstram a atenção às relações formais dos versos. Por exemplo, sobre “a expressão *poliou peran pontou* ('além do mar cinzento)”, no verso 335, traduzida por Guilherme como “singra o mar sorrindo”, Trajano comenta que “‘sorrindo’, acrescentado pelo autor, visa a criar uma aliteração paralela à do texto grego; e aponta que na tradução da sequência *eidoti d'oudén herpei*, no verso 619, Guilherme “não deixa escapar a relação formal entre *eidoti* e *d'oudén*: “Ao incauto se insinua” (1997, p. 18).

Mencione-se ainda que, na ocasião de lançamento de *Três tragédias gregas*, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma breve resenha de autoria de outro tradutor, crítico e professor de língua e literatura gregas, Antonio Medina Rodrigues, na qual ele afirma, sobre Guilherme, que “sua ‘Antígone’ [...] é a melhor da língua. É precisa, pois Guilherme é mestre do verso. Tudo nele é pleno, sem colisões, sem torniquetes. Mas, como não fosse dramático, tem mais forte a poesia do que a convulsão.”

Talvez se possa, por fim, sintetizar o que faz Guilherme de Almeida: uma bem-sucedida e harmoniosa compatibilização entre a configuração rítmico-formal, incluindo-se efeitos sonoros, e a necessidade de correspondência semântico-sintática com o original. E, ainda, reafirmar a hipotética mas provável relação entre o modo de traduzir – ou transcrever – do poeta e a recepção predominantemente positiva, por parte de público e da crítica, de sua *Antígone*.

Referências Bibliográficas

- Almeida, G. (1926). *Rhythmo: elemento de expressão (These de concurso)*. São Paulo: Typographia da Casa Garraux.
- Almeida, G. (1936). *Poetas de França*. 5ª edição. São Paulo: Babel (colaboração: Casa Guilherme de Almeida).
- Almeida, G. (1952). Texto da coluna “Palcos e Circos” do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 21 de agosto de 1952.
- Almeida, G., Vieira, T. (1997). *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. (Com a participação especial de Haroldo de Campos.) São Paulo: Perspectiva.
- Cazarini, R. (2022). Antígone: nunca se viu um espetáculo como esse. In Sófocles. *Antígone* (Transcrição de Guilherme de Almeida). São Paulo: Madamu / Casa Guilherme de Almeida.
- Jauss, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária* (Tradução de Sérgio Tellaroli). São Paulo: Editora Ática.
- Sófocles (1952). *Antígone* (Transcrição de Guilherme de Almeida. Estudos de Adriane Duarte, Marcelo Tápia e Renata Cazarini de Freitas). São Paulo: Editora Madamu / Casa Guilherme de Almeida.
- Rodrigues, A. M. (1997). Três tragédias gregas (resenha). *Folha de S. Paulo*, 23 de novembro.
- Sófocles (2022). *Antígona. Tragédias Completas* (Tradução de Jaa Torrano, estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano). São Paulo: Ateliê / Mnema.
- Torrano, Jaa. (2022). Antígona de Sófocles, Guilherme e os epígonos. In Sófocles. *Antígona* (Tradução de Jaa Torrano). São Paulo: Ateliê / Mnema.

Resumo

A tradução de *Antígone*, de Sófocles, por Guilherme de Almeida (1890-1969) – ou “transcrição”, como preferiu denominar o tradutor, publicada originalmente em 1952 – é um feito cujo alcance se pode vislumbrar por uma constatação acerca de sua recepção por conhecedores de língua e literatura gregas, bem como de tradução de obras clássicas. Concebida para o teatro e apresentada em 1952, a peça obteve grande êxito de público para os padrões da época. A comunicabilidade do texto traduzido, demonstrada desde sua aparição em cena, resiste hoje, conforme procuro demonstrar neste artigo, por suas qualidades relacionadas à priorização de uma rítmica construída a partir de um percurso de familiarização com o texto original.

Abstract

The translation of Sophocles' *Antigone* by Guilherme de Almeida (1890-1969) – or “transcription”, as the translator preferred to call it, originally published in 1952 – is an achievement whose scope can be glimpsed by an observation about its reception by experts in the Greek language and literature. Conceived for the theater, the modernist poet's *Antigone* was presented at the Teatro Brasileiro de Comédia on August 21, 1952; with a cast of actors renowned in Brazil, the play was a great success with the public by the standards of the time. The communicability of the translated text, demonstrated since its appearance on the scene, resists today, as I intend to demonstrate in this article, due to its qualities related to the prioritization of a rhythm constructed from a path of familiarization with the original text.

