



**Da literatura como resistência eloquente:  
a tradução de *Prometeu acorrentado* sob a ditadura de  
Oliveira Salazar**

***On literature as eloquent resistance:  
translating Prometheus bound during Oliveira Salazar's  
dictatorship***

Miguel-Pedro Quadrio

Universidade Católica Portuguesa, Lisboa / Portugal

mpquadrio@gmail.com

**Resumo:** Este artigo incide sobre a tradução em língua portuguesa de *Prometeu acorrentado* que Eduardo Scarlatti publicou em Lisboa, em 1942. Atribui-se particular relevância a este texto por se considerar que, através dele, Scarlatti não pretendeu apenas apresentar mais uma versão de um texto canónico. Pela análise dos paratextos, das escolhas tradutológicas e remetendo-se para a reflexão crítica e teórica que anteriormente desenvolvera-se, verifica-se que a opção de Scarlatti correspondeu ao desejo de dotar a cultura portuguesa de um texto literariamente qualificado, pensado não só como ato de resistência à opressão salazarista, mas também como manifesto estético que impulsionasse a renovação do anémico sistema teatral. Assim, defende-se a condição de intelectual engajado de Scarlatti (BOURDIEU, 1991), sublinhando-se a constituição de uma linhagem de resistência que determinará mudanças culturais profundas em Portugal.

**Palavras-chave:** *Prometeu acorrentado*; pensamento teatral; resistência literária; Eduardo Scarlatti; intelectual engajado; ditadura salazarista.

**Abstract:** This article focuses on the Portuguese translation of *Prometheus Bound*, published in 1942 by Eduardo Scarlatti. The relevance of this text arguably lies in the fact that Scarlatti did not intend to produce just another version of a canonical text. If one takes the paratexts and the translational choices into consideration, and includes

the author's prior critical and theoretical reflection, one must conclude that Scarlatti's decision to translate resulted from the wish to provide his readership with a qualified literary text. Thus, the translation can be seen as both an act of resistance to Salazar's oppressive regime and an aesthetic manifesto aiming at the renewal of the anaemic theatre system. This article argues for the recognition of Scarlatti as an engaged intellectual (BOURDIEU, 1991), who became a key part of the resistance who would ignite a profound cultural change in Portugal.

**Keywords:** *Prometheus Bound*; reflection on theatre; literary resistance; Eduardo Scarlatti; engaged intellectual; Salazar's dictatorship.

Há novos dirigentes/ no Olimpo, a governar./ E outras leis mais recentes./  
que Zeus anda a invocar./ dão-lhe, agora, poder./ sem regra e sem perigos./  
de num gesto abater/ os colossos antigos (Ésquilo, 1995, p. 34).

O ano de 1942 é um ano de tensa expectativa em Portugal. Externamente, a política de neutralidade habilmente sustida por António de Oliveira Salazar não garantia, em absoluto, que o país não se viesse a envolver na Segunda Guerra Mundial, caso a Espanha de Francisco Franco cedesse às repetidas pressões da Alemanha nazi e se juntasse às forças do Eixo. Internamente, as oposições à ditadura, instaurada em 1926, acalentavam a esperança de que uma – ainda improvável – vitória dos Aliados sobre os fascismos europeus obrigasse Salazar a deixar o poder e o país a democratizar-se. Em fevereiro desse ano, Salazar viaja até Sevilha, onde se entrevista com Franco. Ao ditador espanhol, antecipa uma vitória dos Aliados e declara-lhe não acreditar “que os britânicos estivessem ativamente a tentar retirá-lo do poder” ou que qualquer dos oponentes planeasse mesmo uma invasão territorial da Península Ibérica. Salazar sugere, então, a Franco o reforço da neutralidade, que, afinal, não só convinha aos dois blocos – fosse pela contenção de frentes de combate ativas, fosse pelo fornecimento de bens e serviços a todos os beligerantes –, como favoreceria, no final da Guerra, a permanência de ambos no poder (cf. MENESES 2010, p. 279 *et seq.*).

É justamente nesse ano que Eduardo Scarlatti Quadrio Raposo (Lisboa, 1898-1990), cujo *nom de plume* será sempre “Eduardo Scarlatti”, traduz para português a tragédia *Prometeu agrilhado*, de Ésquilo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Em língua portuguesa, o adjetivo grego que integra o título da peça – *desmōtēs*, literalmente, “com correntes” (*i.e.*, “prisioneiro”, “cativo”) – tem sido traduzido por

Aparentemente insignificante, tal facto não induziria, por si só, qualquer elo com o periclitante e duplo isolacionismo do Portugal de então (relembre-se que, além da ameaça da guerra, a ditadura restringira as liberdades cívicas, nomeadamente a expressão pública de ideias através da censura). Todavia, se devidamente enquadrada, a intervenção de Scarlatti pode hoje se entender-se – e essa é a tese que se defende neste artigo – como manifestação de “resistência engajada” de um intelectual, ou seja, como eloquente desafio político, mas também estético, à ditadura então vigente em Portugal.

Recorre-se à formulação de “intelectual engajado”, pois o percurso de Scarlatti se adequa vivamente à “bidimensionalidade” paradoxal que Pierre Bourdieu atribuiu às intervenções públicas de um intelectual, em quem se distingam, simultaneamente, dois traços concretos:

[...] por um lado, deve pertencer a um mundo intelectual autônomo (um campo), ou seja, ser independente dos poderes religioso, político e econômico, etc., e deve respeitar as leis respectivas; por outro lado, deve investir as competências e autoridade que tenha adquirido no campo intelectual na ação política, a qual se desempenha fora do campo intelectual propriamente dito (BOURDIEU, 1991, p. 656, tradução minha).<sup>2</sup>

Ora, quando edita a tradução de *Prometeu agrilhoado* na Biblioteca Cosmos, Eduardo Scarlatti atravessava, também ele, um período de vibrante expectativa. Sendo engenheiro maquinista e oficial da Armada, o então Capitão-Tenente<sup>3</sup> posicionara-se, nas duas décadas precedentes, não só como crítico e ensaísta teatral independente, ganhando crescente relevo no meio cultural de Lisboa, mas ainda como oposicionista declarado ao regime ditatorial imposto a Portugal pelas

---

“agrilhoado”, em Portugal, e por “acorrentado”, no Brasil.

<sup>2</sup> “[...] on the one hand, he must belong to an autonomous intellectual world (a field), that is, independent from religious, political, and economic powers (and so on), and must respect its specific laws; on the other hand, he must invest the competence and authority he has acquired in the intellectual field in a political action, which is in any case carried out outside the intellectual field proper”.

<sup>3</sup> Cf. Carta Patente, do Ministério da Marinha, p. [3], in espólio inédito.

armas, em maio de 1926, e pela lei, em abril de 1933, quando entrou em vigor a nova Constituição Política da República Portuguesa.<sup>4</sup>

Nos anos de 1920, Scarlatti publicara, n' A Peninsular Editores dois livros seminais no domínio (então indeterminado) dos estudos de teatro: a antologia *Ideias de outros / Ensaio sobre estética e teoria teatral, seguidos de uma novela*, em 1927, e *A religião do teatro*, o seu *magnum opus*, em 1929. Com a comunicação “Um método crítico e os seus resultados” – em que no título se vinca, desde logo, uma vontade (em Portugal, inédita) de refletir sistematicamente sobre a crítica de teatro – participou na quinta edição do Congresso Internacional da Crítica, uma organização da Association de la Critique Dramatique et Musicale francesa, que decorreu em Lisboa, entre 18 e 28 de setembro de 1931 (cf. SCARLATTI, 1939).<sup>5</sup> E ainda nos anos de 1930 – mais precisamente entre

---

<sup>4</sup> Para além da contestação, mais ou menos subtil, que caracterizava os seus textos – e sendo ainda Primeiro-Tenente (cf. “Carta Patente”, p. [3]) –, Eduardo Scarlatti afrontou pública e explicitamente o regime, ao patrocinar em novembro de 1935, no Tribunal Militar de Santa Clara, em Lisboa, a causa do então Comandante Manuel Peixoto Martins Mendes Norton, destacado oficial e político nos primeiros anos do Estado Novo e o único cabecilha assumido (e condenado, com o desterro), da malograda tentativa para derrubar Oliveira Salazar. Tinha a intentona vindo a ser preparada desde maio desse ano – António Sérgio, “considerado a ‘cabeça pensante’ da conjura e chefe civil do movimento revolucionário” (MENEZES, 2010, p. 277), fora preso e interrogado no final de agosto –, eclodindo apenas em setembro, animada por “diversas facções, que [iam] da extrema-direita à extrema-esquerda: nacionais sindicalistas (de Rolão Preto), apoiantes de Ribeiro de Carvalho, monárquicos constitucionais e trânsfugas do 28 de Maio, partidários da CGT e elementos de baixa patente maçónica, republicana e socialista” (MENEZES, 2010, p. 284).

<sup>5</sup> Este congresso é habitualmente lembrado como uma bem-sucedida manobra de propaganda e de legitimação cultural do regime salazarista, engendrada por António Ferro, o presidente da respetiva comissão organizadora. No entanto, sendo exato que as delegações, oriundas de cerca de 20 países, se viram envolvidas numa girândola de viagens pitorescas pelo país, festas (pseudo) folclóricas, receções oficiais e repastos pantagruélicos, não deverá esquecer-se que o encontro significou, outrossim, a primeira internacionalização do teatro português: de quem o fazia e de quem o pensava (*et pour cause*, o opositor Scarlatti também integrou a organização). Relembre-se que, na ocasião, teve lugar no Teatro Nacional de Almeida Garrett, em Lisboa (espaço que hoje retomou a designação fundacional de Teatro Nacional D. Maria II), a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*, de Luigi Pirandello (1867-1936), ele mesmo um dos congressistas presentes. O dramaturgo italiano escrevera a peça dois anos antes, destinando-a desde

1934 e 1937 –, assinara regularmente a crítica de teatro e ensaios vários de cultura teatral e política cultural no prestigiado periódico oposicionista *O diabo / Semanário de crítica literária e artística*.

Ao arrepio dessa constante e notória presença no espaço público, Eduardo Scarlatti resguarda-se na década de 1940, dedicando-a, sobretudo, à revisão e à reedição dos textos que anteriormente publicara, organizando-os em uma “série significativa” na qual não voltará a intervir explicitamente até 1990, ano da sua morte.<sup>6</sup>

É neste lapso, então, que Scarlatti edita a coletânea, em quatro volumes, *Em casa de O diabo: subsídios para a história do teatro*, na qual republica, anotados, os textos críticos que redigira para *O diabo* – faz sair em 1943, na Livraria Luso-Espanhola, os segundo e terceiro volumes, publicando, na mesma editora, o quarto, em 1946, e nela reeditando o primeiro, em 1948 (saíra esse em 1936, numa malograda tentativa de levar a cabo este empreendimento) –; que publica, em 1942, a tradução *Prometeu agrilhado*; e, ainda, que dá à estampa, em 1945, uma versão profusamente revista de *A religião do teatro*.

Face a essa sequenciada institucionalização editorial da sua empresa teórica e crítica – distinguida como “única”, na nota necrológica do crítico que o teatrólogo Luiz Francisco Rebello (1990, p. 263) escreve para a revista *Colóquio/Letras* –, torna-se peculiarmente intrigante o

---

logo ao evento, assistindo à sua representação em 21 de setembro de 1931. Com o título português *Um sonho, mas talvez não*, o espetáculo foi encenado por Amélia Rey Colaço, teve cenários dos arquitetos Raul Lino e José Ângelo Cottinelli Telmo e tradução portuguesa de Caetano Maria de Abreu Beirão (sobre a história e significado desta edição do Congresso, cf. LANCASTRE, 2015).

<sup>6</sup> A evidente intencionalidade deste processo de determinação de uma *opera omnia* deteta-se, também, na sua recusa em republicar textos jornalísticos, fossem da juventude ou, ainda que contemporâneos do processo, não quadrassem no objetivo que Scarlatti então perseguia (cf. QUADRIO, 2014, p. 207 *et seq.*). Note-se, porém, que o acesso que seu filho (também Eduardo Scarlatti) generosamente me concedeu ao espólio inédito do pai – no qual agora trabalho –, me permitiu descobrir que, a partir de 1972, três anos após de ter reformado da Marinha como Comodoro, o crítico submeteu a profunda revisão e rearranjo todos os seus trabalhos, tendo em vista a publicação de uma versão completa e definitiva da sua obra, na qual pensava incluir, ainda, umas memórias e outros originais dispersos. A morte impedi-lo-ia, porém, de concretizar tal projeto, apresentando-se hoje o espólio como um conjunto parcialmente organizado de manuscritos e dactiloscritos, nem todos finalizados.

motivo que animou Eduardo Scarlatti a lançar-se nesta tradução concreta, um hápax entre as suas obras editadas, a qual seria, aliás, a única a ser reimpressa – em 1961, na Livraria Luso-Espanhola – ao longo dos mais de 40 anos em que o crítico se ausentou do debate cultural público.<sup>7</sup>

Noutro lugar, aventou-se a hipótese de que a súbita rutura de Scarlatti com o mundo das artes, da investigação e da intervenção cívica – e a alternativa dedicação exclusiva a uma (relevante) carreira militar, na Armada – teria advindo do seu generalizado desencanto com Portugal, provocado quer pelo forte endurecimento dos mecanismos opressivos do Estado Novo após o término da Segunda Guerra, quer pela radicalização de alguns dos seus opositores, nomeadamente daqueles que tomaram a direção d’*O diabo*, em 1937, mais próximos do comunismo revolucionário do que do socialismo utópico defendido pelo crítico (cf. SCARLATTI, 1945, p. 17-21; QUADRIO, 2014, p. 215). Entre as diferentes causas de tal corte abrupto, duas há que parecem se relacionar diretamente com a inopinada resolução de Scarlatti de assinar, enquanto tradutor literário, um texto dramático e, demais, uma tragédia grega que há muito ocupava um lugar central no cânone literário do Ocidente.

Antes de as explorar, enfatiza-se que, talvez consciente dessa singular resolução editorial, o próprio Scarlatti (1995, p. 7) se justifica no “Prefácio” que antecede o texto de Êsquilo, declarando ali que “a tradução, em português, da tragédia *Prometeu Agrilhado*, composta há cerca de dois mil e quinhentos anos, em grego – na linguagem especial de um momento e de um lugar” teria resultado, tão-somente, de uma “encomenda” que as edições Cosmos lhe haviam dirigido, pois sabiam-no “trabalhador nas letras” (palavras que, mesmo se despreziosas,

---

<sup>7</sup> Neste artigo, usa-se a reedição do volume de 1961, publicada em 1995, pela editora Frenesi. Faz-se notar que existem, no espólio, duas traduções inéditas de peças do polígrafo francês Charles Oulmont (1883-1984) – manuscrito *Sangue do meu sangue* (Peça em quatro atos) e dactiloscrito *Corações de fantoche* (Comédia em três atos), nos títulos traduzidos –, as quais se integram a pasta onde se arrumam, igualmente, manuscritos e dactiloscritos de traduções de fragmentos narrativos e/ou dramáticos do mesmo autor, que Scarlatti publicou nos anos 1940, na secção “Um conto por dia” do jornal *Diário Popular*. Coincidindo os manuscritos na caligrafia, presume-se que tal empreendimento seja contemporâneo e se destinasse ao palco, já que o dramaturgo estava então de moda em Lisboa (no dactiloscrito de *Corações* surge até, na listagem inicial das personagens, uma – hipotética? – distribuição de intérpretes, registados à mão, após o nome de cada personagem, por iniciais dificilmente decifráveis).

indiciam a relevância por si atribuída tanto ao contexto sociocultural da obra de arte, quanto a apresentar-se como simples “trabalhador”, qualificativo de óbvia ressonância marxista).

Aceitando-se, embora, que o convite tenha partido de Bento de Jesus Caraça – reconhecido intelectual antissalazarista que dirigia a Biblioteca Cosmos, em cuja segunda secção, a das “Artes e letras”, *Prometeu agrilhado* surgirá como terceiro volume –, torna-se assaz inverosímil que Scarlatti tenha aceitado a encomenda pelo simples empenho de tornar acessível um texto clássico canônico que, já em 1914, fora traduzido para português pelo político e ensaísta republicano Bazílio Telles (1856-1923).

Exclui-se tal conjectura na medida em que, como atrás se referiu, nem antes nem depois de 1942, persistiu Scarlatti em tal ofício (embora – note-se – tenha assegurado, nos seus ensaios, o esforço didático de tornar acessíveis, em português, as citações aduzidas de obras em espanhol, francês, inglês e italiano, demonstrando não só um invulgar conhecimento de línguas estrangeiras – inusitado, no Portugal da época –, como rara sensibilidade para encontrar soluções precisas e elegantes na língua de chegada).<sup>8</sup> Julga-se ainda menos provável que o crítico se tenha deixado seduzir por um provento de que manifestamente não carecia; ou, pelo contrário, e na medida em que reconhece como “notória” a tradução existente de Basílio Teles, se dedicasse a redobrá-la tão-somente para não embaraçar o projeto editorial de Caraça.<sup>9</sup>

É, aliás, nas objeções subtis, mas acutilantes, que Scarlatti levanta à versão de 1914 – editada pela Livraria Chardon, a futura Lello & Irmão – que se começa a se descortinar a verdadeira razão do seu manifesto interesse em traduzir a tragédia esquiliana:

[n]as próprias palavras desse distinto vulto [Basílio Telles], trata-se de uma versão “quase integralmente literal, aliás, nem sempre fácil”. Por esta característica; pela equiparação numérica dos versos; pela equivalência insistentemente procurada, essa obra

---

<sup>8</sup> Já noutro texto se exemplificou a evidente agudeza e a fluidez das soluções tradutivas de Scarlatti, as quais não abarcam a bibliografia em língua alemã, cujo desconhecimento o leva a citá-la ou a partir de versões portuguesas ou de traduções em inglês e, nomeadamente, em francês (cf. QUADRIO, 2014, p. 209).

<sup>9</sup> Afirma no “Prefácio”: “em português é notória uma tradução, em verso, de *Prometeu Agrilhado* –, trabalho erudito de Basílio Telles” (SCARLATTI, 1995, p. 9).

constitui excelente base de orientação. Mas, talvez pela diferença de estrutura verificada entre a construção poética dos gregos e a nossa; ou porque a necessidade de uma desenvolvimento lógica das ideias e imagens seja uma imposição, cada vez maior, do nosso espírito; ou, enfim, porque a sujeição à medida haja obrigado o tradutor ao uso persistente das chamadas liberdades poéticas, a verdade é que a sensibilidade do leitor comum, não encontrando onde mitigar a sede junto à segura científica de um trabalho erudito, se assanha e foge do contacto com essa tradução. E a vulgarização do poeta não alcançou o merecido grau. De toda a versão utilizei a forma de dois versos, apenas – o que, aliás, não garante melhor sina ao meu trabalho (SCARLATTI, 1995, p. 9).

Ponderando que Scarlatti desconhecia o grego antigo – como confessa logo na primeira página do “Prefácio” (SCARLATTI, 1995, p. 7), através de uma *boutade* que desvaloriza tal circunstância pela sua suposta universalidade, à qual apenas subtrai “vinte ou dez doutores” (!) –, surgem como irrelevantes algumas das hipóteses que aí aventa para explicar o resultado “secante” da literalidade buscada por Basílio Teles (aliás, pecha que esse admitira, num excerto que Scarlatti reproduziu).<sup>10</sup> Assim, dificilmente poderia o crítico avalizar a “diferença de estrutura verificada entre a construção poética dos gregos e a nossa” (SCARLATTI, 1995, p. 9) ou o “uso persistente das chamadas liberdades poéticas” resultantes do tradutor ter sujeitado “à medida” do original a sua versão em português – acrescente-se que, também quando elogia o esforço de Basílio Teles, Scarlatti persiste nessa linha argumentativa equívoca, louvando-lhe, por exemplo, a “equivalência insistentemente procurada” (cf. SCARLATTI, 1995, p. 9).

Apenas o desconhecimento da produção ensaística de Eduardo Scarlatti permitiria interpretar os seus considerandos como leviandade opiniosa, redutível afinal ao desacordo de sensações apontado no remate do excerto citado, *i.e.*, não ter “a vulgarização do poeta” de 1914 alcançado “o merecido grau” (cf. SCARLATTI, 1995, p. 9), tanto mais que o objetivo principal da Biblioteca Cosmos era, justamente, o de divulgar

---

<sup>10</sup> “Eu não sei grego. E os outros também não. Refiro-me, é claro – quando falo nos outros –, à quase totalidade das pessoas, visto o facto de vinte ou dez doutores gastarem a vida, num labor heróico, a decifrar maravilhas do classicismo helénico, em muito pouco alterar a evidência da minha afirmação, do ponto de vista prático” (cf. SCARLATTI, 1995, p. 7).



com qualidade textos de várias áreas do conhecimento, que permaneciam ou inéditos ou deficientemente difundidos em língua portuguesa. Todavia, atentando melhor ao argumentário, dele se entende que o fulcro da sua recusa não se escora na aquilatação do grau de rigor filológico alcançado, mas na “secura” das “ideias e imagens” engendradas por Basílio Teles, que teriam desfigurado as peculiares “desenvoluções lógicas” do “espírito” e, desse modo, hipotecado aos destinatários da tradução a compreensão do programa humanista subjacente à escrita de Ésquilo.

A estratégica assunção da “sensibilidade do leitor comum” (SCARLATTI, 1995, p. 9) – ou seja, a dos que, porque ignoram o grego, só serão sensíveis à qualidade do texto na língua de chegada – permitirá a Scarlatti a surpreendente intuição de que o ato tradutivo não só se situa num presente determinado, como circunscreve “um passado visto do presente, funcionando a tradução como vai-e-vem contínuo entre esse passado e esse presente” (VAUTOUR, 1998, p. 6, tradução minha).<sup>11</sup> Mesmo que o faça no quadro de uma dialética de progresso clarificador – *i.e.*, conduzida a “desenvolução lógica das ideias” da tradução pela Ideia iluminadora (“[o] nosso espírito”, cf. SCARLATTI, 1995, p. 9) –, é notável, mais ainda para quem nunca antes ponderara (ou futuramente ponderará) sobre tal matéria, que articule a sua discussão da ação tradutiva no pressuposto já tradutológico de uma “culturalíngua”, onde as traduções envelhecem, ou seja, acolhendo a primazia do tradutor sobre o autor, dado que, pela sua (r)escrita, aquele interpela e modela dinamicamente o sistema literário que, num tempo e espaço determinados, acolhe e se transforma pela introdução do texto reinventado (cf. EVEN-ZOHAR, 1990, p. 28).

Poder-se-á agora avaliar melhor, então, a intencionalidade com que Eduardo Scarlatti insistira em admitir não saber grego tal como “os outros também não” o sabiam (cf. SCARLATTI, 1995, p. 9). Assim, para além de antecipar uma resposta engenhosa aos que lhe viessem a reverberar a ousadia de traduzir em segunda mão um clássico – já que o fazia do francês –, o crítico desvia habilmente a atenção da maioria dos leitores (ou seja, daqueles que, como ele, ignoravam o grego antigo). Dissociando as ideias da tragédia da transmissão material, confia a solvência do problema erudito a uma autoridade extrínseca tanto a si

---

<sup>11</sup> “un passé vu du présent, et la traduction effectue comme un va-et-vient continuel entre ce passé et ce présent”.

como ao público leitor. Desse modo, quando páginas adiante afirmar ter principalmente seguido, no seu trabalho, “a tradução que mais autorizada e flexível me pareceu: a de Mazon” (SCARLATTI, 1995, p. 9) – ou seja, a tradução francesa que Paul Mazon fizera sair na editora Les Belles Lettres, em 1920, e revira em 1931 –, Scarlatti tem o cuidado de a revestir de uma *auctoritas* indiscutível e, simultaneamente, através da breve remissão para a síntese editorial de Mazon, de uma ética da tradução possível – aquela, afinal, que ele próprio se propõe replicar –, que indiretamente consubstancia nas virtudes da “prudência” e do “respeito” que o próprio editor e tradutor francês manifesta:

[n]o nosso século, os textos das obras de Ésquilo foram “corrigidos com grande método e audácia”. Assim, os editores, nos diversos países, actuam sob a inspiração dos mais autorizados mestres. E ao cabo de tão valiosa e persistente faina, Paul Mazon, membro do Instituto e professor na Universidade de Paris (que, sob o patrocínio da Associação Guillaume Budé, estabeleceu um texto, traduzindo-o em francês – e em prosa –, num trabalho aprovado por uma comissão de técnicos e cuja revisão foi vigiada por Maurice Croiset e Louis Bodin), pôde afirmar que, “apesar de tudo, nós não lemos um Ésquilo corrompido e deformado sem remédio. Possuímos bem, no seu conjunto, o próprio texto do poeta. O nosso dever é não lhe tocar senão com prudência e respeito” (SCARLATTI, 1995, p. 8).

Ora, a “prudência” e o “respeito” não lhe resolverão satisfatoriamente, todavia, a “diversidade formal – e até substancial – de equivalências” entre as diversas traduções que consultou. Privilegiando embora a autoridade de Mazon, Scarlatti avança, pois, com uma densificação – nada despicienda, como se verá – do critério da erudição, selecionando a “similitude das ideias” como pedra-de-toque das suas decisões tradutivas finais. Argutamente, tal deslocação permitir-lhe-á se subtrair ao domínio linguístico “de quem juntara às páginas da tradução a cópia do original” – ou seja, Mazon, cuja tradução francesa, ao surgir editada paralelamente à edição do texto grego, escapa à sua arguição comparativa –, subordinando o processo tradutivo ao estudo filosófico do teatro, epicentro do projeto ensaístico que, como atrás se viu, vinha desenvolvendo desde a década de 1920.

Elegantemente descartada a principal objeção ao seu labor, Eduardo Scarlatti reorienta a questão de um modo que a sua perspectiva

tornara verosímil e aceitável. Como consequência, e invocando uma vez mais a “sensibilidade do leitor não iniciado” – mas desejando referir-se, nesse passo, aos destinatários da coleção Cosmos –, o tradutor apresenta a estruturação da sua versão, aquilatada, como se verá, segundo inovadores critérios performativos, os quais faz derivar da experientiação estética que desenvolvera enquanto crítico de teatro. Assim, propõe-se cruzar as soluções de Basílio Teles e as de Mason, recusando quer uma tradução integralmente em prosa quer a subordinação a um único tipo de verso ou de esquema rimático, pois – como afirma –

[d]entro da escrita em verso, o pensamento e a imagem veem-se, muitas vezes, reduzidos, atabafados, sem ar nem luz, pela carência de sinónimos com certas terminações; a métrica tem ódio a alguns termos; há expressões de rima infalível – o que chega a ser cómico. Não pude fugir a essas dificuldades e ridículos. (SCARLATTI, 1995, p. 10).

A razão para a variabilidade métrica encontrou-a, então, na sua interpretação de *Prometeu*, procurando articular a mutabilidade de “estados de alma” e “atributos” das personagens, a “matéria a transmitir” e as tradições da cultura de chegada. E esclarece:

[...] as descrições – as partes faladas foram traduzidas em verso heróico ou em alexandrinos, conforme a dignidade e a situação das personagens – talvez a medida mais adequada ao findo épico da tragédia grega. [...] Quanto ao coro, cujo falar interfere com os seus movimentos simples, ágeis e rítmicos, dentro da tradição coreográfica, estabeleci a sua intervenção em versos de seis sílabas. Aliás, o nosso António Ferreira, em *A Castro*, vazada em moldes de tragédia, usou essa medida. / Nos fragmentos melodramáticos ou de quase recitação, procurei uma forma que sugerisse a expressão musical de que vinham impregnados. São os momentos em que fala a paixão – no dizer de Octave Navarre. Nesse tom se exprimem as personagens e o coro, quando a exaltação de todos se apossa, emparelhando-os, na corrida para o desfecho trágico (SCARLATTI, 1995, p. 10).

O resultado deste esforço teria sido – em seu entendimento – o desenvolvimento, na sua tradução, do didatismo que antes já o víamos propor, o qual faz derivar não de uma inapropriada vulgarização da linguagem, antes da tentativa de a relacionar com a dinâmica performativa das ações concretas, estratégia a que confia o leitor/espetador para o

sensibilizar ao profundo grito libertário de Prometeu no momento em que se confronta com o horrendo destino a que o votara a tirania de Zeus, *i.e.*, que aquele acesse ao

[...] substrato poético da obra de Ésquilo, dando[-lhe] simultaneamente uma noção do espírito e da técnica da arte dramática no seu tempo, e por forma que a minha ignorância ofendesse, tão pouco quanto possível, o pensamento do glorioso trágico – e a sensibilidade do leitor a quem a tradução se destina (SCARLATTI, 1995, p. 10).

Comparando as duas breves sequências das traduções de Mazon e Scarlatti (ESCHYLE, 2010, p. 171-172; ÉSQUILO, 1995, p. 40) que abaixo se transcrevem (*Prometeu acorrentado*, l. 277-297), observa-se como à expansão e densificação do efeito lamentoso, que a prosa em francês obtém do alongamento da construção frásica, opôs Scarlatti uma sintaxe enervada, que confere ao texto uma energia rítmica intensamente desafiante, desconstruindo a solenidade dos versos longos utilizados (decassílabos e alexandrinos) através da surpreendente irrupção de hipérbatos, anacolutos e assíndetos. Tendência recorrente nas escolhas da tradução portuguesa de 1942, tal eletrização verbal alcança uma representação de Prometeu não apenas como vítima, mas, outrossim, enquanto profeta de um tempo novo, uma voz padecente, mas sibilina em que é inevitável desconfiar-se de uma oblíqua autofiguração de Eduardo Scarlatti.

**Le Coryphée**

Et ce bon plaisir, d'où naîtrait-il ? Comment l'espérer ? Ne vois-tu pas que tu as fait erreur ? Où fut l'erreur ? je n'aurais point plaisir à te le dire et tu aurais peine à l'entendre. Laissons cela, et cherche comment tu te peux libérer de l'épreuve.

**Prométhée**

Il est aisé à qui n'a pas le pied en pleine misère de conseiller, de tancer le malheureux ! Mais tout cela, moi, je le savais ; voulue, voulue a été mon erreur – je ne veux point contester le mot. Pour porter aide aux hommes, j'ai été moi-même chercher des souffrances. Je ne pensais pas pourtant que de pareilles peines me devraient dessécher à jamais sur des cimes rocheuses et que j'aurais pour lot ce pic désert et solitaire. Aussi, sans vous lamenter sur mes douleurs présentes mettez pied à terre, pour / apprendre mes maux à venir vous saurez tout ainsi d'un bout à l'autre. Cédez, cédez à ma prière; compatissez à qui soutire à cette heure. Le malheur ne distingue pas et, dans sa course errante, se pose aujourd'hui sur l'un et demain sur l'autre.

**Corifeu**

Mas quando aprazará – e como – enfim?! Não crês? Nem fazes contrição da falta? Recriminar-te, a mim, não dá prazer; e, em ti, qualquer censura a dor exalta. Vamos! procura a liberdade obter.

**Prometeu**

É muito fácil, sempre, da mansão do abrigo lançar exortações aos que andam no perigo. Mas eu tudo previ. E se prevariquei foi porque o quis, e quero – e nunca o negarei. Quis dar ajuda aos homens: fui buscar tortura. Mas nunca imaginei tamanha desventura como esta de viver cativo, solitário, em consumpção eterna, num cairel rochoso. Vosso lamento sobre o mal que, tormentoso, me atinge, suspendei. Se, quanto certo e vário hei de sofrer ainda, tudo – tudo quanto o meu destino encerra –, perscrutar deseja vossa atenção, descei. Ao meu febril rogar cedei — por compaixão de quem padece tanto no seu caminho errante, a desventura adeja e sobre qualquer vida, a esmo, vem poisar.

Não se assegurando que Scarlatti tivesse notícia da tradução da *Oresteia* que Paul Claudel empreendeu nos mesmos anos em que Mazon traduzia *Prometeu*, é interessante assinalar que o crítico português procurou, no seu trabalho, refundar a linguagem trágica em português a partir, justamente também, de uma peça de Êsquilo. E como Claudel, que “se empenha numa experimentação poética que acompanha e alimenta a sua própria criação” – seduzido pela “interpretação influenciada por Victor Hugo e renovada pela estética simbolista” –, Eduardo Scarlatti, que jamais foi imune ao apelo de uma depuração formal refinadora da expressividade, intentá-lo-á pela ultrapassagem da “aproximação ao texto decididamente racionalista” de Mazon, cujo labor assentara nos “instrumentos e [...] métodos da ciência e da Universidade” (cf. LECHEVALIER, 2007, p. 468-469, tradução minha).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> “s’engage dans une expérimentation poétique qui accompagne et nourrit sa propre création”; “interprétation hugolienne, renouvelée par l’esthétique symboliste”;

As escolhas artísticas do crítico refletem, portanto, a ambiguidade plurissignificativa que procurara imprimir à figura de Prometeu, alargamento que, imediatamente, previa a queda dos que então detinham o “poder sem regra e sem perigos” (*i.e.*, Salazar/Zeus) – relembre-se a antevisão de mudança suposta pela ansiada vitória dos Aliados, na Segunda Guerra –, mas que, mediatamente, não se esgotava nesse fenómeno conjuntural. O anseio último deste intelectual absolutamente comprometido com o seu tempo e o seu país traduzia-se – como explicitará três anos mais tarde, quando lançar a edição revista de *A religião do teatro* – na possibilidade de uma religação, tão “consciente” quanto apaixonada, entre o uno e o diverso (*i.e.*, o Eros). Prometeu surge-lhe, assim, como contraponto auspicioso, ainda que duro, ao fatal vaticínio de Sileno, ecoado por Nietzsche, n’*A origem da tragédia*:

[n]ão se trata de uma inversão ilusória das palavras do Sileno, mas de aceitar que, uma vez no mundo, o homem deve lutar pela realização da profecia animadora de Prometeu: “o reino de Júpiter-destino acabará”. Como observou Pêladan, na sua *Origem e estética da tragédia grega*, “Nietzsche extasia-se sobre a *Idéia sublime do pecado eficaz*; identifica Eva, o inconsciente, a Prometeu, o previdente, e traduz o mito pela necessidade do crime imposta ao indivíduo que pretende elevar-se até o Titã. Ora, o pensamento dionisiaco é mais profundo: o indivíduo que se liberta da lei da espécie salva a colectividade, sacrificando-se” (SCARLATTI, 1945, p. 13).

O reconhecimento de que Eduardo Scarlatti arriscou marcar formalmente uma conceção interpretativa, que não desvairadamente “intertextual”, no sentido pejorativo que Antoine Berman (1995) também atribuiu ao conceito, reinstaura a dúvida, lançada inicialmente, sobre as razões que teriam justificado este ato singular de tradução, no contexto de uma carreira intelectual abruptamente interrompida.

Ora, como então se avançou, parece adequado articular ambos os acontecimentos através de duas causas diversas. A primeira delas, mais genérica, reside na vocação testamentária que Scarlatti confere aos seus dois últimos trabalhos: *Prometeu agrilhado* (1942) e *A religião do teatro* (na renovação de 1945). Se no prefácio desta última obra traçou o seu

---

“approche du texte résolument rationaliste”; “outils et [...] méthodes de la science et de l’Université”.

retrato enquanto “velho” – um velho que acabaria mesmo por “morrer” para a vida intelectual –, atormentado pela degradação que atribuía tanto ao Portugal político quanto artístico e para a qual já duvidada que se aproximasse um “fim”:

[d]os homens da minha geração – refiro-me aos portadores de qualquer anseio – muitos, sem ânimo, receosos da miséria, deixaram-se corromper ou iludir; outros aceitaram, de boa fé, o ressaltado da inconsciência. A alguns – como eu – todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte – quem sabe?! Os mais nobres pereceram a batalhar. Aos que persistimos fiéis a nós mesmos, encorajou-nos, unicamente, a esperança de *um fim* – tantas vezes em risco de não chegar. Mas envelhecemos na angústia e na dor (SCARLATTI, 1945, p. 20).

Mas, como escreveu nesse mesmo prefácio, o seu testamento visava os “jovens artistas da sua terra”: “habituaado à escuridão nem via um raio de sol nascente chamando pelos meus olhos cansados... Jovens artistas da minha terra! Veterano, mutilado, irei convosco. A caminho!” (SCARLATTI, 1945, p. 21). Como também sublinha, contudo, esta passagem de testemunho não será compreendida por todos. Assim, tendo elegido – n’*A religião do teatro* – um entendimento do Prometeu esquiliano em que a respetiva *húbris* abre caminho à ascese redentora da humanidade e não apenas à repetição cíclica de uma luta pela (des)individuação, a tradução desta tragédia parece-me corresponder à abertura de uma via didática, acessível aos que não teriam acompanhado a sua reflexão ensaística, os quais, por intermédio do poder (também) pedagógico da arte, experimentarão, ao lê-la, a calha modernista estável para fazer correr, na vida política (no sentido etimológico do termo), a nova “religião” do Eros, conceito que entende quer como síntese quer como processo, *i.e.*, como via única para o homem decaído reencontrar o Ideal.

## Referências

BERMAN, A. *Pour une critique des traductions / John Donne*. Paris: Gallimard, 1995. (Bibliothèque des idées)

BOURDIEU, P. Fourth lecture. Universal corporatism: The role of intellectuals in the modern world. Translated by Gisele Sapiro, edited by Brian McHale. *Poetics Today*, v. 12, n. 4, p. 655-669, Winter, 1991. (National literatures / Social spaces)

ESCHYLE. *Tragédies / Les suppliantes; Les perses; Le sept contre Thèbes; Prométhée enchaîné*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 2010. (Collections des universités de France, 2)

ÉSCHYLO. *Prometeu agrilhado*. Tradução de Bazilio Telles. Porto: Chardron, 1914.

ÉSQUILO. *Prometeu agrilhado*. Tradução, prefácio e notas de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Frenesi, 1995.

EVEN-ZOHAR, I. The ‘literary system’, *Poetics today*, v. 11, n. 1, p. 7-44, 1990. (Polysystem studies)

LANCASTRE, M. J. *Com um sonho na bagagem: uma viagem de Pirandello a Portugal*. Tradução de Helena Abreu. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

LECHEVALIER, C. *L’invention d’une origine / Traduire Eschyle en France, de Lefranc de Pompignan à Mazon: le Prométhée enchaîné*. Paris: Honoré Champion, 2007. (Bibliothèque de littérature générale et comparée, 65)

MENESES, F. R. *Salazar: uma biografia política*. Tradução de Teresa Cabral. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

MENEZES, L. M. P. A revolta Mendes Norton de 1935. *Cadernos vianenses*, n. 44, p. 257-293, 2010

QUADRIO, M-P. *Dispositivo crítico: condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal*. 2014. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2014.

REBELLO, L. F. No desaparecimento de Eduardo Scarlatti, *Colóquio/Letras*, n. 117/118, p. 263, set. 1990.

SCARLATTI, E. *A religião do teatro*. 2. ed. rev. Lisboa: Ática, 1945.

SCARLATTI, E. *A religião do teatro*. Lisboa: A Peninsular, 1929.

SCARLATTI, E. *Em casa de O diabo: subsídios para a história do teatro*. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola, 1936, 1943, 1946. 4 v.

SCARLATTI, E. Prefácio. In: ÉSQUILO. *Prometeu agrilhado*. Tradução, prefácio e notas de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Frenesi, 1995. p. 7-24.



SCARLATTI, E. *Um método crítico e os seus resultados*. Comunicação feita ao 5º Congresso Internacional da Crítica. Lisboa: Seara Nova, 1939. (Cadernos / Estudos de arte)

VAUTOUR, R. T. Trois paroles épistémologiques chez Antoine Berman, *Meta: journal des traducteurs / Meta: translators' journal*, v. 43, n. 3, p. 337-348, 1998.

Recebido em: 1 de maio de 2018.

Aprovado em: 16 de agosto de 2018.