UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

ALESSANDRA CRISTINA RIGONATO

**A PRESENÇA DE *AS AVES* DE ARISTÓFANES EM
LITERATURAS DE EXPRESSÃO INGLESA**

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

A PRESENÇA DE *AS AVES* DE ARISTÓFANES EM
LITTERATURAS DE EXPRESSÃO INGLESA

ALESSANDRA CRISTINA RIGONATO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Munira Hamud Mutran

São Paulo
2014

Nome: RIGONATO, Alessandra Cristina

Título: A Presença de Aristófanes em Literaturas de Expressão Inglesa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

A meu avô José (in memoriam), por ter despertado em mim o amor pela
literatura por meio da contação de seus causos.

A meus pais, pelo apoio incondicional.

Agradecimentos

Agradeço infinitamente a meus pais, Osvaldo (in memoriam) e Lúcia, pelo amor e o apoio constante em todas as minhas decisões.

A meus irmãos, Rodrigo e Régis, por despertarem meus risos mesmo em momentos sérios.

A meus tios e tias, cunhadas, Sibele e Marjorie, primos e primas, em especial a Gustavo e Marcela, pela amizade e torcida.

A meu sobrinho Matheus, que ilumina os dias quando me pede para lhe contar histórias de dragões.

A meus queridos amigos Wilson Rodrigues Portilho Junior, Renata Cazarini de Freitas, Patrícia Neves, Emerson Gomes, André Campos de Camargo, Denise Moretti, Daniele de Sales Elias, Deize Beux, Samantha Ballarin Vianna, Vivian Paixão, Luccília Teixeira e Larissa Drigo, por suas leituras, por seus ouvidos e pelas conversas que, sem dúvida, aprimoraram este trabalho.

A minhas amigas do Grupo de Estudos Irlandeses e do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP, Maria do Rosário Casas, Dóli de Castro Ferreira, Mariana Bolfarine, Patrícia de Aquino, Caroline Eufasino, Adriana Capuchinho, Mariese Ribas, Cecília Martins, Adriana Torquete, Camila Batista, Camila Luly e Maria Rita Drumond Viana pelo companheirismo, pelas contribuições com leituras e diálogos, pela parceria em viagens de congressos e estudos e pela doce amizade.

À querida amiga Profa. Dra. Eoná Moro, por incentivar meu percurso intelectual desde a graduação.

À admirável Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte por inspirar meus primeiros passos no universo da pesquisa, por meio da orientação do trabalho de iniciação científica, pelo apoio quando iniciei o mestrado em Paris X-Natterre, por acreditar em meu potencial e por suas valiosas sugestões na banca de qualificação deste mestrado.

À Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso pela gentil acolhida na UNICAMP durante o minicurso do prof. Dr. Konstantinos P. Nikoloutsos, agradeço também por suas colocações perspicazes e valiosas sugestões na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Tina O' Toole pelo carinho com que ministrou seu curso na USP, pela amizade e por seus preciosos conselhos sobre meu projeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Shaun Richards pela generosidade ao enviar artigos, por sua gentileza, pela atenção mesmo com as mais simples dúvidas e por sua amizade.

À Profa. Dra. Elke Steinmeyer, por seu entusiasmo por meu projeto, pelas agradáveis conversas sobre o trabalho e pelo auxílio com bibliografia e contatos.

À Profa. Dra. Laura Izarra pelo carisma e pelo incentivo no trabalho da pesquisa de estudos irlandeses.

À Profa. Dra. Claire Connolly, University College Cork (UCC), à Associação Brasileira de Estudos Irlandeses e à Embaixada da Irlanda, pela bolsa de estudos em história e literatura irlandesa (Summer School), University College Cork (UCC) em julho de 2014.

À Profa. Dra. Munira Hamud Mutran pela orientação constante, por suas incansáveis leituras e releituras, pelas preciosas correções, por suas sábias sugestões e por ter ampliado meus horizontes, ao possibilitar meu acesso à beleza literária das peças do teatro irlandês contemporâneo.

Aos autores Prof. Dr. Sean O' Brien e Prof. Dr. Richard Martin pela delicadeza e cortesia ao responder meus e-mails.

A meus colegas de trabalho da escola municipal "Vilma Aparecida Penatti Galvão", especialmente à diretora Márcia Walter, pela compreensão e pelas frequentes palavras de apoio.

A meus notáveis alunos pelo carinho e pelas alegrias cotidianas.

Nada é melhor, nem mais gostoso que criar asas!

Aristófanes

Resumo

A Presença de Aristófanes em Literaturas de Expressão Inglesa apresenta um estudo realizado por meio de leituras e análises de recriações, que datam do fim do século XX e início do XXI, da comédia *As Aves* (414 a. C.) de Aristófanes. A princípio, o problema de pesquisa se manifestou a partir da observação da tendência do teatro irlandês contemporâneo por revisitar um grande número de tragédias gregas clássicas e apenas uma comédia: *The Birds* (1999) de Paul Muldoon. Ao ampliar a procura por outras versões desta comédia, foram encontradas *The Birds* (2002) de Sean O' Brien e *The Birds* (1993) de Gwendolyn MacEwen. A pergunta norteadora desta investigação é: como esta comédia antiga grega ainda mantém sua beleza e atualidade nos período mencionado? A hipótese é de que o texto clássico “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11), desse modo a natureza do clássico permite que suas palavras ecoem novos sentidos para o leitor contemporâneo. O estudo tem base nas teorias de intertextualidade de Júlia Kristeva (1974), Julie Sanders, Linda Hutcheon (2011) e Lorna Hardwick (2003). O objetivo da pesquisa é propiciar uma reflexão sobre o processo de criação literária e sobre o diálogo entre o texto clássico e o contemporâneo.

Palavras-chave: Aristófanes. Comédia. Intertextualidade.

Abstract

The Presence of Aristophanes in English Literature analyses three transpositions of the aristophanic play *The Birds* (414 aC) to the contemporary theatre. At first, the research problem has arisen from observing that various Irish playwrights have revisited classic Greek tragedies and only one has rewritten a comedy: *The Birds* (1999) by Paul Muldoon. As the research developed, the plays *The Birds* (2002) by Sean O' Brien and *The Birds* (1993) by Gwendolyn MacEwen had contributed for the comparative analysis of this work. The central question of this research is how this ancient Greek comedy still retains its beauty and relevance currently? The hypothesis is that the classic text " (...) has not finished yet saying what it had to say" (CALVINO, 1993, p. 11), therefore, the nature of the classic work enables its words to resonate new meanings for the contemporary reader. The research is based on the theories of intertextuality from the works of Júlia Kristeva (1974), Julie Sanders and Linda Hutcheon (2011), and the reception studies, represented by the work of Lorna Hardwick (2003). This dissertation aims to provide a reflection on the process of literary creation and on the dialogue between the classic and the contemporary text.

Keywords: Aristophanes. Comedy. Intertextuality.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – Alguns aspectos da comédia de Aristófanês	35
CAPÍTULO 2 – Da Utopia à Utopia Satírica	63
CAPÍTULO 3 – As Aves no Contexto Irlandês	83
CAPÍTULO 4 – Aristófanês no Circo	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	133

INTRODUÇÃO

Vestido com calças e camisa brancas, um surrado paletó bege e chapéu também de aparência velha e descuidada, Zeus entra em cena com uma maleta na mão. Em seguida, ele se senta e abre a maleta em sua frente, de onde retira bonecos de plástico, reproduções do próprio Zeus, para vendê-los; enquanto Hera, com um avental e um pano de cozinha sobre o ombro, chama – o para tomar a sopa. A cena descrita é parte da peça *The Last Days of Troy* (2014) escrita pelo poeta e dramaturgo inglês Simon Armitage, e apresentada em 2014 durante a temporada de verão do teatro Shakespeare Globe em Londres. A cena mencionada reflete uma interferência da contemporaneidade no clássico; no entanto, o público recebe uma perspectiva que parte da *Ilíada* de Homero, com um figurino semelhante às figuras dos vasos gregos antigos no restante da apresentação. Embora com traços de figurino que se assemelham à ideia de vestimenta da Grécia antiga, Simon Armitage¹ (1963-) insere versos, busca algumas imagens na *Eneida* de Virgílio e coloca a marca de sua própria poética; o resultado final é belo.

Não apenas o texto épico ecoa através dos tempos. Assim como Londres, São Paulo também foi palco de uma releitura de dramas clássicos em meados de 2014. O espetáculo *Tragédias 3* revisita *Medéia*, *Electra* e *Antígona*. Em julho de 2012, também em São Paulo, o grupo Commune encenou uma peça grega, desta vez uma comédia, *A Greve das Pernas Cruzadas*, um espetáculo baseado em *Lisístrata* (411 a C) de Aristófanes.

As formas pelas quais a comédia grega antiga *As Aves* (414 a. C.) é vista na contemporaneidade configuram o ponto central desta dissertação,

¹ Paul Muldoon, poeta e dramaturgo irlandês. Publicou: *Hay* (1998), *Poems 1968-1998* (2001), *Moy Sand and Gravel* (2002), entre outros.

portanto foram pesquisadas peças que demonstrassem interferências do contexto contemporâneo à sua composição. Recriar um clássico, todavia, não é uma descoberta dos dramaturgos, diretores ou produtores do século XXI; escritores renascentistas, iluministas e vitorianos tiveram contato com a antiguidade clássica em seu processo de produção artística. Cada época e cada autor, ao reescrever textos canônicos, têm uma relação com a obra clássica: ora de paródia, ora de tributo, ou até mesmo para desconstruí-la. Uma das razões para o interesse nos textos antigos corresponde ao fato de que estes oferecem parâmetros de julgamento para uma obra de arte. Um clássico, no entanto, não é importante apenas por servir como modelo de avaliação de obras posteriores, mas por ainda possuir o poder de significar algo para leitores em diferentes épocas.

Reflexões sobre o contato entre o texto clássico e o teatro contemporâneo foram despertadas a partir das reuniões do Grupo de Estudos Irlandeses da Universidade de São Paulo (GEI). O trabalho da professora Dra. Munira Hamud Mutran, coordenadora do grupo de estudos, sobre a reescritura do teatro grego por dramaturgos contemporâneos irlandeses, foi de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa. Por meio de conversas com a professora e pela leitura de seu artigo “A Apropriação das Aves por Paul Muldoon”, obtive a referência a uma das obras que compõe o corpus desta dissertação.

O artigo discute a tendência do teatro irlandês a reescrever clássicos, principalmente a tragédia grega. Essa tendência por tragédias é notada no teatro irlandês também por outros críticos. Shaun Richards discute essa preferência em seu ensaio “Into That Rinsing Glare?” e comenta que a escolha

de muitas das peças da Irlanda do Norte, ao encarar o sistema político, é um retorno ao trágico. Segundo Richards (2000), esse retorno ao trágico implicaria em passividade em relação aos conflitos políticos da Irlanda do norte no final do século XX, tendo em vista a compreensão da presença do destino na tragédia grega como inexorável. Nesse caso, os tragediógrafos irlandeses tratariam o problema como uma fatalidade inevitável e demonstrariam uma condição impotente para reverter esse quadro histórico negativo.

Em contraste com essa perspectiva, de acordo com o artigo de Mutran (2002/2003), o poeta e dramaturgo Paul Muldoon parece expressar o desejo de sair do ambiente de imposições do destino e aceitação dessa ordem por meio da escolha da comédia *As Aves* de Aristófanes. A obra do poeta irlandês guarda semelhanças com a original como o enredo e o cenário, contudo apresenta muitas referências a seu tempo na escolha de termos, como por exemplo o nome da cidade ideal Nebulbulfast, lembrando Belfast, palco dos conflitos no norte da Irlanda.

Desse modo, estas primeiras considerações deram origem às perguntas que nortearam este trabalho de pesquisa. A questão proposta já no título da obra de Ítalo Calvino em *Por que Ler os Clássicos* (1993) desencadeou uma outra indagação: por que reescrever um texto clássico? E ainda: quais obras clássicas são mais revisitadas? Por quais autores são revisitadas as obras? E como cada autor as reorganiza? O autor da reescritura oferece à obra sua marca e a marca de seu tempo? A partir destas indagações, foram pesquisadas outras versões da comédia *As Aves* em língua inglesa com a intenção de observar como o autor do final do século XX e início do XXI concebeu o texto antigo em sua reescritura.

Além das leituras realizadas, o projeto “Classical Reception in Drama and Poetry in English from c.1970 to the Present”², elaborado na Open University no Reino Unido, teve um papel importante na investigação sobre a quantidade de peças antigas reescritas. Na pesquisa, notou-se que há muitas produções de versões de dramas da antiguidade clássica, principalmente, por poetas irlandeses, obras já mencionadas nos encontros do GEI; como por exemplo, *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone* (1985) e *Seize the Fire: A Version of Aeschylus' Prometheus Bound* (1990) de Tom Paulin; *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes* (1990) e *The Burial at Thebes: A version of Sophocles' Antigone* (2004) de Seamus Heaney. Do dramaturgo Brendan Kennelly, há as obras *Antigone: A New Version* (1996), *Medea: A New Version* (1991) e *The Trojan Women: A New Version* (1993). O poeta Derek Mahon escreveu *The Bacchae: After Euripides* (1991) e, como já mencionado, Paul Muldoon traduziu, com Richard Martin, a comédia *The Birds* (1999).

Embora em menor número de recriações durante o fim do século XX e início do XXI, a comédia grega antiga também tem sua presença marcada na cena irlandesa. O contraste entre o número de reescrituras de tragédias e o de comédias é intrigante: por que razão há mais tragédias que comédias com versões contemporâneas publicadas em língua inglesa neste período? Para refletir sobre essa questão, é preciso lembrar também que, dentre os escritores de teatro grego com obras completas que sobreviveram até a atualidade, há três tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e apenas um comediógrafo: Aristófanes. Além disso, pode-se supor que a comédia seja um gênero mais

² O projeto pode ser acessado de modo eletrônico no sítio: <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/>

difícil de ser retrabalhado que a tragédia. Produzir humor não se apresenta como uma tarefa simples.

Para compreender o processo de transposição de uma comédia para um contexto diferente do original, como é o caso da obra Aristófanis para o teatro de língua inglesa, é importante mencionar as teorias sobre o cômico. Em primeiro lugar, serão estabelecidas as diferenças entre os termos comédia, cômico e humor. Em seguida, as principais vertentes das teorias sobre o riso serão resumidamente comentadas.

Em grego, o termo *κωμωδία*, referente à comédia, aproxima-se fonética e semanticamente ao verbo *κωμωδέω* que significa “representar em uma comédia, exprimir em comédia, por consequência ridicularizar, tornar risível, produzir riso; mas também exprimir sob a forma cômica algo justo”³. A ideia de justo ou correto conduz a pensar na comédia como a expressão jocosa de um castigo a um vício. A comédia antiga, representada por Aristófanis, difere da comédia nova, escrita por Menandro, por meio de diversos aspectos como estrutura, enredo, personagem e também por retratar o ambiente domiciliar, ao passo que a antiga tratava de questões públicas; um exemplo de comédia nova é *O Díscolo* (318 a. c.) de Menandro. Na *Poética*, Aristóteles afirma que a comédia é a representação/*mímesis* de “homens inferiores” (5, 1448b 31), enquanto a tragédia representa ações de homens superiores. Se a definição do termo comédia era complexo na antiguidade, não o será mais simples atualmente. Os caminhos tomados pela comédia no século XX, após o Teatro do absurdo de Eugène Ionesco (1909-1984) e Samuel Beckett (1906-1989), por exemplo, tornam difícil estabelecer uma definição, uma vez que a

³ « représenter dans une comédie, exprimer dans une comédie, par suite ridiculiser, rendre risible, faire rire sur ; mais aussi exprimer sous une forme comique une chose juste » (V. MAGNIEN, M. LACROIX, 2002, p. 1035)

separação entre o cômico e o trágico se torna mais tênue. Tendo em vista as possibilidades de uma peça ser considerada comédia, esta dissertação, ao fazer uso do termo, refere-se a uma peça que se assemelha ao conceito de comédia antiga grega, pelo fato de as obras contemporâneas estudadas se relacionarem diretamente a Aristófanes. Ainda na definição de comédia pela *Poética*, Aristóteles afirma que

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (*Poética*, 1449a 32-37)

A matéria do riso, o risível, de acordo com a definição acima de Aristóteles, não inclui a dor. Nesse sentido, a palavra cômico usada nesta dissertação se refere ao que é passível de riso e, por consequência, sem a presença da dor.

Essa reflexão sobre o cômico foi discutida por Henri Bergson (1983) na obra *O Riso* publicada em 1900. Ao tratar do tema, Bergson desenvolve a definição ao pensar três pontos onde o cômico reside: no humano, na insensibilidade e na coletividade. Para o autor, em primeiro lugar, “não há comicidade fora do que é humano” (p.7); em segundo, o cômico pressupõe a ausência de emoção: “O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade” (p.7); e, em terceiro, “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (p.7). Em resumo, a perspectiva do autor explica que “o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência.” (p.61)

Embora o texto de Bergson date do início do século, sua concepção sobre o riso como resultado da mecanização do homem contribui para a reflexão sobre os aspectos do cômico ainda na atualidade, como por exemplo a ideia de que o objeto do riso não é engraçado em si, mas depende de uma interpretação para ser cômico. Desse modo, um mesmo objeto pode oferecer a possibilidade de um tratamento cômico ou trágico. Um exemplo disso é a personagem Sócrates que Platão retrata como um herói trágico em *Apologia*, enquanto Aristófanes abusa dos recursos cômicos na representação da figura do filósofo na peça *As Nuvens* (423 a.C.).

O uso da palavra cômico, portanto, está relacionado a algo sem a presença de sofrimento e que produz o riso compartilhado de acordo com Bergson. Em Bergson, a separação necessária entre emoção e o objeto para que o riso aconteça remete à visão de Aristóteles sobre as máscaras cômicas sem padecimento; contudo essa divisão não era unânime na antiguidade clássica.

Segundo o pensamento de Platão, a complexidade do riso reside em suas nuances e em sua natureza híbrida. Platão discorre sobre essa característica heterogênea na obra *Filebo*, afirmando que o estado de alma despertado nas comédias está entre os prazeres mistos: “Sócrates – E nosso estado de alma nas comédias? Não sabes que também aí ocorre um misto de prazeres e de dores?” (*Fil.* 48a-49b). De acordo com o filósofo, há prazeres verdadeiros e falsos, e o riso tem seu lugar entre os últimos. Entre os prazeres verdadeiros estão os isentos de dor, como os proporcionados pelas belas cores, belas formas, belos sons e, principalmente, os prazeres despertados pelo conhecimento, os mais valiosos por serem do espírito. Ao continuar o

diálogo com Protarco, a personagem Sócrates se propõe a estudar as emoções: cólera, desejo, lamentações, medo, amor, ciúme, inveja, de modo a pesquisar essa mistura de prazer e dor. Posteriormente, ele expõe a natureza do ridículo como contrário ao preceito do Oráculo de Delfos, conforme citação a seguir:

Sócrates – Em resumo, é uma espécie de vício que tira o nome de um hábito particular, a parte do vício em geral que se opõe radicalmente àquilo da inscrição de Delfos.

Protarco – Referes-te, Sócrates, ao preceito Conhece-te a ti mesmo?

Sócrates – Exato. Como, ao pé da letra, o contrário disso viria a ser não conhecer-se em absoluto. (*Fil.* 48b-c))

Na visão platônica, os prazeres falsos correspondem às emoções mistas. Estas, por sua vez, dividem-se em três categorias: corporais (sensações de frio e calor), quando a alma se contrapõe ao corpo (a esperança) e espirituais (as emoções da alma mencionadas anteriormente: a cólera, inveja, etc). Assim, o riso se apresenta como híbrido e ludibriador por não oferecer o conhecimento verdadeiro aos homens. Os homens enganados pelo riso podem supor que são superiores ao que realmente são.

Essa concepção do cômico que abriga também a dor se assemelha à ideia de humor ou o sentimento do contrário, como será observado a seguir por meio da visão de Pirandello.

Em sua origem, a palavra humor não tinha o sentido relacionado à comicidade. O termo humor é difícil de ser delimitado, uma vez que “A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa” (MINOIS, 2003, p. 79).

Ao tratar de humor, Pirandello em *O Humorismo* (1908) recorre à etimologia do vocábulo e afirma que “A palavra humor chegou até nós naturalmente do latim e com o sentido material que tinha de corpo fluido,

líquido, humidade e vapor, e também com o sentido de fantasia, capricho ou vigor” (PIRANDELLO, 1999, p. 44). O autor concebe a ideia de “espírito” ligada ao humor e por espírito traduz algo leve e risível, como o adjetivo “espirituoso” em português. O que é preciso salientar neste ponto é que “humor” não é um gênero em si, mas um elemento possível de ser encontrado em diferentes criações literárias, em anedotas, ou em imagens como a charge.

Embora também reconheça que o humor propõe uma difícil definição, Mordechai Gordon (2014) busca especificar o uso que faz do termo em sua coletânea de ensaios sobre o humor. Ele comenta que até o fim do século XVII a palavra não tinha o significado relacionado ao cômico que possui hoje (p. 3) e elabora uma explicação sobre o uso que faz do termo:

Finalmente, humor se refere àquela qualidade de ação, fala, ou escrita, que desperta (OED) e frequentemente resulta em riso. Nosso senso de humor é a capacidade que nos permite identificar expressões geralmente engraçadas, ações ou comentários irônicos, céticos, sarcásticos, espirituosos ou ridículos. Humor é usado aqui em seu sentido amplo para significar uma variedade de atividades: de notas autodepreciativas ou oblíquas a ações absurdas e hilárias. Pode se manifestar em diversas maneiras incluindo piadas, trocadilhos, expressões faciais, imitação de outrem, comentários espontâneos que divertem as pessoas (...)(GORDON, 2014, p.4)⁴

Na tradição de literaturas de língua inglesa, o humor pode ser visto na obra de Samuel Beckett, Jonathan Swift, Sean O’Casey e John Millington Synge. Ludovic Janvier reforça a existência do entrelace entre riso e a dor quando comenta sobre o humor das peças de Beckett: “um sofrimento oculto”⁵. (JANVIER, 1964, p. 100). Particularmente no teatro irlandês, é possível notar essa tendência de humor. Bernadette Sweeney (2004) diz que “o teatro

⁴ Finally, humor refers to “that quality of action, speech, or writing, which excites amusement” (OED) and often results in laughter. Our sense of humor is that capacity that enables us to identify ironical, cynical, sarcastic, witty, ludicrous, and generally funny expressions, comments, or actions. Humor is used here in the broad sense of the term to signify a variety of activities from self-deprecating and wry remarks to absurd and hilarious deeds. It can manifest in many different ways including jokes, puns, funny facial expressions, imitating others, spontaneous comments that amuse people (...) (GORDON, 2014, p.4)

⁵ “souffrance cachée”. (JANVIER, 1964, p. 100)

irlandês possui uma rica tradição de comédia” especificamente em “elementos de humor negro”⁶ (SWEENEY, 2004, p. 8). Recentemente, a comédia irlandesa *Trad* (2004), de Mark Doherty, salienta também a confluência entre dor e riso. A peça retrata a relação entre pai e filho que se enveredam por uma jornada em busca do único herdeiro de ambos. Por meio de uma pitada de absurdo (o filho tem 100 anos e o pai nem se lembra da idade), as personagens percorrem um caminho com momentos extremamente engraçados para o público e outros que puxam o fio de um riso amargo, triste.

Quando se contrasta a comédia contemporânea à antiga, é provável que se encontre grandes modificações, porque as sociedades mudam, do mesmo modo que as normas e, por isso, os objetos passíveis de riso. Assim como a tragédia, a comédia também sofreu transformações ao longo do tempo. A tragédia moderna, por exemplo, traz para o herói a responsabilidade de seus atos e não responsabiliza somente o destino. Nesse sentido, é válido questionar quais foram as mudanças significativas no gênero cômico, como este resgate foi feito e quais são as nuances de humor provocadas no público.

O objetivo desta dissertação é, portanto, problematizar, questionar e refletir sobre o retorno da comédia *As Aves* (414 a. C.) de Aristófanes ao contexto do fim do século XX e início do XXI em textos de expressão inglesa.

A obra de Aristófanes é revisitada por meio de traduções, versões e apropriações, como a peça de Paul Muldoon citada anteriormente nesta introdução. Com o propósito de comparar diferentes recriações da peça, procurei outras obras em língua inglesa que oferecessem uma perspectiva sobre a comédia em questão. Em minha pesquisa, notei a peça *The Birds*

6 “Irish tradition has a rich tradition of comedy [...] darkly comic elements”.

(2002) de Sean O'Brien, uma recriação do período próximo à da peça de Muldoon e, por último, deparei-me com a obra *The Birds: A Modern Adaptation* (1993) de Gwendolyn McEwen. Pelo fato de as três peças terem sido escritas no final do século XX e início do XXI, ficou estabelecido um recorte temporal para observar como a trama de *As Aves* (414 a C) de Aristófanes é desenvolvida no contexto sócio-político e cultural de cada autor. Com a finalidade de aproximar o leitor dos autores escolhidos pelo estudo desta dissertação, será apresentada uma breve nota sobre cada um.

Gwendolyn MacEwen (1941- 1987) nasceu em Toronto no Canadá e estreou como poeta aos dezessete anos com um poema publicado na revista *The Canadian Forum*. Aos dezoito anos, ela abandona a escola formal para se dedicar à escrita, e seu trabalho é considerado um dos maiores da literatura canadense. A autora escreveu poesia e ficção, entre as obras poéticas estão: *Selah* (1961), *The Drunken Clock* (1961), *The Rising Fire* (1963), *Terror and Erebus* (1965), *A Breakfast for Barbarians* (1966), *The Shadow-Maker* (1969), *The Armies of the Moon* (1972), *Magic Animals: Selected Poems Old and New* (1974), *Trojan Women* (1981), *The Fire-Eaters* (1982), *The Man with Three Violins* (1986) e *Afterworlds* (1987). Suas obras de ficção compreendem: *Julian the Magician* (1963), *King of Egypt, King of Dreams* (1971), *Noman* (1972) e *Noman's Land* (1985). Além da adaptação de *The Birds: A Modern Adaptation* feita em 1983 (publicada em 1993), Gwendolyn MacEwen também traduziu a tragédia *The Trojan Women after Euripides* (1979). Sua coleção de poesia *The Shadow Maker* (1969) recebeu o prêmio Governor General em 1969.

Poeta, dramaturgo e compositor, Paul Muldoon (1951 -) é uma voz extremamente importante no âmbito literário da Irlanda do Norte, lugar onde

nasceu. Estudou em Queen's University e se mudou para os Estados Unidos em 1987, onde leciona literatura na Universidade de Princeton. Recebeu diversos prêmios de excelência literária; entre os mais recentes estão: *John William Corrington* (2009), *Shakespeare Prize* (2004) e *Pulitzer Prize* (2003). Publicou seu primeiro livro de poemas, *New Weather*, em 1973.

Em conformidade com Holdridge (2009), é possível reconhecer em seus poemas figuras fragmentadas de um período traumático do norte irlandês: os "troubles"⁷. Além disso, a obra poética de Muldoon representa também considerações filosóficas acerca do colonialismo. Entre peças e óperas de Paul Muldoon estão: *Six Honest Serving Men* (1995), peça que retrata os horrores dos conflitos no norte irlandês, *The Birds: translated from Aristophanes* (1999), *Vera of Las Vegas* (2001). A maior parte dos estudos sobre Muldoon versa sobre sua obra poética, sendo que não há muitos trabalhos realizados sobre suas peças. No Brasil, o poeta é parte do *corpus* da tese de doutoramento: *Exile Home and City: the Poetic Architecture of Belfast* (ANNUNCIAÇÃO, 2012).

O autor britânico Sean O'Brien, poeta, crítico literário e dramaturgo produziu seis coleções de poesia (todas premiadas), três peças teatrais, um romance e cinco coleções de contos. Entre os prêmios que recebeu estão: *Eric Gregory* em 1979, *Maugham* em 1984, *Cholmondeley* em 1988, o *Forward Poetry Prize* em 2001 e 2007; e o prêmio *T.S. Eliot* em 2007. O'Brien possui duas reescrituras: *The Birds: a new verse version of Aristophanes' Birds*, em 2002; e *Inferno: a verse version of Dante's Inferno* em 2006.

⁷ O nome "the troubles" se refere ao período de conflitos no norte da Irlanda, com datas aproximadas do final da década de 60 até o fim da década de 90. O conflito envolve questões políticas entre a comunidade protestante e a minoria católica na região. Anteriormente a esse período, o termo "the troubles" já havia sido usado no sul da Irlanda na década de 20 durante a guerra da Independência.

Após estabelecer breves notas sobre os três autores contemporâneos que reescrevem *As Aves* de Aristófanes, cujas obras constituem o corpus desta pesquisa, é importante também comentar dados sobre a história da recepção de Aristófanes em língua inglesa.

Durante o período da Restauração⁸ em Londres, a recepção de Aristófanes em literaturas de expressão inglesa tem como marco a publicação da tradução da comédia aristofânica *Plutus* (388 a. C.) por H.H.B.⁹, sob o título *The World's Idol, Plutus a Comedy* (1659), acompanhada por um posfácio do autor, comentando as razões da tradução. Em conformidade com o artigo de Rosie Wyles (2007), a tradução de H.H.B. não recebeu a devida atenção por questões acerca da verdadeira identidade de seu autor. No entanto, a autora afirma a importância desta peça pelas razões descritas a seguir. Em primeiro lugar, ela

[...] representa um marco referencial na história da recepção de Aristófanes porque proporcionou uma nova abordagem sobre como o conteúdo dramático poderia ser usado para expressar uma posição política, mesmo em uma época em que a atividade dramática era cerceada. Em segundo lugar, essa obra oferece uma visão direta da conduta cristã em relação ao paganismo inerente aos antigos clássicos gregos no século XVII. Finalmente, a peça tem seu espaço nos debates em torno da colonização da Irlanda, apresentando uma visão crítica particular dos empreendimentos do colonialismo inglês dessa era.¹⁰ (WYLES, 2007, p. 94)

⁸ A Restauração (de 1660 a aproximadamente 1710) da monarquia inglesa começa quando as monarquias inglesa, escocesa e irlandesa foram restauradas sob o reinado de Charles II. O termo "Restauração" se refere tanto à restauração das monarquias quanto ao período após o evento, em que uma nova política é estabelecida. Neste, foram escritas comédias chamadas de "Comédias de Restauração".

⁹ De acordo com o capítulo de Rosie Wyles (2007), p. 94, a identidade do autor não foi revelada, apenas se sabe suas iniciais H. H. B.

¹⁰ "[...] it represents a landmark in the reception history of Aristophanes because it offered a fresh approach to the way in which dramatic material might be used to make a political statement, even in an era when theatrical activity was curtailed. Secondly it offers a direct account of a Christian's attitude towards the ancient Greek pagan Classics in the seventeenth century. Finally, it has a place in the debates surrounding the colonization of Ireland, and presents an individual's critical view of the English colonial ventures of the time." Wyles, p. 94 (Obs: As traduções dos textos em inglês ao longo deste trabalho, salvo indicação em contrário, foram feitas pela autora.)

As traduções latinas das peças por Andreas Divus (1528) foram amplamente divulgadas em toda a Europa durante o Renascimento, seguidas por traduções e adaptações em línguas modernas. Jean Baptiste Racine (1639-1699), por exemplo, inspirou-se em *As Vespas* (422 a.C.) para compor sua comédia *Les Plaideurs* (1668). Os gregos tiveram muita importância também no período do classicismo alemão, por fomentar o modelo de pensamento daquela época. Goethe (1749-1832) partilhava do desejo pelos ideais de harmonia propostos pela arte grega e criou sua própria versão de *As Aves*: *Die Vögel*.

O retorno à comédia *As Aves* (414 a. C.) pode ser observado nos arquivos de performance do drama romano e grego (Archives of Performances of Greek & Roman Drama¹¹). Nesta fonte de pesquisa, é possível verificar as apresentações de *As Aves* (414 a C) desde o século XVI até o século XXI. A primeira produção traz a data de 1578, foi realizada na França, com o título *Néphélocugie*¹² e com script de Pierre Le Loyer (1550-1634). Na Alemanha, a produção de *Die Vögel*¹³ aconteceu em 18 de agosto de 1780 na adaptação de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Na Inglaterra, mais especificamente em Londres no King's Theatre (Haymarket), a peça *The Birds of Aristophanes*¹⁴ (1846) foi encenada com tom burlesco, baseada no roteiro de James Robinson Planché (1796 -1880).

¹¹ APGRD é um centro internacional para a pesquisa de performances do teatro grego e romano desde a antiguidade até o presente e pode ser consultado no sítio eletrônico <http://www.apgrd.ox.ac.uk> (acesso em 15 de setembro de 2014).

¹² *Néphélocugie* (1578), accessed at <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/5467> <16 September 2014>

¹³ *Die Vögel* (1780), accessed at <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/1631> <16 September 2014>

¹⁴ *The Birds* (1846), accessed at <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/1214> <16 September 2014>

Recentemente, a companhia University of Oxford (Onassis Programme for the Performance of Greek Drama) ofereceu uma adaptação para ópera com o título de *Cloudcuckooland* (2008)¹⁵. Ainda conforme os registros dos arquivos, o espetáculo criado a partir do texto *The Birds* (2002) de Sean O' Brien teve um tom circense. Infelizmente, não há registros de performances da tradução de Paul Muldoon, nem de Gwendolyn MacEwen nestes registros de performances. Portanto, ao considerar a liberdade de interpretação, cada companhia pode montar a peça como ópera, com tom burlesco, ou até mesmo com características de circo, reforçando a noção de que um texto clássico pode propiciar experiências diferentes a cada época e a cada nova interpretação.

É interessante ressaltar que Aristófanes serviu a conservadores e radicais nos séculos XIX e XX. Anatoly Lunacharsky, primeiro comissário do Iluminismo para a URSS, declarou, em 1917, que o dramaturgo antigo teria espaço permanente no teatro proletário; e os intelectuais da Prússia, ainda conservadores, interpretavam Aristófanes como uma sátira contrária às reformas sociais. Em 1959, o diretor de vanguarda Karolos Koun dirigiu uma versão de *As Aves* sob a Acrópole, estabelecendo uma tendência na história grega moderna de quebra de tabus por meio da voz de Aristófanes.

Embora o campo de estudos de recepção tenha se ampliado, segundo Edith Hall (2007), não existem muitos livros tratando exclusivamente da recepção da comédia grega antiga, sendo que a grande parte das pesquisas se volta para a tragédia. Hall menciona a obra de Gonda A. H. Van Steen,

¹⁵ *Cloudcuckooland* (2008), accessed at <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/10203> <16 September 2014>

Venom in Verse (2000), como essencial nas pesquisas do percurso da história da performance aristofânica em alguns países e tradições teatrais. O trabalho da autora contempla a revitalização da obra de Aristófanes na Grécia contemporânea. Sem dúvida, a obra de Gonda A. H. Van Steen constituiria um estudo importante para esta dissertação, mas, por se centrar do contexto grego atual, com suas especificidades da língua, históricas e políticas, distancia-se das peças aqui tratadas.

Sobre a questão das razões para se reescrever um clássico, é possível pensar em duas vertentes na cena contemporânea: por encomenda ou por escolha do autor. Essa resposta tem como base entrevistas realizadas durante a pesquisa com Sean O'Brien e o tradutor Richard Martin, que teve importante participação em *The Birds* (1999) de Paul Muldoon. O primeiro recebeu um pedido de Kathryn Hunter para uma reescritura da peça em versos para a companhia Mamaloucos; enquanto no segundo caso há uma intenção que parte dos autores em recriar a peça de Aristófanes.

Conforme Calvino (1993), "Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual" (p. 10). No caso de *As Aves* (414 a C), é possível considerar que sempre foi lembrada e a cada recriação se mostra como nova.

No que se refere ao diálogo entre autores, a literatura comparada viabilizou os instrumentos necessários para a análise e interpretação das obras. Os estudos de diálogos entre os textos tiveram um papel fundamental

na compreensão de como um clássico foi recebido e reconfigurado por autores do final do século XX e início do XXI.

Para a fundamentação teórica da análise de diálogo entre os textos, esta pesquisa se baseia no método da literatura comparada, compreendendo conceitos de intertextualidade, diálogo, apropriação e adaptação. Além dos estudos de literatura comparada, o livro “Reception Studies” (2003) de Lorna Hardwick também teve um papel importante, pois apresenta um estudo significativo e específico sobre revisitar os clássicos. Em primeiro lugar, a autora analisa como se deu a passagem do conceito de tradição clássica para estudos de recepção; em seguida, ela observa como a recepção se desenvolveu na própria antiguidade, explicando como os autores antigos interpretavam clássicos e o retrabalhavam; o terceiro ponto estudado por Hardwick (2003) coube aos contextos da recepção; depois, a autora nota como o teatro revisita os textos dramáticos antigos; e, por fim, o livro faz uma avaliação dos estudos de recepção.

O capítulo sobre as teorias de recepção de Hardwick (2003) demonstra os processos de estudo, pelos quais a análise e interpretação das obras reunidas nesta dissertação passou. Neste método, três pontos principais são mencionados pelo autor. No primeiro ponto, o retorno ao clássico é discutido por meio de processos artísticos e intelectuais. Quando o leitor que recebe a obra é um artista de talento, a leitura pode ser transformada numa nova obra de arte.

A reflexão sobre a relação entre a produção de um artista a partir das obras clássicas que ele lê não surgiu pela primeira vez na obra de Hardwick (2003); T. S. Eliot (1922) já comentava sobre isso em seu artigo *Tradição e*

Talento Individual (1922). De acordo com Eliot (1922), esse retorno à tradição não deve ser encorajado se for visto como uma aderência incondicional à obra anterior, uma simples repetição. Mas deve trazer, da visita ao tradicional, algo particular, um olhar único, a “marca” do artista.

A questão discutida por Eliot (1922) corresponde a um aspecto da recepção de clássicos trabalhada por Lorna Hardwick (2003). O segundo ponto, abordado por ela, demonstra a necessidade de se considerar os contextos em que tais processos acontecem. Hardwick (2003) compreende por contexto

o conhecimento do receptor da fonte e como este conhecimento foi obtido; a obra de um artista ou escritor como um todo; a colaboração entre escritor/tradutor ou diretor, designer e ator; o papel do patrocinador ou financiador; o papel da audiência/leitor/público¹⁶ (HARDWICK, 2003, p. 5)

Em terceiro lugar, para examinar um trabalho de recriação de um texto clássico; seja ele uma versão, tradução ou adaptação, Lorna Hardwick aponta para a necessidade de se levar em conta o propósito ou a função da nova obra. A autora comenta que o trabalho pode ter o intuito de ser usado como “autoridade de modo a legitimar algo, ou alguém, no presente (seja [o presente] político, artístico, social, ou educacional, ou cultural num sentido mais amplo)”¹⁷ (HARDWICK, 2003, p. 5)

As *Aves* (414 a C) de Aristófanes nas recriações da autora canadense Gwendolyn MacEwen (1993), do dramaturgo irlandês Paul Muldoon (1999) e do escritor inglês Sean O’ Brien (2002) apresentam também um problema de terminologia. A primeira obra é chamada por seus respectivos autores de

¹⁶ (...) receiver’s knowledge of the source and how this knowledge was obtained; a writer’s or artist’s works as a whole; collaboration between writer/translator or director and designer and actor; the role of the patron or financier; the role of the audience/reader/public.

¹⁷ (...) authority to legitimate something, or someone, in the present (whether political, artistic, social, or educational or cultural in the broadest sense).

adaptação, tradução e versão. Esses dados são relevantes para compreender a relação estabelecida entre essas peças contemporâneas e a fonte datada de 414 a C.

Em relação à terminologia, o capítulo de introdução do livro de Hardwick (2003) trouxe valiosas elucidações. A partir do exame de diversas reescrituras de clássicos existentes, a autora apresenta uma tabela contendo um vocabulário para estudos de recepção. Este vocabulário de recepção (nome pelo qual a autora chama obras que revisitam textos clássicos) compreende os termos: aculturação, adaptação, analogia, apropriação, texto autêntico, correspondências, diálogo, equivalências, estrangeirização, intervenção híbrida, migração, refiguração, tradução, transplante e versão.

A autora começa pelo conceito de aculturação que, em suas palavras, refere-se a uma “assimilação dentro de um contexto cultural”¹⁸ (p. 9). Em seguida, trata do termo adaptação: “uma versão da fonte desenvolvida para um objetivo diferente ou insuficientemente próximo para ser uma tradução”¹⁹ (p. 9). Na concepção da autora, analogia seria “um aspecto comparativo entre fonte e recepção”, já a apropriação consiste em “tomar uma imagem da antiguidade ou texto e usá-lo para sancionar ideias ou práticas subsequentes (explícita ou implicitamente)”²⁰ (p. 9). Um texto que seja próximo quanto à forma e significado da obra original é chamado de autêntico por Hardwick (2003, p. 9). Uma correspondência é observada quando os “aspectos do novo trabalho estão diretamente ligados à característica da fonte”²¹ (p. 9). A autora chama

¹⁸ Assimilation into a cultural context (p.9)

¹⁹ A version of the source developed for a different purpose or insufficiently close to count as a translation (p. 9)

²⁰ Taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly) (p.9)

²¹ Aspects of a new work which directly relate to a characteristic of the source. (p. 9)

também a atenção para o termo diálogo, propondo que ele é usado na “relevância mutual da fonte e do texto receptor e também do contexto²²” (p. 9)

As equivalências, segundo Hardwick (2003), entre textos podem ser observadas no “papel análogo entre fonte e recepção, porém não necessariamente idêntico na forma ou conteúdo²³”. A tradução é vista como “literalmente de uma língua para outra. Literal, próxima, livre (...)”²⁴, a autora aponta para a complexa questão que envolve o termo tradução, pois ele pode tanto ser bastante fiel ao texto e contextos originais, quanto um trabalho traduzido para uma audiência ou uma época diferente, o que leva a uma tradução livre, possibilitando o nascimento de uma adaptação ou de uma versão.

Há ainda outros processos discutidos por Hardwick (2003): intervenção híbrida, migração, transplante, versão e estrangeirização. A intervenção propõe uma “fusão de material da clássica e outras culturas, retrabalhando a fonte para criar uma crítica política, social ou estética da sociedade receptora²⁵” (p.9).

Sobre migração, Hardwick (2003) coloca que há um “movimento através do tempo e/ou espaço; pode envolver dispersão e diáspora e absorver novas características.” Isso acontece, por exemplo, em uma outra versão canadense de *As Aves*, chamada de *The Birds (a modern adaptation of Aristophanes' comedy)* (2013) e escrita por Ivette Nolan, em que as personagens principais são Jack e Gulliver, uma inserção de aspectos do romance de Jonathan Swift.

²² Mutual relevance of the source and receiving texts and contexts. (p. 9)

²³ Na analogous role in source and reception but not necessarily identical in form or content. (p. 9)

²⁴ Literally from one language to another. Literal, close, free (...) (p.9)

²⁵ A fusion of material from classical and other cultures reworking the source to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society. (p.9)

O processo de transplante é bastante interessante. Hardwick (2003) afirma que ele consiste em “retirar de um texto ou imagem de uma outra cultura e deixá-lo se desenvolver²⁶” (p.10). É possível tomar como exemplo desta prática a obra *By the Bog of Cats* (1999) da dramaturga irlandesa Marina Carr. A peça é ambientada em um misterioso “bog”, uma região comum na Irlanda, semelhante a um manguezal, portanto não é possível estabelecer uma relação de semelhança com a geografia grega. No entanto, a personagem principal, Hester Swane, tem a sina de Medéia em sua composição, ou seja, de ser abandonada pelo amado que se casará com a filha do dono da terra. Diferentemente de Medeia, Swane resolve ficar no “bog” e tem um fim trágico: ela tira a própria vida e a de sua filha.

De modo ligeiramente diverso do transplante, a versão se apresenta na concepção de Hardwick (2003) como “uma reconfiguração da fonte (geralmente literária ou dramática) que é livre e seletiva em demasia para ser considerada uma tradução²⁷” (p.10). A estrangeirização de uma obra significa, de acordo com a autora, “traduzir ou representar de modo que a *diferença* entre fonte e recepção seja enfatizada²⁸” (p. 9)

Lorna Hardwick propõe termos bastante abrangentes para se estudar as formas como a obra clássica pode ser reorganizada em um novo trabalho. Contudo as linhas que separam o que é uma adaptação, uma versão, ou tradução, entre outras nomenclaturas são bastante tênues e difíceis de precisar, tendo em vista que uma obra pode ser colocada em duas ou mais definições.

²⁶ To take a text or image into another context and allow it to develop (p.10)

²⁷ A reconfiguration of a source (usually literary or dramatic) which is too free and selective to rank as a translation (p 10)

²⁸ Translating or representing in such a way that *difference* between source and reception is emphasised (p. 9)

Além do trabalho de Lorna Hardwick, as teorias que concernem à intertextualidade são de fundamental importância nas análises. O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva nos anos 60. Kristeva comenta que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA, 1979, p.68). Tal absorção pode ser mais ou menos visível. Uma obra pode guardar uma leve semelhança com outra ou ambas podem ser declaradamente ligadas, como acontece nas três peças aqui analisadas.

O livro de Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Adaptação* (2011), sobre o processo da adaptação, tem também sua importância nas análises. Embora Linda Hutcheon (2011) trate na maior parte do livro sobre cinema, há pontos interessantes sobre o ato criativo, como por exemplo:

a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, 2011, p. 30)

Outro ponto de vista sobre o conceito de adaptação está no trabalho de Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (2006). Este texto discute a questão da transposição e apropriação, como maneiras de inserir a obra em outro contexto, segundo a autora:

Uma adaptação demonstra a relação com o texto-fonte ou original; uma versão cinematográfica de *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada pelos esforços colaborativos do diretor, roteirista, atores e as exigências em geral do movimento do palco para o filme (...) De outro lado, apropriação afeta com frequência uma jornada mais decisiva do texto fonte em um novo produto cultural. (SANDERS, 2006, p. 26)²⁹

²⁹ An adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original; a cinematic version of Shakespeare's *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, (...) On the other hand, appropriation frequently affects a more

Dessa forma, a análise desta pesquisa será baseada nos métodos e termos dispostos pelos autores mencionados nesta introdução para a compreensão dos conceitos ao se estudar a reescrita de clássicos e seu desenvolvimento em literaturas de expressão inglesa.

A dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro, uma tentativa de introdução à comédia antiga aristofânica será apresentada, com o propósito de oferecer uma visão geral sobre as discussões acerca das origens da comédia, dos elementos que a compõe e das leituras feitas sobre a comédia *As Aves* (414 a C).

O segundo capítulo trata de como a ideia de utopia foi explicitada na interpretação de Gwendolyn MacEwen. A comédia *As Aves* (414 a C) foi vista como uma comédia utópica, porém o conceito de utopia não foi estabelecido na antiguidade. Desse modo, é possível notar o que Hardwick (2003) chama de “relação de via dupla entre a cultura ou texto-fonte e o novo trabalho”³⁰ (p.4), em outras palavras, uma reescrita moderna pode atribuir um sentido que não estava explícito no antigo. Além disso, o capítulo discutirá também o efeito do uso de adaptação em seu título como resultado de escolha de MacEwen.

As situações de paralelismo entre o momento político de Atenas, que tinha a experiência da invasão da Sicília, e o vivido pela Irlanda do Norte, que tinha recém assinado um acordo de paz para os conflitos das últimas décadas do século XX, são o tema de estudo no capítulo três. Paul Muldoon compõe com maestria uma nova comédia a partir do texto aristofânico.

decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. (SANDERS, 2006,p. 26)

³⁰ The two-way relationship between the source text culture and the new work (...) (p.4)

O último capítulo explora o texto de Sean O' Brien que, assim como Paul Muldoon, evoca elementos de seu contexto social; além disso, o autor inglês insere figuras contemporâneas como o cantor de rock Ozzy Osbourne na figura do deus Tribalo. Tais escolhas promovem um distanciamento do público em relação à obra original, e também é uma tentativa de transplantar Aristófanes para Londres, com referências conhecidas pelo público em 2002.

Portanto, o trabalho de pesquisa, análise e interpretação das três perspectivas de *As Aves* (414 a C) por poetas contemporâneos têm a intenção de observar a transposição para a contemporaneidade. As análises das peças têm o intuito de observar como a comédia *As Aves* (414 a C) foi concebida e entender os pontos positivos e negativos desta prática. Assim como Zeus recebeu novas roupas na peça de Simon Armitage, Gwendolyn MacEwen, Paul Muldoon e Sean O' Brien escolheram vestir *As Aves* (414 a C) com seus respectivos "talentos individuais", para usar as palavras de T. S. Eliot.

Capítulo 1

Alguns aspectos da comédia de Aristófanes

Of course, it is impossible to be certain that the Greeks laughed at every single joke which amuses us, and found it funny in exactly the same way. But in general it is perfectly clear what reactions Aristophanes wanted from his audience, and how he set about getting them – and also that the greater proportion of these comic effects worked in the same way then as they do now.

(MCLEISH, 1980, p. 13)

Este capítulo tem o propósito de oferecer ao leitor algumas considerações sobre a comédia antiga, para que, no decorrer desta dissertação, seja-lhe possível assimilar a comparação desta às transposições contemporâneas. Portanto, o capítulo discutirá, em primeiro lugar, questões sobre as origens da comédia antiga e, em seguida, apresentará alguns elementos estruturais próprios deste gênero: proêmio, párodo, *agon*, parábase, herói cômico, coro (no caso de *As Aves*: coro animal) e catarse cômica. Finalmente, serão levantadas as questões das diferentes leituras feitas de *As Aves* (414 a.C.) ao longo do século XX.

O século V a.C. concebeu a comédia antiga na região ática da Grécia, gênero que dividiu o espaço cênico com a tragédia nos festivais teatrais: as Grandes Dionísias e Leneias. As Grandes Dionísias aconteciam no verão, e as Leneias no inverno. No verão, o momento era propício para as navegações, portanto favorável à presença de estrangeiros na plateia; em contraposição ao inverno, quando o público era composto pela população local. Essa singularidade de cada festival interferia na escolha de questões abordadas pelo dramaturgo: ou de caráter mais universal ou do cotidiano ateniense. Além disso, faziam parte do calendário religioso da cidade, duravam de cinco a três

dias, quando se representavam três tragédias, um drama satírico e uma comédia.

Dessa forma, o público que assistia ao gênero cômico era o mesmo espectador da tragédia. Embora existam semelhanças entre ambos os gêneros, como, por exemplo, o fato de representarem as ações diretamente por meio das personagens, a comédia se diferencia da tragédia pelo uso da máscara cômica, do metro jâmbico (mais próximo da fala cotidiana) e pelas características do herói cômico que, em geral, apresenta vícios e ações moralmente condenáveis. A comédia também apresenta a passagem do herói cômico do infortúnio para a felicidade e recompensa no fim do drama. Do ponto de vista da tragédia, os heróis são seres superiores ao homem comum, a máscara trágica denota expressão de dor, os versos usados são hexâmetros do dialeto jônico e o coro toma a posição de observador, narrador ou conselheiro do herói; a peripécia significa a passagem da boa ventura para o infortúnio da personagem.

Tendo em vista os festivais dramáticos, é possível compreender que a experiência de ir ao teatro para o grego antigo era diferente do espectador contemporâneo. O dramaturgo grego criava uma obra para ser representada apenas uma vez e tinha por objetivo vencer uma competição, ao passo que o autor de teatro atual tem sua peça revista e esta pode ser adaptada a cada espetáculo.

Fragmentos de peças de autores como Cratino, Êupolis, Crates, Ferécrates, Magnes e, principalmente, as onze peças completas aristofânicas oferecem evidências da existência da comédia no modelo Ático durante o século V a.C. e início do século IV a.C. Tal modelo pode ser visto como

comédia de ideias, contraposto ao modelo da comédia subsequente denominada nova. Enquanto a comédia nova privilegiava as situações cotidianas no âmbito do lar (*oikos*), a comédia antiga representava temas da *pólis*, como a paz, o sistema judiciário, o uso da retórica, a posição das mulheres diante da guerra, em suma, as questões públicas constituíam o ponto de discussão central dos textos.

Apesar de não ser possível especificar com exatidão quais são as origens da comédia grega, há a hipótese de que ela tenha se desenvolvido a partir dos festivais de fertilidade. Tal pressuposto se apoia, primeiramente, na menção aos festivais feita por Aristóteles na *Poética*. Tal assunto foi estudado por críticos desde o início do século XX, como Francis MacDonald Conford que, na década de 1960, publicou seus estudos sobre o assunto no livro *The Origin of Attic Comedy* (1961). Em linhas gerais, a hipótese defendida pelo autor é a de que a “fórmula do enredo canônica preserva a ação estereotipada de um ritual ou drama popular, mais antigo que a comédia literária” (CONFORD, 1961, p. 5).

Conford também apresenta, em sua introdução, o ponto de vista de M. Maurice Croiset sobre a origem da comédia. Segundo o autor, Croiset afirma que não havia elementos dramáticos de ficção nas origens da comédia, que eram apenas cenas de bufonaria de um cortejo bêbado. Conford discorda, argumentando que não é possível que a comédia se torne algo que não era na origem, e, então, reforça a ideia de que a comédia é construída no plano do que era previamente um drama (com *mimesis*, representação), uma peça popular e, anteriormente a essa peça, havia um ritual religioso representado

dramaticamente.³¹ (CONFORD, 1961, p. 6)

De modo a defender sua hipótese de que a comédia antiga tem origem em uma peça popular e que esta, por sua vez, remonta ao ritual, MacDonald Conford examina as semelhanças entre a estrutura dos rituais e a da comédia. Segundo o crítico, os rituais representavam

a morte de um ano e o nascimento ou ascensão de outro, a decadência e suspensão de vida nas geadas do inverno e seu alívio e renovação na primavera. Portanto, em seu núcleo, eles envolvem os fatores intimamente ligados à expulsão da morte e indução de vida.³²
(CONFORD, 1961, p. 9)

Em se tratando da comédia vir de uma forma dramática anterior, inclino-me a concordar com Conford, tendo em vista que os enredos da comédia aristofânica sugerem uma organização clara em sua linha narrativa.

Após o breve comentário acima acerca de concepções sobre os primórdios da comédia ática, sua estrutura será discutida. Conforme Adriane Duarte (2000, p.33), o texto cômico, em geral, divide-se em duas partes; a primeira compreende: prólogo, párodo, agon, parábase; e a segunda, cenas episódicas intercaladas por estásimos e êxodo. É possível notar, então, alguns aspectos de cada uma das partes. Para tanto, será estabelecida como linha condutora a ideia de que a ação é mostrada como o aspecto privilegiado na composição cômica.

De acordo com a estruturação observada acima, a peça é composta, inicialmente, por um prólogo, que pode ser dividido em três partes: a primeira visa a despertar a curiosidade dos espectadores. Além disso, essa etapa é

³¹ “M. Maurice Croiset, who sets before our eyes a brilliant bacchanalian piece on this lines, remarks, however, that in primitive Comedy, as so conceived, there is no element of 'dramatic fiction'. This observation may give us pause. The absence of dramatic fiction or dramatic representation (mimesis) in the original phase of any kind of drama is a grave defect.”

³² “...the death of the old year and the birth or accession of the new, the decay and suspension of life in the frosts of winter and its release and *renouveau* in spring. Hence, in their core, they involve the twin factors of the expulsion of death and the induction of life.” Obs.: as traduções, salvo indicação contrária, foram feitas pela autora.

importante porque nela podem ser desenvolvidas as descrições de tempo, espaço e personagem, de forma a situar a plateia. Em conformidade com a divisão mencionada, na segunda parte, nota-se a apresentação do herói cômico, realizada pela personagem presente em cena e direcionada para a plateia. Em seguida, a peça caminha para a conquista de seus espectadores, ou como os latinos formularam: a *captatio benevolentiae*.

A comédia apresenta, na maioria das vezes, um enredo de fantasia, no qual a imaginação recebe maior liberdade, o que não significa, entretanto, um afastamento da realidade, visto que ela privilegia a sátira política e costumes existentes em seu mundo. Contudo, por vezes, a incongruência e até mesmo a falta de verossimilhança estão presentes em sua constituição; em consequência disso, torna-se imprescindível fazer com que tal situação seja aceita pelo público. Para tanto, o comediógrafo busca seduzi-lo, colocando-o a par do sentido e do conteúdo simbólico da trama, apostando na simpatia dos espectadores, quando lhes revela os motivos da peça e, por conseguinte, nesta terceira parte do prólogo o tema é apresentado, assim como a ação propriamente dita.

A partir de então, estabelece-se o párodo, correspondendo ao início dos cantos corais, que têm grande importância, devido ao fato de o coro cômico ser uma personagem ativa na trama. Na sequência, acontece o agon, contendo um debate e em alguns enredos uma batalha, instantes em que a vitória caberá, em ambos os casos, a quem melhor defender sua posição. Como exemplo de agon promovendo uma discussão, é válido lembrar a comédia *As Rãs* (405 a C), na qual há uma disputa literária entre Eurípides e Ésquilo (já mortos, pois o episódio se passa no *Hades*) para definir quem é o

melhor poeta trágico e, por essa razão, descobrir aquele que receberá como prêmio a volta ao mundo dos vivos. Como exemplo de batalha, é apropriado mencionar *Lisístrata* (411 a C), cujo agon expressa o combate de dois semi-coros: de um lado, estão velhos cidadãos e de outro, as velhas. Nesse caso, observamos realmente uma guerra, pois ambos os lados se insultam e se agridem de forma violenta.

Após essa passagem pelo agon, há o rompimento da ilusão cênica e, desse modo, inicia-se o momento em que o coro, deixando por vezes cair sua máscara, avança em direção à plateia e fala em nome do próprio poeta; é chegada a parábase. Em conformidade com Adriane Duarte (2000), a parábase constitui um momento importante no drama, pois o coro retira a máscara e se dirige ao público para retomar e promover discussões sobre os problemas sociais presentes, ou para realizar uma autopromoção do poeta. Ainda de acordo com essa teoria, a esse elemento caberia, não apenas uma função didática, recordando que nestas passagens o poeta ensina ao aconselhar e censurar os vícios da sociedade ateniense; mas também o autor realiza o autoelogio, colocando em evidência suas qualidades e méritos, pois é preciso lembrar as circunstâncias de competição dos festivais dramáticos.

A segunda parte da comédia, como já comentado anteriormente, apresenta as cenas episódicas, estásimos e êxodo. Vale ressaltar ainda que em algumas peças é verificada uma segunda parábase. Os estásimos são de fundo coral, cuja função se dirige a entrecortar as cenas episódicas, separando as mesmas e podendo, dessa forma, auxiliar a entrada e a saída das personagens. No êxodo, Aristófanes reserva essa última parte a um espetáculo particular, sendo frequentemente composta por um canto. Assim, nesse

instante, o coro deixa o palco acompanhado de cantos e danças.

Na prática, verifica-se que a forma da comédia não possui tanta rigidez em sua constituição, quanto quer a teoria. Sobretudo é o que se nota com a leitura das peças, sendo que elas diferem umas das outras em alguns pontos, dependendo, talvez, de seu lugar na cronologia. Por exemplo, a parábase vem a ser mais nítida nas comédias do início da carreira de Aristófanes, como em *Os Acarnenses* (425 a.C.), e à medida que se aproxima a transição da comédia antiga para a nova (Menandro), esse elemento parece perder espaço, como acontece na peça *Pluto* (388 a.C.), na qual não há parábase.

Para obter maior clareza nas definições de coro e herói, é importante estabelecer uma linha de comparação entre a comédia e a tragédia, porque é possível notar um efeito de espelho entre os gêneros, que representam pontos opostos. Em conformidade com Aristóteles, a tragédia e a comédia têm semelhanças por serem ambas uma imitação do real, mas diferem quanto ao gênero, o objeto, ou o meio de imitação. Sendo o gênero referente ao metro utilizado, o objeto às personagens (se são virtuosas ou com vícios) e o meio que, por sua vez, denota a presença de um narrador, no caso da épica, ou a dramatização por meio de personagens, meio presente tanto na tragédia quanto na comédia. (ARISTÓTELES, Poética V, 22)

Ainda dentre as semelhanças, é preciso notar que o coro é um elemento importante em ambas. O coro da tragédia possui uma determinada postura diante da ação, ou seja, uma posição que se revela pela observação do movimento do Destino em direção ao herói. A partir disso, o coro, geralmente, apieda-se do mesmo e por vezes o aconselha. Segundo Jane Kelly de Oliveira (2009), as análises sobre coro trágico apresentam duas

possibilidades de interpretação:

Temos, por exemplo, afirmações como a de M. W. Knox (1983, p. 5), para quem o desaparecimento do coro é inversamente proporcional ao relevo dado ao herói trágico. Estamos diante de um exame que dá destaque ao coro relacionado a seu papel de personagem de ficção. Mas também encontramos trabalhos como o de W. B. Stanford (1983), que atribui ao coro a função de mantenedor da emoção dramática. Ele (1983, p. 17) diz que em nossas experiências dramáticas atuais os intervalos interrompem a tensão emocional, já as tragédias gregas provavelmente eram encenadas sem intervalo e, sendo assim, as emoções trágicas eram controladas pelo poeta por meio do coro. O coro poderia relaxar a tensão do público por meio de um canto mais calmo, por exemplo. A afirmação de Stanford aponta para uma investigação que prevê no coro uma função espetacular.
(OLIVEIRA, 2009, p. 49-50)

A partir dessas perspectivas, o coro trágico pode ser compreendido como personagem ou como um elemento que orienta a cena, que trata das “emoções trágicas” no desenrolar da peça. Embora possa ser personagem, o coro trágico não tem, em geral, liberdade para agir e definir os rumos da ação.

O coro da comédia, de acordo com Gregory Michael Sifakis (1971, p. 23), adquire um valor de personagem na trama, pois possui uma função no enredo encenado, ao participar das cenas melodramáticas e interferir na tensão dramática.

O coro cômico, portanto, adquire uma identidade dramática (como acontece em *As Aves*, em que os integrantes do coro são as personagens aves) e isso pode estruturar a trama da comédia. Em algumas peças, o coro direciona a ação e interfere no desenvolvimento do tema por meio de sua relação com as demais personagens, principalmente com o herói cômico. Sifakis também comenta que o coro pode desempenhar diferentes funções nas partes da comédia (Sifakis, 1971, p. 23-31). Desde sua primeira aparição até o final do agôn, ele se mostra como personagem da peça. Quanto às formas do coro no párodo, o autor observou que sua entrada pode ser anunciada por outra personagem como acontece em: *Os Acarnenses* (425 a.C.), *As Vespas*

(422 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.) e *Tesmoforiantes* (411 a.C.). Outras vezes, o coro entra, impetuosamente, para tomar alguma medida drástica relacionada ao tema central da comédia, como em: *Os Cavaleiros* (424 a.C.) e *A Paz* (421 a.C.). O coro ainda pode ingressar na ação como em resposta a um convite de outra personagem, como ocorre nas seguintes peças: *As Nuvens* (423 a.C.) e *As Aves* (414 a.C.). O coro, em algumas comédias, surge por um motivo de celebração de alguma circunstância festiva, verificada tanto em *Tesmoforiantes* (411 a.C.) quanto em *As Rãs* (405 a.C.).

Na parábase, com a interrupção da linha narrativa, o coro perde sua identidade dramática, tornando-se então um porta-voz do poeta. Nas demais cenas, ele pode intercalar as cenas episódicas com estásimos. Ao final, geralmente, ele encerra a peça com um canto alegre e festivo.

Na comédia, há diversos tipos de coros; alguns são formados por humanos, como nas peças: *Os Acarnenses* (425 a C), *Os Cavaleiros* (424 a C), *A Paz* (421 a. C.), *Lisístrata* (411 a C), *As Tesmoforiantes* (411 a C), *Assembléia de Mulheres* (392 a C) e *Pluto* (388); outros por animais: *As Vespas* (422 a C), *As Aves* (414 a. C.), e híbridos como em *As Rãs* (405 a C), com o coro dos iniciados e das rãs; ou ainda por fenômenos da natureza como na comédia *As Nuvens* (423 a. C.) e o coro de *As Aves* (414 a.C.) que é formado por pássaros.

Hipóteses levantadas por Gregory Sifakis (1971) e por Walter Burkert (1993) são importantes para compreender as origens desses coros. Tendo em vista que os festivais dramáticos integravam o calendário religioso, observamos que teatro e religião estavam profundamente ligados. Assim, é viável colocar a questão de o coro possuir raiz nos mitos e rituais religiosos. Neste contexto,

inserem-se as conjecturas de ambos autores citados acima. Sifakis (1971) comenta sobre o coro originário dos cultos de fertilidade em forma de cantos fálicos, mas também de uma origem nos ritos aos deuses ancestrais de forma animal, talvez, um resquício da civilização minóico - micênica. (SIFAKIS, 1971, p. 80). Desse ponto de vista, ele investiga a possível relação entre as divindades representadas por animais e o deus Dioniso, para entender como essa cultura atingiu a comédia. Para essa questão, o autor propõe duas possibilidades: na primeira, os coros animais não diferem dos coros de sátiros, que possuem formas animais e fazem parte do séquito de Dioniso; na segunda proposta, o autor coloca que, a princípio, o coro animal, representando deuses, não possuía relação com Dioniso, porém os coros podem ter se tocado em algum momento com o *komos* Dionisiaco havendo, desse modo, uma fusão entre eles.

Essas são suposições, pois as discussões acerca do assunto até os dias atuais não atingiram um consenso. De acordo com Walter Burkert, os sacrifícios de animais eram uma maneira da comunidade transcender o cotidiano. O oferecimento do animal ao deus se mostrava como um ato sagrado, executado de modo que o animal fosse consagrado, passando assim do profano (no sentido de diário) para o plano do sagrado (o que ultrapassa o comum). Esse procedimento causava um certo desconforto, pois em conformidade com Walter Burkert (1993): "O choque aterrador que é a morte, presente no derramar do sangue ainda quente, atinge-nos diretamente"(p. 131). Assim, embora esse ato não seja visto como impuro, ao recordar que o local em que era realizado, o altar, estava sob a condição de sagrado, demonstrava um tipo de agressão. Tanto que os sacrificadores mantinham uma crença de que a vítima se

entregava ao sacrifício voluntariamente, pois "Na procissão ele é então conduzido ao altar. Em regra espera-se que o animal se dirija complacente, 'voluntariamente', para o sacrifício." (BURKET, 1993, p.128). A partir de então, são relacionados os ritos sacrificiais de animais às ações próprias de caçadores.

Anteriormente à descoberta da agricultura, a caça desempenhava uma função vital na sobrevivência humana, correspondendo à ideia de que "matar para comer era prerrogativa inalienável" (BURKET, 1993, p. 132). Embora natural nesse período, o ato de sangue ainda trazia o perigo não apenas da arma se voltar contra o caçador, mas também do acontecimento promover um fim com a morte do próprio assassino. Ainda é possível perceber essa preocupação nas superstições populares, quando, por exemplo, o caçador pede licença à floresta para iniciar sua ação.

A analogia entre a caçada e os ritos religiosos se encontraria no costume do caçador em tentar a recomposição da vítima, colocando sobre os ossos, principalmente da coxa e do crânio, a pele esticada do animal. Segundo Burkert "... tentativas de reconstruir o animal morto, pelo menos, no seu contorno básico." (p.132). Esse ato duplo da necessidade de garantir a sobrevivência sem deixar de reparar o sangue derramado implica na afirmação da vida sobre a morte, porque o feito de restaurar o animal é de algum modo negar sua morte, dando-lhe uma existência. Acredito que é possível conjecturar que talvez os corpos animais estejam ligados a esses rituais, supondo que a vida extinguida durante o sacrifício renasça em forma de representação. Note-se que as apresentações teatrais em Atenas estão sob o patrocínio do deus Dioniso e ocorrem durante festivais em sua honra. A relação pode ser

representada pela utilização da máscara animal pelo coro.

As origens das representações dramáticas, como já visto, são inseparáveis das tradições religiosas, uma vez que aquelas integravam o calendário religioso. Dessa maneira, as máscaras animais, utilizadas na comédia, podem também ter precedência no culto religioso, porque em conformidade com Burkert (p. 215), as representações dos sátiros e silenos talvez tenham surgido de algum rito religioso e, como há semelhanças entre os coros animais e os de sátiros, concluímos que há a possibilidade das máscaras destes também terem surgido de cultos.

Assim, as máscaras animais são utilizadas nos coros resolvendo questões de expressão dramática, ainda como uma forma de caracterização e um meio de assumir a identidade da personagem. O coro animal da comédia não dançava especificamente imitando animais, mas como qualquer outro coro, portanto o emprego da máscara solucionaria este problema de distinguir o coro animal dos demais.

É necessário retomar Aristóteles no que diz respeito à afirmação acerca do objeto de representação do cômico; conforme *A Poética*, o herói trágico é superior e de nobre linhagem, ao passo que o cômico apresenta-se como inferior (ARISTÓTELES, *Poética*, V, 1448b 31) e é definido de acordo com as atitudes dessas personagens. Dentro desse contexto, o herói cômico possui vícios e defeitos por meio de suas ações que não cabem no plano do herói trágico.

Kenneth McLeish (1980) explica os tipos de herói na comédia antiga com base na concepção aristotélica de herói cômico, classificando-os em *eiron*, que corresponde a um sujeito que dissimula ironicamente suas verdadeiras

qualidades e competências; *alazon*, que representa alguém que declara pontos positivos e habilidades que não são seus; *bolomochos*, um bufão; *poneros*, espertalhão; e *spoudaios*, soberbo. Entre os tipos mencionados, *As Aves* apresenta Pisetaro, que inicia como um cidadão que sofre com as injustiças da cidade que, numa primeira análise, pode retratar uma figura ingênua digna de pena. Contudo a personagem cresce ao longo da peça com o poder adquirido por meio de sua oratória elaborada, tornando-se um *eiros* e, no fim, um *spoudaios*, com a conquista do poder absoluto. O herói cômico recebe o prêmio no final da peça, juntamente às festividades em sua honra; em situação oposta está o herói trágico que, geralmente, sofre punição no fim da tragédia. A pena trágica acontece porque é do destino do herói trágico sofrer as adversidades; e não como resultado de suas ações.

No surgimento do teatro, na Grécia, a arte era representada por duas máscaras: a da tragédia e a da comédia. Para diferenciá-las, Aristóteles (*Poética*, 5, 1448b 31) diz que, enquanto a tragédia trata de "homens superiores" (heróis), a comédia fala sobre os "homens inferiores" (pessoas comuns da *pólis*). Nesse sentido, os gêneros, ainda que encenados para um mesmo público, diferenciam-se em relação ao objeto de representação e também no que concerne às emoções que despertam no público. Para compreender isso, é válido observar como a catarse cômica se constrói como imagem com desvios da catarse trágica.

O teatro, com a força de sua presença e sua proximidade em relação ao público, pode despertar no homem determinadas reações diante do que acontece em cena, as quais se dão em forma de sentimentos. Aristóteles percebeu isso ao tratar da tragédia na *Poética*, pois concluiu que esse gênero é

capaz de suscitar, quando apresenta um enredo bem estruturado, emoções de terror e piedade e, desta maneira, tem por consequência a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES. *Poética*, VI, 1449b 26).

Do mesmo modo que a tragédia, a comédia possui o poder de atingir o espectador, porque ela nos toca de alguma forma ao tratar de questões de fundo essencialmente humano. Caso contrário, não haveria interesse em mantê-la viva por tantos séculos por meio de sua leitura e representação até os dias de hoje. Desse ponto de vista, a catarse cômica constitui um elemento de relevância na comédia. É importante salientar ainda que Aristóteles talvez tenha desenvolvido esse assunto em um suposto livro II da *Poética*, uma vez que em algumas passagens da obra ele declara que discutirá a comédia posteriormente, como no trecho: "Trataremos depois da arte de imitar em hexâmetros e da comédia." (*Poética*, VI, 26), entretanto o possível segundo livro da comédia não foi encontrado.

Para tratar da catarse cômica, foi imprescindível a leitura do ensaio de Leon Golden (1997) que apresenta a hipótese de existir uma catarse cômica em oposição à trágica, tomando como base as emoções descritas na Retórica. Em seu ensaio intitulado *Comic Pleasure*, o autor inicia comentando o "Tractatus Coislinianus", cuja autenticidade é discutível. Entretanto, alguns escolásticos acreditam que este documento exponha uma teoria aristotélica da comédia (GOLDEN, 1987, p. 165). Seguindo a leitura, Golden constata que a formulação grega existente para o modo pelo qual se realiza a catarse trágica é "através da piedade e do terror" (GOLDEN, 1987, p. 165), o que forma um paralelo com a catarse cômica. A partir desta analogia entre as definições de catarse cômica e trágica, o autor procura explicar a ideia de que é possível se

espelhar na formulação da catarse trágica para elaborar e compreender a cômica.

Conforme Golden, “a ideia da catarse cômica acontece por meio do prazer e do riso” (p.165). Assim, a ideia do prazer intelectual é salientada, resultante da mímese, ou seja, da imitação realizada pela obra de arte poética. Neste contexto, estariam diferenciados os tipos de prazer, visto que um decorreria dos acontecimentos trágicos, enquanto outro dos cômicos. Se o prazer trágico provém das emoções de piedade e do terror, o cômico deriva da indignação e da coragem, porque na *Retórica* estas são definidas como contrárias àquelas (II, 5, 1382a - II, 5, 1383b e II, 8, 1385b - II, 9, 1387b). Convém verificar a exposição dessas emoções por Aristóteles.

De um lado, a tragédia apresenta a piedade e o terror. De acordo com a *Retórica*, a piedade é uma pena por um mal que aflige quem não merece (II, 8, 1385b) e é analisada considerando os seguintes aspectos: do que se compadece, por quem se sente piedade e de que forma. A piedade é suscitada por todas as coisas dolorosas, as que são mortais e os males causados pela Fortuna. Além disso, sente-se compaixão por quem se encontra próximo; ainda segundo Aristóteles, o que comove é algo que está sob forma de debilidade ou mutilação, portanto a ideia principal é a de que se sente pena pela dor humana.

No enredo da comédia há a debilidade, mutilação, até mesmo violência física. Então porque não nos compadecemos da personagem cômica? Retomando a ideia de que a dor humana causa piedade, é possível ensaiar uma resposta a esta questão, tendo em vista que o objeto da comédia é o grotesco e, conforme Aristóteles: "O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem

expressão de dor" (*Poética*, V, 22). Então, seria improvável que o cômico fosse capaz de despertar esse tipo de sentimento, pelo fato de não existir a dor humana.

Quanto ao terror, nota-se que este está ligado à piedade, pois ao admitir que o infortúnio de um igual pode causar pesar, é possível perceber que todos possam ser atingidos pela Fortuna, pode ser reconhecida assim a vulnerabilidade humana diante do Destino, o que causa terror.

De outro lado, a comédia inspira a indignação e a confiança (sensação de imunidade), isto é, no caso de a analogia entre as emoções encontradas na *Retórica* ser válida. A ideia de que se experimenta a indignação quando alguém recebe um bem injustamente (*Retórica*, II, 9, 1386b) contrasta com a noção de que o público da tragédia sente pena de quem sofre um mal não merecido. Leon Golden se baseia nesta teoria das emoções para verificar a catarse cômica. O autor lembra também outra diferença, como a existente entre os heróis de ambos gêneros. Isso significa que o herói trágico possui as características propícias a inspirar a piedade, pois ele é de nobre caráter e não merece os maus desígnios que recebe, enquanto o herói da comédia tem uma natureza inversa, repleta de defeitos morais e vícios. Desta maneira, Golden diz que a indignação emerge quando este recebe uma sorte venturosa e benfazeja (GOLDEN, 1987, p. 172).

Seguindo tal raciocínio, a indignação é aplacada quando o herói cômico é descoberto e castigado, confluindo em um bem-estar representado pelo riso, sequência final de tal processo. Portanto, o teatro cômico pode representar uma realidade ordenada por uma determinada noção de justiça, além de ainda, suscitando nos espectadores tais sensações, organizar, por

meio do riso, os sentimentos humanos para que a vida torne ao seu curso natural. Após comentar sobre as origens da comédia grega e sua estrutura de modo geral, é preciso discutir os elementos específicos de *As Aves* (414 a. C.) .

As Aves de Aristóteles

You can take Peisetairus and Euelpides out of Athens, but you cannot take Athens out of them.

(Reckford, 1933, p.333)

A obra de Aristófanes foi quase toda composta durante a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e compreende onze peças completas que, pela temática apresentada, podem ser organizadas da seguinte forma: entre as peças que discutem aspectos políticos e sociais da pólis estão: *Os Acarnenses* (425 a.C.), *Os Cavaleiros* (424 a.C.), *As Vespas* (422 a.C.), *A Paz* (421 a.C.), *As Aves* (414 a.C.) e *Lisístrata* (411 a.C.); os textos que propõem reflexões sobre teatro, filosofia, educação e retórica são: *As Rãs* (405 a.C.), *As Tesmoforiantes* (411 a.C.) e *As Nuvens* (423 a.C.). Em *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.), Paraxágora consegue abolir a propriedade privada e todos os bens são entregues à população; *Pluto* (388 a.C.) traz a ideia de que a riqueza deve ficar nas mãos dos justos, contudo ela acaba indo para todos.

Do ponto de vista histórico e político, é preciso contextualizar o período em que *As Aves* (414 a. C.) foi encenada. As assembleias em Atenas tratavam das questões relativas à expedição a Siracusa, na tentativa de dominar a Sicília. Tal empresa era incitada, principalmente, por Alcibíades que tinha por objetivo, segundo o artigo de Maria Aparecida de Oliveira Silva, “empreender

uma expedição para conquista da Sicília pois a paz de Nícias representava um empecilho para tais planos.” (SILVA, 2011, p.157-8). A expedição foi um fracasso e uma grande decepção para o povo ateniense, que já havia sofrido um ano antes com o massacre em Melos.

A cena inicial de *As Aves* (414 a. C.) apresenta dois cidadãos que saíram de Atenas em busca do rei mítico Tereu (v. 46-7). Segundo Brandão (2000, v.II, p. 41 e v.III, p. 150 e 236), Tereu, após anos casado com Procne, visitou e, imediatamente, se apaixonou pela irmã da esposa: Filomela. Em seguida, trouxe-a para a Trácia, violentou-a, cortou sua língua e a encarcerou em uma cabana, sob a guarda de soldados reais, para que seu crime não fosse descoberto. Todavia, Procne, sentindo a falta da irmã, indaga Tereu sobre seu paradeiro e este lhe diz que Filomela havia morrido. Após um ano em cárcere, Filomela borda sua história em um tecido e consegue enviá-lo à rainha, que o lê e, imediatamente, trama sua vingança contra o rei. Com o auxílio da irmã, Procne decepa a cabeça de seu próprio primogênito e o serve a Tereu no jantar. Quando o rei pergunta onde está o filho, sua esposa responde que está junto ao pai. Tereu, então, recebe no prato a cabeça da criança sem vida, pega sua espada e dispara em direção às duas irmãs; contudo não consegue alcançá-las porque, neste momento, os deuses transformam as três personagens em aves.

Antes de apresentar o problema da comédia, o herói menciona a solução escolhida por meio da alusão a esta personagem: Tereu e, por consequência, ao mito que ele protagoniza. Ao construir este paralelo no início da trama, Aristófanes apresenta a saída da questão como absurda, como é de costume na maior parte das soluções para os problemas na comédia antiga.

Sendo assim, o leitor ou espectador começa sua observação do texto no domínio do absurdo e da fantasia e, neste âmbito, mesmo as situações mais tragicamente encadeadas teriam uma saída, ainda que esta seja a metamorfose em pássaros.

Por meio da alusão ao mito de Tereu, esta comédia propõe um certo paralelo com o processo de criação da tragédia. Ao passo que esta trata do herói superior, com grandes qualidades morais, e aquela apresenta os tipos vis na posição de herói cômico. No entanto, neste caso, ambas partem de um mito conhecido da comunidade ateniense, no caso do material de *As Aves*: um mito tão terrível como o de Tereu, Procne e Filomela.

E é com a lógica de encontrar uma solução, mesmo sendo absurda, que Pisetero (Bom de Lábia) e Evélpides (Tudo Azul)³³ perseguem o sonho de se livrar das adversidades presentes na cidade de Atenas: a cobrança abusiva de impostos e as punições das dívidas nos tribunais. Descontentes, as personagens saem em busca de um espaço onde possam se estabelecer com serenidade. Sobre a situação em Atenas, Evélpides/Tudo Azul comenta que:

Não odiamos aquela cidade pelo que ela é:
grande por natureza, feliz
e comum a todos que pagam taxas.
As cigarras, por um mês ou dois,
cantam sobre os ramos, mas os atenienses
cantam sempre sobre as tribunas, a vida toda
Por isso fazemos esta caminhada
com uma cesta, uma panela e coroas de mirto,
vagamos, em busca de um lugar tranquilo,
onde pousar e passar a vida.
(*As Aves*, vv. 36-45)

Ao encontrar Tereu, na forma de uma poupa, Evélpides/Tudo Azul e Pisetero/Bom de Lábia expressam seu desejo de morar junto aos pássaros numa cidade nos céus, após constatarem que nenhum lugar conhecido

³³ A tradução de Adriane da Silva Duarte (2000) será utilizada nesta dissertação, salvo indicação contrária. Em tradução livre, a tradutora deu às personagens os nomes “Bom de Lábia” e “Tudo Azul” para Pisetero e Evélpides, respectivamente.

ofereceria a liberdade e tranquilidade que tanto desejavam. Tereu, convencido da “maravilha” da ideia, convoca o coro de pássaros para tratar a questão. Neste primeiro contato com o coro, Pisetero cria um discurso envolvente no qual as aves seriam os primeiros seres a habitar a Terra e que, por isso, os próprios deuses Olímpicos lhes devem obediência. De modo a conferir autenticidade à fala, Bom de Lábia menciona uma certa fábula de Esopo³⁴, na qual

Ele afirmava que de todas as aves
[a cotovia foi
a primeira a nascer, anterior à terra. Depois o seu pai
[morreu,
doente, a terra não existia e ele ficou exposto por
[cinco dias.
Então ela, num impasse, sem outro recurso, sepultou
[o pai na cabeça

(vv. 471-5)

Os pássaros se convencem de sua superioridade, e Pisetero sugere, então, a delimitação do ar e a instalação de uma cidade de propriedade dos seres alados; um espaço que seria utilizado como estratégia para convencer os deuses a reconhecer a soberania das aves. Para realizar tal tarefa, essa demarcação territorial impediria que a humanidade continuasse oferecendo sacrifícios aos deuses que, por sua vez, morreriam de fome. Quando Pisetero funda a cidade aérea, a notícia se espalha e traz alguns interessados em habitá-la, outros tentando obter alguma vantagem com a instalação da nova habitação, mas, sem sucesso, todos são mandados embora por Pisetero.

Ao longo da peça, o protagonista centraliza cada vez mais o poder e acaba se consolidando como um tirano no final, recebendo o raio de Zeus e se casando com Soberania, ambos entregues pela embaixada dos deuses,

³⁴ Segundo nota explicativa de Duarte (2000) a mencionada fábula não faz parte da obra de Esopo.

formada por Poseidon, Heracles e Tribaló, que haviam sido enviados para firmar um processo de pacificação.

Com o intuito de vislumbrar as leituras feitas de *As Aves* no século XX, debrucei-me sobre as introduções de diferentes edições e tradutores. Dentre as interpretações estudadas, notei que muitas a colocam como uma peça de imaginação e, comparada às demais obras de Aristófanes, esta leitura é válida, tendo em vista que o enredo produz poucas alusões diretas a personalidades conhecidas na pólis, o que certamente a torna mais universal.

Um outro aspecto que segura o espectador no ambiente de imaginação reside no fato de a peça manter, durante a parábase, a ilusão cênica que normalmente era interrompida nas comédias aristofânicas anteriores. A parábase seria o momento em que o coro retira a máscara e a voz do poeta ecoa, todavia o coro de pássaros mantém sua *persona* nos anapestos (vv. 685-800). Corifeu e coro tomam a palavra e desvelam uma longa argumentação sobre a gênese das aves, dos deuses e de todo o universo, segundo a versão das criaturas aladas. Em clara alusão à obra *Teogonia* de Hesíodo, a fantasia do comediógrafo ganha asas e discorre com poesia encantatória sobre todo o percurso da raça dos pássaros; desde o ovo que se abriu em Eros até o tempo presente do público, em que aves são consultadas como oráculo.

Em sua introdução para a tradução da comédia, Gilbert Murray (1950) comenta que não vê relação de crítica da comédia *As Aves* à realidade contemporânea à peça. O autor compreende o trabalho de Aristófanes como uma “peça de escape”.

Em conformidade com Gilbert Murray (1950), a comédia *As Aves* reflete um desejo de fuga das atribulações pelas quais a comunidade ateniense

passava. Este ponto de vista é percebido na fala de Evelpides no início da peça, pois a personagem afirma buscar um lugar para viver sem problemas: “vagamos, em busca de um lugar tranquilo onde pousar e passar a vida” (*As Aves*, v. 44-5). Contudo, ao aceitar este discurso sem atentar para o elemento da ironia, recurso recorrente nas comédias aristofânicas, é possível que se tome as palavras do texto por seu sentido literal e não figurado.

Ironia significa, de acordo com manuais de estilística, dizer algo contrário ao que se pensa; é, portanto, a criação de um discurso ambíguo, uma dissonância entre o dito e a convicção do autor. A ironia se constrói, sobretudo, no diálogo entre o emissor, que no caso da obra literária é o autor, e o receptor que, por sua vez, está no papel de leitor do assunto; e a elaboração do sentido é alcançada por meio deste sistema. Uma vez que a ironia depende da capacidade do leitor em compreendê-la, é possível que o leitor que possui referências diferentes a entenda mesmo separado do autor por vários séculos?

Esse parece ser o caso da comédia de Aristófanes. É preciso que o leitor de um outro tempo assimile aspectos da cultura da Grécia antiga para compreender a comédia deste autor? Sim e não. De um lado, a obra de Aristófanes menciona e ridiculariza cidadãos atenienses reais, como Sócrates em *As Nuvens* e Eurípides em *As Tesmoforiantes*. Sem o conhecimento de tais personalidades, o autor pode apreender um efeito irônico, porém essa recepção pode ser em menor intensidade. Por outro lado, há elementos universais em Aristófanes, como a disputa entre os sexos em *Lisístrata*, ou uma discussão sobre democracia, presente em *As Aves*. Ambos conceitos são familiares ao público contemporâneo, portanto o leitor é capaz de produzir as relações necessárias e se deleitar com a ironia aristofânica.

Um exemplo de ironia em *As Aves* pode ser visto no momento em que o escape das personagens principais é explicado por Evélpides: “Não é mesmo terrível? Nós queremos/ e estamos dispostos a morar com os urubus,/ mas não estamos achando o caminho.” (v. 27-30). A expressão “com os urubus”, “ἐς κόρακας”, pode ser tomada em seu sentido literal, expresso na tradução de Adriane Duarte “com urubus”, mas também em sentido figurado como aparece no verso 889 da mesma tradução: “Então vá à merda!”. Certamente, o contexto e a sintaxe em cada momento são diferentes; o que requer do leitor o cuidado na compreensão da expressão. Mas o que chama a atenção é que o sentido é negativo em ambos; e a imagem é muito forte na figura do urubu.

A ave expressa um dos polos do contraste na fuga das protagonistas, uma vez que elas escolhem viver com as aves e procuram a poupa, a ave mítica; a imagem idílica da vida alada se contrapõe à essa outra decisão de viver entre urubus. Obviamente, a ideia de viver entre urubus é algo não-desejável nos tempos atuais e antigos. Quando a personagem afirma que busca isso, ela reforça a ideia de desespero da realidade em que está inserida, portanto até mesmo morar com urubus seria melhor que ficar em Atenas neste momento, parece dizer Evélpides. O que pode sugerir uma relação entre o enredo de *As Aves* e sua realidade social.

Interpretar se há ou não uma relação entre o enredo de *As Aves* e o contexto sócio-político de Atenas no século V a.C., tem sido o debate entre as leituras de *As Aves* desde o início do século XX. Alguns críticos a chamaram de “comédia de fantasia” e outros acreditam na representação de Atenas por meio da fala de suas personagens e suas respectivas ações.

Gilbert Murray (1950), por exemplo, interpretou a comédia pelo viés do

escape, da fantasia e da utopia, em outras palavras, do desligamento da realidade. Nesse sentido, a obra teria uma função de alívio e esquecimento em tempos de guerra.

Por outro lado, outras vertentes consideram a peça em sua relação oblíqua com a realidade ateniense. Em nota introdutória à sua tradução, Alan H. Sommerstein (1991) concorda com Gilbert Murray (1950) quando se trata da diferença entre *As Aves* e as demais peças de Aristófanes, por não apresentar uma referência direta sobre questões públicas. No entanto, discorda no que concerne ao escape para um mundo sem problemas, pois Alan H. Sommerstein (1991) argumenta que a comédia pode não propor uma “conexão óbvia com uma questão específica de interesse público” (p.1), mas ainda assim ela retrata sob os véus da fantasia as inquietações sociais e políticas da época.

Adriane da Silva Duarte (2000) parece compartilhar deste ponto de vista. Em sua introdução, a autora menciona que há elementos na peça que comprovam as referências ao cotidiano ateniense:

Já no prólogo os personagens afirmam sua cidadania ateniense (v. 33-35) e, mesmo desapontados com a vida em Atenas, não parecem dispostos a abdicar do meio urbano. Tanto que trazem em sua bagagem uma cesta, uma panela sacrificial e coroas de mirto (v. 43).
(DUARTE, 2000, p.14)

Uma outra contribuição de Adriane Duarte para as discussões acerca de *As Aves* foi iluminar o tema da palavra presente na peça. As concepções de Aristófanes sobre a palavra já haviam sido desenvolvidas em *As Nuvens*, peça anterior *Às Aves* e na qual o comediógrafo critica a prática dos sofistas com discursos vazios. A leitura de Adriane da Silva Duarte desvenda a temática da palavra na obra, sobretudo no poder exercido pela palavra que pode ser terrível, ao se considerar o destino cruel das aves que se rebelaram contra a tirania de Pisetero, conforme os versos abaixo esclarecem:

HÉRACLES (apaziguado)
Que carne é esta?

BOM DE LÁBIA
Algumas aves rebeladas
foram consideradas culpadas
pelas aves democratas

(v. 1581-4)

Mais um argumento válido das semelhanças existentes entre as situações de abuso de poder da peça e a vida pública é suscitada na leitura de um trecho da *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides, citado abaixo, sobre as ações de Alcibíades; e é difícil não fazer uma analogia com as do protagonista de *As Aves*, Pisetero. Segue, assim, o excerto:

O defensor mais veemente da expedição era Alcibíades, filho de Clínias, desejoso de opor -se a Nícias, seu adversário político e que, além disso, o havia atacado antes; acima de tudo, porém, ele sempre ansiou por ser nomeado comandante, alardeando que iria subjugar a Sicília e Cartago e, ao mesmo tempo, servir aos seus interesses pessoais em termos de riqueza e de glória. Desfrutando até então de grande prestígio entre os habitantes da cidade, ele sempre cuidou de satisfazer seus próprios caprichos muito além do que lhe permitia suas posses, tanto na criação de cavalos quanto em outros gastos, e não foi pequena a influência desses nos desmandos na ruína de Atenas
(*História da Guerra do Peloponeso*, VI, 15)

O universo retratado em *As Aves* corresponde a um espelho e, assim como a reflexão de um objeto se dá invertendo-o, as leis e a noção de justiça na peça são representadas de forma invertida. Para sustentar tal argumentação, foi retomada, primeiramente, a ideia das festividades que guardam proximidade com a comédia; como acontece nas Saturnais, que compreendem dias de festa dedicados a Saturno, momento em que o rei tomava o lugar do escravo e vice-versa, nesse caso, em particular, o poder era transferido de seu lugar de “direito” para o oposto. A ordem durante a festa é trocada e tal prática permanece até os dias de hoje, nas máscaras

carnavalescas, por exemplo. No caso de *As Aves*, é possível comprovar esta ideia na mudança de condição de Pisetero: de pobre exilado, um “caga-sebo, de Fasis” (v. 67), no início da peça, que passa a soberano, comandante de deuses e homens, imortais e mortais, conforme afirma o coro nos versos 1748-54.

Em segundo lugar, a parábase parodia o trecho que fala sobre os primeiros deuses da *Teogonia* de Hesíodo, cuja citação está colocada a seguir:

Os Deuses primordiais

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor.
Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto
e Teia e Réia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai.
(HESÍODO, 1995, p.91)

Eis o trecho da paródia feita em *As Aves* :

No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro
nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,
do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhantes aos vórtices de
[vento.
Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro
[vasto,
chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse
[tudo.
(*As Aves*, 2000, v.693-700)

Ora, é de conhecimento comum que a paródia tem como característica o desvio do original e que, no caso de *As Aves*, este desvio atinge o ponto oposto. No poema que conta a origem dos deuses, cada deus surge para tomar sua posição já estabelecida pelo poder de Zeus, que é o “pai de todos”. A noção de temporalidade em Hesíodo não segue uma perspectiva de tempo histórico, mas de tempo mítico e, portanto, cíclico. Embora tenha nascido posteriormente a Cronos, Zeus possuía o poder de dividir a parte que cabe a cada um dos deuses na organização do mundo.

Por fim, ainda relacionado ao segundo argumento, está o fato de Zeus perder o trono. Desse modo, a noção do que se conhece como justiça, no sentido de cada qual na sua posição, está comprometida. Como há diversas referências a Aristófanes como conservador, isto permite inferir que a comédia *As Aves* sugere uma visão, como bem coloca Duarte “uma festa com um travo amargo” (p. 26), em que toda a ordem do mundo está do avesso.

A ordem do mundo é invertida na comédia no momento em que as personagens aves são colocadas como superiores aos deuses; o que, consequentemente, provoca uma reorganização das leis, o que não era permitido pelas leis da pólis, como espancar o pai, por exemplo, é aceitável na cidade alada. Portanto, a peça é política por emitir reflexões sobre a forma de organização social dos atenienses; e a crítica de Aristófanes às decisões, sobre a vida pública, reside na demonstração de que a tentativa de ser superior pode trazer resultados funestos, como de fato aconteceu com a expedição à Siracusa, liderada por Alcibíades.

O problema político em *As Aves* (414 a.C.) corresponde à ideia de que os homens pretendem ser uns melhores do que os outros. Não obstante,

Aristófanes procura demonstrar o quão absurdo é essa possibilidade, tomando como exemplo as aves que são convencidas de uma suposta superioridade em relação aos outros seres, e se dão o direito de construir uma cidade, cortando o céu, inclusive matando os próprios deuses.

Os capítulos que se seguem têm o objetivo de verificar como esta obra prima de Aristófanes, a comédia *As Aves*, teve seus elementos reorganizados pelas mãos dos poetas Gwendolyn MacEwen, Paul Muldoon e Sean O'Brien.

CAPÍTULO 2 – Da Utopia à Utopia Satírica

Meu amigo e eu, veja bem, somos quase loucos. Só um pouco.
Tentamos encontrar uma espécie de Utopia, sabe, um lugar *ideal*
para viver

The Birds

The Birds (1993), escrita por Gwendolyn MacEwen (1941-87) e publicada em 1993, recebe em seu título a definição de “a modern adaptation”. Esse uso de “moderna adaptação” conduz o leitor a pensar no sentido de ambos os termos: “adaptação” e “moderno”. *The Birds* pode ser compreendida como uma adequação da obra de Aristófanes ao momento presente da autora, tendo em vista que traços da época contemporânea, década de 1990, estão inseridos no texto por aberturas para elementos cotidianos da década de 90. Na peça, essas aberturas permitem que se vislumbre inquietações sociais e até mesmo filosóficas do tempo presente da autora, bem como é possível acompanhar a trajetória da utopia: uma busca pela solução para a situação “sem-saída” em que as personagens principais estão inseridas.

Este capítulo pretende analisar, em primeiro lugar, a presença dos elementos que representam um quadro do final do século XX em uma grande cidade; em seguida, o uso do termo utopia que não está presente na comédia de 414 a. C. Entretanto, antes de iniciar a análise propriamente dita, é necessário discutir conceitos de adaptação e o adjetivo “moderno” presentes no título da obra.

Os conceitos de adaptação e apropriação, segundo Julie Sanders (2006), diferem principalmente no que concerne à visibilidade da relação entre os textos em diálogo. Se a conexão entre eles for mais aparente, a autora os considera como adaptação; por sua vez, a apropriação de um texto-fonte

representa uma distância maior entre as obras. Em conformidade com Julie Sanders (2006),

Adaptações e apropriações podem variar de acordo com a proposta de intertextualidade, ou seja: ser uma relação mais ou menos direta. Muitas adaptações de cânones da literatura para filmes, televisão, ou teatro que observamos neste volume se declaram abertamente como uma interpretação ou releitura de um precursor canônico. Às vezes isso envolve a visão pessoal do diretor, o que não significa necessariamente realocação cultural ou atualização de qualquer natureza; por vezes este ato reinterpretaivo também envolve um movimento em direção a um novo gênero ou contexto. Em apropriações a relação entre os textos pode ser menos explícita, mais integrada, mas o que é inevitável na maioria das vezes é o fato de um comprometimento político ou ético molda a decisão de um escritor, diretor ou ator por reinterpretar um texto-fonte.³⁵ (SANDERS, 2006, p. 2)

Não há um consenso entre os estudiosos de literatura comparada sobre a terminologia utilizada por alguns autores. Sendo assim, os limites entre o que é considerado uma tradução, uma versão ou uma adaptação são frágeis. Em vista disso, torna-se necessário que cada proposta de análise defina os termos de acordo com seu objeto e com uma justificativa adequada.

Apesar de não ser imprescindível para a leitura da peça identificar um termo para defini-la, creio que nomear a relação entre esta comédia de Gwendolyn MacEwen e a de Aristófanes auxilie no processo de interpretação desta obra. Na citação colocada anteriormente, Julie Sanders (2006) menciona dois pontos que devem ser considerados no estudo da relação entre *As Aves* (414 a C) e *The Birds* (1993): o primeiro é a proposta do trabalho de reescritura e o segundo considera a declaração aberta da relação entre os textos. No que

35 Adaptations and appropriations can vary in how explicitly they state their intertextual purpose. Many of the film, television, or theatre adaptations of canonical works of literature that we look at in this volume openly declare themselves as an interpretation or re-reading of a canonical precursor. Sometimes this will involve a director's personal vision, and it may or may not involve cultural relocation or updating of some form; sometimes this reinterpretaive act will also involve the movement into a new generic mode or context. In appropriations, the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that a political or ethical commitment shapes a writer's, director's, or performer's decision to re-interpret a source text. (SANDERS, 2006, p.2)

se refere a *The Birds* (1993), ambos aspectos estão presentes em seu subtítulo: “uma moderna adaptação”. Gwendolyn MacEwen define sua obra como “adaptação” e “moderna”, portanto o leitor possui a expectativa de ler um novo texto, um objeto deslocado temporalmente.

As aberturas pelas quais o presente adentra a peça são formadas, principalmente, pelas escolhas do espaço e na caracterização das personagens, que se constroem sob a representação do universo contemporâneo de MacEwen. As imagens inseridas por MacEwen trazem elementos com referência à contemporaneidade de Gwendolyn Mac Ewen. Dessa forma, é preciso analisar como são renomeadas e recriadas as protagonistas de *As Aves* (412 a. C), mas também como o coro é apresentado, e ainda as transformações no espaço.

Na tradução brasileira de *As Aves* (412 a. C), de Adriane Duarte (2000), o espaço é descrito como “um lugar ermo e selvagem. No palco, à esquerda, vê-se uma árvore e rochas” (p.33). Em conversa informal com a tradutora, indaguei sobre os procedimentos usados para a escrita das rubricas; ela explicou que as falas das personagens indicam elementos do espaço e, então, foi possível imaginá-lo e descrevê-lo. Na adaptação (seguindo o termo escolhido por MacEwen) de 1993, o espaço é também caracterizado como distante da civilização, contudo a descrição revela uma liberdade maior em relação ao texto grego na caracterização do espaço, como se verifica na citação a seguir:

É meio dia no planalto de uma montanha rochosa. No palco há apenas uma árvore ressequida; na parte de trás do centro do palco há um grande arbusto espinhoso; à direita, algumas rochas e pedras formam a ponta da parte lateral da montanha, além do qual temos um desfiladeiro. Poderá ainda ter uma seta apontando para baixo na qual se lê: Desfiladeiro. Ao fundo há um deslumbrante céu azul com nuvens brancas. X e Y entram, cada um segurando um pássaro. Eles

carregam uma grande cesta, a qual colocam no chão perto das rochas.³⁶ (MACEWEN, 1993,p.7)

A descrição do espaço por Gwendolyn MacEwen reflete a proposta da autora de adaptar a peça, ou seja, ajustá-la e não reproduzi-la tal como está em Aristófanes. A aridez e hostilidade presentes no espaço delineado pelas falas das personagens Peiseteiros e Euelpides em Aristófanes se intensificam pelas palavras de MacEwen.

Por meio desta caracterização do espaço em sua rubrica, MacEwen detalha imagens ligadas à ideia de “beco sem saída” em que se encontram as personagens no início da peça. No palco, há uma árvore ressequida, que não oferece alimento, sem vida. O arbusto de espinho também não representa esperança da possibilidade de uma vida melhor, nem o faz o término da montanha ou o desfiladeiro: o meio é hostil.

Por outro lado, há também na rubrica, a descrição de um céu azul deslumbrante com nuvens brancas ao fundo. A composição do espaço traz indícios da discussão priorizada por Gwendolyn MacEwen na peça: a utopia, a busca do lugar ideal para viver em contraposição ao presente contemporâneo que é inabitável. De um lado, portanto, há a esperança de uma vida ideal em meio às nuvens e, de outro, a árida e hostil Terra.

Seguir o caminho das nuvens é o desejo das personagens que buscam a Poupa, contudo o espaço que se apresenta não está ao alcance do real, mas do fantástico, ou o universo da fábula, no qual até mesmo a transformação de homens em pássaros parece uma solução simples para alcançar esse espaço

36 It is midday on a barren mountain plateau. At stage left there is a single, scrawny tree; at back centre stage there is a large thorny bush; at stage right, some rocks and stones form the edge of the mountain-side, beyond which we have a sheer drop. There might even be a sign with an arrow pointing downwards, which says Sheer Drop. Background is a dazzling blue sky with white clouds. X and Y enter, each holding a bird. They carry a large basket between them, which they deposit close to the rocks.

de sonhos. O espaço nas comédias de Aristófanes pode transitar entre realista e de imaginação; uma vez que muitos dos enredos se inserem no domínio do absurdo e da fantasia. Isso ocorre, por exemplo, em *As Rãs* (405 a C), em que Dioniso desce ao Hades para trazer Eurípides de volta ao plano dos mortais. Os enredos de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* (411 a C) viabilizam o uso do espaço realista, como a Acrópole e o templo de Deméter. Já o local descrito para a ação de *As Aves* (412 a. C) é, no primeiro momento, ligado à realidade porque as personagens mencionam um local na natureza, mas ainda com referências à cidade de Atenas. Contudo, à medida em que as situações absurdas da peça surgem, como a transformação dos homens em pássaros, o espaço também muda para uma esfera mítica e deslocada da referência do real.

Trechos da biografia de MacEwen revelam que ela compreendia a língua grega, assim se presume que a autora tenha tido acesso ao texto em grego. Esse dado é importante para perceber que as escolhas pelas alterações na peça podem ter sido intencionais e não por falta de conhecimento do texto original. Infelizmente, não é possível saber se a autora se baseou em outras traduções para criar seu próprio texto.

O leitor de *The Birds* (1993) pode apresentar um estranhamento quando se depara com o termo “metrópole” em lugar de “polis” utilizado por Aristófanes. Assumindo que a leitura de Gwendolyn MacEwn tenha sido próxima ao original, seria errôneo interpretar que a autora não conhecia o sentido da palavra “polis”, muito marcada no contexto grego como uma cidade politicamente independente. Desse modo, o uso de “metrópole” sugere uma abertura para que o momento presente se instale, pois o termo metrópole

denota, claramente, uma cidade de grande extensão, populosa, com formas de organização social do presente, ou seja, o problema do crescimento populacional exacerbado.

Em *The Birds* (414 a C), a personagem de Evélpides (Tudo Azul na tradução de Adriane Duarte, 2000) inicia a peça se dirigindo ao público e relatando a questão que a comédia retratará. Em seguida, ele descreve os problemas de Atenas que os conduzem, Bom de Lábia e Tudo Azul, à decisão de fugir, como é possível ler nos versos a seguir:

TUDO AZUL

Nós que temos tribo e clã, (v.33)

Damos no pé, voando para longe da pátria. (v.35)

Não odiamos aquela cidade pelo que ela é:

grande por natureza, feliz

e comum a todos que pagam taxas.

As cigarras, por um mês ou dois,

cantam sobre os ramos, mas os atenienses

cantam sempre sobre as tribunas, a vida toda

Por isso fazemos esta caminhada

com uma cesta, uma panela e coroas de mirto,

vagamos, em busca de um lugar tranquilo,

onde pousar e passar a vida.

(DUARTE, 2000, vv. 36-45)

Quando Evélpides/Tudo Azul diz “nós que temos tribo e clã”, ele demarca a condição social da que ambos provêm. Não se inserem, desse modo, entre os marginalizados socialmente, não são escravos ou mulheres com direitos políticos restritos na sociedade ateniense; mas desfrutam dos direitos assegurados a qualquer cidadão. Sendo assim, em teoria, essa classe deveria obter bem-estar na “pólis”. Contudo, o pagamento abusivo de taxas e impostos é constante entre os atenienses, como afirma a personagem nos versos citados acima. Essa é, então, a principal razão de cidadãos que têm um certo lugar de privilégio no sistema social decidirem deixar esse local.

Na adaptação da comédia *The Birds* (1993), notamos a caracterização do lugar social que as personagens ocupam quando estas mencionam seu

nascimento na metrópole. Observamos a condição de “cidadãos” também na rubrica com a descrição das personagens: “Y um jovem negro, cidadão de Metrópole” e X um jovem branco, cidadão de Metrôpoles (p.5)³⁷

Ao inserir a caracterização dos protagonistas Peisetaios e Euelpides como “jovem branco” e “jovem negro”, respectivamente, Gwendolyn MacEwen, certamente, traz à sua comédia um quadro de diversidade étnica, que pode sugerir a imagem de um país com imigrantes de todas as partes do mundo, como é o Canadá; ou ainda, pode propor uma reflexão sobre a representação da diversidade étnica; discussão mais presente na peça contemporânea que na fonte grega. Na peça de Aristófanes, Bom de Lábia e Tudo Azul são caracterizados como cidadãos atenienses, não há menção de diferenças étnicas entre eles.

Ao descrever os motivos pelos quais ambos os heróis cômicos escolhem deixar a cidade, nota-se que os impostos por exemplo, não são mais a principal razão. Os problemas cresceram proporcionalmente às cidades como se pode ver no discurso de “Y” (Evélpides) abaixo:

Y

(*Em direção à frente do palco*) É isso, então. Fizemos tudo que podíamos. Azar. Estamos perdidos. Este local é lugar nenhum ... Quero dizer, oeste de nenhum lugar, leste de algum lugar ... Digo ... bem, talvez eu devesse explicar – (*ele se agacha e masca um pedaço de grama, olhando para cima e novamente para o público*) Meu amigo e eu, veja bem, somos quase loucos. Só um pouco. Tentamos encontrar uma espécie de Utopia, sabe, um lugar *ideal* para viver. O cenário perfeito, que conduza à felicidade humana, saúde, e bem estar espiritual. Nós pesquisamos tudo, tudo na Metrópole, isto é: de alto valor, de baixo valor, apartamentos acima de lojas com o trânsito enlouquecedor do lado de fora. Salas solitárias que inspiram nada além dos jogos Monopólio ou Paciência. Em todos os lugares o barulho, a correria insana, o empurra-empurra ... o pesadelo a que chamamos 'civilização' ... a *Metrópole* ...³⁸
(MACEWEN, 1993, p. 9-10)

37 Y a young black man, citizen of Metropolis

X a young white man, citizen of Metropolis. (p.5)

38 (*Going to stage front to audience*) This is it, then. We've done all we can. Rotten luck. We're lost. This place is Nowhere ... I mean, *West* of Nowhere, *East* of Somewhere ... I mean ... well, maybe I should explain – (*he crouches down and chews on a piece of grass, looking up*

O lugar descrito por Y não se localiza de modo exato geograficamente, tendo em vista que é um local a oeste de outro e leste de lugar algum. Em contraposição a esse espaço, há a apresentação da metrópole, onde ambos procuraram viver a “Utopia” e encontraram apenas isto: o “trânsito enlouquecedor”, “salas solitárias”, “o barulho”, “a correria insana” e “o empurra-empurra”.

Essa representação da cidade, assim como o cenário do início da peça, também retrata contradições. A grande quantidade de pessoas não traz uma convivência social satisfatória, mas um isolamento. Todo o barulho da cidade indica a intensa vida de seus habitantes, no entanto a cidade abriga solidão.

Além do isolamento, há também a preocupação monetária, em adquirir imóveis por exemplo, retratada na menção ao jogo Monopólio, cujo objetivo do jogo é acumular a maior quantidade de imóveis e capital possível. As salas percorridas pelas personagens, que idealizam um espaço para viver, apenas despertam o interesse por jogos como Monopólio ou Solitário, que parecem preencher a ambição humana e distraem a solidão. Dessa forma, nota-se uma cidade diferente da pólis aristofânica, mas que também corresponde a um ambiente indesejável. O tema levantado se refere a uma incongruência entre as multidões e a incomunicabilidade. Ao introduzir na peça um problema relacionado ao ser contemporâneo, a peça apresenta as preocupações do tempo em que a autora vive.

now and again at the audience) My friend and I, you see, are slightly mad. Just slightly. We're trying to find a kind of Utopia, you know, an ideal place to live. The perfect setting, conducive to human happiness, health, and spiritual well-being. We checked out everything, - everything in the Metropolis, that is: high-rises, low rises, flats over stores with the traffic outside driving you mad. Lonely rooms that inspire you to nothing except play games like Monopoly and Solitaire. Everywhere the noise, the insane rush, the pushing and shoving ... the nightmare which we called 'civilization' ... the Metropolis (p. 9-10)

Na caracterização da cidade, as personagens também emitem opiniões sobre as consequências de se viver em tais condições. Demonstram que uma espécie de “calma loucura” toma conta da população e isso pode ser constatado em cena. Ambas as personagens tentam explicar ao público que a cidade não é tão ruim; em seguida a personagem X tem um acesso de raiva, gritando, ao se lembrar dos impostos, como é possível observar na citação abaixo:

Y

A Metrópole é um lugar bom, um lugar adorável, mas...³⁹

X

(Gritando contra a própria vontade) Escassez habitacional. Inflação. Aluguéis tão altos quanto o céu. Impostos insanos. Impostos sobre tudo desde suas asas infláveis até suas muletas. (Para seu pássaro) O que você acha, amigo? Você poderia alugar sua gaiola para mim por um mês ou dois? Hã? Que tal a ala oeste? Não? E a Leste?⁴⁰(p.10)

A personagem parece enlouquecida e pede para alugar a gaiola de seu pássaro, ato que alude também ao que acontecerá na peça: a transformação dos homens em aves, pois estas duas personagens tomarão o espaço das aves, porém não em uma gaiola. Gwendolyn MacEwen inicia a composição dos protagonistas da comédia pela loucura. X e Y são cidadãos prejudicados em relação à sanidade mental pela vida na metrópole. Em sua própria fala, Y afirma que ambos são “levemente loucos”⁴¹ (p. 11)

Em *As Aves* (414 a C) de Aristófanes, Pisetero tece uma elaborada rede de argumentos, com a finalidade de conseguir a cooperação dos pássaros em seu plano. O protagonista afirma, antes de iniciar seu discurso, que pretende

39 Y: The Metropolis is a fine place, a lovely place, but, - (p. 10)

40 X: (Screaming in spite of himself) Housing shortages. Inflation. Sky-high rents. Insane taxes. Taxes on everything from your inflatable wings to your crutches. (To his bird) What do you think, friend? Could you sublet your bird-cage to me for a month or two? Eh? What about the West Wing? No? The East? (p. 10)

41 My friend and I are slightly mad...

“dizer algo, uma fala grande/e gorda, que lhes dilacere a alma (*para o coro, inspirado*)!” (v.466). O discurso se inicia no verso 466 e apresenta esta sequência de argumentos: evoca o passado em que as aves eram soberanas (v. 466); menciona uma suposta fábula de Esopo sobre o nascimento da cotovia que precede o de todos os seres (v. 471-5); oferece provas baseadas em costumes de que as aves são respeitadas como, por exemplo, o fato de que os humanos se alegram com o milhafre que indica o início da primavera; o cuco era rei e as aves estão junto aos deuses, como a águia e Zeus. Finalizada sua longa fala com o uso de diferentes recursos retóricos, como o embasamento na tradição das fábulas de Esopo, o direito de soberania pela espécie alada ser mais antiga que a divina, a observação dos costumes relacionados aos pássaros e as imagens dos deuses com aves, Pisetero alcança seu objetivo no seguinte verso, proferido pelo coro: “chegas como meu salvador”(v. 545).

Essa construção textual pode ser considerada como um elaborado trabalho de retórica, pois, mesmo sendo os argumentos questionáveis, eles são arrumados de forma tão orgânica, tão ordenada que é quase impossível refutá-los. Neste ponto, é válido lembrar que Aristófanes criticava os métodos de discurso dos sofistas e os ridicularizava por meio da ironia. Sendo assim, o Pisetero aristofânico é um mestre da persuasão, como já sugere o significado de seu nome. Ele inicia a peça como um pobre-coitado, exilado e perdido, mas ganha força graças, principalmente a sua eloquência.

Em contraposição a esse longo discurso do herói cômico que convence o coro e conduz a trama, Y dispõe os argumentos de forma concisa na peça de 1993. Em primeiro lugar, sugere que as aves um dia foram reis sobre todas as

coisas, em seguida comenta a fábula da cotovia de Esopo e, então, o líder do coro já se diz convencido. A parte reservada à elaboração do argumento é reduzida em relação ao texto-fonte, como se pode verificar nos trechos citados abaixo:

CORIFEU

Nós éramos reis? De quem?

Y

[Reinavam} sobre tudo, cara. Quero dizer, regedores do mundo, que [tudo] significa a humanidade e o que mais habitava este planeta. Foi sugerido que vocês já reinaram sobre o próprio Zeus. (AVE DE PLÁSTICO E DE METAL desmaiam, THE HORNE GRUNCHEON e THE RED-FOOTED MADCAP correm ao redor gritando 'Blasfêmia', Blasfêmia)

X

(aquecendo o assunto) Sim. Sua raça é mais velha que Saturno, mais velha que os Titãs, mais velha, possivelmente, que a Terra.

CORIFEU

Engraçado, eu não sabia disso...

X

Isso porque você não leu Esopo. De acordo com ele, a cotovia nasceu antes de todas outras criaturas.

EPOPS

(Resmungando para si mesmo) Hummmm, um tema difícil. É mesmo uma questão de quem veio primeiro ... a galinha ou o ovo. Como nasceu a cotovia então?

KISSING QUILL

(Chegando até EPOPS e cutucando-lhe) A cegonha o enviou, bobinho...

CORIFEU

Eu acho sua teoria confusa, mas sedutora... ⁴²(p. 41-2)

Apenas a menção à fábula de Esopo é trazida do texto fonte, essa opção pela redução da estrutura argumentativa de *As Aves* (414 a. C.) deve ser examinada, considerando a proposta da autora que, claramente, não teve

⁴² LEADER We were kings? Over whom?

Y Over just about everything, man. I mean, rulers of the world, meaning mankind and whatever else inhabited the planet. It has been suggested ... that you once ruled Zeus himself. (PLASTIC BIRD AND METAL BIRD faint, THE HORNE GRUNCHEON, and THE RED-FOOTED MADCAP run around in circles crying 'Blasphemy, Blasphemy')

X (warming to the subject) Yes. Your race is older than Saturn, older than the Titans, older, possibly, than the Earth.

LEADER Funny, I didn't know that ...

X That's because you haven't read your Aesop. According to him, the lark was born before all other creatures.

EPOPS (Muttering to himself) Hmmm, a moot point. It's really a question of which came first ... the chicken or the egg. How was the lark born, then?

KISSING QUILL (Sidling up to EPOPS and nudging him) The stork sent him, silly ...

LEADER I find your theory puzzling, but seductive ... (p. 41-2)

como objetivo uma tradução mais literal desta comédia: seu trabalho optou por recontar a trama a partir de sua própria perspectiva no que se refere ao julgamento da vida na metrópole. Talvez essa redução se relacione ao fato da percepção e experiência do tempo em uma metrópole, o tempo dedicado a ouvir histórias, por exemplo, talvez tenha sido drasticamente reduzido na contemporaneidade. Ao invés de um discurso mais substancial por parte de X e Y, há a menção de piadas bastante conhecidas como “quem veio antes o ovo ou a galinha” e a “cegonha trouxe”.

Um outro aspecto pelo qual a contemporaneidade invade a peça está representado na figura do coro, que tem um papel bastante intrigante em *The Birds* (1993). Em contraste com o coro de *As Aves* (414 a. C.), de Aristófanes, que é uma personagem coletiva, o coro de *The Birds* (1993) é formado por pássaros individualizados. No primeiro capítulo desta dissertação, foram levantadas algumas questões sobre o coro animal e a comédia grega. No artigo *A pré-história do coro teatral na iconografia do komos* (DUARTE, 1994/1995), Adriane da Silva Duarte comenta que os documentos sobre a pré-história do coro são escassos e propõe um exame por meio das representações na arte cerâmica. De maneira a separar a ideia de coro e de *kômos* (anterior ao coro), Duarte utiliza a definição de Adrados sobre o *Kômos* como “um coro que se desloca para realizar uma acción cultual, com procesión y danza” (DUARTE apud ADRADOS, 1983, p. 609), mas propõe o uso de “grupo” no lugar de “coro”, assim a definição feita pela autora é “um grupo que se desloca para realizar uma ação cultual, com procissão e dança” (DUARTE, 1994/1995, p. 219). O *kômos* é dividido em: “o *kômos* mitológico, o *kômos* cultual e o *kômos* de disfarce animal” (DUARTE, 1994/1995, p. 220). A

representação do disfarce animal é um ponto importante para a compreensão da composição do coro por Gwendolyn MacEwen em sua adaptação. Duarte afirma que os *kômoi* de representação animal são de “grande significado para a investigação de estágios anteriores do coro cômico” (DUARTE, 1994/1995, p. 222). Uma das perspectivas sobre a natureza do *kômos* animal se apoia na relação entre o caçador e a caça (BURKET apud DUARTE, 1990, p. 58) e isso significa que “O disfarce animal pode ser entendido também como uma tentativa mágica de reparação do sangue derramado” (DUARTE, 1994/1995, p. 222). Esta reparação denota uma atitude filosófica do homem, no sentido de refletir sobre seu cotidiano, colocando indagações sobre ele, com a finalidade de propor uma solução para a situação de desconforto despertada no ato de sangue.

Assim como a vida diária do caçador pode influenciar em suas representações nos rituais e também no teatro (no caso da Grécia antiga), o coro da adaptação de Gwendolyn MacEwen demonstra o cotidiano contemporâneo com seus desconfortos e a tentativa de dar uma forma a isso, por meio da representação teatral, parece ser a solução. Conforme Hardwick (2003), a ideia de retirar uma imagem ou um conceito de uma outra obra/cultura e deixá-la se desenvolver em outro contexto é chamada de transplante. Como *The Birds* (1993) tem em seu subtítulo *uma adaptação moderna* de Aristófanes, é possível entender a transformação dos elementos do texto antigo, como por exemplo o contexto em que o coro se desenvolve. A atitude de refletir sobre o próprio cotidiano é a mesma, no entanto o cotidiano e as questões que angustiam são outras. Os animais retratados por Gwendolyn MacEwen (1993) deixaram de ser seres orgânicos; são representações

artificiais (como exemplo disso, é possível citar integrantes do coro como um pássaro de plástico e outro de metal) dos que foram pássaros. Os animais que correspondiam ao sustento do caçador nos tempos antigos deram lugar às máquinas.

Quando indagado como é a vida entre os pássaros, Epops não sabe responder de imediato. Neste instante, uma fila de flamingos ao estilo de Cancan entra no palco e canta. Em sua entrada mais “oficial”, os pássaros chamados são mais objetos da vida urbana moderna que seres da natureza. Eles já estão “contaminados” pela vida moderna. O primeiro pássaro é uma ave alta que chega com um relógio na cabeça, é uma versão mecânica do Cuckoo. Uma sequência de não-pássaros forma o coro, entre eles estão: um pássaro de plástico, outro de metal, um croissant, uma crepe, um outro pássaro carrega um sino e há ainda o galo despertador. As alterações realizadas na proposta de Gwendolyn MacEwen podem ter a função de apontar a ausência da natureza no mundo contemporâneo, os danos causados pelas grandes cidades que invadem áreas naturais e as preenchem com construções de condomínios de habitação ou áreas industriais. As relações entre homem e mundo são regidas, por exemplo, pela figura do pássaro Galo Despertador:

Galo Despertador
(Raivosamente) Sou eu quem desperta os fazendeiros, não sou? Eu exerço meus poderes formidáveis até hoje. Considere os trabalhadores de fábrica, os de escritórios, os homens de negócio e, sim, até mesmo os políticos, que ainda estão completamente em meu poder.⁴³ (p.43)

De acordo com o trecho citado acima, os trabalhadores, em diferentes instâncias da vida pública, são subordinados ao alarme; o uso dos termos

⁴³ Alarm Cock

(angrily) I get the farmers up, don't I? I exert my formidable powers to this very day. Consider the factory workers and the office workers and the tradesmen, and yes, - even the politicians, who are still completely in my power. (MACEWEEN, 1993, p.43)

“alarm” e “cock” se refere a “alarm clock”, um relógio que desperta os trabalhadores com um som em geral desagradável, portanto no lugar do galo real que anunciava o início do dia para que agricultores se levantassem há, na metrópole, o barulho de um “galo/ despertador mecânico”. Além disso, a personagem “Alarm Cock” é peça fundamental no discurso de Y para convencer os pássaros de sua supremacia. Gwendolyn MacEwen abre mão da narrativa sobre a Teogonia dos Pássaros para argumentar sobre a supremacia das aves e coloca o próprio alarme como prova de dominação, porque é quando o galo canta que os fazendeiros vão ao trabalho, assim como os demais humanos se encaminham para suas atividades.

Como o coro da peça de Aristófanes é uma personagem coletiva, o leitor não nota caracterizações específicas que singularizem os pássaros, eles são diversos quanto à imagem, às espécies, mas não em relação à personalidade, com a ressalva das aves rebeldes, mas estas são apenas mencionadas. Em *The Birds* (1993), além do “Alarm Cock”, o senhor do tempo, há uma outra preocupação contemporânea materializada na figura de “Metal Bird”: o dinheiro. A preocupação de “Metal Bird” em relação à fundação da nova cidade pode ser notada no trecho a seguir:

PÁSSARO DO VIL METAL

Certo. Que sorte, hã? Prosperidade chega a Cloudsville. Dinheiro. Dinheiro dos turistas. (*Todos as aves começam a bater suas asas e a conversar. Nós pegamos partes das conversas*)⁴⁴
(p. 82)

A ideia de submissão ao tempo e ao dinheiro não é explícita em Aristófanes. Há o conceito de que as aves controlam o tempo ao se recordar que elas são anteriores aos próprios deuses. Além disso, os atenienses são

⁴⁴ METAL BIRD

Right. What luck, eh? Prosperity comes to Cloudsville. Money. Tourist dollars. (*All of the birds begin to flap their wings and converse. We catch parts of their conversations*) (p. 82)

subjugados sim, mas aos tribunais da *pólis* como afirma Evélpides em “os atenienses cantam sobre as tribunas a vida inteira”, no entanto, o leitor não percebe a presença de uma ideia de escravidão à moeda e ao tempo como acontece em *The Birds* (1993). Assim, a adaptação de Gwendolyn MacEwen cria um sentido que não estava no texto original e que está presente no universo contemporâneo da autora. Esta técnica pode ter o efeito de aproximar o público do texto, distanciando-se do texto original na escala do processo de transposição de um texto entre períodos diferentes.

A transposição do texto, no caso da comédia, requer também uma “recriação da piada”, a associação entre som e sentido de palavras criam o humor na linguagem. Para produzir esse efeito, MacEwen utilizou o cômico na linguagem, como quando Y e X encontram o servo de Epops e lhe perguntam “se sua caneta está sobre a mesa”⁴⁵ (p. 14). Em português é impossível manter o mesmo jogo de palavras feito em inglês, pois a união de caneta “pen” e o verbo ser na terceira pessoa do presente “is” forma a palavra “pênis”. Nesse momento, a autora procura recriar o jogo de linguagem (técnica usada por Aristófanes) em seu próprio idioma, de modo a usar o cômico com conotação sexual.

Do mesmo modo que a ideia do valor do tempo e da moeda é colocada em evidência na peça de 1993, Gwendolyn MacEwen também destaca o conceito de “utopia” em sua comédia. Ainda que muitos críticos tenham lido *As Aves* (414 a.C.) como uma comédia utópica ou de fantasia, não há o registro de uso do vocábulo “utopia” na obra. Rosanna Lauriola (2009), no artigo *Os Gregos e a utopia: uma visão panorâmica através da literatura grega antiga*,

⁴⁵ If his pen is on the table (p.14)

comenta que a palavra “utopia” não estava presente nos autores gregos antigos (p. 92). A ausência de um termo, segundo a autora, significa também a falta do conceito; dessa forma, ela argumenta que o termo “utopia”, como teoria, não foi cunhado pelos gregos. O uso de “utopia foi cunhado por Thomas More (1477 - 1535) na obra *Utopia* (1516) que narra a vida de uma comunidade em uma ilha chamada de Utopia, cujos habitantes, os “utopianos”, vivem em plena harmonia e felicidade, sem misérias. Segundo sua etimologia, “utopia” é formada pelo advérbio de negação “ou” e “topos”, assim utopia significa “não-lugar”.

Em diversos momentos, as personagens de *The Birds* (1993) se referem a utopia como “Leste de algum lugar, Oeste de Lugar Nenhum”⁴⁶ (p.8). Em outras passagens:

Y
 Aquele vendedor de aves nos passou a faca, sabe.
 Lembra quando ele nos vendeu essas duas...criaturas?
 Lembra o quanto ele jurou que elas nos levariam ao nosso
 Destino, à nossa terra dos sonhos, nossa própria
 Utopia? Uau! (foi dois e setenta e cinco na hora) e onde isso
 Nos levou? [Até] aqui Leste de Algum Lugar e Oeste de Lugar
 [Nenhum, *lindo*.⁴⁷
 (p.9)

Y
 (*Em direção à frente do palco*) É isso, então. Fizemos tudo que
 podíamos. Azar. Estamos perdidos. Este local é lugar nenhum ...
 Quero dizer, oeste de nenhum lugar, leste de algum lugar ...⁴⁸
 (p. 9)

⁴⁶ East of Somewhere, West of Nowhere” (p. 8)

⁴⁷ That bird-seller really ripped us off, you know.

Remember when he sold us these two ...creatures?

Remember how he swore that they'd guide us to our

Destination to our land of dreams, our own private

Utopia? Wow – (that's *two-seventy-five* right there) and where does it get us? Here East of

Somewhere and West of Nowhere, - *beautiful* (p.9)

⁴⁸ (*Going to stage front to audience*) This is it, then. We've done all we can. Rotten luck. We're lost. This place is Nowhere ... I mean, *West* of Nowhere, *East* of Somewhere (p.9)

Quanto mais as personagens explicam e descrevem o lugar que querem ir, mais esse uso da palavra por Thomas More transparece, ou seja, a imagem de uma ilha, um “topos”. Y e X procuram um “topos”, um lugar, e pedem que Epops se lembre de uma Utopia porque

Você pôde ver as coisas do *ar*. Isso significa que você possui conhecimento [do ponto de vista] humano *mais* o de pássaros. Vê o que quero dizer? É isso que precisamos. Você pode apontar-nos para a *direção correta*. Você pode sugerir as possíveis Utopias, Você é quem voa, cara...⁴⁹ (p. 20)

Epops sugere diversas cidades como Paris, Londres, Roma, todas as opções são recusadas pelas personagens devido à necessidade de se falar uma língua estrangeira em todos os lugares mencionados. Cansado de oferecer alternativas, Epops sugere que “Talvez vocês deversem ficar onde estão.”⁵⁰ (p.22). Essa proposta desperta a ideia de construir a cidade entre pássaros:

Y
Isso quase te faz pensar, não é? Que toda essa ideia de Utopia é estritamente para pássaros.
X
Você disse tudo, amigo (*Eles começam a correr para cima e para baixo até pararem em seus caminhos e olharem um para o outro com a palavra ‘Eureka’ estampada em suas faces*)⁵¹
(p. 22)

A apropriação do termo cunhado por Thomas More por MacEwen possibilitou, para o leitor contemporâneo, um jogo de palavras com a finalidade de criar ironia, pois ao mesmo tempo em que a autora o usa pelo seu sentido

⁴⁹ You got to see things from the *air*. That means you got human knowledge *plus* bird knowledge. See what I mean? That’s what we need. *You* can point us in the *right direction*. You can suggest the possible Utopias. You’re the one who *flies*, man...(p. 20)

⁵⁰ Maybe you should stay where you are. (p.22)

⁵¹ Y

It almost makes you wonder, doesn’t it?...that this whole idea of Utopia is strictly for the birds.

X

You said it, friend. (The pace up and down for a couple of moments until they stop dead in their tracks, and stare at each other with ‘Eureka’ written all over their faces)

concreto, ele aparece como “um lugar ideal para viver”⁵² (p. 9), propõe essa busca pelo “lugar nenhum” com representação concreta, a ilha de More, que, ironicamente, é uma narrativa de ficção. O humor produzido por essa noção de busca por lugar nenhum reside no paradoxo da situação que conduz à leitura do elemento do absurdo na comédia. É válido recordar que nos enredos das comédias de Aristófanes, o absurdo se apresenta como a solução para o problema do herói cômico, como no caso do protagonista de *As Aves* que, para se ver livre dos problemas de Atenas, decide construir uma cidade no ar, solução bastante irreal. Sendo assim, Gwendolyn MacEwen buscou o termo utopia para manter a técnica realizada por Aristófanes de apresentar uma solução absurda para o problema das personagens da grande metrópole.

A utopia, segundo o artigo de Lauriola (2009), é “O ideal de uma vida perfeita, caracterizada pela harmonia entre os homens, e entre os homens e a natureza (...)”(p.92). Esse desejo por uma vida harmoniosa surge “quando a vida presente não satisfaz às expectativas”(p.92). A peça de Gwendolyn MacEwen apresenta dois cidadãos insatisfeitos com a metrópole, no entanto, quando vão ser inseridos em uma “Utopia”, ou seja, em uma comunidade ideal, a das aves, o coro que os recebe não satisfaz a condição de Utopia, não denota um equilíbrio entre homens e natureza, pela presença do Alarm Cock, do Metal Bird entre outros. Além disso, essa busca por um ideal está associada a uma procura por um outro tempo, uma vez que “o modelo de uma vida perfeita e feliz é geralmente projetado na fase primordial da existência humana” (p. 92); ou um outro espaço; “geralmente localizado em uma área distante,

⁵² ...an ideal place to live (p.9)

desconhecida ou completamente imaginária, quase sempre localizada nas bordas do mundo conhecido” (p.92).

A rubrica inicial de *The Birds* (1993) se refere a um desfiladeiro com uma placa apontando e sinalizando o penhasco e um céu azul brilhante. Por meio dessa imagem é possível pensar na peça como um espaço limítrofe entre o conhecido e o imaginário. Ainda que as personagens tentem se inserir no imaginário, o céu azul com as aves, a realidade da metrópole continua aparecendo a todo momento puxando as personagens de volta para ela.

Dessa maneira, Gwendolyn MacEwen produz sua crítica aos problemas da sociedade em que vive por meio do uso do termo utopia, que em seu sentido guarda a ideia de inexistência. A situação sem saída, do início da comédia, não se resolve, e, na fuga, ambas as personagens se prendem a um espaço intermediário, que não é real nem completamente imaginário, que está entre os mortais (humanos na terra) e os imortais (deuses acima deles).

O termo “utopia” não está em *As Aves* de Aristófanes, portanto é uma inserção de Gwendolyn MacEwen ao desenvolver o projeto de adaptar a peça de Aristófanes. A palavra adaptar do título foi usada no sentido de recriar, reformular a obra de Aristófanes, adicionando elementos do próprio contexto, a fim de que a peça ecoe também os versos de MacEwen. A peça utiliza de recursos diversos para produzir humor, desde a refinada associação com a ideia de utopia até os comentários de conotação sexual da personagem Kissing Quill. Com efeito, as transformações propostas fizeram com que o texto, de 1993, se distanciasse bastante do texto-fonte, produzindo uma nova obra, uma peça sobre as preocupações cotidianas da década de 90.

CAPÍTULO 3 – As Aves no Contexto Irlandês

And to my mind this new translation by Paul Muldoon captures the whole thing – madness, lyricism, acidity – accurately and with brilliance.

Richard Martin (2014)

Ao observar o panorama do teatro irlandês e de língua inglesa do fim do século XX e início do século XXI, nota-se a presença de mais tragédias que comédias. Essa tendência é notada por diversos críticos, como Shaun Richards que discute essa preferência em seu ensaio “Into That Rinsing Glare?”, comentando que a escolha de alguns autores, do norte da Irlanda, pelo gênero trágico é relacionada ao modo de encarar o sistema político. Richards afirma que o retorno aos clássicos implicaria em certa passividade diante dos conflitos políticos da Irlanda do norte no final do século XX, tendo em vista a presença do destino inexorável na tragédia grega. Nesse caso, os dramaturgos irlandeses tratariam o problema como uma fatalidade inevitável e demonstrariam uma condição impotente para reverter esse quadro histórico negativo.

Em seu artigo “A apropriação e transformação de *As Aves*, de Aristófanes por Paulo Muldoon”, Mutran (2002/2003) verifica que há um desejo de transformação desse ponto de vista. De acordo com a autora, a peça *The Cure at Troy. A version of Sophocles’ Philoctetes* (1990) de Seamus Heaney, denota que “A cura do título e a epígrafe citada indicam um desvio na transposição: Filoctetes poderá permitir que a auto-compaixão, o ressentimento e o ódio arrefeçam e sejam substituídos pela compreensão e por uma espécie de ‘confiança aleijada’” (MUTRAN, 2002/2003, p. 270). Segundo a autora, o poeta Paul Muldoon parece também expressar o desejo de sair do ambiente de

imposições do destino e aceitação dessa ordem por meio da escolha da comédia *As Aves* de Aristófanes. A obra do poeta irlandês se assemelha à original, mantendo sua estrutura, personagens e conteúdo. No entanto, apresenta referências a seu tempo na escolha de termos, como por exemplo o nome da cidade ideal: Nebulbulfast, lembrando Belfast, palco dos conflitos no norte da Irlanda.

Analisar como a recriação de *As Aves* (414 a. C.) foi realizada em 1999 é o objetivo deste capítulo. Em virtude disso, será preciso estabelecer questionamentos em relação aos objetivos da reescritura, assim como compreender o processo de análise, interpretação e reorganização dos elementos da obra para que esta seja revitalizada com um novo sentido na contemporaneidade. Para que essa discussão se desenvolva, é necessário perscrutar os processos de escrita pelos quais a obra passou, bem como o contexto de sua realocação. Dessa forma, o capítulo primeiramente discute alguns conceitos relativos ao processo de composição de *The Birds* (1999) para, em seguida, analisar alguns elementos da obra com o intuito de elaborar uma leitura da peça.

Paul Muldoon revisita *As Aves* (414 a. C.) de Aristófanes, no final do século XX, com a contribuição de Richard Martin, para produzir uma nova obra: *The Birds* (1999), fruto de um projeto coletivo; como resultado, isso pode ter provocado uma ampliação dos horizontes de interpretação do texto clássico. A escrita em cooperação despertou meu interesse sobre as formas pelas quais o trabalho se desenvolveu; como, por exemplo, o que coube a cada autor no processo. Para investigar as questões levantadas a partir dessa observação, enviei um e-mail a Richard Martin em vinte de maio de 2014, no qual expliquei

a natureza de minha pesquisa e perguntei se poderia enviar algumas questões sobre a peça. Ele foi extremamente gentil e atencioso e aceitou respondê-las.

As questões elencadas tinham como um dos propósitos elucidar a proposta da tradução, além do contexto de sua produção. Portanto foi relevante verificar quais as bases para o trabalho, tendo em vista que a escolha por traduzir diretamente do texto grego revela uma proximidade com o contexto, com os jogos de palavras, com as alusões ao cotidiano ateniense que, embora em menor número em relação às outras comédias de Aristófanes, ainda existem. Por meio dos estudos filológicos, é possível realizar uma leitura na qual se entrelaçam a pesquisa e o valor histórico cultural do texto. Sobre as obras consultadas para o trabalho, observa-se o trecho da entrevista abaixo:

Alessandra Rigonato - Em quais edições do texto grego sua tradução se baseou?

Richard Martin - Eu utilizei Sommerstein, A. (editora Aris and Philips)

A. R. - Paul Muldoon e você consideraram apenas a fonte em língua grega ou também outras traduções inglesas?

R. M. - Eu verifiquei outras traduções, principalmente a de Arrowsmith; Não tenho certeza se Paul consultou outras por conta própria. Geralmente, eu o nutria com uma interpretação detalhada linha por linha, e, com isso, ele fazia sua mágica.

Ao “nutrir Muldoon linha por linha com explicações detalhadas”, R. Martin possibilitou a visão da riqueza de detalhes que o texto grego proporciona. Quando se trata das escolhas por aproximação ou distanciamento da obra original, conhecer com profundidade o texto fonte é fundamental; uma vez que o desvendamento das metáforas dos jogos de palavras, da ironia e do humor, no caso da comédia *As Aves* (414 a C), possibilita ao autor contemporâneo estabelecer paralelos com seu tempo, como será possível perceber na análise de *The Birds* (1999).

Assim como as questões de linguagem, a transposição do contexto também foi um assunto levantado na entrevista. Como recriar as situações de

humor encontradas no original grego no contexto contemporâneo? Muldoon utilizou de genialidade e arte para encontrar as relações entre ambos os contextos culturais.

Outras questões levantadas se referiam à encenação, a escolha do termo tradução, os ajustes nos elementos que produzem riso na peça e os paralelos traçados, as respostas do tradutor :

A. R. - A peça foi encenada durante o período de sua publicação?

R. M. - Acredito que foi alguns anos depois. Você pode averiguar o site *Archive of Performances of Greek and Roman Drama (Oxford)*.

A. R. - Como vocês trataram as nuances culturais, metáforas, trocadilhos e expressões idiomáticas?

R. M. - Eu tentei explicar todos os trocadilhos etc com seus respectivos contextos ateniense. Ele [Paul Muldoon] então realizou uma espécie de transferência metafórica, encontrando equivalências na vida moderna norte-irlandesa.

A. R. - Por que a escolha do termo “tradução” no título de *The Birds* (1999)? Como você compreende os seguintes termos: tradução, versão e adaptação?

R. M. - Não influenciei diretamente esta decisão. Na verdade Paul Muldoon talvez pense que “versão” seria mais apropriado.

A. R. - Você acredita que a comédia aristofânica se adequa ao humor irlandês?

R. M. - Sim, a partir da minha experiência na vida irlandesa (Eu mesmo sou de descendência irlandesa), as qualidades de sarcasmo, deboche e ainda freneticamente exuberantes do humor ateniense são traduzidas muito bem diretamente.

A. R. - Que paralelos você observa entre o contexto político da peça escrita em 414 a C e o de sua tradução em 1999?

R. M. - Sobre essa questão penso que Paul, brilhantemente, notou que o período na Irlanda do Norte correspondia ao período de crise espiral em Atenas próximo à expedição de Siracusa. Todos que tinham consciência queriam uma fuga. As Aves oferece uma visão utópica de um novo início, completamente distante de política, no entanto naturalmente os atenienses ironicamente trazem a política consigo, como uma doença infecciosa.⁵³

53 Dear Ms Rigonato---Here are my brief answers. Do let me know if you need more on any given point. Good luck, Richard Martin

1. Which editions of the Greek text your translation relies on?
I used Sommerstein, A. (Aris and Philips publishing house)
2. Have you and Paul Muldoon considered only the Greek source or other English translations as well?
I did check other translations, mainly Arrowsmith; I am not sure whether Paul had a look at still more on his own. generally I fed him a detailed line by line interpretation and explication, and he did his magic with that.
3. Was the play performed in Belfast during its publication time?
I think it was done a few years later. You might check the site of the Archive of Performances of Greek and Roman Drama (Oxford)

Em sua entrevista ainda, Richard Martin também afirma que para oferecer “vida” à peça é preciso aproximá-la do público moderno e não reproduzir o contexto grego:

A. R. - No contexto da comédia aristofânica, qual a importância para a tradução da decisão de domesticação?

R. M. - Creio de fato que cada tradução precisa fazer com que a peça esteja “viva” para um cenário moderno e não tentar recapturar o contexto grego antigo, que seria completamente opaco na visão do [público] moderno.

Outro autor de uma versão de *The Birds* (2002) que compõe o corpus deste trabalho, Sean O' Brien, parece também concordar com essa posição. No entanto, é preciso notar que transpor um texto clássico para um “cenário moderno” pode comprometer a leitura desse mesmo público em relação ao original, o que se apreende pode não ser mais Aristófanes. Sobre essa discussão, Adriane da Silva Duarte traz uma contribuição importante, em entrevista concedida a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2012), ela argumenta que

-
4. How do you and P. Muldoon approach cultural nuances, metaphors, puns, idiomatic expressions?
I tried to explain all the puns etc within their Athenian contexts. He then did a sort of metaphorical transference, finding equivalents in modern Northern Irish life.
 5. Considering Aristophanic comedy, how important for the translation is the decision of domesticise?
I do think each translation must make the play "live" for a particular modern setting, and not try to recapture the antique Greek context, which would be totally opaque to modern viewers
 6. Why have you chosen the term “translation” in your title for *The Birds*? What do you conceive of the following terms: translation, version and adaptation? I did not directly influence that decision. In fact Paul might think "version" more appropriate
 7. Do you believe that Aristophanic comedies suit Irish humor?
Yes, having experienced Irish life (I am of Irish heritage myself), the scathingly cynical and but wildly exuberant qualities of Athenian humor translate directly quite well
 8. What parallels do you see between the political context of the play written in 414 bC and your translation made in 1999?
Here I think Paul brilliantly saw that the period in Northern Ireland was the same as the spiraling crisis period in Athens around the time of the Syracusan expedition. All rational people wanted a way out. The Birds offers a utopian vision of starting afresh completely away from politics--but then of course ironically the Athenians carry their politics with them, like an infectious disease.

all the best, Richard Martin

Toda a tradução já nasce com prazo de validade, por contraste ao texto original, que não envelhece, e precisa ser atualizada. Por isso, é desejável que cada geração traduza novamente os clássicos de modo a renová-los. No caso da comédia, esse tempo é menor ainda, pois o humor costuma estar mais vinculado ao seu contexto e à linguagem, que, quanto mais informal, mais facilmente é superada. Por isso, resolvi adotar um tom sóbrio, sem descambar para o coloquial puro, de modo a preservar o texto. (DUARTE, 2012, p.13)

Como uma maneira de criar uma tradução que tenha uma vida mais longa, é interessante notar que um texto mais próximo do original é mais eficaz. Sendo assim, noto que, ao estabelecer o propósito seja da tradução ou da versão, o autor elege de que modo sua peça se vinculará ao original: com maior ou menor proximidade, promovendo a “migração” do texto ou “estrangeirizando-o”.

Os conceitos de “migração” e “estrangeirização” refletem estratégias das quais o tradutor se serve para alcançar um determinado propósito. Essa terminologia já havia sido expressa por Lawrence Venuti na década de 70. Lorna Hardwick (2003), por sua vez, concebe a estrangeirização como uma ênfase na diferença entre a fonte e o texto contemporâneo, chamado pela autora de recepção (p. 9), nesta proposta o leitor se aproxima do texto original; e a domesticação, por sua vez, permite uma leitura mais fluente do texto, tendo em vista que os estranhamentos linguísticos e culturais tendem a ser minimizados. Sobre migração, a autora afirma que é um “movimento através do tempo ou do espaço; pode envolver dispersão ou diáspora e aquisição de novas características⁵⁴” (p. 9)

A escolha pelo processo de migração de um texto se faz importante, na maioria das vezes, quando se trata de comédia, tendo em vista que “a piada explicada não tem graça”, como comenta Adriane Duarte na entrevista

⁵⁴ movement through time or across place; may involve dispersal and diaspora and acquisition of new characteristics. (HARDWICK, 2003, p. 9)

mencionada acima. Nesse sentido, a transposição do humor requer que o autor contemporâneo reconheça o que é universal e adapte o cômico particular, principalmente no que se refere ao palco, momento em que a recepção é imediata.

Acerca da adequação entre o humor irlandês e o grego, Richard Martin comenta que “as qualidades de sarcasmo, deboche e ainda freneticamente exuberantes do humor ateniense são traduzidas muito bem diretamente.”

Não apenas o humor estabelece um ponto de proximidade entre o texto grego e o nova versão produzida em 1999, há paralelos também no que concerne ao panorama político. Tais paralelos foram mencionados na entrevista de Richard Martin apresentada anteriormente.

Quando pergunto sobre as semelhanças entre os contextos sócio-políticos grego do século V a. C. e irlandês em 1999, ele responde que Paul Muldoon observa o ponto do desejo da fuga em meio a uma realidade instável; e que esta comédia de Aristófanes oferece justamente isto: uma visão romântica de uma possibilidade de recomeço, que é dissolvida ao longo da peça, porque os “os atenienses ironicamente trazem a política consigo, como uma doença infecciosa”. (MARTIN, 2014). Em última instância, *The Birds* (1999) se apresenta ligada tanto a seu tempo e espaço; como também aos acontecimentos provenientes de ambos.

A partir dessas considerações, a análise da peça segue de modo a apresentar como essa presença do contexto irlandês é inserida no cenário, nas escolhas de vocábulos e também nas personagens. Para notar essas diferenças em relação ao texto de Aristófanes, opto por inserir trechos da tradução de Adriane da Silva Duarte (2000) de maneira a oferecer ao leitor uma

visão mais próxima do texto grego, quando necessário. Com a finalidade de distinguir as personagens principais, é importante ressaltar que a tradução de Adriane Duarte traz os nomes Bom de Lábia e Tudo Azul para Peisetairos e Euelpides, respectivamente na tradução de Paul Muldoon.

O cenário adquire grande importância na obra teatral, pois, de acordo com Robert Leach (2008), “o cenário não é meramente um pano de fundo, mas é como uma atmosfera que faz sua própria contribuição ao sentido da performance.”(p.28)⁵⁵. Em *The Birds* (1999), os protagonistas, Pisetairos e Euelpides, iniciam a peça mencionando que as aves que os guiam os conduzem diante de uma falésia, como descreve a citação: “PISETAIROS O que você está olhando estupidamente agora? Você não nos levará direto de frente para a falésia? Não tem jeito de passarmos por lá.” (p. 9)⁵⁶. Falésia é uma forma litoral bem característica da geografia irlandesa.

Em contraposição, o mesmo trecho mencionado na tradução de Adriane Duarte (2000) traz um cenário descrito por Tudo azul, personagem correspondente a Euelpides, como “TUDO AZUL E agora? Por que este bico aberto? Vai nos levar / para algum lugar por estas rochas? Ali não há caminho algum.” (v.20-1). A referência às rochas no texto-fonte e sua translocação para a falésia tem a função de indicar, primeiramente, que a peça de 1999 versa sobre a Irlanda; em segundo lugar, em ambas obras, as personagens estão num “beco sem saída”, a referência geográfica é a materialização da situação social. Esse aspecto social é lembrado também em algumas expressões

55 the setting is not merely a background, but something closer to an environment which makes its own contribution to the meaning of the performance. (LEACH, 2008, p.128)

56 What are you gawking at now? You’re not going to lead us straight into the face of the cliff? There’s no way we’re going through there. (p. 9)

linguísticas que, de certa forma, se referem aos conflitos da Irlanda do Norte na segunda metade do século XX.

Durante o período em que a peça foi publicada, 1999, a Irlanda do Norte apresentava um panorama político conturbado. Era um momento de transição do período de conflitos - denominado *The Troubles* - entre católicos/republicanos e protestantes/unionistas, para o início do processo de paz. Em abril de 1998 é assinado o Acordo de Paz da Sexta-Feira Santa que previa a libertação de presos políticos e a deposição de armas por parte dos grupos paramilitares Exército Republicano Irlandês I.R.A. (Irish Republican Army) e Força de Voluntários do Ulster U.V.F (Ulster Volunteers Force). Em junho, os norte-irlandeses elegem a Assembleia com poderes sobre questões de saúde, educação e agricultura.

O conhecimento desse panorama político pode elucidar expressões usadas em *The Birds* (1999) como “trouble free” (p.11) na fala da personagem Euelpides citada a seguir: “Nós procuramos um lugar que seja *livre de problemas (trouble free)*⁵⁷. Um lugar onde possamos nos estabelecer e viver nossas vidas em paz.”⁵⁸ Essa seleção de vocábulo promove um duplo sentido no trecho, um recurso bastante usado na escrita de comédia, em que o duplo sentido pode ser uma estratégia para despertar o riso, mas, nesse caso em específico, o termo faz com que a questão de “the troubles” se sobressaia. Portanto a personagem nesse instante representa o cidadão sensato que busca a fuga sobretudo de Belfast, palco dos conflitos no norte da Irlanda.

57 Grifo nosso.

58 “We’re looking for a place that’s trouble free. A place where we might settle and live our lives in peace. (p.11)”.

Uma outra alusão à Irlanda do Norte está aparente quando a personagem Poupa explica ao coro a origem das personagens Peisetairos e Euelpides. O pássaro afirma que “eles são do [lugar] então chamado 'Atenas do Norte'. Um centro de aprendizado.” (p.26)⁵⁹ A descrição de “então chamado norte” relata a divisão da Irlanda realizada desde a instauração da República Irlandesa em 1922, após o parlamento do Reino Unido aprovar a lei do Governo da Irlanda (Government of Ireland Act 1920) e constituir a Irlanda do Norte uma entidade política autônoma em 1921.

Belfast emerge também no momento da eleição do nome da cidade criada pelos pássaros. Nesse instante da peça, Peisetairos, após convencer o coro com sua habilidade discursiva, cita diversos nomes para fundar seu grande empreendimento, como se verifica no trecho:

EUELPIDES Queremos algo apropriado para um lugar infestado de aves. Algo que tenha a ver com nuvens e com o céu. Algo aéreo.
 PEISETAIROS Está chegando . . . Está chegando . . .
 Cucucumulopolis . . . Não . . . Nimborough . . . Não . . . Ballybirdeen. .
 .Não. . . Cuckwick. . . Não. . . Cirrocester . . . Não. . . Gowkstead. . .
 Não. . . Consegui . . . Nebulbufast.⁶⁰
 (p. 42)

Dessa forma, os espectadores são levados a realizar associações entre a obra de arte à qual assistem e as condições de vida em que estão inseridos. Paul Muldoon mantém a essência da comédia antiga no que se refere a retratar as questões públicas e de interesse coletivo na “pólis”. Além da alusão apresentada acima, a cidade também surge em outros comentários como estes na fala da personagem Bardo:

59 They're from the so-called 'Athens of the north'. A seat of learning. (p.26)

60 EUELPIDES We want something appropriate to a place coming down with birds. Something to do with the clouds and the sky. Something full of air.

PEISETAIROS It's coming to me . . . It's coming to me . . . Cucucumulopolis . . . No . . . Nimborough . . . No. . . Ballybirdeen. . . No. . . Cuckwick. . . No. . . Cirrocester . . . No. . . Gowkstead. . . No. . . I've got it . . . Nebulbufast. (P. 42)

BARDO Eu rapidamente serei passado, mas irei compor, em honra
de Nebulbulfast, poemas como este:
Enalteço a cidade de tronos dourados
e chuva congelante
Sei em meus ossos
Que cheguei à cidade das planícies nevadas. (p.47)⁶¹

Há certamente acima um exemplo da habilidade de Paul Muldoon ao refazer o tom cômico sobre o poeta e compor uma nova “piada” ao mencionar o clima da cidade. O poeta em *As Aves* (414 a. C.) chega após a visita do Sacerdote (v. 864) para oferecer seus “serviços” à fundação da nova cidade. Quando expulso por Bom de Lábia, o poeta diz:

POETA
Estou indo.
Mas enquanto parto, vou compor ainda isto para a sua cidade:
Celebra, ó auritrônea, a fria geleira;
às planícies cobertas de neve e de muitos caminhos eu
vim! Tra-la-la! (Sai de cena)
(v. 949-51)

A sátira do poeta realizada por Aristófanes se constrói por meio da menção à circunstância climática, afinal, para celebrar a cidade o que se espera é que elementos positivos sejam mencionados, o que não é o caso de “fria geleira”. Com efeito, Paul Muldoon reconhece essa estratégia de estruturação da ironia disposta por Aristófanes e a transpõe para criar o elemento cômico para seu público, além disso Muldoon também se vale da figura do poeta, encontrando uma correspondência na cultura irlandesa. Pois, segundo Massaud Moisés (1974), sobre definição de bardo em seu *Dicionário de Termos Literários*, a palavra

designava, entre galeses, irlandeses e escoceses, a casta dos poetas e cantores, que empregavam o talento para elogiar os príncipes e reis, celebrar feitos de guerra e conservar a memória das linhagens

61 BARD I will shortly be a thing of the past but I will compose, in honour of Nebulbulfast, poems such as this: Hail to the city of the golden thrones/and freezing rain./I know in my bones/I have come to the city of the snowy plains. (p.47)

aristocráticas. Ainda elaboravam, por vezes, poesia satírica. (MOISÉS, 1974, p.52)

Nos trechos de ambas traduções da comédia *As Aves* (414 a C) citados anteriormente, a visão do poeta por Aristófanes e a de Muldoon se aproximam, o que é bastante irônico, considerando que ambos são poetas. Tais observações podem significar a existência de afinidade entre o estilo de Aristófanes e o de Muldoon.

Se Paul Muldoon, por um lado, traduz as ações da peça tais como Aristófanes as concebeu; pois mantém sua estrutura, como os párodos, a parábase, unidades de tempo e enredo; por outro lado o poeta insere elementos que transformam a obra. Como foi visto com o exemplo de algumas escolhas de vocábulos não apenas como “trouble-free”, “Athens of the north”, “Nebulbulfast”, mas também como “birdnick”(p. 62), clara referência à palavra “beatnick”, parte do repertório dos leitores/espectadores de *The Birds* (1999).

As personagens constituem uma parte extremamente importante na obra reescrita por Muldoon, principalmente, Poupa, o Inspetor, Íris e Soberania, chamadas por Muldoon de “Hoopoe”, “Ombirdsman”, “Rainbow”, e “Queen Maybe”, respectivamente. As mudanças são muito significativas e a análise buscará demonstrar isso.

A personagem Poupa é o resultado da transformação do rei mítico Tereu. No mito de Tereu, Filomela e Procne, a personagem da realeza demonstra, como característica, a violência, tendo em vista que é a responsável pelo abuso sexual, mutilação e aprisionamento de Filomela, irmã de sua esposa. A apropriação do mito feita por Aristófanes apresenta uma figura que ainda possui uma certa hierarquia, visto que a personagem é a única

entre as aves a possuir um escravo, no entanto é completamente dominada pelas palavras de Bom de Lábia.

Embora Paul Muldoon mantenha a caracterização da personagem, que à princípio é superior e perde essa posição para Peisetairos, a ave-rei recebe uma ênfase maior em relação a seu posto de realeza. Além disso, a Poupa em *The Birds* (1999) é um representante do militarismo. De modo a esclarecer essas afirmações, seguem abaixo as citações de rubricas e diálogos que retraram a Poupa/Hoopoe como proveniente da realeza e como militar:

POUPA surge. Ele é uma figura deselegante embora com sua asas negras com bordas pretas, uma crista resplandecente e um bico acentuado em forma de gancho

EUELPIDES Pelos céus . Apenas olhe para o corte disso

A crista . . . o resto . . .

HOOPOE Quem são vocês que me procuram?

PEISETAIROS Os doze deuses. . .

A POUPA olha com desconfiança

. . . parecem que desempenharam

seu papel o vestindo [assim]

HOOPOE Vocês camaradas zombam de mim por causa de minha farda, eu espero. Eu era, no fim das contas, um militar. (p. 14)

PEISETAIROS Parece que Sua Excelência está desperdiçando seu fôlego (...)

(...) Perguntemos a Sua Reverência⁶².

20)⁶³

(p.

62 Grifo nosso.

63*The HOOPOE steps out. He's a somewhat dowdy figure despite black and white barred wings, a resplendent crest, a sharply hooked beak*

EUELPIDES Heavens above. Just look at the cut of that.

The crest . . . the rest . . .

HOOPOE Who are you who seek me?

PeiSETAIROS The twelve gods . . .

The HOOPOE looks askance

. . . seem to have played

their part in togging you out.

HOOPOE You fellows aren't pulling my leg because of my regimentals, I hope. I was, after all, a military man. (p. 14)

PEISETAIROS

It seems as if His Excellency is waisting his breath(...)

(...) Let's ask his Worship. (p.20)

A composição do rei/militar faz com que Poupa seja uma personagem ligada à política do período da presença do exército real inglês no norte da Irlanda; como controlador das manifestações desencadeadas por movimentos sociais, que foram reprimidos, como no exemplo do episódio “Bloody Sunday” em Derry em 1974.

As referências à situação política do período da comédia de Muldoon também podem ser examinadas, por exemplo, na fala do Provedor de Justiça: Ombirdsman: “Cheguei aqui como um Provedor de Justiça (Ombirdsman), um emissário independente designado pelos UN Nebulbulfasts Unidos.” ⁶⁴ (p.50)

A fala da personagem carrega uma ironia ácida; o efeito irônico é causado pela condição de imparcial da figura do Provedor de Justiça. Ora, se a personagem havia sido designada pela dita “instituição”, obviamente serviria aos interesses da mesma. Além disso, uma outra maneira que a realidade política invade a peça está refletida na forte imagem da construção do muro. Os muros exercem um papel muito forte na cidade de Belfast, tendo em vista a segregação de bairros habitados pela minoria católica em determinados pontos da cidade. Na peça, um mensageiro traz a notícia de que um muro gigantesco fora construído para oficializar a criação da cidade alada. O muro serviria, principalmente para impossibilitar o trânsito dos deuses olímpicos aos homens e dos sacrifícios destes para aqueles.

Íris se manifesta na peça como *Rainbow*. Arco-Íris, como se vê na rubrica: “Arco-íris entra por meio de um cabo no palco. Seu volumoso vestido se agita como uma vela [de veleiro].”⁶⁵ (p.57). Na cultura popular irlandesa, o fim do arco-íris guarda um pote de ouro, Muldoon cria uma instância de duplo

64 Ombirdsman I’ve come here as an Ombirdsman, an independent observer appointed by the Commissioner of the UN, the United Nebulbulfasts. (p. 50)

65 Rainbow enters by means of the stage hoist. Her voluminous gown billows like a sail. (p. 57)

sentido com o jogo de palavras na fala de “PEISETAIROS Eu adoraria colocar meus dedos no seu pote de ouro, Senhorita Arco-Íris”⁶⁶ (p. 58). O poeta se utiliza da fábula do tesouro no fim do arco-íris para delinear sua personagem, do mesmo modo que Aristófanes dispõe das fábulas esópicas em *As Aves* (414 a C) com a finalidade de inserir elementos do repertório popular para produzir o riso. Nesse caso, acresce-se também o uso da conotoção sexual no trecho, estratégia cômica também bastante utilizada por Aristófanes.

Não apenas como estratégia cômica a figura de Arco-Íris se apresenta, mas também como um símbolo divino, uma vez que é a mensageira dos deuses, além disso a imagem de um arco-íris surgindo no palco contribui para uma visão estética interessante. Na parte da peça que ela surge, a guerra já se iniciou, os deuses não recebem mais os sacrifícios dos homens, porque são impedidos pelas aves. À primeira leitura, é possível interpretar a presença da personagem Arco-Íris como uma esperança para os deuses, pois é o envio de ordens aos homens que, se seguidas, resultarão em bens aos habitantes do Olimpo. Contudo, Peisetaios a chama de “Senhorita Arco-Íris Guerreira” e a afasta para os céus novamente (p. 60), portanto a beleza do arco-íris e a esperança divina são vencidas nos termos da guerra. Imagens de guerra são também evocadas na imagem do coro na peça, como a análise pretende demonstrar mais adiante.

O coro de *The Birds* (1999), certamente, representa um espetáculo à parte, de acordo com a descrição das personagens Pisetairos, Poupa e Euelpides (p. 22) em sua chegada; conclui-se que é composto por uma grande variedade de fantasias e caracterizações. A importância do coro é comentada

66 PEISETAIROS I'd love to get my fingers in your pot of gold, Miss Rainbow. (p. 58)

por Richard Martin (1999) em seu prefácio na edição americana de *The Birds* (1999). De acordo com ele, o coro “está na raiz da ideia de cada peça, unido aos enredos (como são) pela metáfora visual e verbal, expressando o aprofundamento do tema com brilhante concisão dramática.” (p. 196)⁶⁷

Richard Martin escolhe, por conseguinte, o coro como peça-chave para compreender a obra. Para sustentar sua tese de que o coro é o coração da comédia, ele afirma que a existência desse elemento, por um lado, viabiliza que Aristófanes dramatize os problemas em termos de atitudes coletivas, tendo em vista que a personagem do coro é a comunidade aviária. Por outro lado, segundo Martin, a parte lírica do coro promove um sorriso prolongado ao estilo homérico. Ao relacionar as aves ao poeta, o autor argumenta que uma peça sobre aves está profundamente ligada às origens do canto e dança. Além disso, vale ressaltar que o coro oferece o nome à peça, portanto é relevante que se faça uma análise dele.

Para chamar o coro para ouvir as ideias de Peisetairos, primeiramente, a Poupa entra em seu ninho (no topo de uma falésia com forma de face⁶⁸) e chama Rouxinol (Procne) para cantar. A pássara é acompanhada por uma flauta no trecho e, após terminar, Euelpides comenta que “Sua voz encharcou o bilhete em . . . mel”⁶⁹ Um outro jogo de palavras constituindo metáfora para a excitação sexual da personagem ao ouvir o canto da rouxinol. É importante lembrar que o coro cômico teve origens nas cerimônias de fertilidade e que

67 is at the root of each play's idea, bonded by visual and verbal metaphor to the plots (such as they are), and expressing with brilliant dramatic conciseness the deeper theme. (MARTIN R., 1999, p.196)

68 The HOOPOE has clambered onto the top of the cliff-face and sings out from his vantage point. (p. 18)

69 Her voice has drenched the ticket in . . . honey. (p. 19)

uma maneira de manter a presença do falo, pode ser encontrada no uso de duplo sentido para se referir à sexualidade.

Em seguida, a própria Poupa entoia um canto (p. 19) com o intuito de chamar as aves. Observa-se, então, que a atmosfera de canto e música circunda a aparição do coro cômico. O coro entra aos poucos e com uma presença aterrorizante, tanto que Euepides e Peisetaios colocam panelas na cabeça para proteção. Quando descobrem que há humanos presentes, sentem-se traídos, e o corifeu lidera o coro para um ataque, como se observa na citação a seguir:

CORIFEU
Meus companheiros pássaros. Fomos traídos
Nós caímos numa armadilha deixada
por um suposto amigo que se alimentou com o resto
de nós nos campos. Agora ele transgrediu
os juramentos e ordens dos pássaros
A Poupa nos atraiu
para as armadilhas daqueles
sem deus que são nossos inimigos mortais
desde o início dos tempos. Nós cuidaremos dele
no devido tempo. Vamos rasgar estes aqui membro
a membro. (p.23)⁷⁰

Os homens, nesse instante, representam inimigos mortais das aves; a consciência da traição da Poupa desencadeia a tensão da cena, em que os pássaros adquirem uma imagem amedrontadora. Essa primeira caracterização

70 CHORUS LEADER
My fellow birds. We've been betrayed
We've fallen into a trap laid
by a supposed friend who fed with the rest
of us in the fields. Now he's transgressed
the oaths and ordinances of birds.
The Hoopoe has lured
us into the toils of those
godless ones who've been our mortal foes
since time began. We'll deal with him
in due course. Let's tear these ones limb from
limb. (p.23)

se intensifica no decorrer da cena, criando um canto de guerra e, possivelmente, uma dança de guerra, como sugerem os versos a seguir:

CORO

Ló ló

Para frente e para cima. Soe o ataque
Prendam seus braços atrás de suas costas.
Envolvam-nos. Deixem-nos tremer
de medo. Nós iremos logo comer seus fígados.
Nem o sombrio morro ou nuvem ou mar
oferecer-lhe-ão imunidade.

CORIFEU Venham. Vamos arrancar suas canelas magricelas.
Onde está o comandante de tropa? Tragam
o flanco da direita. (p. 24)⁷¹

Com o uso dos vocábulos “tropa” e “flanco” fica mais aparente a caracterização do coro como guerreiro. Além disso, há também a sugestão de movimentos e um ruído (som do ataque) que poderia constituir uma espécie de canto de guerra. Toda essa caracterização existe no texto-fonte, desse modo, não há uma transformação do original por Muldoon, contudo a decisão de se manter próximo ao original também é importante.

Em conformidade com a entrevista de Richard Martin citada no início deste capítulo, nota-se que Muldoon buscou metáforas equivalentes no contexto social moderno irlandês e, em alguns pontos da peça, viu semelhanças entre a situação de Atenas diante da expedição de Siracusa e a da Irlanda do Norte durante *the troubles*. Nesse caso, como o coro pode representar a coletividade, sua caracterização como guerreiro sugere uma imagem do panorama social das ruas de Belfast, como lembranças dos

71 CORO Yo yo.
Onward and upward. Sound the attack
Pin their arms behind their backs.
Surround them. Let them shiver
in fear. We'll soon be eating their livers.
No shady hill nor cloud nor sea
shall offer them immunity
CHORUS LEADER Come on. Let's pluck their skinny shanks.
Where's the line-commander? Bring up the
right flank. (p.24)

integrantes dos movimentos sociais, encurralados nos becos de Derry pelo exército inglês durante o “Blood Sunday”, por exemplo.

A comédia grega antiga espelhava o dia a dia ateniense e, em grande parte das peças, as alusões ao cotidiano eram diretas, como é o caso de *As Nuvens* (423 a. C.) que coloca no palco Sócrates, por exemplo. Em *As Aves* (414 a. C.), tais comentários são menos diretos, por essa razão alguns críticos a interpretaram como desvinculada do cotidiano. Entretanto, a distância do cotidiano não impede a crítica social que é feita por meio de metáforas.

No caso da reescritura irlandesa, as referências também podem ser indiretas como nesta outra fala do coro: “Nós não iniciaremos um ataque/ Nós não cancelaremos o cessar-fogo”⁷² (p. 27). É válido recordar que, em 1998, o acordo *Good Friday Agreement* regulamentava o cessar-fogo entre os grupos paramilitares, logo é provável que o termo cessar-fogo tenha causado um efeito de associação no público que assistiu à peça. Sobre a performance da tradução de Muldoon, infelizmente, não foram encontradas informações nos arquivos de performance do drama grego.

Ao longo da comédia, Peisetairos, com o argumento de assegurar ao coro a restauração de sua soberania no mundo, convence os pássaros a apoiarem-no no projeto de formação da nova cidade e na declaração de guerra aos deuses do Olimpo. E, na parábase, o coro tem tanta certeza de seus poderes acima dos deuses que cria uma “passarogonia”, uma paródia da *Teogonia* de Hesíodo, contando a origem dos deuses.

Por fim, quando Peisetairos toma o poder, o coro está enfraquecido, alguns de seus integrantes são torturados e assados para o banquete do

72 We won't be launching an attack./ We won't be calling off the cease-fire. (p.27)

casamento entre Peisetairos e Queen Maybe (p. 73). Outras aves, que restaram e ainda compõem o coro, observam e narram as celebrações da união e a soberania de Peisetairos com alegria, cantos e danças.

Uma outra personagem intrigante, escolhida para finalizar esta análise, é a recriação de Soberania, que se casa com Bom de Lábria no final da comédia, como símbolo do poder absoluto sobre homens e deuses. Na obra de Paul Muldoon, ela é chamada de Queen Maybe. Apesar de não possuir fala e ser composta pelo discurso dos outros personagens e por ser mencionada nas rubricas finais, Queen Maybe contribui para a interpretação da peça. De modo a desenvolver esse argumento, elenco as aparições e comentários sobre ela abaixo:

PEISETAIROS One other little matter which almost slipped my mind. .
. Hera, of course, stays with Zeus, but Queen Maybe – she must become my wife. (p. 74)

HERACLES (To PEISETAIROS) We've decided to accept your terms, Now you must accompany us up above so that we can hand over Queen Maybe and everything that comes with her. (p.76)

PEISETAIROS enters, transformed by his glittering robe, with an equally glittering QUEEN MAYBE on his arm. (...)

(p. 78)

Em primeira instância, a palavra “maybe”, usada no nome da personagem, sugere incerteza no poder que no texto-fonte é absoluto, expresso por “Soberania”. No contexto sócio-político da Irlanda do Norte, no fim do século XX, esse “talvez” colocado como desfecho proporciona uma leitura de que a ordem social, apesar de parecer firme e estabelecida, é frágil e pode ser alterada a qualquer momento.

Ao contrário da tragédia em que o herói passa da felicidade à desventura por meio da peripécia, na comédia, o fim é sempre festivo e ao herói cabe a condição de euforia. Muitas vezes, o final da comédia antiga traz um casamento ou um grande banquete, no caso de *As Aves* (414 a. C.), ambos.

Desse modo, é possível inferir que a tradução de Muldoon demonstra um leitor que, em primeiro lugar, reconhece elementos atemporais na obra clássica e, posteriormente, reorganiza-os de maneira a refletir sobre seu próprio contexto social. O texto de Muldoon, em um primeiro plano, trata dos dissabores que Pisétero e Euvélpides trazem de Atenas, mas em outra camada de leitura, sugerida nas menções a Belfast e alusões ao contexto do norte irlandês, as questões políticas desse período são discutidas.

Com sua estratégia de retórica, o protagonista Pistétero vence os deuses, recebe a rainha como esposa, símbolo do poder, e governa as aves com total aprovação, e a festa de casamento é celebrada. É viável considerar que a tradução se apresenta como uma nova obra. O autor não se coloca como mediador imparcial do texto de uma língua para outra; seu papel é outro. Assim, Muldoon entrelaça sua própria estética e suas experiências dos conflitos políticos no norte irlandês à peça de Aristófanes.

CAPÍTULO 4 – Aristófanes no Circo

The Birds always seems to speak to the times
Sean O'Brien

Em uma arena circense, surgem Pez e Eck, cada um com uma ave nas mãos. Cansados de andar em círculos, os protagonistas pedem à gralha e ao corvo que seguram, que lhe mostrem o caminho de volta à Atenas. As aves, em resposta, riem em vozes sinistras. Esta é a cena inicial encontrada em *The Birds* de Sean O'Brien.

The Birds (2002) foi representada pela primeira vez pela companhia de teatro circense *Mamaloucos* em *Lyttleton Theatre*, uma sala do National Theatre em Londres, no verão de 2002. O objetivo deste capítulo é analisar e discutir a reorganização dos elementos da peça aristofânica pelo poeta Sean O'Brien.

O viés pelo qual O'Brien interpreta Aristófanes se faz claro e presente já no início do texto por meio do cenário escolhido: o circo. O projeto, seguramente, adere a uma tendência contemporânea utilizada também pelo "Cirque de Soleil"⁷³ que revitaliza a imagem do circo por meio de refinadas acrobacias. Quando as cortinas se abrem, o público está diante de uma arena circense como afirma a rubrica:

Cenário: o céu, com uma arena circense delineada no proscênio e uma cortina formal aos fundos para as entradas. Ainda nos fundos da arena está uma grande rocha que contém uma porta camuflada. Entram Pez e Eck. Em seu pulso, Pez traz uma gralha, enquanto Eck tem um corvo. Ambos circulam pela arena repetidamente. (p. 5)⁷⁴

⁷³ "Cirque de Soleil" é uma companhia de circo, sediada em Quebec – Canadá, cujas acrobacias habilidosas constituem o ponto principal do espetáculo.

⁷⁴ Setting: the sky, with a circus ring outlined downstage and a formal curtain at the rear for entrances. Also at the rear of the ring is a large rock, which contains a concealed door. Enter Pez and Eck. On his wrist, Pez carries a jackdaw, while Eck has a crow. The party circles the ring repeatedly. (p.5)

O cenário de circo confere à peça um tom de espetáculo, com o objetivo de ressaltar aspectos da comédia que oferecem elementos para que um espetáculo seja construído, por exemplo o enfoque na plumagem dos diferentes pássaros do coro que pode ser um elemento de extrema beleza para o conjunto da performance.

A explicação do uso desse espaço cênico na peça de O' Brien pressupõe uma interpretação de fatores anteriores ao texto. Como mencionado anteriormente, o grupo Mamaloucos, que encena esta comédia, tem o objetivo de produzir um espetáculo com atores-acrobatas, o que consiste um elemento que definirá aspectos da composição da peça. Um ponto positivo dessa escolha é o fato de o coro de aves ser colocado literalmente nos ares, por outro lado, o público precisa se mover para observar as personagens no alto na maior parte da apresentação, que pode se tornar cansativo.

Lorna Hardwick (2003) comenta sobre a reação dos críticos a peça de O' Brien, citando as palavras de Dominic Cavendish: “há tanto balanço nas cordas quanto os olhos conseguem apreender (2002, apud HARDWICK, 2003, p. 66)⁷⁵; e a opinião de Michael Billington: “referindo-se a difícil relação entre ‘atletismo aéreo’ e a sátira aristofânica” (2002 apud HARDWICK, 2003, p. 66).⁷⁶

Em defesa da proposta de O' Brien, Hardwick afirma que a produção da peça “restaura ao drama grego a fisicalidade que era um aspecto importante

⁷⁵ there's so much swinging on harnesses the eye can take (2002, apud HARDWICK, 2003, p. 66)

⁷⁶ referring to uneasy relationships between ‘aerial athleticism and Aristophanic satire’. (2002, apud HARDWICK, 2003, p. 66)

das produções antigas (...)” (2003, p.67)⁷⁷. Penso que a proposta do circo resgata também a questão do espetáculo, que era importante nos festivais, pois as peças vencedoras recebiam o prêmio pelo conjunto, que compreende não apenas enredo e atores, mas também o canto, as danças e as máscaras.

Este experimento proposto por O’Brien abrange corpo e texto, este em versos e rimas. O resultado é, por um lado, uma montagem audaciosa e com grande dose de originalidade e, por outro lado, alvo de críticas.

Sean O’Brien comenta em entrevista por correio eletrônico que a ideia da produção da comédia partiu do próprio grupo cênico; segundo este, a peça escolhida possibilitaria performances aéreas por parte da companhia: as personagens aves alçaram, assim, o voo. Tal prática retrata apenas uma das inferências realizadas no texto antigo; outras transformações importantes correspondem a alterações no enredo, na caracterização de personagens e na linguagem.

Ao analisar a recomposição da peça aristofânica realizada por Sean O’Brien, o presente capítulo tem como propósito refletir acerca do processo de reescritura, como já mencionado, e, por consequência, da reelaboração do cômico transposto da antiguidade clássica para o início do século XXI. Para tanto, será necessário examinar o modo como as interferências são articuladas na peça contemporânea, bem como as rupturas e continuidades estabelecidas em relação à obra antiga.

Para tal observação, o procedimento adotado consiste na leitura atenta do texto, com a finalidade de evidenciar os elementos inseridos, suprimidos ou transformados. Esses dados têm relevância em virtude de representarem

⁷⁷ “These have restored to Greek drama the physicality which was an important aspect of ancient productions (...) (2003,p.67)

marcas da presença do artista contemporâneo na recriação do drama, expressando o imaginário e as preocupações do tempo presente. Com efeito, a comédia *As Aves* de Aristófanes parece ser sempre atual, porque há aspectos do espírito do texto que são mantidos, ainda que recebam uma vestimenta moderna.

O enredo da comédia de 2002 versa sobre dois cidadãos atenienses chamados de Eck e Pez, que decidem deixar Atenas em busca de um lugar melhor para viver, motivo idêntico ao apresentado na peça grega. Ao mencionar as razões pelas quais ambos abandonam a cidade, Pez diz:

Pez (para o público)
Aqui está, nossa situação.
Nós queríamos ser livres e então saímos
Equipados com toda a marcha – uma lista massiva-
Mas agora parece que liberdade não existe.
Nosso problema é o oposto de Sacas

Eck (para o público)
Ouviram falar dele? Um daqueles manos estrangeiros.
Ele queria estar dentro quando estava fora, ao passo que
[nós

Somos cidadãos, e privilegiados, e livres
Mas acontece que estamos cheios da vida na cidade,
[porque

Pobres-diabos da cidade são escravizados pela lei
E enforcados pela fita vermelha, enquanto impostos
Continuam subindo até o telhado (p. 6-7)⁷⁸

Os impostos ainda incomodam e constituem uma importante razão da fuga dos protagonistas juntamente à necessidade de liberdade. Apesar de ter

⁷⁸ Pez (to the audience)
So there you have it, our predicament.
We wanted to be free and off we went,
Equipped with all the gear – a massive list-
But now it seems that freedom dunt exist.
Our problem is the opposite of Sacas.

Eck (to the audience)
Heard of him? One of those foreign knackers.
He wanted to be in when he was out, while we
Are citizens, and privileged, and free'
But find we're sick of city life, because
Poor city-dwellers are enslaved by laws
And strangled by red tape, while income tax
Keeps going through the roof

semelhanças com a peça grega, a forma como o autor expressa a ideia da fuga é bastante diversa; porque O'Brien está comprometido com a criação da comédia em versos. Além disso, um dos elementos que inspiraram Sean O'Brien na recriação da peça correspondia a questões relacionadas ao liberalismo e imperialismo econômico, como o autor afirma abaixo:

No caso de *The Birds* o diretor aspirava por alguém que escrevesse em versos. *The Birds* parece ser sempre atual. No caso da minha versão, capitalismo liberal e imperialismo econômico eram motivos importantes.⁷⁹

A decisão do autor por buscar evidenciar a crítica de liberalismo faz com que ele insira um vocabulário relacionado à economia em sua transposição. Um desses momentos em que a questão econômica recebe importância é quando Pez, após pedir a Tereu que lhe indicasse uma cidade ideal, recusa todas as opções oferecidas e indaga sobre a vida na natureza, como os pássaros viviam. Tereu lhe diz que

Poupa
As horas escorrem prazerosamente, sem
Aqueles horríveis medos econômicos
Eu ainda me lembro dos meus anos entre os homens.
Uma vida simples, devotada aos céus,
Mas uma [vida] que achamos que acalma e satisfaz.
Nós nos damos a liberdade de voar sem fronteiras
E de repousar nossas cabeças nas penas dos ninhos à noite.

. . .
- Nós paramos [de usar] dinheiro.

Pez

Putá que pariu.

Aposto que vocês sanaram o crime também. (p. 15)⁸⁰

⁷⁹ I think that depends on the play. In the case of *The Birds* the director wanted someone who could write verse. *The Birds* always seems to speak to the times. In the case of the version I was involved in, free-market capitalism and economic imperialism were significant motifs. (citação de trecho de entrevista com Sean O'Brien, por email, em 24 de abril de 2013)

⁸⁰ Hoopoe
The hours slip by pleasantly enough, without
Those dreadful economic fears
I still remember from my human years.
A simple life, devoted to the skies,
But one, we find, which calms and satisfies.
We take the liberty of boundless flight
And rest our heads on feathered nests at night. . .
- We've done away with money.
Pez

Ao introduzir a questão do dinheiro, Sean O' Brien apresenta o lado da natureza pela fala da Poupa, no qual a moeda não existe. Neste momento, as diferenças entre o estado da natureza e da cultura se delimitam e o grande marco para a distinção entre ambos é o sistema monetário. Pez tem o papel de inserir o capital na vida idílica dos pássaros, como se pode comprovar quando ele descreve o céu como um espaço de possibilidades mercadológicas:

Pez
Precisamente onde suas fortunas estão!
O Céu, cujos outros nomes são paraíso e espaço,
É onde a raça das aves precisa construir seu domínio –
Progresso ilimitado,
E maior que a mente de Deus, está dito.
Que lugar melhor para deixar sua cidade emergir,
Para reinar o mundo dos céus que tudo veem?

Poupa
Mas como?

Pez
Por meios econômicos, naturalmente.
Você chama isso de *ar*? Eu chamo de poder de mercado.
Considerado um meio de troca
Tem uma – mais sobrenatural - variedade fiscal!
Nós cobraremos impostos dos humanos bobos pelas preces deles
Direcionadas aos deuses que moram acima,
E quando os deles responderem às palavras dos homens (p.17)⁸¹

Bloody hell.
I've bet you've done away with crime as well. (p.15)

⁸¹ Pez
Precisely where your fortunes lie!
The sky, whose other names are heaven and space,
Is where the race of birds must built its place –
Developmentally unlimited,
And bigger than the mind of God, it's said.
What better place to let your city rise,
To rule the world from the all-seeing skies?

Hoopoe
But how?

Pez
By economic means, of course.
You call this *air*? I call it market force.
Considered as a medium of exchange
It has a – most unearthly fiscal range!
We'll tax the foolish humans for their prayers
Directed to the gods who live upstairs,
And when the gods respond to human's words (p. 17)

A solução encontrada por Pez para desenvolver o lugar onde as aves habitam é “construir um domínio” com “progresso ilimitado”. Por meio deste discurso e pelo uso de termos ligados à economia, o autor ilumina a questão da propriedade e do progresso trazido pelo desenvolvimento econômico na peça. O tema do contraste entre civilização e cultura já estava presente na peça de Aristófanes, pois a vida dos pássaros é transformada pela presença dos protagonistas, contudo sob o olhar de O’ Brien a questão é intensificada e adquire uma nova proporção em relação ao texto grego. Este olhar do autor reflete um ser histórico.

Se o leitor contemporâneo desejar ler um clássico grego como um grego o lia, ele certamente encontrará dificuldades. As marcas da história como o pensamento cristão na sociedade ocidental e o mundo capitalista, por exemplo, podem moldar as leituras feitas hoje; e é justamente o que acontece no caso da versão de 2002 de Sean O’ Brien, além das preocupações da situação política neste período, há ainda uma tradição de pensadores, ou de fatos históricos que marcam sua leitura.

Um dos pontos que marcam a leitura e interpretação do poeta inglês está relacionado à discussão entre a vida do homem na natureza e o que a civilização causou. Essa questão existia já no pensamento do filósofo Jean Jacques Rousseau que, ao desenvolver sua concepção sobre a passagem do estado natural do homem para o estado civil, argumenta que

A passagem do estado de natureza para o estado civil determina no homem uma mudança muito notável, substituindo na sua conduta o instinto de justiça e dando às suas ações a moralidade que antes lhes faltava” (ROUSSEAU, 1973c, p. 42)

O homem na natureza, segundo Rousseau, é amoral, por não ter recebido ainda um conjunto de regras da vida em coletividade. É possível

comparar esse conceito sobre o homem em seu estado natural de Rousseau à situação dos pássaros antes da chegada de Pez. Embora as personagens da peça que vivem na natureza sejam animais, elas oferecem características humanas, como o domínio da linguagem ensinado pela Poupa que diz: “Desde que cheguei aqui consegui ensinar minhas aves a compreender um discurso sofisticado” (p.18)⁸². Além disso, em outra passagem do texto, elas são mencionadas como “A . . . comunidade aviária⁸³(...)” (p. 15). A caracterização de comunidade e a capacidade de entender um sofisticado discurso oferecem aos animais da peça uma humanização, portanto é viável estabelecer relações de semelhanças entre o humano em estado de natureza e as aves.

Ainda conforme Rousseau:

O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer ‘isto é meu’ e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Quantos crimes, quantas guerras, assassinios, misérias e horrores não poupou ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou enchendo o fosso, tivesse gritado a seus semelhantes: ‘defendei-vos de ouvir esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém!’ (ROUSSEAU, 1973b, p. 270).

obra nossa e que teríamos evitado quase todos se tivéssemos conservado a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza” (ROUSSEAU, 1973b, p. 247).

A concepção de Rousseau sobre a origem da desigualdade entre os homens é pertinente pois, embora esse filósofo realize uma análise fundada em seu período histórico, o enredo da peça de 2002 ainda aponta para a questão do discurso de progresso e desenvolvimento proposto por Pez, que tem como consequência a desigualdade entre a comunidade dos pássaros. Isso acontece na divisão do coro entre pró e contra Pez, como afirma a rubrica:

⁸² Since I’ve been here I’ve had the chance to teach/My birds to grasp sophisticated speech. (p. 18)

⁸³ The. . . avian community. (p. 15)

Alguns empurrando entre os recém-chegados pássaros 'negros', o Anti-Coro, que apoia o unilateralista Corifeu contra Pez e Eck, e os pássaros brancos, o Pró-Coro, que aprovam a [atitude da] Poupa e defendem Pez e Eck. (p. 42-43)⁸⁴

A segmentação das aves entre brancas e negras tem a função de marcar o partido que cada uma toma. A escolha pela divisão insere na peça a ideia de que nem todas as aves aceitam a soberania de Pez. Em Aristófanes, isso também acontece, uma vez que há a menção de que alguns pássaros não estavam de acordo com o ditador e foram assadas para o banquete, como demonstra o trecho: “BOM DE LÁBIA Algumas aves rebeladas/foram consideradas culpadas/pelas aves democratas.” (DUARTE, 2000, v. 1484). A diferença é que Sean O’ Biren toma a liberdade de ampliar a questão em sua peça, o coro começa a se separar na metade da peça; o público recebe, portanto, um crescimento gradativo da porção que se revolta contra Pez e Eck, de início, até chegar ao ápice que é a adesão da própria personagem Eck à causa das aves negras. Durante a celebração final do casamento de Pez e Soberania, “Eck emerge dentre o Anti-Coro e dispara uma flecha/ míssil [em direção] a Pez, que a pega e atira de volta, acertando Eck. Uma insurreição falha.” (p. 90)⁸⁵

Por enfatizar essa divisão de partidos, o coro é uma personagem importante para a compreensão da relação entre o ser na natureza e as consequências com a chegada da sugestão de Pez de progresso e divisão dos céus para privar os deuses das preces e sacrifícios humanos. Na apresentação do coro, a águia é a primeira a entrar, seguida pelo albatroz, pato, pardal e as

⁸⁴ *Some jostling between the now-emerged 'black' Bird, the Anti- Chorus, who support the unilateralist Chorus Leader against Pez and Eck, and the 'white' birds, the Pro-Chorus, who back Hoopoe and support Pez and Eck. (p.42-43)*

⁸⁵ *Eck emerges among the Anti-Chorus and fires an arrow/ missile at Pez, who plucks it out and fires it back, felling Eck. An insurrection fails. (p. 90)*

outras aves. Ao encontrarem a Poupa, o corifeu, líder dos pássaros, pergunta: “Humanos? Humanos! Humanos? Humanos aqui? O que você fez? Você endoidou de vez?/ Você quer dizer ... (p.22)⁸⁶ E, em seguida, apresenta a visão que as aves têm dos humanos:

Corifeu
Agora preste atenção. Isso termina aqui.
Que absurdo! Poupa, aves e homens não se misturam!
Quantas vezes caímos em suas armadilhas!
Seja amigo de um homem: voe direto para uma armadilha.
A história toda mostra que a raça humana é uma porcária –
Uma tribo cujos membros mentem a cada respiração.
Agora, já que estão aqui, vamos dar aos porcos
[à morte.(p.23) ⁸⁷

Em Aristófanes, o flamingo é o primeiro a ouvir o chamado da Poupa, seguido pelas outras. O coro, quando completo, expressa também sua repulsa à raça humana, conforme os versos a seguir:

CORO (trágico)
Ui! Ui!
Fomos traídos, de impiedade vítimas.
Quem era amigo e nutrizes planícies
Conosco partilhava lado a lado,
Violou as leis antigas,
Violou juras das aves.
Armou-me uma cilada, entregou-me
À raça ímpia, inimiga minha,
Desde que nasci. (DUARTE, v. 330-335)

É possível notar tanto em Aristófanes quanto em Sean O’ Brien que a raça humana que vive na civilização, origem das personagens Pez e Eck, é representada de maneira negativa. A metáfora de “porcos” em Sean O’ Brien tem o efeito de intensificar a imagem da raça humana como “suínos”.

⁸⁶ Humans? Humans! *Humans?* Humans *here?*/What have you done? Have you gone raving mad?/D’ you mean to say – (p.22)

⁸⁷ Chorus Leader

Now listen closely. This is where this ends.
What nonsense! Hoopoe, birds and men don’t mix!
How many times we’ve fallen for their tricks!
Befriend a man: fly straight into a trap.
All history shows the human race is crap –
A tribe whose members lie with every breath.
Now, since they’re here, let’s put the swine to death.

Uma outra inserção intrigante de Sean O’ Brien é a alusão à Siracusa. Sabe-se que o período em que Aristófanes escreve *As Aves* coincide com o momento em que Alcibíades liderará uma expedição à Siracusa, no entanto Aristófanes não faz menção direta a este episódio em sua comédia. Pode-se verificar a alusão no trecho abaixo:

Pez
Sobre a frota que enviamos a Siracusa. . .
Nós massacramos toda a economia
Para que ela pudesse se perder no mar. . . (p. 7) ⁸⁸

⁸⁸ Eck (*sotto voce*)
- don't talk about the war,
Because they can't remember what it's for-
And all they hear is grim, then grimmer news
Pez
About the fleet we sent to Syracuse. . .
We've mortgaged the entire economy
In order that it might be lost at sea. . .

aéreo americano, o então primeiro ministro inglês, Tony Blair, juntou-se ao presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, em uma política de combate ao terrorismo oriundo dos países árabes. Tais ações convergiram para a invasão do Iraque em março de 2003. Ideias como “massacramos a economia” são entendidas no texto como uma crítica ao estado inglês, que utilizará as reservas nacionais para interferir na política internacional, auxiliando os Estados Unidos no projeto da guerra. Sendo assim, ainda que se refira à Siracusa, Sean O’ Brien transpõe uma perspectiva sobre o assunto da invasão presente em seu cotidiano.

Os paralelismos culturais encontrados são um dos elementos responsáveis por tornar a comédia interessante nos dias de hoje. Há, certamente, prazer para o público que se vê disposto a decodificar as relações entre a obra da tradição clássica e o momento político contemporâneo. Ao tratar de adaptação transcultural, Linda Hutcheon (2011) comenta que “Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico” (p. 196). É interessante questionar por que O’Brien inclui um fato histórico do tempo de Aristófanes e não do seu próprio tempo. A resposta para esta questão pode estar na criação de paralelismos pelo poeta, que faz referência a seu tempo indiretamente, uma técnica que depende do trabalho do público na compreensão da relação existente entre o contexto inglês e o grego.

As transformações na linguagem, certamente, tiveram lugar privilegiado no texto de O’ Brien. Como forma de transpor a peça para a cultura inglesa, o autor dispõe de termos como “mate”, “old chap” nos trechos a seguir: *Pez Hang on mate* (p. 9)/ *Pez I’m a little bustard, right, old chap?* (p.9). Além disso, usar a

linguagem coloquial também facilita a produção imediata do humor. Claro que a eficácia desta escolha está centrada no público local, não creio que seja uma peça que tenha sucesso fora da Inglaterra. As alterações na linguagem são bastante significativas, uma vez que a obra contemporânea não foi concebida como uma tradução fiel, conforme já mencionado anteriormente. A proposta se baseou em promover uma linguagem coloquial e fluida, assim é possível ler no texto menções a sotaques locais que trazem o leitor para seu cotidiano.

Henri Bergson (1991) comenta sobre a necessidade de se distinguir entre o cômico que a linguagem expressa e o que é produzido por ela:

Devemos distinguir entre o cômico que a linguagem exprime e aquele que a linguagem cria. O primeiro poderia, em rigor, ser traduzido de uma linguagem para outra, sujeito embora a perder boa parte do seu relevo ao passar para uma sociedade nova, diferente pelos seus costumes, pela sua literatura e sobretudo pelas suas associações de ideias. Mas o segundo é geralmente intraduzível. Deve o seu ser à estrutura da frase ou às palavras escolhidas. Não verifica, mediante o auxílio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos. Sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem, aqui, que se torna cómica.” (p.69-70)

Com o uso de expressões tipicamente inglesas, O’ Brien faz com que o efeito cômico em sua peça seja criado por meio do uso da linguagem local. Essa escolha conduz a uma limitação da obra, que produz um sentido mais eficaz na sociedade em que a peça é apresentada e seu sentido pode estar reduzido a este específico contexto cultural.

Além de expressões da fala cotidiana informal, são mencionados sobrenomes comuns aos ingleses. Adaptar as referências pode trazer pontos positivos e negativos à peça. Se por um lado o ajuste à cor local, feito com a inserção de sobrenomes tipicamente ingleses, é positivo, pois facilita a compreensão das referências pelo público, por outro, ele condiciona a peça a um determinado espaço, e o texto pode perder suas características de eterno, deixando de ser um clássico.

Com o intuito de compreender as questões relativas ao processo de recriação da comédia aristofânica, elaborei algumas questões e as enviei por e-mail ao autor, duas delas são: quanto de trabalho criativo há numa versão? Qual seria o ponto de vista sobre os seguintes termos: tradução, versão e adaptação. Insiro a seguir a resposta da primeira pergunta:

Bastante! É preciso produzir uma versão que honre o original, mas que também seja coerente em termos de linguagem e dramatização. As traduções acadêmicas, muitas das quais eu li, tendem a ser mais próximas ao original, porém mortas, úteis como orientações, contudo não representáveis. Uma nova versão demanda comunicabilidade e, no entanto, algumas versões acadêmicas em inglês não são verdadeiramente verossímeis como língua inglesa.⁸⁹

O autor sugere que seu intuito é produzir um texto que tenha uma boa fluência, pois o trabalho com a linguagem é de grande importância. No caso de comédias, a língua é de fundamental importância, pois o trocadilho, por exemplo, precisa ser trabalhado artisticamente para causar o efeito de humor necessário. Não descarto a força do humor nos gestos, mas o cômico das palavras tem um apelo forte à inteligência e isso se assemelha ao estilo de Aristófanes. Há um leque de trocadilhos na obra do comediógrafo grego que só pode ser recuperado, caso seja recriado. É bastante difícil compreender tais particularidades no idioma original, e o riso, por sua vez, depende de processos mentais rápidos para se concretizar. O resultado disso, a meu ver, é um texto “vivo” como deseja o dramaturgo inglês.

A segunda questão aborda a escolha da palavra “version” no título da peça de O’Brien e também está relacionada aos conceitos de tradução, versão e adaptação. Gentilmente, Sean O’Brien respondeu:

⁸⁹ Quite a lot! You have to make a version that will honour the original but you must do so by making something that works on its own verbal and dramatic terms. Academic translations, of which I read several, tend to be faithful but dead, useful as guides but not performable. A new version has to be speakable, whereas some academic versions in English are not really credible as English.

A peça não corresponde a uma tradução completamente fiel. É escrita em inglês, em versos (a maior parte rima em dísticos) e busca ideias e imagens equivalentes, envolvendo certo desvio do original. Tradução é um termo amplo. Como poeta, traduzi partes [da obra] de Dante, Rilke e Baudelaire, e meu pressuposto é que a tradução deve fluir como um poema em inglês. Adotei 'versão' para *As Aves* porque esta é a palavra que seria usada em poesia. 'Adaptação' talvez sugira uma liberdade maior, assim como um romance é adaptado para o cinema. No entanto, não creio que essas categorias sejam rígidas: elas auxiliam a descrever, mas não definem.⁹⁰

A relevância do comentário acima, do meu ponto de vista, reside na observação sobre a ausência de clareza em relação à nomenclatura geralmente aplicada no processo de reescritura. Como é difícil definir em que consiste uma tradução, versão e adaptação, acredito ser válido considerar as gradações no sistema. De uma extremidade, estabelece-se o original e, na outra, localizam-se ecos distantes do texto: uma tênue reminiscência. Desse modo, as traduções, versões ou adaptações navegam no espaço intermediário entre a obra e a sutil presença dela. Embora as categorias não componham um quadro claro acerca das formas de recriação, elas podem constituir ferramentas de análise, porque oferecem parâmetros para se compreender o grau de afinidade concebido entre a reescritura e o texto que a precede.

A comédia aristofânica reflete seu tempo, como já mencionado anteriormente, portanto suas alusões também concernem a um momento histórico determinado. Talvez esse seja um dos maiores obstáculos na transposição de uma comédia antiga, ou seja, é preciso buscar notas explicativas, compreender os trechos cômicos, interpretá-los e, por fim, descobrir termos ou situações correlatas na atualidade. Nesse sentido, a

⁹⁰ It's not an utterly faithful translation. It's written in an English verse form (mostly rhyming couplets) and the finding of equivalents for ideas and images involves some departure from the original. Translation is a broad term. As a poet, I've translated parts of Dante, Rilke and Baudelaire, and my principle is that the translation *must work as a poem in English*. I called this version of *The Birds* a 'version' because that's the word we'd use in poetry. 'Adaptation' perhaps suggests a greater liberty – as when a novel is adapted for the cinema. However, I don't think these categories are rigid: they help to describe, but they don't define.

alteração de alusões na adaptação pode ser positiva, pelo fato de garantir o efeito cômico.

Em relação às personagens e personalidades que aparecem no momento de fundação da nova cidade das aves, O'Brien faz as seguintes modificações: o sacerdote se torna um padre grego ortodoxo; o poeta de Aristófanes toma as vestes de um poeta embriagado com sotaque escocês que vem entoar cantos sobre o alicerce da nova pólis; em seguida, uma figura hippie, com vestimenta cigana, toma o lugar do profeta charlatão do texto original; em momento posterior, um jovem parricida entra cantando "*Fly like an Eagle*" de Steve Miller, esta inserção da música dá a aparência contemporânea à personagem; a figura de Prometeu é apresentada com um guarda-chuva no lugar de guarda-sol: a escolha denota, claramente, uma referência ao clima predominante nas ilhas britânicas. (O'BRIEN, 2002, p77).

Quando a comissão dos deuses é enviada para resolver o problema do impedimento da passagem dos deuses pelo ar, Héracles, Tribalo e Poseidon também recebem caracterizações estereotipadas: Héracles é um glutão americano; Tribalo se assemelha a Ozzy Osbourne, famoso cantor de rock inglês e Poseidon é um comandante da marinha. (O'BRIEN, 2002, p. 81). Ao trazer as figuras do padre grego ortodoxo, do poeta escocês embriagado, do hippie, do jovem cantando uma canção contemporânea, do glutão americano, do cantor inglês Ozzy Osbourne e do comandante de uma frota naval, Sean O'Brien apresenta a outra camada de leitura de que falamos anteriormente; ele desloca o leitor da peça para o momento presente.

Uma outra maneira utilizada pelo poeta inglês de aproximar o leitor/espectador do tempo presente foi trocar as referências a lugares. Quando

decidem nomear a cidade dos pássaros, (O'BRIEN, 2002, p. 44). há sugestões de nomes relacionados a cidades conhecidas do público, como Egginburgh, Birdingham, Duckingham, Neicester, Istanbulfinch, Wingston, entre outros. Com essa técnica, O' Brien procura manter o cômico da peça no trocadilho entre termos formados por sufixos ou prefixos de origem ornitológica e por nomes de cidades.

Adaptar um texto demanda interpretá-lo; e um recurso bastante utilizado por O'Brien corresponde às inserções de trechos, ora nas ações da personagem, ora no tratamento de um tema.

Quando O' Brien ressalta algumas características da peça como a divisão do coro e a depreciação da raça humana, por exemplo, o autor demonstra que uma versão é uma interpretação e apresenta uma ideologia. É possível reconhecer esse mecanismo no que se refere à democracia na peça.

O'Brien optou por reviver o conceito de democracia e o apresentou segundo sua interpretação. A visão descontente da situação política foi expressa na imagem das conversas de proletários no bar.

Essa questão de descontentamento político e econômico é clara nas personagens e desencadeia uma reflexão sobre democracia em ambas as obras. Nesse contexto, é válido salientar que a obra de arte pode oferecer uma análise crítica de seu tempo, o que não quer dizer que esse seja seu papel, uma vez que a arte tem um fim em si própria ao propor beleza e prazer estético. Na peça grega, por exemplo, o momento da chegada da comissão presidida por Poseidon (v. 1565-79) oferece uma perspectiva desanimadora sobre o destino da democracia ateniense, pois após comentar sobre a incapacidade de adequar a própria vestimenta que o deus bárbaro demonstra,

Poseidon lamenta: “Ó democracia, aonde vai nos levar um dia, se os deuses elegeram um tipo destes?!”.

Esse ponto de vista também aparece na comédia de O’Brien, como é possível notar no discurso de Eck realizado anteriormente à chegada da embaixada formada por Poseidon, Héracles, caracterizado como um americano, e o deus Bárbaro, que se assemelha ao cantor de rock inglês Ozzy Osbourne. A fala de Eck segue conforme citação abaixo:

Eck
Democracia, a mais bela das palavras!
O estado paradisíaco onde todos são livres...
Democracia, meus amigos, é para as aves
O oposto de liberdade!
Democracia significa o que o mestre diz.
Hoje é você quem eles gostariam de cozinhar.
Democracia? Você jogou fora:
Eles baniram o filme, baniram a porra do livro.⁹¹

Sendo assim, é possível notar que não há apenas uma absorção da visão de democracia expressa por Aristófanes nas palavras de O’Brien, mas também um diálogo. O comediógrafo grego coloca a questão sobre aonde nos levará essa democracia, se até mesmo os deuses, sábios, fazem más escolhas; e O’Brien a responde ao afirmar que a sociedade a joga fora, por consequência não há mais democracia na atualidade, resta fazer tudo o que o mestre mandar, segundo os versos do poeta.

Dessa maneira, a leitura da peça *The Birds*, de Sean O’Brien, buscou delinear alguns aspectos da reescrita da comédia aristofânica *As Aves*. No que concerne às referências, notou-se que precisaram ser reorganizadas, para que o efeito cômico tivesse a mesma força que apresentava no século V a .C. As modificações são positivas por um lado, pois aproximam o público de uma obra

⁹¹ Democracy – most beautiful os words!/ The paradisal state where all are free.../
Democracy, my friends, is for the birds,/ The very opposite of liberty!/Democracy means what
the master say./Today it means it’s you they’d like to cook./ Democracy? You’ve thrown it all
away:/ They’ve banned the filme, they’ve banned the fucking book. O’Brien (2002), p. 81

e autor importante no teatro ocidental; por outro, distancia o espectador do contexto grego. Em relação ao tratamento dado à democracia no diálogo promovido entre as peças, observou-se que a comédia, no século XXI, ainda aponta as incongruências e males sociais por meio do riso, mas um riso diferente da antiguidade clássica, oferecendo um novo significado ao riso, um riso que tenta sobreviver numa sociedade em que o prazer proporcionado por ele não é mais proveniente da experiência do sagrado. O resultado é, por um lado, uma montagem audaciosa e com grande dose de originalidade e, por outro, alvo de críticas. A meu ver, a proposta desta versão reflete a harmonia entre estes elementos: corpo e voz; pelos quais a comunicação do texto toma forma e, no caso do não alinhamento suave destes aspectos, a peça pode ter seus efeitos estéticos comprometidos.

Considerações Finais

Como um artista cria sua obra? De que maneira as reflexões individuais se entrelaçam às coletivas? No processo de criação de obras literárias, a intertextualidade tem um papel fundamental, os textos se alimentam uns dos outros e se combinam como os fios de um delicado tecido. A presença de uma obra literária em outra pode ser mais ou menos aparente, a referência a um texto anterior pode ser declarada ou velada e é decidida pelas escolhas do autor. Em se tratando do corpus selecionado para este trabalho, a relação entre os textos se mostra evidente, uma vez que as peças mantêm o nome da peça grega e de Aristófanes nos títulos.

Nutrir-se de um texto clássico constitui uma técnica utilizada desde a antiguidade. Aristófanes mesmo trazia fábulas de Esopo para compor suas comédias. Os poetas e dramaturgos latinos se apropriaram da épica, da lírica e de peças gregas para criar sua literatura. A renascença revisita a cultura greco-latina para elaborar sua arte. No início do século XX, alguns autores também retornam à tradição grega para gerar uma obra literária, um exemplo disso é o romance *Ulysses* (1922) de James Joyce, que se volta à *Odisseia* (de Homero) para compor sua versão do homem moderno. O que coloca este romance de Joyce em evidência é que o trabalho não se classifica como uma simples reprodução, o que há de universal na *Odisseia* é preservado: os conflitos entre homem e natureza e a complexidade nas relações humanas, portanto a visão do outro e as questões entre homem e mundo são mantidas. Todavia são instauradas em um mundo que se transformou, há algo que é simultaneamente universal e particular e isso confere uma beleza extraordinária à obra.

As questões iniciais que despertaram esta dissertação de mestrado concernem à reescritura do texto clássico, mais especificamente, ao retorno à comédia grega aristofânica. Por que reescrever um clássico? Quais textos são mais revisitados? De que modo recriar um texto antigo: procurar manter a atmosfera antiga ou dar voz à contemporaneidade? Para a observação das questões propostas, escolhi peças que tivessem aplicado uma transformação na comédia *As Aves* de Aristófanes. Ao fazer essa escolha, constatei a problemática existente na definição dos termos como adaptação, versão e tradução. A princípio, uma tradução requer que o texto seja transferido de uma língua para outra; uma adaptação se refere aos ajustes realizados, de acordo com objetivos específicos como, por exemplo, uma nova mídia, um período histórico diferente, ou ainda para uma faixa etária específica (no caso de adaptações para o público jovem) e uma versão seria utilizada para declarar que o autor teve a liberdade de realizar grandes alterações até mesmo no curso do enredo.

Contudo, essas ingênuas primeiras concepções se alteraram ao longo das leituras dos referenciais teóricos. Lorna Hardwick (2003) apresenta uma longa lista de possibilidades de se classificar um texto de recepção de clássicos, Julie Sanders (2006) enfatiza a leitura interpretativa no trabalho de adaptação ou apropriação feito por um autor, ator ou diretor e Linda Hutcheon (2011) conceitua adaptação como transposição de um gênero para outro: de romance para o cinema, por exemplo.

Uma outra forma de compreender a definição de um texto recriado foi entrevistar os escritores, com isso notei que não havia tampouco consenso entre eles. Richard Martin, que auxiliou Paul Muldoon na reescritura de 1999,

diz que o termo tradução para a comédia *The Birds* (1999) não é muito apropriado, considerando que se trata de uma tradução livre. Sean O' Brien comenta que utilizou a palavra versão por se tratar de um texto em versos.

Portanto, ao falar sobre a nomenclatura que envolve esse tipo de intertextualidade, notou-se que o uso da terminologia não apresenta um limite claro entre o que se define como tradução ou tradução livre, apropriação. Cada interpretação demanda reflexão sobre o termo mais adequado.

Outra questão importante que deu origem a esta dissertação foi a observação de um maior número de tragédias reescritas no período do final do século XX e início do XXI em relação ao número de comédias. As hipóteses levantadas conduziram a pensar que há elementos universais na comédia que são atuais e compreensíveis para o público de hoje, no entanto é preciso levar em consideração o repertório do público contemporâneo para que a comédia desperte o riso. Nesse contexto, a peça cômica demanda um grande empenho no cuidado com a linguagem, pois os trocadilhos são difíceis de transpor; é preciso ainda perspicácia para reconhecer possíveis paralelos entre as circunstâncias políticas, tendo em vista que a crítica sagaz é uma característica do texto aristofânico.

No âmbito irlandês, especificamente, a preferência por tragédia é vista como um modo de retratar o período histórico de conflitos civis e a violência resultante deles. O texto trágico, ao purgar o terror e a piedade, mostra-se necessário para falar sobre os horrores vividos no norte irlandês durante o final do século XX. A situação política e social não consistia um material muito propício ao riso. Em *Into that Rinsing Glare*, Shaun Richards analisa o retorno à

tragédia grega na Irlanda do Norte e a conjectura que isso pode representar uma posição de aceitação das fatalidades do destino.

Por outro lado, Munira H. Mutran, no artigo *A Apropriação de As Aves de Aristófanes por Paul Muldoon* argumenta que a obra *Philoctetes: The Cure at Troy* (1990) de Seamus Heaney, representa um desejo de deixar o ciclo de inexorabilidade do destino por meio de um processo de cura; a autora ainda analisa a comédia de Paul Muldoon como uma maneira diferente de tratar os conflitos da Irlanda do Norte.

A comparação entre o número de tragédias e comédias conduz também à questão sobre o que seria mais universal e particular, nesse sentido o que é mais ligado a um tempo tende a propor um desafio à transposição temporal. Seria a tragédia mais universal? Embora ligada ao cotidiano ateniense, a comédia antiga reflete relações entre o modo de viver em sociedade e isso não mudou através dos tempos. Além disso, situações como a da ameaça de ataque que as aves fazem aos protagonistas no início da peça, em que Evélpides diz que irá chorar e Pisetero o lembra que será impossível chorar após os olhos arrancados, produzem efeito de riso na contemporaneidade.

Assim, esta dissertação teve o objetivo de discutir a recriação de uma obra clássica da comédia antiga grega no final do século XX e início do XXI. Para tanto, o primeiro capítulo se propôs a estudar aspectos da comédia aristofânica e prover uma leitura da peça *As Aves* de modo a compreender a estrutura da comédia aristofânica,

Em seguida, foram realizadas análises comparativas entre as versões da comédia na contemporaneidade. Os textos escolhidos para o estudo pertencem a Gwendolyn MacEwen (1993), Paul Muldoon (1999) e Sean O'

Brien (2002). Cada autor apresenta uma proposta diferente em sua obra e, por consequência, cada uma das reescrituras consegue um efeito particular em sua leitura. As escolhas nas transposições das referências, principalmente nas cômicas, são de fundamental importância para que o texto contemporâneo seja compreendido e produza riso.

Um projeto de recriação de uma obra literária envolve diversos fatores: a escolha de qual obra transpor para o tempo contemporâneo, que paralelos serão estabelecidos com o texto antigo, que elementos a suprimir ou a acrescentar para que a peça ganhe a força necessária para se fazer viva no presente.

A pesquisa propôs reflexões sobre a reelaboração da peça *As Aves* de Aristófanes em teatro de expressão inglesa. No diálogo com a tradição, os autores Gwendolyn MacEwen, Paul Muldoon e Sean O' Brien apresentaram diferentes interpretações da peça.

Gwendolyn MacEwen trouxe à cena sua versão contemporânea de *Pisetero e Evélpides: Y e X*. Ambos têm falas e atitudes parecidas na comédia e é difícil distinguir quem representa qual dos protagonistas de Aristófanes. Essa fusão das personagens principais é uma das várias alterações feitas pela autora.

Um outro ponto despertado na peça de MacEwen se relaciona à transposição das personagens do coro de *As Aves* por pássaros mecânicos, como o galo que na peça de 1993 é um despertador. Essa alteração representa um questionamento para o público contemporâneo em relação à mecanização dos humanos. Será que as grandes metrópoles retiram a humanidade ao instaurar um ritmo de vida diferente do natural? Talvez essa

não fosse uma preocupação da Grécia pré-revolução industrial. Nesse aspecto, é possível inferir que a história deixa marcas nos textos clássicos revisitados.

Apesar de muitos dos problemas da metrópole no texto de MacEwen se assemelharem à comédia de Aristófanes, como juros altos e impostos, a peça de 1993 retrata um cotidiano diferente da peça grega, permeada de problemas do século XX, como mostra a reclamação das salas para jogos de banco imobiliário e paciência. O sonho das personagens de MacEwen é encontrar um “não espaço” em que possam viver uma existência perfeita e utópica. É a negação de lugares conhecidos pela Poupa que leva os protagonistas a buscar a fuga da solidão e problemas de moradia entre os pássaros, contudo, quando pensam que encontraram a solução, a natureza desaparece dando lugar a uma coletânea de aves mecânicas.

Já a perspectiva de Paul Muldoon expressa uma complexidade maior. Os paralelos entre o contexto da peça grega e os da irlandesa, no fim do século XX, demonstram um entrelaçamento mais elaborado, talvez pela dificuldade de produzir o riso em meio a um cenário trágico como o era a Belfast do fim do século XX. A identificação do ambiente irlandês é ressaltada por meio do espaço. Há ainda o cuidado da recriação de jogos de palavras, no uso de recursos sonoros como o helicóptero, no figurino das personagens, como a Poupa que se veste como um dos integrantes de grupos paramilitares.

Muldoon também faz jogos de linguagem como a substituição de soberania por “Queen Maybe”, que ecoa o som de “Queen Maeve”, uma mítica rainha celta, ou ainda se questiona se a soberania existe mesmo. Essa técnica era realizada por Aristófanes que em suas peças estabelecia trocadilhos para criação de humor.

O processo de escrita de Muldoon também difere de Gwendolyn MacEwen, uma vez que o poeta irlandês teve o auxílio na tradução literal do escritor Richard Martin, que é helenista e oferecia uma leitura detalhada dos versos de Aristófanes.

O trabalho poético na composição de Muldoon é notável. O autor consegue um lirismo encantador na fala do coro, entrelaçando sonoridade e sentido, criando trocadilhos. Os diálogos das personagens em Aristófanes tinham o tom mais prosaico, ao passo que o coro tinha uma métrica diferente. A sensibilidade de Paul Muldoon consegue recriar essa diferença entre o registro do coro e o das demais personagens.

Sean O' Brien tem uma proposta ousada. Suas escolhas despertam aspectos positivos e negativos na peça. De um lado, o autor faz um bom trabalho na inserção de referências contemporâneas na obra, como a figura bastante conhecida do cantor inglês Ozzy Osbourne como o deus tribal, consegue a figura de uma personagem que não dispõe de raciocínio elaborado. Sean O' Brien consegue ainda, com essa escolha, fazer uma crítica à democracia sem que exista educação para a cidadania, pois é esta personagem sem inteligência que dá a palavra final na decisão de entregar soberania a Pez. Além disso, com a opção pelo cenário circense, a peça apresenta um espetáculo de corpo com as acrobacias das aves nos céus do picadeiro. O' Brien ainda retoma a questão do impacto negativo que a civilização tem sobre a natureza. De outro lado, ao criar sua versão toda em rimas e versos, o autor corre o risco de seu texto ser repetitivo e cansativo, como mencionaram alguns dos críticos citados no capítulo sobre a comédia.

T. S. Eliot no ensaio *Tradition and Individual Talent* (1919) argumenta que é impossível um artista conseguir alcançar o significado de uma obra sem entrar em contato com autores que o precederam (ELIOT, 1989, p.39). No entanto, para dialogar e criar uma obra de arte de valor comparável à tradição é preciso talento individual. As reescrituras de Aristófanes estudadas nesta dissertação consistem em diálogos com o texto antigo.

Em relação à performance, apenas a peça de Sean O' Brien pode ser mencionada, posto que não há registro de apresentações das outras duas peças. A versão de O' Brien tende a ser a mais radical das três peças: o cenário proposto juntamente às intervenções no enredo, o trabalho com os sotaques no texto, as referências a figuras do repertório contemporâneo do público como o cantor Ozzy Osbourne, por exemplo, instalam a peça em um determinado tempo. Tal escolha corre o risco de ser uma peça que, dificilmente, pode ser transposta para um outro contexto temporal, por outro lado esta comédia terá um efeito de riso mais forte na contemporaneidade.

A comédia de Gwendolyn MacEwen apresenta um trabalho interessante no que se refere à representação da contemporaneidade, há uma leitura interpretativa nos paralelos entre passado e presente. A concepção de uma metrópole e das inquietações que ela proporciona são elementos bastante presentes na comédia de 1993. A impressão que o leitor tem ao ler a peça é a de que o conflito entre homem e mundo permanece porém de modo diferente, nem a própria natureza servirá de abrigo à civilização, porque ela mesma se tornou mecânica. Ao contrário dos versos de Sean O' Brien, MacEwen propõe os diálogos em prosa, insere trechos em francês, a outra língua oficial do

Canadá. Apesar disso, as referências locais não são priorizadas, e isso coloca a peça de MacEwen em um nível mais universal que a de O' Brien.

Paul Muldoon, sem dúvida, consegue associar as duas partes: o universal e o particular. Se por um lado a peça se passa em Nebulbultast e há referências ao contexto de conflitos do norte irlandês, como a caracterização da personagem Poupa como militar, por exemplo; por outro, o espírito da comédia aristofânica prevalece na peça por meio do cuidado com a linguagem, um exemplo disso é a mudança de versos existente na fala do coro e na das personagens. O coro de Muldoon fala por meio de versos e rimas, ao passo que as personagens apresentam uma fala mais próxima ao cotidiano. As interferências feitas por Muldoon são mais sutis que as de Sean O' Brien, o que não quer dizer que causem menos efeito, pois Muldoon consegue a harmonia entre passado e presente, entre o que é particular e o universal. Um grande poeta entrelaça sua peça à tradição de modo equilibrado.

A pergunta de Calvino em *Por que Ler os Clássicos* (1993) despertou a indagação sobre a recriação desse clássico. Um clássico, de acordo com Calvino, não perde seu encanto com o passar do tempo, consegue se manter atual em diferentes momentos. Cada um dos autores estudados tinha uma interpretação diferente que é a subjetividade. Além disso, os três imprimiram no texto de Aristófanes as marcas de seu contexto e os pensamentos históricos de que são frutos. Ao instaurar a presença de um tempo específico no clássico, o autor contemporâneo corre o risco de sua tradução ter uma vida curta, de não se eternizar. No entanto, ela possui um efeito maior no público que partilha do contexto, das referências, das piadas que são feitas no presente. A comédia *As Aves* se atualiza por meio desse processo.

As reflexões acerca da arte mimética, apresentada na *Poética* de Aristóteles, afirmam que a *mimesis* não corresponde a uma mera reprodução da realidade, mas a uma representação dela. De um lado, o termo reprodução pode pressupor um trabalho sem a inserção da subjetividade do autor; enquanto de outro lado, uma representação evidencia uma perspectiva particular do artista. A diferença entre ambos os termos pode, a meu ver, auxiliar a avaliação de uma reescritura. O distanciamento ou afastamento do texto fonte não são tão importantes quanto o “como” a transposição foi realizada. Nesse sentido, é de grande relevância considerar os paralelos realizados pelos autores das reescrituras de *As Aves* entre o contexto da comédia grega e o dos três dramaturgos contemporâneos: Gwendolyn MacEwen, Paul Muldoon e Sean O’ Brien. Nesse ponto, a peça de Muldoon apresenta uma sensibilidade maior em relação às outras. O trabalho de interpretação, de analogia entre o momento histórico da peça grega e o da Irlanda do Norte, de recriação dos trocadilhos, a preocupação com a forma conferem ao texto de Muldoon um brilho próprio que um clássico possui.

Referências

1. Fontes Impressas

1.1 Fontes Primárias

ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Edição bilíngüe. São Paulo: Hucitec, 2000.

MacEWEN, Gwendolyn. *The Birds: A Modern Adaptation*. Toronto: Exile Editions, 1993.

MULDOON, Paul. *The Birds. Translated from Aristophanes by Paul Muldoon with Richard Martin*. Loughcrew, Ireland: The Gallery Press, 1999.

O'BRIEN, Sean. *The Birds*. London: Methuen, 2002

1.2 Fontes Secundárias

ANNUNCIAÇÃO, V. C. da. *Exile, home and city: the poetic architecture of Belfast*. 2012. 309 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

ARISTÓFANES. *As Aves*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOSI, Alfredo. "A interpretação da obra literária". In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 3 volumes, 2000.

CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Matthew. "Ireland in poetry: 1999, 1949, 1969" In *The Cambridge Companion to Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 1-20.

CARVALHO, Alfredo Leme de. *A ficção distópica de Huxley e Orwell*. São José do Rio Preto: Unesp, 2011.

CONFORD, Francis MacDonald. *The Origin of Attic Comedy*. Garden City, New York: Anchor Books, 1961.

DOHERTY, Mark. *Trad.* Dublin: Oberon Modern Plays, 2004.

DUARTE, Adriane da Silva. "A pré-história do coro teatral na iconografia do kômos". *Clássica*. São Paulo, v.7/8, p.219-228, 1994/1995.

_____, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.

ECO, Humberto. "O Cômico e a Regra". In: *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.

ELIOT, T. S. "Tradição e Talento Individual" In: *Ensaio T. S. Eliot*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989. p. 37-48.

GOLDEN, Leon. "Comic Pleasure". In: *Hermes*, 115. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1987. p.165-174

- GORDON, M. *Humor, Laughter and Human Flourishing: A Philosophical Exploration of the Laughing Animal*. New York: Springer, 2014.
- HALL, Edith. "The English-Speaking Aristophanes 1650–1914." *Aristophanes in Performance: 421 BC - AD 2007 : Peace, Birds and Frogs*. London: Legenda, 2007, p.66-92.
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas de Jaa Torrano. 3º ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2011.
- JANKO, Richard (1984). *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth, 2002.
- JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les editions de Minuit, 1964.
- KENDALL, Tim, and Peter McDonald. *Paul Muldoon: Critical Essays*. Liverpool: Liverpool UP, 2004.
- KENNEDY-ANDREWS, Elmer. *Paul Muldoon Poetry, Prose, Drama: A Collection of Critical Essays*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 2006.
- KRAUSE, David. *The Profane Book of Irish Comedy*. London: Cornell University Press, 1982.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução a Semanalise*. São Paulo: Debates, 1974.
- LEACH, Robert. *Theatre Studies: the basics*. New York: Routledge, 2008.
- McLEISH, Kenneth. *The Theatre os Aristophanes*. London: Thames and Hudson, 1980.
- MINOIS, George. *A História Do Riso e Do Escarnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MURRAY, Gilbert. *The Birds*. London: Allen & Unwin, 1950.
- MUTRAN, Munira H. "Paul Muldoon's appropriation and transformation of Birds, by Aristophanes". *Clássica*. São Paulo, v.15/16, n. 15/16, p.269-275, 2002/2003.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. São Paulo: EDUSP, 2000[1997].
- O'BRIEN, Sean. "A Version of The Birds in Two Productions." *Aristophanes in Performance: 421 BC - AD 2007 : Peace, Birds and Frogs*. By Edith Hall. London: Legenda, 2007, p. 276-86.
- O'BRYHIM, Shawn. *Greek and Roman comedy: translations and interpretations of four representative plays*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- OLIVEIRA, J. K. *As Funções do Coro na Comédia de Aristófanes*. 2009. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2009.
- PLATÃO. *Filebo*. In: *Diálogos. Vol VIII: Parmênides. Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Universidade do Pará, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In: *Flores na escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. "Crítica e intertextualidade". In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PICKERING, Kenneth. *Studying Modern Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. "O Humorismo". In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, Shaun. "Into that Rising Glare?: Field Day's Irish Tragedies". *Modern Drama*. Volume XLIII, Number I, Spring 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. "Política e Retórica na Grécia Antiga: uma leitura da biografia plutarquiana de Alcibiades" In: *Historiæ*. Rio Grande, 2 (1), 2011. P. 153-164.

SOMMERSTEIN, Alan Herbert. *Talking about laughter and other studies in Greek comedy*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

SWEENEY, Bernadette. "Form and Comedy in Contemporary Irish Theatre". In: Eric Weitz (Editor). *The Power of Laughter: Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort, 2004. p. 8-18.

TREU, Martina. "Aristophanes and the Suburbs of the world: The Game of Wealth and Poverty". *New Voices In Classical Reception Studies*. Issue 4, 2009. Web. 22 May 2012.

VAN STEEN, Gonda Aline Hector. *Venon in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. New Jersey, Princeton University Press, 2000.

WALSH, Philip. "A Study in Reception: The British Debates over Aristophanes' Politics and Influence." *Classical Receptions Journal*. L Vol 1.Iss. 1 (2009): 55-72.

WYLES, Rosie. "Publication as Intervention: Aristophanes in 1659." In: *Aristophanes in Performance: 421 BC - AD 2007 : Peace, Birds and Frogs*. London: Legenda, 2007, p.94-105.

2. Dicionários

MAGNIEN, V. LACROIX, M. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Belin 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974

3. Fontes Eletrônicas

Classical Receptions in Drama and Poetry in English from c.1970 to the Present

Disponível em: <http://www.apgrd.ox.ac.uk> . Acesso em: 15 de setembro de 2014.

Tradução do Tratado Coisiliano feita pelo grupo de pesquisa Do projeto OUSIA - Coord. Prof. Dr. Fernando Santoro (UFRJ)

Disponível em: http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_coisliniano.html. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

LAURIOLA, Rosanna. “Os gregos e a utopia: uma visão panorâmica através da literatura grega antiga”. Tradução de Eva P. Bueno. In: *Revista Espaço Acadêmico* [on-line]. nº 97, junho de 2009.
Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/index>.

3.1 Entrevistas

DUARTE, Adriane da Silva. *Entrevista com Adriane da Silva Duarte: uma tradutora do riso grego*: entrevista [jan-abr 2012]. Entrevistadora: Tereza Virgínia Barbosa. Revista Aletria. [on-line]. n.1, v. 22,. P. 11-6. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2022/22,%201/01-Tereza%20Virginia-Entrevista.pdf . Acesso em: 15 de fevereiro de 2014.

MARTIN Richard. *The Birds* (1999). Entrevista por email realizada por Alessandra Cristina Rigonato em abril de 2013.

O'BRIEN. Sean. *The Birds* (2002). Entrevista por email realizada por Alesandra Cristina Rigonato em maio de 2014.

Anexo

Entrevista por email com Sean O'Brien

Enviadas: Domingo, 21 de Abril de 2013 11:44:34

Assunto: RE: Research on the version of *The Birds*

Dear Ms Rigonato

Please forgive the brevity of my answers!

1. I think that depends on the play. In the case of *The Birds* the director wanted someone who could write verse. *The Birds* always seems to speak to the times. In the case of the version I was involved in, free-market capitalism and economic imperialism were significant motifs.

2. It's not an utterly faithful translation. It's written in an English verse form (mostly rhyming couplets) and the finding of equivalents for ideas and images involves some departure from the original. Translation is a broad term. As a poet, I 've translated parts of Dante, Rilke and Baudelaire, and my principle is that the translation *must work as a poem in English*. I called this version of *The Birds* a 'version' because that's the word we'd use in poetry. 'Adaptation' perhaps suggests a greater liberty – as when a novel is adapted for the cinema. However, I don't think these categories are rigid: they help to describe, but they don't define.

3. Quite a lot! You have to make a version that will honour the original but you must do so by making something that works on its own verbal and dramatic terms. Academic translations, of which I read several, tend to be faithful but dead, useful as guides but not performable. A new version has to be speakable, whereas some academic versions in English are not really credible as English.

4. Laughter is very important to the English. Comedy is used to prevent people taking themselves too seriously – and that's a strength. On the other hand, comedy can also be reductive, a way of avoiding the issues and indulging the Philistine strain in the English psyche. It depends how it's handled. English humour can be sarcastic and vulgar – which seems to be the case with parts of *The Birds* too. England also has a tradition of comedy double acts – the most famous being Morecambe and Wise.

5. Perhaps comedy makes more use of immediate topical references, so that some jokes lose their currency (this occurs in Shakespeare). But I suppose that tragedy and comedy are equal forces in the imagination.

You might be interested to read my Sebald Lecture, 'Making the Crossing: the Poet as Translator', given for the British Centre for Literary Translation in 2012 and, I think, available online. It makes reference to *The Birds*. You may already know my lecture 'A Version of *The Birds* in Two

Productions', published in Edith Hall and Amanda Wrigley, eds., *Aristophanes in Performance, 421BC-AD 200, Peace, Birds and Frogs* (Legenda Press with Maney Publishing, July 2007).

Entrevista por email com Richard Martin

De: "Richard Martin" <rpmartin@stanford.edu>

Para: "alessandra rigonato" <alessandra.rigonato@usp.br>

Enviadas: Quinta-feira, 22 de Maio de 2014 0:16:26

Assunto: Re: Research on your translation of Aristophanes' *The Birds* (1999) in Brazil

Dear Ms Rigonato---Here are my brief answers. Do let me know if you need more on any given point. Good luck, Richard Martin

1. Which editions of the Greek text your translation relies on?
I used Sommerstein, A. (Aris and Philips publishing house)
2. Have you and Paul Muldoon considered only the Greek source or other English translations as well?
I did check other translations, mainly Arrowsmith; I am not sure whether Paul had a look at still more on his own. generally I fed him a detailed line by line interpretation and explication, and he did his magic with that.
3. Was the play performed in Belfast during its publication time?
I think it was done a few years later. You might check the site of the Archive of Performances of Greek and Roman Drama (Oxford)
4. How do you and P. Muldoon approach cultural nuances, metaphors, puns, idiomatic expressions?
I tried to explain all the puns etc within their Athenian contexts. He then did a sort of metaphorical transference, finding equivalents in modern Northern Irish life
5. Considering Aristophanic comedy, how important for the translation is the decision of domesticise?
I do think each translation must make the play "live" for a particular modern setting, and not try to recapture the antique Greek context, which would be totally opaque to modern viewers
6. Why have you chosen the term "translation" in your title for *The Birds*?
What do you conceive of the following terms: translation, version and adaptation? I did not directly influence that decision. In fact Paul might think "version" more appropriate
7. Do you believe that Aristophanic comedies suit Irish humor?

Yes, having experienced Irish life (I am of Irish heritage myself), the scathingly cynical and but wildly exuberant qualities of Athenian humor translate directly quite well

8. What parallels do you see between the political context of the play written in 414 bC and your translation made in 1999?

Here I think Paul brilliantly saw that the period in Northern Ireland was the same as the spiralling crisis period in Athens around the time of the Syracusan expedition. All rational people wanted a way out. *The Birds* offers a utopian vision of starting afresh completely away from politics-- but then of course ironically the Athenians carry their politics with them, like an infectious disease.

all the best, Richard Martin

On Wed, May 21, 2014 at 6:20 AM, <alessandra.rigonato@usp.br> wrote:
Dear Dr. Martin

I have read your introduction in the Penn Press edition, and I found it very elucidative for my studies on the subject so far.

I have written down the questions I mentioned before:

1. Which editions of the Greek text your translation relies on?
2. Have you and Paul Muldoon considered only the Greek source or other English translations as well?
3. Was the play performed in Belfast during its publication time?
4. How do you and P. Muldoon approach cultural nuances, metaphors, puns, idiomatic expressions?
5. Considering Aristophanic comedy, how important for the translation is the decision of domesticise?
6. Why have you chosen the term "translation" in your title for *The Birds*? What do you conceive of the following terms: translation, version and adaptation?
7. Do you believe that Aristophanic comedies suit Irish humor?
8. What parallels do you see between the political context of the play written in 414 bC and your translation made in 1999?

Thank you again for your time. I really appreciate that.

Kind Regards,
Alessandra Rigonato

De: "Richard Martin" <rpmartin@stanford.edu>

Para: "alessandra rigonato" <alessandra.rigonato@usp.br>

Enviadas: Terça-feira, 20 de Maio de 2014 15:02:30

Assunto: Re: Research on your translation of Aristophanes' The Birds (1999) in Brazil

Dear Ms Rigonato---I would be glad to try to answer your questions. Best wishes, Richard Martin

On Tue, May 20, 2014 at 9:56 AM, <alessandra.rigonato@usp.br> wrote:
Dear Dr Martin

I am a MA student at University of São Paulo, in Brazil and I have been doing my research on the reception of Aristophanes for almost 2 years.

I have read the translation of The Birds by Paul Muldoon and yourself, and I became really interested on some aspects of the play.

Would it be possible to send you some of the questions which I have raised in order to help my reserach work?

Sincerely,

Alessandra Rigonato