UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga:
Uma tradução comentada de 23 poemas

Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Orientador: Prof. Dr. André Malta Campos

Dissertação apresentada ao Programa de
Letras Clássicas do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da
Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo

2009

Resumo

Este trabalho consiste de uma tradução comentada de vinte e três poemas gregos dos períodos Clássico e Arcaico. Essa tradução foi realizada buscando recriar o ritmo e a sonoridade dos textos originais, mas sem se afastar demasiadamente do plano do sentido, de modo que não é uma recriação livre. O trabalho é introduzido por um breve estudo a respeito do ritmo e da sonoridade, tanto na literatura grega quanto em termos gerais.

Abstract

This work is comprised of a translation, followed up by a commentary, of twenty-three greek poems from the Classical and Archaic periods. The translation was carried out with a view to recreate the rhythm and sound of the original texts, without, however, allowing it to stray too far from the meaning, lest it would become a free recreation. The main work is introduced by a brief study regarding rhythm and sound, both in greek literature and in general terms.

Palavras-Chave: literatura, lírica, grega, tradução, poética.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio concedido.

Ao Professor Doutor André Malta Campos, por três anos de guiamento, apoio e sabedoria.

Ao Professor Doutor João Angelo Oliva Neto e ao Professor Doutor Flávio Ribeiro de Oliveira pelos comentários e pelas correções propostas.

À minha família, por tudo que sou.

Sumário

Resumo.....	2
Agradecimentos.....	3

Parte I

I – Apresentação.....	6
II – Sonoridade.....	12
III – Ritmo.....	21
IV – Método de Tradução.....	28

Parte II

Dístico Elegíaco.....	34
Tirteu – Fr. 12.....	38
Arquíloco – Fr. 3.....	44
Arquíloco – Fr. 4.....	47
Arquíloco – Fr. 5.....	50
Mimnermo – Fr. 1.....	53
Mimnermo – Fr. 2.....	56
Mimnermo – Fr. 5.....	59
Mimnermo – Fr. 12.....	62
Mimnermo – Fr. 14.....	65
Sólon – Fr. 5.....	68
Sólon – Fr. 9	70
Sólon – Fr. 16.....	73
Sólon – Fr. 24.....	75
Teógnis – Teognídea 271-8.....	77
Tetrâmetro Trocaico.....	79
Arquíloco – Fr. 114.....	81
Arquíloco – Fr. 122.....	84
Trímetro Jâmbico.....	86
Semônides – Fr. 1.....	88
Estrofe Sáfica.....	92
Safo – Ode a Afrodite.....	95

Safo – Fr. 31.....	100
Dímetro Jônico com Anáclase.....	103
Anacreonte – Fr. 356.....	105
Anacreonte – Fr. 395.....	108
Glicônio e Ferecrácio.....	111
Anacreonte – Fr. 358.....	113
Oitava Ode Pítica de Píndaro.....	116
Píndaro – Ode Pítica VIII.....	121
Bibliografia.....	133

I – Apresentação

Este trabalho tem como objetivo estudar alguns aspectos rítmicos e sonoros da poesia grega antiga, bem como a possibilidade de recriá-los ou compensá-los em uma tradução poética e comentada.

Como corpus para este estudo, foram escolhidos vinte e três poemas de nove diferentes poetas mélicos, elegíacos e jâmbicos dos períodos Arcaico e Clássico, aqui agrupados livremente sob a alcunha de *Lírica Grega*.¹

A escolha desses textos se deu, sobretudo, de acordo com uma afinidade pessoal com os poemas. Parece seguro dizer que é mais fácil e proveitoso traduzir um texto com o qual nos identificamos e temos certa afinidade, por conta de termos ouvido alguma mensagem em seu todo, do que um texto que não nos diz nada.

Isso é, no entanto, uma lâmina de dois gumes, uma vez que se corre o risco de ignorar outras possibilidades do texto em prol de salientar aqueles elementos que acreditamos reforçar a mensagem encontrada. No final das contas, porém, parece melhor obter sucesso em traduzir uma ou duas possibilidades de sentido do texto, fundamentadas pela recriação de elementos formais que as embasam, do que criar um

---

¹ O termo *Lírica Grega* costuma gerar grandes discussões e muita discordância com respeito ao que pertenceria e ao que não pertenceria em seu gênero. Como explica Gentili (1951: 42), “Na cultura grega, o termo 'lírica' designava, no sentido técnico, a poesia cantada com o acompanhamento musical da líra (*lýra*) ou de outro instrumento de corda análogo (*mágadis*, *kítharis*, *bárbitos*, *phórminx*). Essa associação é confirmada pelo cânone alexandrino de poetas líricos, que abarcava apenas a lírica monódica e a lírica coral, excluindo a poesia jâmbica e a elegíaca, que era acompanhada pelo aulos. Ainda que, em comparação com a terminologia clássica, não seja correta a tendência de agrupar sob a denominação de 'lírica' grega a poesia elegíaca e a jâmbica, ela não é, contudo, imprópria sob o perfil do conteúdo por sua relação com a audiência.” Para a crítica moderna, porém, nas palavras de West (1993: vii), “Poesia lírica grega' é um termo convencional e abrangente que cobre, mais ou menos, toda a poesia grega secular até 350 a.C., com exceção da épica, da poesia didática, e outros versos compostos em hexâmetro, e do drama. Não pode ser considerada um único gênero. Ela é comumente dividida entre poesia mélica, elegíaca e jâmbica.” Este trabalho não tem a intenção de discutir o assunto ou sugerir um uso diferente do termo. Usa-se, tão-somente, a terminologia *Lírica Grega* pela facilidade de catalogar toda a poesia grega clássica e arcaica à exceção da épica, da poesia didática e do drama, tal qual ressaltado por West.

todo desconexo, que tenta ser muitas coisas sem conseguir ser nada com grande efeito. Une, então, o útil ao agradável aquele tradutor que traduz algo que lhe é caro.

Em geral, contudo, gostamos de muitos autores, e quando sentamos para limitar o escopo da seleção de poemas, tivemos preferência por aqueles mais conhecidos e procurados. Isso se deu simplesmente pelo interesse em aplicar um método de tradução pouco utilizado na academia àqueles poemas com que já temos alguma familiaridade, de modo que o leitor mais erudito possa comparar com facilidade os resultados aqui obtidos com os de outros tradutores. Fora isso, de acordo com o segundo objetivo deste trabalho, o de servir de introdução a leigos, pareceu mais profícuo apresentar ao leitor os poetas da Lírica Grega mais comumente citados e estudados.

Resumindo, então, o objeto deste trabalho se limita a uma quantidade humilde de poemas e ritmos, não havendo, de maneira alguma, a intenção de esgotar o assunto ou de apresentar soluções definitivas aos problemas que aborda. Pelo contrário, espera-se apenas aclarar um pouco a questão e trazê-la para um plano de discussão mais ativo na academia.

Quanto à organização das partes, neste primeiro bloco do trabalho, é tratada de modo geral a maneira pela qual se estrutura e justifica o projeto, bem como a metodologia adotada e alguns elementos importantes acerca da sonoridade e do ritmo, os quais formam um embasamento teórico constantemente retomado na etapa seguinte.

A segunda parte do trabalho, sendo o momento principal do todo, estrutura-se, primeiramente, de acordo com uma divisão métrica. Os poemas foram agrupados em seções, de modo a formarem blocos de mesmo padrão rítmico. Essas seções são organizadas a fim de apresentarem os poetas em uma ordenação tradicional. Abrindo cada uma dessas partes, há um breve estudo a respeito do metro e do ritmo empregado nos poemas originais, bem como uma explicação de como eles foram trazidos para nossa língua na tradução.

Na seqüência, logo após o texto original, encontra-se a tradução em Português realizada para este trabalho. No texto traduzido de cada poema, podem-se ver marcadas

em negrito as sílabas tônicas ou subtônicas² que correspondem à cadência do ritmo que se tentou recriar em Português. Essas marcações têm como finalidade auxiliar o leitor a perceber o ritmo adotado e a realizar uma leitura de acordo com o andamento que se buscou criar.

O terceiro e último item da apresentação individual de cada poema é o comentário a respeito do poema original e de como se deu sua tradução. Ali, após uma breve introdução a respeito do poema, destacam-se os elementos poéticos do texto grego e a maneira pela qual eles foram, ou não, recriados ou compensados na tradução. Entre outras características, deu-se importância à sonoridade, ao ritmo e à ordenação das palavras ao longo do texto e dentro dos versos, bem como a relação que se cria entre estes elementos e o sentido do poema.

Por vezes, há também notas a respeito de alguma dificuldade encontrada durante o processo de tradução, assim como as consequências geradas por essa dificuldade e que podem, de uma forma ou de outra, ter sido positivas ou negativas, tendo em vista o resultado final do trabalho.

Ademais, quando necessário, fez-se algum esclarecimento acerca de um vocábulo ou outro que acabou tendo uma tradução um pouco mais distante da que se consideraria literal.

Esse molde para o projeto foi escolhido tendo em vista duas finalidades distintas e bem-estabelecidas: servir de introdução à poesia grega a leigos e apontar algumas características do texto às quais nem sempre se atêm os especialistas.

A primeira dessas finalidades diz respeito à tradução, que se espera, pela tentativa de recuperar um pouco da vivacidade do texto original, ser mais aprazível e convidativa a um leitor que não tenha conhecimento de língua grega o bastante para ler os originais de forma prazerosa.

---

² “(...) de intensidade média, ou seja, entre as tônicas e as átonas (...)” Sacconi (1998: 18).

Há, com efeito, uma séria dificuldade em ler a poesia da Grécia Antiga. Em primeiro lugar, essa dificuldade se manifesta na distância temporal que nos separa da realidade do povo que compôs esses poemas. Para os gregos antigos, a poesia não era apreendida apenas como uma manifestação artística e apreciada, desta forma, tão-somente pela qualidade melódica e estilística de seu conteúdo. Ela era, de fato, um elemento intrínseco à vida cotidiana, permeando a maioria das atividades dos homens e delas sendo parte indissociável, moldando-se, sempre, à circunstância em que era performada.³

A dificuldade de ler esses poemas, contudo, não se limita apenas a esse problema contextual. A maior parte deles foi composta oralmente e idealizada para ser ouvida, e não lida.

É preciso, também, citar a ausência de uma transcrição para o acompanhamento musical que era comum para a maioria desses poemas, uma vez que mesmo aqueles que não eram mais cantados, como a elegia, ainda assim possuíam um complemento vindo da música.⁴ Outros, além disso, também eram acompanhados de certa coreografia, praticada por um grupo de dançarinos.⁵

---

³ “A poesia grega foi um fenômeno profundamente diferente da poesia moderna no conteúdo, na forma e no modo de comunicação. Tinha um caráter essencialmente pragmático, no sentido de uma estreita correlação com a realidade social e política, e com concreta ação do individual na coletividade.” Gentili (1951: 5).

“Homero revela-nos ainda outra raiz muito importante do canto, que, não devemos, contudo, considerar como única: o canto que acompanha o trabalho. Quando deusas, como Calipso e Circe, cantam sentadas ao tear, agem como mulheres mortais, e, no escudo de Aquiles, um menino acompanha o trabalho da vindima com o canto de Lino. Os antigos conheciam cantos para quase todas as actividades desde a de tirar água até à de cozer o pão. Um pequeno fragmento, uma cançãozinha lésbica para a moagem (*Carm. pop.* nº 30 D), cuja antiguidade é testemunhada pela menção de Pítaco, dá-nos uma ideia de muitos cantos desaparecidos.” Lesky (1995: 133).

⁴ “Havia também um músico chamado Sacadas de Argos, compositor de melodias e de dísticos elegíacos postos em música; pois, na origem, os músicos que se dedicavam ao aulos cantavam dísticos elegíacos postos em música, como o atesta o regulamento das Panatenéias relativo ao concurso musical.” Plutarque (1900: 24-5).

⁵ “A dança como linguagem do corpo é a arte de mover o corpo humano em relação ao espaço (imagem) e ao tempo (ritmo). Tinha, no mundo antigo, uma função ritual, lúdica e estética: ritual, porque não havia uma cerimônia religiosa que não contemplasse uma execução de orquestra; lúdica, pelo prazer de quem a

Dessa forma, deve-se lembrar que ler a poesia grega é uma tarefa feita ainda mais árdua por conta de tratar-se de um corpus permeado por canções cuja parte musical nos é omissa.

Essas canções pertenciam a diferentes subgêneros, agrupados comumente sob a alcunha de *lírica* e que tinham seu próprio padrão métrico, conteúdo, ocasião de performance, tom e acompanhamento musical. Alguns eram acompanhados pela lira, outros pelo aulos, e havia aqueles que eram apenas recitados ou cantados de forma monótona e sem acompanhamento.⁶

No decorrer dos séculos, contudo, praticamente todas as notações musicais existentes, as quais já não eram tão numerosas, foram perdidas. As que chegaram a nós estão em fragmentos de difícil decodificação: entre outros problemas, o sistema usado na época não dava conta de registrar notações que consideramos fundamentais, como medidas de tempo, o que se pode explicar, provavelmente, pelo estabelecimento de ritmos e de acompanhamentos padrões, os quais seriam de conhecimento popular, mas que foram aos poucos sendo mudados ou esquecidos pelo povo.⁷

Assim, da mesma maneira como não se pode apreciar totalmente uma canção moderna se lhe tirarmos a melodia, certamente há inúmeros elementos desses poemas que eram salientados e embelezados pela música que os acompanhava, à qual nós não temos acesso.

Um último resquício dessa música, no entanto, faz-se presente nos próprios poemas, na forma de sua sonoridade e cadência rítmica.⁸ Por esse motivo, estudar e

---

executava e de quem a observava; estética, pela forma que o corpo humano animado a cada vez assumia em relação ao que estava sendo narrado, sem se considerar o outro aspecto, do exercício de ginástica, que conferia ao corpo saúde, beleza e harmonia.” Gentili & Lomiento (2003: 77).

⁶ Burstein, Pomeroy, Donlan, Roberts (1999: 116).

⁷ Mulroy (1995: 9).

⁸ “(...) os poetas líricos e dramáticos da época clássica compunham a música ao mesmo tempo que as palavras, e o cuidado extremo que eles conferiam à forma métrica prova que o ritmo do canto estava intimamente ligado ao ritmo do metro.” Weil (1902: 139).

traduzir a poesia lírica grega levando em consideração esses elementos parece ter uma grande importância, a fim de auxiliar os leitores a experimentarem ritmos não usuais em nossa língua e se aproximarem dessa melodia fugaz.⁹

Por fim, na tarefa de produzir uma tradução que mimetizasse de alguma forma essa poesia, foi preciso identificar quais os elementos poéticos de cada texto e a maneira pela qual eles influenciam, acentuam ou transmutam o sentido imediato de cada passagem. Espera-se que o pouco de luz que se pôde lançar nessas características sirva de aparato de pesquisa a estudiosos que busquem se aprofundar mais no sentido desses poemas.

---

⁹ “O ritmo é provavelmente o único traço de uma língua estrangeira que nós nunca poderemos aprender a ouvir puramente. O ritmo e seu significado se encontram nas profundezas de nós mesmos. Eles são absorvidos nos hábitos do corpo e nos usos da voz junto de nossos aprendizados mais básicos de nós mesmos e do mundo. O ritmo forma a sensibilidade, torna-se parte da personalidade; e o senso de ritmo de um indivíduo é modelado de uma vez por todas em sua língua materna.” Matthews (1966: 70).

II – Sonoridade

“A grande literatura”, dizia Pound, “é simplesmente linguagem carregada de sentido, no mais alto grau possível.”¹⁰ O autor afirmava ainda que, para atingir esse grau máximo de significação, um escritor recorre ao ritmo e ao som, a Melopéia, à criação de imagens simbólicas, a Fanopéia, e ao uso inusitado e lúdico de palavras não só pelo seu significado imediato e primeiro, mas também pelas suas possíveis interpretações baseadas nos mais diversos usos que pode receber, a Logopéia.¹¹

Pound cunhou essas três denominações a partir dos radicais gregos de “ἔπος”, a “palavra falada”, de “μέλος”, o “canto”, de “φαίνω”, “fazer(-se) aparecer” e de “λόγος”, que pode tanto indicar, entre outras coisas, o “discurso”, quanto a “faculdade de raciocinar” ou a própria “razão”. Logo, por Melopéia, pode-se entender a “palavra cantada”; por Fanopéia, a “palavra imagética”; e por Logopéia, a “palavra racionalizada”.

Um belíssimo exemplo de Melopéia, citado por Staiger¹² como modelar por seu ritmo e plasticidade, mas que também é ímpar em termos de sonoridade, é o verso 149 do Canto I da *Ilíada*:

δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο¹³

Também se pode buscar em Homero um exemplo clássico de Fanopéia, os versos 469-73 do Canto II da *Ilíada*:

ἦ ὅτε μυιῶν ἀδινάων ἔθνεα πολλὰ

---

¹⁰ Pound (1976: 35).

¹¹ Pound (1976: 37-8).

¹² Staiger (1997: 97).

¹³ No original, é notável a seqüência de sons de /é/ em “δεινὴ” e “κλαγγή” e a repetição do encontro vocálico das palavras “ἀργυρέοιο” e “βιοῖο”, além da homofonia em /e/, presente na maioria das palavras do verso. Na tradução de Haroldo de Campos (2001: 33), “Horrissono clangor irrompe do arco argênteo”, há uma homofonia em /o/ que perpassa, com vivacidade, todas as vocábulos. As duas palavras encadeadas e iniciadas por [ar] no final do verso recriam, por sua vez, o som aberto de /é/ do original.

αἶ τε κατὰ σταθμὸν ποιμνήϊον ἡλάσκουσιν
ὥρη ἐν εἰαρινῇ ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει,
τόσσοι ἐπὶ Τρώεσσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
ἐν πεδίῳ ἴσταντο διαρραῖσαι μεμαῶτες.¹⁴

Por fim, um exemplo admirável de Logopéia pode ser visto no fragmento 6 de Arquíloco, no qual o poeta propositalmente mistura o vocabulário comumente destinado a relações amistosas com o universo da guerra:¹⁵

ξείνια δυσμενέσιν λυγρὰ χαριζόμενοι¹⁶

Essas três funções poéticas constituem, segundo Pound, as ferramentas básicas de um poeta, no âmbito das quais se encerram todos os artifícios e efeitos passíveis de serem empregados e criados em um poema. É por meio, pois, da incidência simultânea dessas três funções poéticas que a grande poesia é criada.

Neste trabalho, vai-se privilegiar a Melopéia como critério mais freqüente a ser examinado e recriado, ou compensado, na tradução aqui realizada. As outras funções poéticas serão também trabalhadas, mas de forma secundária.

Sendo, pois, a Melopéia o principal foco de atenção deste trabalho, vejamos, de maneira extremamente sucinta, alguns elementos de estilística referentes à sonoridade, os quais foram, recorrentemente, identificados e, quando possível, recriados ou compensados na tradução feita. Longe de se ter a intenção de produzir um manual minimamente satisfatório neste assunto, tem-se aqui apenas o intuito de listar estes

---

¹⁴ Na tradução de Carlos Alberto Nunes (2001: 91):

“Do mesmo modo que enxames de moscas, de número infindo,
pelos currais dos pastores volteiam, sem pausa nenhuma,
na primavera, no tempo em que os jarros de leite transbordam:
tantos guerreiros Aquivos, de coma flutuante, se viam
pela planície dos teucros, sedentos de a todos vencerem.”

¹⁵ “O objecto visado pela consciência através das palavras permanece o mesmo em ambas as linguagens. (...) O que muda não é o objecto, mas o sujeito, a sua estrutura de recepção, o tipo de consciência que apercebe o discurso.” Cohen (1987: 155).

¹⁶ “Agraciando o inimigo com lúgubres presentes de hospitalidade”, numa tradução literal.

elementos para referência rápida ao leitor não familiarizado, ou cuja memória por ventura vacile.

Assonância: repetição do mesmo som vocálico em diferentes sílabas, geralmente tônicas. Exemplos:

Μοῦσα τοῦδε τοῦ μέλεος
(Fragmento 728 de Timocreão)

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης
τῇν πανήγυριν σέβων.
(Fragmento 322 de Arquíloco)

εἷ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρπεινα.
(Fragmento 119 de Hipônax)

Aliteração: repetição do mesmo som consonantal, geralmente no início de palavras. Exemplos:

Προκλεῖ Περσείδας τ' ἐκ Διὸς ἀρχόμενοι
πίνωμεν, παίζωμεν· ἔτω διὰ νυκτὸς ἀοιδή
(Fragmento Elegíaco 27 de Íon de Quios)

πυκινὰς πέμφιγας πióμενοι
(Fragmento 312 de Íbico)

πάτρω' ἐμὸν ἀντίθεον Μελάμποδα
(Fragmento 228 de Estesícoro)

Homofonia: termo comumente empregado para identificar “(...) a assonância mais fugidia, que apenas se pode chamar de homofonia, e que no entanto permite uma grande eficácia poética.”¹⁷ Exemplo:

---

¹⁷ Candido (2006: 64).

μέσφ ἄματι νύκτα γινομέναν
(Fragmento 271 de Estesícoro)

†έν εὐδετέω† ὥσπερ Λέσβιος Πρύλις.
(Fragmento 41 de Semônides)

Anáfora: repetição de uma mesma palavra ou grupo de palavras no início de versos ou frases em seqüência. Exemplos:

οὐδε τῷ Κνακάλῳ
οὐδε τῷ Νυρσύλῳ.
(Fragmento 173 de Alcman)

θέλω λέγειν Ἀτρείδας,
θέλω δὲ Κάδμον ἄδειν
(Texto 23 das *Anacreônticas*)

Poliptoto: repetição de um mesmo nome em casos diferentes, ou de um mesmo verbo com terminações diferentes. Exemplos:

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρέω
Κλεοβούλῳ δ' ἐπιμαίνομαι,
Κλεοβούλον δὲ διοσκέω.
(Fragmento 359 de Anacreonte)

νῦν δὲ Λεωφίλος μὲν ἄρχει, Λεωφίλου δ' ἐπικρατεῖν,
Λεωφίλῳ δὲ πάντα κεῖται, Λεωφίλον δ' ἄκουε.
(Fragmento 115 de Arquíloco)

Paronomásia: uso de palavras de som ou grafia semelhante, mas com sentidos diferentes. Exemplos:

τῷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβροτωμένος ἄκρον
(Fragmento 219 de Estesícoro)

καὶ σῆμα Γύγεω καὶ μέγαστρον στήλην
καὶ μνήμα Τωτος, Μυτάλιδι πάλμυδος
(Fragmento 42 de Hipônax)

Ao longo deste trabalho, portanto, será comum encontrar menções freqüentes ao aspecto sonoro de uma palavra ou de um verso, bem como a maneira com que a sonoridade desses fonemas, em conjunto, altera ou reforça o sentido de um ou mais vocábulos. Por conta disso, aqui se encontra um breve resumo a esse respeito, com o intuito de servir de referência rápida e também de fundamentação básica para as recorrentes visitas a esse assunto.

Antes de mais nada, há uma distinção muito importante que se deve fazer, como ressalva Antonio Candido (2006: 50), com relação à Teoria de Grammont de que há uma correspondência entre a sonoridade das palavras e o sentimento por elas expresso. Essa distinção diz respeito ao fato de que um mesmo som pode servir para evocar sentimentos opostos, como é o caso das vogais agudas que, segundo o autor, podem servir tanto para exprimir dor e desespero quanto alegria (2006: 56).

Essa discrepância, aparentemente ilógica, se explica pelo fato de que os sons podem ter seus valores alterados pelo contraste com outros sons, além da cadência e do volume do fraseado em que se inserem. Como afirma Antonio Candido, “(...) o efeito total é freqüentemente devido à combinação de efeitos parciais, cujo acúmulo e combinação definem o rumo geral da expressividade, sempre sob a orientação da idéia.”¹⁸

Desse modo, é bastante subjetivo e variável o valor que se pode dar a um som isolado, uma vez que sua natureza, quando em meio a outros sons, é extremamente volátil e instável. Isso é especialmente verdadeiro em relação às vogais, que podem transmitir idéias não só variadas, como muitas vezes opostas.¹⁹

---

¹⁸ Candido (2006: 57).

¹⁹ Antonio Candido (2006: 54) cita, entre outros, os seguintes exemplos de sons vocálicos semelhantes inspirando sentimentos opostos:

“Tout m’afflige et me nuit, et conspire à me nuire.” (Racine)

Por esse motivo, serão deixados de lado aqui os sons vocálicos, os quais, ao que nos parece, merecem um estudo mais aprofundado,²⁰ dando-se preferência a exemplificar os efeitos das consoantes, cuja influência nas palavras em um verso é mais estável e passível de ser fundamentada.

As consoantes podem ser divididas, segundo Sacconi (1998: 19), de acordo com quatro critérios distintos, dos quais três são de grande interesse para o presente estudo. O último desses critérios, o do ponto de articulação dos fonemas, é de interesse secundário, sendo mais útil como fator distintivo entre os membros de um mesmo grupo de modo de articulação.

i) Quanto ao papel das cavidades bucal e nasal:

Os únicos sons consonantais em Grego antigo que recebem nasalização são os fonemas /m/ e /n/ quando precedem vogais, tal qual no exemplo a seguir (Fragmento 16 de Safo):

..]με νὺν²¹ Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρειόσας

A característica principal dos sons nasais é a de expandir o volume dos sons. Dir-se-ia que lhes conferem uma forma mais arredondada, se se permitir uma abstração um tanto quanto paradoxal, porém eloquente. Podem ser encontrados com facilidade em versos de teor amoroso ou erótico, talvez por estarem inconscientemente associados ao som proveniente de um fraco gemido. De outra forma, também podem enfatizar o tom lânguido de um verso.

“Il est doux d’écouter les soupirs, les bruit frais.” (Héredia)

²⁰ A *Introdução à Estilística* (1989: 29-33) de Nilce Sant’Anna Martins possui um estudo um pouco mais pormenorizado do assunto.

²¹ Apesar de, neste caso, não haver uma vogal depois do último v em “νὺν”, este era provavelmente lido em sequência com a vogal da próxima palavra. Em casos separados, porém, o som deste último v não seria nasalizado.

Por exceção, todos os demais sons do Grego são relegados a um mesmo grupo, quando se toma esse fator de distinção como elemento classificatório, de modo que a não-nasalização não tem por si só um caráter específico.

ii) Quanto ao papel das cordas vocais:

As consoantes podem ser surdas ou sonoras com relação à ausência ou à presença de vibração nas cordas vocais por fechamento da glote durante sua pronúncia.

Os sons consonantais sonoros do Grego antigo são: /b/, /d/, /m/, /n/, /g/, /l/, /z/ (encontrado em geral como o [zd] proveniente de ζ). Os demais fonemas (/t/, /t_h/, /k/, /k_h/, /p/, /p_h/, /r/ e /s/) são todos surdos.

Em geral, as consoantes surdas se prestam a uma sonoridade mais sóbria, ao passo que as sonoras conferem maior vivacidade à passagem em que se encontram, como se pode perceber nos exemplos abaixo (ambos do texto 28 das *Anacreônticas*):

Φύσις κέρατα τάυροις

λέουσι χάσμ' ὀδοντων

iii) Quanto ao modo de articulação:

Dividem-se, pelo modo de articulação, os sons consonantais, primeiramente, entre oclusivos e constritivos.

São considerados oclusivos os fonemas cuja pronúncia envolve um fechamento completo do fluxo de ar seguido de uma liberação repentina e marcante. Dentre eles, os de caráter mais explosivo são as bilabiais /p/ e /b/, seguidas pelas velares /k/, /k_h/ e /g/, e, por fim, pelas linguodentais /t/, /t_h/ e /d/.

De maneira mais ou menos marcante, de acordo com a graduação apresentada acima, esses sons, quando aliterados, fazem com que o ritmo de um verso se torne mais pausado, por vezes agregando uma solenidade maior ao texto, mas também servindo

para, entre outros fins, acentuar o efeito de cólera ou de escárnio de uma passagem, como se pode notar nos exemplos abaixo:

ἔτι δὲ τέ]τρατον εἴ τις ὀρ-

θὰ θεὸς] εἶλκε Δίκας τάλαν[τα,
Δεινομένεός κ' ἐγερα[ίρ]ομεν υἱόν.²²

(Quarto Epinício de Baquílides)

Κηΐα με προσῆλθε φλυαρία οὐκ ἐθέλοντα·
οὐ θέλοντά με προσῆλθε Κηΐα φλυαρία.²³

(Fragmento 10 de Timocreão)

De outro lado e tendo efeito geralmente oposto, encontram-se as consoantes constrictivas, cuja pronúncia se baseia na limitação da passagem do ar entre diferentes pontos do aparelho fonológico. No Grego antigo, elas se restringem a /r/, /l/, /s/ e /z/.

Grosso modo, as consoantes constrictivas têm o efeito de suavizar o verso, harmonizando-se com as vogais em uma tonalidade diáfana, como no exemplo abaixo:

χαλάσσομεν δὲ τὰς θυμοβόρῳ λύας²⁴

(Fragmento 70 de Alceu)

É interessante notar ainda a possibilidade, passível de ser vista no exemplo apresentado acima, de oclusivas como /k_h/ e /t_h/ se amenizarem, de modo a seu valor aspirado sobressair-se a seu fator oclusivo.

---

²² “Uma quarta vez estaríamos honrando

O filho de Deinomenes se algum deus

Estivesse segurando a balança da Justiça.”

²³ “Banalidades da Céia vieram a mim contra minha vontade;

Contra minha vontade vieram a mim banalidades da Céia.”

²⁴ “Relaxemos da disputa que consome o coração”.

A líquida /r/, no entanto, quando sucede ou antecede diretamente uma consoante oclusiva, tem em geral o efeito de intensificar o peso da consoante do outro tipo, por conta de seu caráter vibrante, como no caso abaixo:

πορφυρή τ' Ἀφροδίτη

(Fragmento 357 de Anacreonte)

III – Ritmo

A primeira e mais notável distinção que se estabelece, do ponto de vista métrico, entre o Grego antigo e as línguas românicas atuais diz respeito ao uso de um método quantitativo de análise das sílabas poéticas. Em vez do modelo com que estamos familiarizados e no qual se diferenciam as sílabas poéticas de um texto levando em consideração seu grau de tonicidade, o Grego tinha como critério, para diferenciar as sílabas poéticas de um verso entre si, o tempo que se levava para pronunciá-las, que podia ser maior ou menor.

Essa característica da metrificação grega, naturalmente, reflete uma particularidade da própria língua helênica antiga, uma vez que nela não havia uma distinção entre sílabas tônicas e átonas, e sim entre sílabas longas e breves.

Faz parte do campo de estudo da Prosódia a análise da quantidade de sílabas em um período, onde a duração quantitativa de uma sílaba breve se indica por um tempo ou *mora*, e a de uma longa por dois tempos ou *morae*.²⁵ Estima-se, contudo, que a duração de uma sílaba longa, comparada a de uma sílaba breve, estivesse na proporção de 5:3.²⁶

De forma simplificada, uma sílaba será, geralmente, longa quando possuir uma vogal longa²⁷ ou um ditongo, ou quando houver duas consoantes em sequência entre seu final e o começo da próxima sílaba. Há inúmeras exceções e casos à parte que devem ser estudados separadamente, mas, sabendo-se essas regras gerais, é possível escandir versos em grego antigo sem muita dificuldade.

Em uma escansão ou em uma estruturação rítmica, emprega-se o símbolo “–” para identificar e representar as sílabas longas, e o símbolo “˘”, para as breves. Há, ainda, um terceiro tipo importante de posição comumente assinalado na metrificação grega, o qual se denomina *anceps* e se simboliza com um “x”. Sua função é a de indicar

---

²⁵ Gentili (1951: 5).

²⁶ West (1987: 6).

²⁷ As vogais “η” e “ω” são longas por natureza.

que uma determinada posição do verso pode ser ocupada tanto por uma sílaba longa quanto por uma sílaba breve.

Desta forma, sabendo diferenciar as sílabas longas das breves e como assinalá-las, podemos escandir o verso de Tirteu abaixo:

— — — — — — — — — — — — — —
 οὐτ' / ἄν / μνη / σαί / μνην / οὐτ' / ἐν / λό / γωι / ἄν / δρα / τι / θεί / ην

Assim como aconteceu, acima, à sílaba “γωι” de ser lida como breve por necessidades métricas, também pode ocorrer de uma sílaba breve ser lida como longa no verso pela mesma razão.²⁸

Em nossa língua, mesmo que se considerem válidas para metrificação as sílabas subtônicas de uma palavra, elas muitas vezes não terão o efeito desejado dentro de um verso, por serem, isoladamente, menos acentuadas do que as sílabas tônicas por natureza. Em grego, contudo, por conta do uso do sistema quantitativo descrito acima, uma mesma palavra podia ter mais de uma sílaba longa, como visto no exemplo escandido, não havendo grandes distinções entre as sílabas de mesmo tipo dentro de um verso ou mesmo dentro de uma única palavra. O resultado, como se pode esperar, é que havia uma facilidade maior de empregar padrões métricos complexos, facilidade essa que era expandida ainda mais pela possibilidade de ocorrência de dois fenômenos, denominados respectivamente contração e resolução.

O primeiro pode ocorrer quando há, no esquema métrico, duas posições breves antes de uma longa. Trocam-se, então, essas posições por uma longa. A resolução, por sua vez, consiste na substituição de uma posição longa por duas breves, sendo que a condição básica para sua ocorrência é a de que essa posição longa não seja a última de seu tipo no período.²⁹ Tendo em mente que o metro do verso apresentado acima é fixo e

²⁸ Ver West (1987) e Gentili (1951) para as ocasiões em que esse fenômeno pode ocorrer.

²⁹ West (1987: 6).

que permite contração em todos os pés,³⁰ podemos voltar agora a seu exemplo de escansão e identificar, com o símbolo “—”, as sílabas longas que foram originadas a parte da contração de duas sílabas breves subseqüentes e contraíveis, chamadas bíceps:

—   —   —   —   —   —   —   —   —   —   —   —
οὐτ' / ἄν / μνη / σάι / μνην / οὐτ' / ἐν / λό / γωι / ἄν / δρα / τι / θεί / ην

Tem-se, portanto, como unidade mínima, em metrficação grega, a *mora*, ou a duração temporal de um fonema. Derivando disso, a próxima unidade com que se trabalha, numa sucessão de grandezas, seriam as sílabas, que se constituem e se diferenciam, entre longas e breves, de acordo com sua duração temporal. Em seguida, entrando mais a fundo no território do ritmo, tem-se o pé, que nada mais é do que uma combinação padrão de sílabas longas e breves.

Versos inteiros, ou mesmo poemas, podem ser constituídos simplesmente pela justaposição de palavras cujas sílabas poéticas, em sucessão, criam uma torrente ininterrupta de um determinado pé. O resultado disso, como se pode imaginar no entanto, seria um ritmo por demais marcado e monótono. Por isso, quando lidando com um tipo único de pé, algumas licenças, precisam ser tomadas, a fim de variar mesmo o mais rígido dos metros, para que a beleza e a magia do ritmo não se transformem em uma repetição mecânica e fria.

Talvez se possa supor que tenha sido da padronização das licenças tomadas, ou não, quando empregando metros criados com um ou outro pé que tenha surgido o *metron*, o qual, geralmente, se constitui de um ou dois pés justapostos, com ou sem alguma variação interna que possibilite uma distinção pontual no andamento do verso.

Desta forma, um pé trocaico, que se cria pela seqüência de uma sílaba longa e de uma breve, terá o seguinte metron:

³⁰ À exceção do último, cuja segunda e última posição é na verdade um anceps, como se verá na seção métrica dedicada ao Dístico Elegíaco, e do terceiro pé quando a cesura não se encontra logo depois de sua sílaba longa inicial.

Em alguns casos, como aparece no hexâmetro dactílico, o *metron* equivale à própria extensão do pé, de modo que esse verso se caracteriza, simplesmente, pela justaposição de seis dactilos. Essa aparente simplicidade, no entanto, é logo descartada quando se tem em mente a possibilidade de contração das sílabas breves do dactilos, a existência de uma ou mais cesuras no verso em posições diferentes, além de outras peculiaridades que serão analisadas um pouco mais detalhadamente no capítulo que diz respeito a esse metro. Algumas características, por outro lado, podem ser vistas aqui, por conta de serem mais gerais e dizerem respeito a toda sorte de metros.

Em primeiro lugar, cabe aqui um comentário a respeito da natureza geral do ritmo criado pela métrica particular de um poema. Há, primordialmente, dois tipos básicos de ritmo em poesia, os quais podem se misturar e variar para criar composições mais complexas: o ritmo ascendente (jambo, anapesto, etc) e o ritmo descendente (troqueu, dactilo, etc).

Como se pode talvez já antecipar, o ritmo ascendente tem uma facilidade maior para criar uma atmosfera mais vívida e para indicar alegria, ao passo que o ritmo descendente se associa com maior facilidade a temas de maior sobriedade e à melancolia. Os poemas cujo conteúdo se harmoniza diretamente com o ritmo vão, em geral, direto ao cerne do sentimento que exprimem e buscam potencializá-lo ao máximo. Vejamos alguns exemplos:

Salve, **lindo pendão** da **esperança**,
Salve, **símbolo** **augusto** da **paz**!
(Olavo Bilac, Hino à Bandeira)

Alvorada **lá** no **morro**, **que** **beleza**.
Ninguém **chora**, não **há** **tristeza**.
Ninguém **sente** **dissabor**.
(Cartola, Alvorada)

Quanto mais desejo **ver-vos**,

Menos vos vejo, Senhora.

(Camões, Ana quisestes que fosses)

Tyger! Tyger! burning bright

In the forests of the night

(William Blake, The Tyger)

Por outro lado, quando o ritmo adotado em um poema é contrário ao sentimento expresso nele, resulta-se um estranhamento que pode indicar, reforçar ou prenunciar a dualidade ou ambigüidade do tema enunciado. Exemplos:

É um contentamento descontente.

(Camões, Soneto 11)

Cavaleiro das armas escuras,

Onde vais pelas trevas impuras

Com a espada sanguenta na mão?

(Álvares de Azevedo, Meu Sonho)

Belo belo minha bela

Tenho tudo que não quero

(Manuel Bandeira, Belo Belo)

Quando passas, tão bonita

Nessa rua banhada de sol

Minha alma segue aflita

E eu me esqueço até do futebol.

(Tom Jobim, Falando de Amor)

Em segundo lugar, é interessante fazer um breve esclarecimento a respeito da natureza da cesura. Esse artifício nada mais é do que uma convenção, estabelecida com fins rítmicos, de fazer com que certa posição num verso coincida com o final de uma palavra, de modo a criar uma pausa no andamento do texto e a dividir o verso em hemistíquios. A observação de Emil Staiger a respeito da cesura no hexâmetro dactílico

parece ser muito esclarecedora de sua importância rítmica: “Como uma pequena barra a cesura parece sustentar o verso, para que uma torrente ininterrupta de dáctilos não o leve consigo.”³¹

Além da cesura, uma última característica que deve ser assinalada é a semelhança entre um fenômeno da metrificação em língua portuguesa que pode ser notado, com alguma variação, também em Grego. Quando contamos as sílabas poéticas de um verso, geralmente, ignoram-se todas as sílabas átonas que seguem após a última sílaba tônica. Na metrificação grega, as posições breves após a última posição longa não precisam, na maioria dos metros, ser preenchidas. Disso, decorre um verso ser catalético, quando tem sílabas a menos do que o esperado, ou acatalético, quando todas as suas posições são devidamente ocupadas. Há, ainda, a ocorrência de versos hipercataléticos, ou seja, com uma ou mais sílabas poéticas do que o esperado.

Por fim, segue uma relação dos símbolos empregados, neste trabalho, para a marcação métrica e rítmica:

Sílaba longa	—
Sílaba breve	˘
Sílaba geralmente longa	≡
Sílaba geralmente breve	⋮
Anceps	×
Base eólia	o o
Bíceps contraível	⋈
Bíceps contraído	⋈
Longa Resolvível	≡
Longa Resolvida	⋈
Jambo	˘ —
Troqueu	— ˘
Periambo	˘ ˘
Espondeu	— —

---

³¹ Staiger (1997: 96).

Dáctilo	— ∪ ∪
Anapesto	∪ ∪ —
Ocorrência de cesura	
Geralmente há cesura	:
Maior/menor probabilidade de cesura	÷/:
Fim de período	
Fim de estrofe	

IV – Método de Tradução

O sistema proposto por Pound – e mencionado no tópico anterior – é plenamente capaz de auxiliar-nos a delimitar o âmbito de nossa tradução poética e um método com que nos guiarmos e que estabeleça os elementos aos quais o trabalho de tradução atenderá.³² Aplicando-o a nosso intento, nada mais certo seria do que dizer que o objetivo da tradução que se fará é o de criar uma “experiência comparável”³³ ao original, na qual estejam presentes as três funções poéticas assinaladas por Pound na medida em que apareçam no texto a ser traduzido sob a forma da musicalidade, do conteúdo imagético e do sentido.

A perfeição teórica desse sistema, no entanto, inviabiliza seu uso sem que se façam algumas considerações mais aprofundadas, partindo do princípio pragmático de que quase nunca será possível traduzir todos os elementos poéticos de um texto. Em primeiro lugar, portanto, é preciso definir o que é o objeto da tradução, para escolher quais de suas características são fundamentais na sustentação de sua existência e de seu status enquanto poesia.

Seria demasiadamente ambicioso e até mesmo tolo acreditar que se poderia resgatar incólume a intenção original do poeta e, a partir daí, basear o foco do trabalho de tradução. Já é bastante difícil adivinhar – além de ser um esforço mais do âmbito do vaticínio do que da teoria literária – a intenção dos poetas mais próximos de nós tanto no aspecto temporal quanto espacial. Quem dirá daqueles que viveram há quase três mil anos atrás em uma realidade completamente adversa à nossa?

---

³² “Decidir traduzir um poema é, no início, uma questão de perceber *ao quê* o tradutor espera ser fiel.” Matthews (1966: 67).

“Traduzir significa sempre ‘cortar’ algumas das conseqüências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir *não se diz nunca a mesma coisa*. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis conseqüências ilativas que o termo sugere podemos cortar. Sem nunca estarmos completamente seguros de que não perdemos uma reverberação ultravioleta, uma alusão infravermelha.” Eco (2007: 107).

³³ “Não uma representação, em qualquer sentido formal, mas uma experiência comparável.” Fitts (1966: 34).

De uma forma ou de outra, no entanto, é preciso definir o que é aquilo que se irá traduzir, a fim de criar um caminho para fazê-lo. Devemos, então, ater-nos aos elementos que nos são perceptíveis, como aqueles pertencentes às três esferas tratadas anteriormente, e à imagem sensível que o conjunto desses elementos cria e suscita em nossas psiques ao lermos o poema.

A tradução é um ato de interpretação e a interpretação feita por meio de uma tradução poética deve ser um ato de poesia.³⁴ Na impossibilidade mencionada anteriormente de verificar o que se passava na mente do poeta no momento de composição da obra, resta-nos estudar aquilo que povoa nossas mentes ao ler seu trabalho. Dentre todas as imagens possíveis criadas pelo poema, há sempre uma central e primeira, que se estabelece pela união imediata do plano do sentido com o plano da musicalidade, e partir da qual as demais impressões se originam.

Nessa imagem primeira, que se confunde muitas vezes com a interpretação dita mais superficial ou banal, é que esse trabalho tentará focar-se, na esperança de que, ao aproximar-se da imagem central do poema e ao recriar seus elementos poéticos principais,³⁵ não elimine muitos dos caminhos existentes no original para as demais.

Uma vez definido o que é o objeto de nossa preocupação, passemos agora para a maneira pela qual se tratou esse objeto na tarefa de resgatar algo de sua essência durante o processo de tradução.

Em primeiro lugar, quando havia a necessidade de escolher entre manter um efeito poético e fazer uma correspondência um pouco mais acertada na tradução, foi preferível empregar vocábulos menos literais e tentar salvar a poeticidade do texto.

Como exemplo disso, vejamos esse verso do Fragmento 1 de Mimnermo e sua tradução, tal qual aparece neste trabalho:

---

³⁴ “Ele precisa ser tanto um poeta quanto um intérprete. De forma mais direta, sua interpretação precisa ser um ato de poesia.” Fitts (1966: 34).

³⁵ “O tradutor precisa inventar efeitos formais em sua própria língua que dêem uma impressão semelhante àquela produzida pelos efeitos do original. Isso é trabalhar por analogia.” Matthews (1966: 67).

ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·

É odioso aos **jovens** e **infame** aos **olhos** das **moças**.

O texto original possuía uma bela assonância entre “παισίν” e “γυναιξίν”, criando uma rima interna ao final de cada hemistíquio do verso. Na impossibilidade de criar um efeito mais parecido, tentou-se compensá-lo com assonâncias em /ô/ e /ó/, traduzindo “γυναιξίν”, que literalmente seria “às moças”, pela metonímia “aos olhos das moças”.

No caso acima, trabalhou-se, em parte, por recriação, pela similaridade entre a natureza dos dois efeitos, e, em parte também, por compensação, visto que os efeitos têm, certamente, uma discrepância entre si, não havendo uma correspondência mais acurada. Neste trabalho, essas foram as duas formas principais de reproduzir a poeticidade do texto original no texto traduzido. Elas variam livremente, de acordo com a necessidade encontrada em cada caso específico.

Em segundo lugar e como mencionado anteriormente, nos momentos em que foi preciso escolher entre traduzir um efeito ou outro, foi dada prioridade a traduzir os efeitos poéticos do texto que contribuíam mais ativamente para, de alguma forma, modificar ou acentuar as possibilidades de significância do poema.³⁶

Um exemplo disso pode ser visto na maneira pela qual se traduziu o primeiro verso do Fragmento 5 de Arquíloco:

ἄσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,

Com meu **escudo** um **saio** se **ufana**, o **qual** junto à **moita**,

---

³⁶ “Não há eufonia ou cacofonia em si, a não ser em função do conteúdo semântico. Mais precisamente, a harmonia só é experimentada sob os auspícios da expressividade, e a expressividade é ajustada ao sentido.” Dufrenne (1969: 77).

No caso apresentado acima, o vocábulo “ἄσπίδι” encontrava-se em posição de destaque no início do verso inicial do poema. As únicas maneiras de traduzir esse efeito envolveriam quebrar a lógica de apresentação do poema, fazendo com que o eu-lírico se reportasse ao escudo na segunda pessoa do singular, por exemplo. Isso adulteraria o formato escolhido pelo poeta para expor as idéias do poema e, certamente, representaria uma quebra muito grande com a forma do poema original. Por conta disso, foi necessário deixar de lado esse efeito poético e não recriá-lo.

Uma outra característica a que se atentou foi a de buscar ao máximo respeitar a integridade dos versos, especialmente quando se tratar de casos em que essa integridade é relevante ao sentido. Ou seja, sempre que possível e relevante, tentou-se traduzir as palavras sem mudá-las de um verso para o outro.

Como exemplo disso, vejamos o seguinte verso do Fragmento 1 de Mimnermo e sua respectiva tradução:

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσεῆς Ἀφροδίτης;

Que existência e prazeres, na ausência da áurea Afrodite?

No caso em questão, o verso hexamétrico possuía uma unidade coesa e perfeita no texto grego, formando um todo por si só. Quebrá-lo em mais ou menos de um verso, seria, certamente, um rompimento severo na relação da tradução com o objeto traduzido. Ademais, seria perdida a beleza do hexâmetro perfeitamente concebido e autônomo, tal qual figura no original.

Da mesma forma, a tradução foi feita em um padrão métrico que se assemelhe em algo com o do original, seja pela extensão ou pela cadência. Essas são normas auto-impostas para evitar que o trabalho fuja do âmbito da tradução para aquele da recriação livre.³⁷

---

³⁷ “O método de verso-a-verso e a base métrica original ajudam também a impedir a tradução de vagar rumo à variação livre, a qual deve ser feita por deliberação própria e não por deslize. Aqui é onde começo e onde devo agora terminar.” Lattimore (1966: 56).

Retomando o exemplo anterior, podemos observar abaixo a tentativa de criar o ritmo do hexâmetro, fazendo uma correspondência entre as sílabas longas do Grego e as tônicas do Português:

–   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪ | ∪   –   –   –   ∪   ∪   –   –
 τίς / δὲ / βί / ος, / τί / δὲ / τερπ / νὸν | ἄ / τερ / χρυ / σῆς / Ἄ / φρο / δί / τής;
 –   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪
 Que / e / xis / **tên** / cia e / pra / **ze** / res, / na au / **sên** / cia / da / **áu** / rea A / fro / **di** / te?

Após a cesura, o segundo hemistíquio é um tanto quanto diferente, pela opção de não empregar espondeus na tradução. O padrão empregado para esses hexâmetros é o mesmo que Carlos Alberto Nunes utilizou em suas traduções da *Ilíada* e da *Odisséia*.

A possibilidade de correspondência entre as sílabas longas de línguas clássicas, como o Latim e o Grego, e as sílabas tônicas de línguas modernas, como o Português e o Inglês, não é de modo algum uma inovação. Com efeito, o próprio fato de serem empregados os mesmos, ou semelhantes, termos para designar e nomear os diferentes tipos de pés e metros nesses dois modos diferentes de apreensão do ritmo certamente já nos serve de evidência de que eles possuem alguma similaridade entre si. Essa semelhança se dá no campo rítmico, uma vez que cada sistema, independente da forma empregada para marcar a cadência da fala, produz um ritmo baseado na repetição regular de sua característica marcante e distintiva.³⁸

A partir disso, a possibilidade ou impossibilidade de recriar um ritmo de outra língua, alheio ao cânone de ritmos provados possíveis ao longo dos séculos em nossa língua, depende tão-somente de haver palavras que possam ser combinadas de modo a

³⁸ “A noção de repetição regular é central para nosso entendimento de ritmo. Qualquer fenômeno que exiba periodicidade pode ser chamado de rítmico, independentemente de qualquer evidência dessa periodicidade ser acessível à nossa percepção.” Hasty (1997: 4).

mimetizar a nova cadência por meio das características distintivas de ritmo existentes na língua de chegada.³⁹

No caso da tradução, no entanto, há muitas vezes uma dificuldade extra dependendo do grau de compromisso que o tradutor tenha estabelecido *a priori* com a forma e o conteúdo do texto original. Assim, por mais que haja palavras em Português que, justapostas em uma frase, produzam um ritmo mais complicado, esse ritmo talvez se mostre impossível de ser alcançado durante um trabalho de tradução que não queira entrar no âmbito da recriação livre.

Neste trabalho, houve alguns casos que se enquadram no cenário descrito acima. Mesmo assim, buscou-se um padrão métrico mais ou menos parecido, seja pela extensão puramente dita, com um número semelhante de sílabas poéticas, ou pela cadência dos versos, buscando recriar quando possível o padrão pelo qual se repetiam as sílabas marcantes do texto original. Esse último caso é onde se enquadra o método empregado para criar um padrão métrico com que traduzir a poesia de Píndaro, tal qual se descreve no capítulo que lhe diz respeito.

Por fim, foi preferível, de forma geral, traduzir epítetos e outros termos compostos do Grego por perífrases, para evitar que se causasse um estranhamento no leitor ao ver um número muito grande de termos cunhados a partir do Grego. Em alguns casos, no entanto, quando parecia interessante ao ritmo ou à sonoridade, por exemplo, foram empregados epítetos compostos, como “dedirrósea”, para designar a Aurora.

---

³⁹ “Toda língua tem suas próprias formas, existentes e possíveis: aquelas que os poetas já encontraram e usaram, e aquelas ainda a serem descobertas. As formas vêm dos sons, ritmos, significados, e de todas as relações que os poetas conseguem descobrir entre essas e trazer para a existência perceptível. É o trabalho dos poetas encontrar as combinações, e isso significa inventá-las.” Matthews (1966: 68).

Dístico Elegíaco

Segundo West, “Por elegia, denota-se uma tradição poética, em metro elegíaco, na qual o poeta discursa por meio de sua própria pessoa, geralmente dirigido a um interlocutor específico e no contexto de uma ocasião particular de interação.”⁴⁰ A elegia se prestava, em geral, a uma meditação do poeta a respeito de um determinado assunto, o qual era de interesse do público por fazer parte das questões caras ao pensamento da época. Para esse fim, o ritmo dactílico empregado era extremamente eficaz, criando um andamento sereno e quase marcial.⁴¹

De acordo com Dihle, no entanto, o termo “elegia” não é de origem grega, sendo que, até o período clássico, palavras que lhe eram etimologicamente relacionadas ainda pertenciam ao vocabulário do lamento fúnebre, “ἐλεγος”. Por conta disso, imagina-se que, talvez, a elegia tenha tido como ocasião de performance e objeto de composição inicial o lamento fúnebre. Essa teoria se mostra possível pela existência de um fragmento como o de número 13 de Arquíloco, em que o poeta lamenta a morte de homens em um naufrágio.⁴²

Quanto à sua estrutura formal, o dístico elegíaco é constituído pela sequência de um verso composto em *hexâmetro dactílico* e outro verso criado a partir de dois hemistíquios deste mesmo metro justapostos, os quais muitas vezes são chamados, sem grande precisão, de *pentâmetro* apenas por conveniência e praticidade.

O hexâmetro dactílico, como o próprio nome indica, estrutura-se por meio de seis pés de dáctilos, podendo haver contração nos cinco primeiros pés, cujo último é necessariamente catalético, ou seja, termina incompleto, com um troqueu ou com um espondeu.

O hexâmetro é o metro com o qual se compuseram os poemas da épica grega. Por conta disso, os poemas mais antigos que também o empregam, seja em sua

---

⁴⁰ Traduzido de West (1974: 2).

⁴¹ “Os ritmos do gênero constante, dáctilos e anapestos, dão ao ouvido e ao espírito um sentimento de um equilíbrio particularmente agradável: neles, o andamento era regular e harmonioso.” Croiset (1890: 2).

⁴² Dihle (1994: 33).

totalidade ou parcialmente, à maneira do dístico elegíaco, acabam por emprestar as fórmulas da épica em sua composição. Esse fato é facilmente observável, por exemplo, em alguns poemas de Arquíloco e Tirteu.

Abaixo, podem-se examinar as duas estruturas mais comuns do hexâmetro dactílico grego:

$$\begin{array}{ccccccc} - & \varpi & - & \varpi & - & \cup & \vdots & \cup & - & \varpi & - & \varpi & - & \times & \parallel \\ - & \varpi & - & \varpi & - & \vdots & \varpi & - & \varpi & - & \varpi & - & \times & \parallel \end{array}$$

Como um exemplo ilustrativo dessa estrutura métrica, vejamos a seguir a escansão de um verso inicial de um poema de Sólon (Fr. 9):

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & - \\ \xi\kappa & / & \nu\epsilon & / & \phi\acute{\epsilon} & / & \lambda\eta\varsigma & / & \pi\acute{\epsilon} & / & \lambda\epsilon & / & \tau\alpha\iota & | & \chi\iota & / & \acute{o} & / & \nu\omicron\varsigma & / & \mu\acute{\epsilon} & / & \nu\omicron\varsigma & / & \grave{\eta} & / & \delta\grave{\epsilon} & / & \chi\alpha & / & \lambda\acute{\alpha} & / & \zeta\eta\varsigma, \end{array}$$

Há sempre uma cesura necessária no hexâmetro dactílico grego, a qual se estabelece após a primeira sílaba do terceiro pé, como no exemplo acima, ou após a segunda, como é mais comum, na proporção 4:3.⁴³ Optou-se por traduzir esse primeiro verso do dístico elegíaco na forma de um hexâmetro dactílico sem cesura mandatória, como o empregado, também em língua portuguesa, por Carlos Alberto Nunes em suas traduções da *Ilíada* e da *Odisséia*. Em alguns casos, poderá estar presente a cesura, mas preferiu-se optar por uma maior flexibilidade, não adotando a cesura obrigatória. Pelo mesmo motivo, o último verso dos hexâmetros, na tradução, nem sempre será catalético.

Deixando, por enquanto, o hexâmetro de lado, observemos agora a estrutura padrão de seu pentâmetro:

$$- \varpi - \varpi - | - \cup \cup - \cup \cup - \parallel$$

⁴³ West (1987: 19).

Como se pode ver, o primeiro hemistíquio do pentâmetro do dístico elegíaco possui uma estrutura idêntica à do hexâmetro. Contudo, o segundo hemistíquio tem uma conformação mais rígida, não permitindo a contração de nenhum bíceps.

Continuando no verso seguinte do mesmo poema de Sólon, vejamos a escansão de um pentâmetro, onde se podem perceber, nos dois primeiros pés, exemplos de contração:

—   ¨   —   ¨   — | —   ∪   ∪   —   ∪   ∪   —
 βρον / τῇ / δ' ἐκ / λαμ / πρῆς | γίγ / νε / ται / ἄσ / τε / ρο / πῆς.

Como dito anteriormente, os hexâmetros do dístico elegíaco serão traduzidos por hexâmetros dactílicos em nossa língua, ou seja, versos de dezesseis sílabas com acentos na primeira, quarta, sétima, décima, décima terceira e décima sexta sílaba, sem cesura obrigatória. Para a tradução dos pentâmetros, serão usados dois hemistíquios de hexâmetro do mesmo tipo, os quais terão, necessariamente, uma cesura. Como resultado, será criado um verso de quatorze sílabas com acentos na primeira, quarta, sétima, oitava, décima primeira e décima quarta sílaba. A seguir, para exemplificar, há a tradução desse dístico inicial do poema de Sólon:

1   2   3   4   5   6   7   8   9   10   11   12   13   14   15   16
Par / te / das / **nu** / vens / o / **vi** / ço / da / **ne** / ve e / da / **chu** / va / de / **pe** / dras.
 1   2   3   4   5   6   7 | 8   9   10   11   12   13   14
Bra / me o / tro / **vão** / de um / lam / **pe** | **jo** ir / ra / di / **an** / te / sur / **gi** / do.

Pode-se ver a cesura cortando o segundo verso no final do vocábulo “lampejo”, de modo que o segundo hemistíquio de tal verso foi, necessariamente, iniciado por uma vogal acentuada. Dessa forma, criou-se uma cesura induzida pela utilização da sinalefa entre “lampejo” e “irradiante”. A leitura dessa passagem deveria se dar, mais ou menos, da seguinte maneira: “Brame o trovão de um lampej-irradiante surgido”, sem uma pausa maior do que a normal entre “lampejo” e “irradiante”. Assim, ainda que a cesura não se localize no final da palavra escrita, ela se estabelece no fim da imagem sonora do vocábulo final do primeiro hemistíquio.

Na tradução dos pentâmetros do dístico elegíaco, serão utilizadas apenas cesuras naturais, aquelas em que o vocábulo que corta o verso é oxítono, ou cesuras induzidas, como a do exemplo anterior, sendo os dois tipos de cesura comumente aceitos em nossa língua.⁴⁴

---

⁴⁴ “No alexandrino clássico, por exemplo, deve o primeiro hemistíquio terminar em sílaba forte, e o segundo hemistíquio até a 12ª do verso conter o mesmo número de sílabas que o primeiro. Logo, se vier no centro vocábulo paroxítono finalizado em vogal em face de vogal inicial de palavra imediata, a cesura cortará tal vocábulo, deixando de uma parte a sílaba acentuada, e de outra a restante inacentuada, ligando-se esta a vocábulo do segundo hemistíquio.” Ali (2006: 43).

- οὐτ' ἄν μνησαίμην οὐτ' ἐν λόγῳ ἄνδρα τιθείην
οὔτε ποδῶν ἀρετῆς οὔτε παλαιμοσύνης,
οὐδ' εἰ Κυκλώπων μὲν ἔχοι μέγεθός τε βίην τε,
νικῶι δὲ θεῶν Θρηϊκίον Βορέην,
5 οὐδ' εἰ Τιθωνοῖο φυὴν χαριέστερος εἴη,
πλουτοῖη δὲ Μίδεω καὶ Κινύρεω μάλιον,
οὐδ' εἰ Τανταλίδεω Πέλοπος βασιλεύτερος εἴη,
γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μειλιχόγηρυν ἔχοι,
οὐδ' εἰ πᾶσαν ἔχοι δόξαν πλὴν θούριδος ἀλκῆς·
10 οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ
εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὀρῶν φόνον αἱματόεντα,
καὶ δηίων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἰστάμενος.
ἥδ' ἀρετῇ, τόδ' ἄεθλον ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστον
κάλλιστόν τε φέρειν γίνεται ἀνδρὶ νέῳ.
15 ξυνὸν δ' ἐσθλὸν τοῦτο πόλῃ τε παντί τε δήμῳ,
ὅστις ἀνὴρ διαβάς ἐν προμάχοισι μένηι
νωλεμέως, αἰσχροῦς δὲ φυγῆς ἐπὶ πάγχυ λάθεται,
ψυχὴν καὶ θυμὸν τλήμονα παρθέμενος,
θαρσύνηι δ' ἔπεσιν τὸν πλησίον ἄνδρα παρεστῶς·
20 οὗτος ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ.
αἶψα δὲ δυσμενέων ἀνδρῶν ἔτρεψε φάλαγγας
τρηχείας· σπουδῇ δ' ἔσχεθε κῦμα μάχης,
αὐτὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσὼν φίλον ὤλεσε θυμόν,
ἄστῳ τε καὶ λαοὺς καὶ πατέρ' εὐκλείσας,
25 πολλὰ διὰ στέρνοιο καὶ ἀσπίδος ὀμφαλοέσσης
καὶ διὰ θώρηκος πρόσθεν ἐληλάμενος.
τὸν δ' ὀλοφύρονται μὲν ὁμῶς νέοι ἢ δὲ γέροντες,
ἀργαλέῳ δὲ πόθῳ πᾶσα κέκηδε πόλις,
καὶ τύμβος καὶ παῖδες ἐν ἀνθρώποις ἀρίσημοι
30 καὶ παίδων παῖδες καὶ γένος ἐξοπίσω·
οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλὸν ἀπόλλυται οὐδ' ὄνομ' αὐτοῦ,
ἀλλ' ὑπὸ γῆς περ ἐὼν γίνεται ἀθάνατος,
ὄντιν' ἀριστεύοντα μένοντά τε μαρνάμενόν τε
γῆς πέρι καὶ παίδων θοῦρος ἼΑρης ὀλέσῃ.
35 εἰ δὲ φύγη μὲν κῆρα τανηλεγέος θανάτοιο,

νικήσας δ' αἰχμῆς ἀγλαὸν εὖχος ἔλῃ,
 πάντες μιν τιμῶσιν, ὁμῶς νέοι ἡδὲ παλαιοί,
 πολλὰ δὲ τερπνὰ παθὼν ἔρχεται εἰς Ἀΐδην,
 γηράσκων δ' ἄστοῖσι μεταπρέπει, οὐδέ τις αὐτὸν
 40 βλάπτειν οὔτ' αἰδοῦς οὔτε δίκης ἐθέλει,
 πάντες δ' ἐν θώκοισιν ὁμῶς νέοι οἳ τε κατ' αὐτὸν
 εἵκουσ' ἐκ χώρας οἳ τε παλαιότεροι.
 ταύτης νῦν τις ἀνὴρ ἀρετῆς εἰς ἄκρον ἰκέσθαι
 πειράσθω θυμῷ μὴ μεθιεῖς πολέμου.

Não lembraria, ne'em verso, um **homem jamais** eu poria
 Pelo **valor** de seus **pés**, ou de sua **luta** através,
 Nem se ciclópicas **fossem** a sua **grandeza** e **força**,
 Nem se correndo ele até **Bóreas**, o **trácio**, vencesse,
 5 Nem se ele **mais** do que **Títono** **fosse** na **forma** aprazível,
 Nem se ele **fosse** bem **mais rico** que **Midas**, **Ciniras**,
 Nem se ele **fosse** mais **régio** do **que** o **Tantálida Pélops**,
 Nem se tivesse uma **voz**, **mais** que de **Adrasto**, melíflua,
 Nem se afamado por **tudo** – à **exceção** de **rompente** **vigor**,
 10 Pois nenhum **homem** se **faz de algum** **valor** numa **guerra**
 Se não **puder** suportar a **visão** da **matança** sangrenta
 E não **puder** lacerar, **firme** e de **perto**, o **inimigo**.
 Tal é a **excelência** e **tal** é o **prêmio**, entre **jovens**, **melhor**,
 E um **mais belo** não **há**, para um **jovem** **ganhar**.
 15 E é bem **comum** para **todos** e para a **nação** e o **povo**
 Sempre que **firme** **mantém-se** entre os **primeiros** um **homem**
 Sem cessar **nunca**, de **todo** esquecido da **fuga** execrável,
 Pondo o **ânimo** **audaz** e sua **alma** ao **risco**
 E **encorajando** o **homem** ao **lado** com suas **palavras**;
 20 Esse é o **herói** que se **faz de algum** **valor** numa **guerra**.
 Súbito **força** à **fuga** de **homens** **hostis** a **falange**
 Bruta, e com **zelo** **contém** ele a **onda** da **luta**.
 Entre os **primeiros** tombado, **perdeu** ele a **vida** querida,
 Mas dando **glória** à **nação** e a seu **povo** e ao **pai**.
 25 Muita vez **pelo** **escudo** seu, **umbilicado**, e **peito**

E da couraça através foi perfurado de frente.
 Jovens e velhos lamentam-no ambos de forma semelha
 E se aflige a nação toda co' a perda sentida.
 E sua tumba e seus filhos, insignes entre os homens,
 30 E as gerações a seguir, vindas dos filhos dos filhos;
 Nunca irão perecer sua fama viril e seu nome,
 E ele se torna imortal, inda que embaixo da terra,
 Ele que, ao se fazer excelente enquanto lutava,
 Pela terra e os filhos seus, morto é por Ares furioso.
 35 E, se ele escapa o fado da morte que espreita de longe,
 Toma da sua lança então glória ilustre ao vencer,
 Todos o honram, de forma semelha, os jovens e os velhos.
 Muito agrado ele tem antes de ir-se ao Hades.
 Velho, distingue-se entre os concidadãos e ninguém
 40 Quer em sua honra o ferir, nem cometer-lhe injustiça.
 Todos lhe cedem lugar, igualmente, os jovens e aqueles
 De sua idade e também os que lhe são anciãos.
 Dessa virtude agora chegar ao extremo um homem
 Tente, em seu peito jamais renunciando à guerra.

O fragmento 12 de Tirteu se apresenta como uma elegia a respeito da virtude da guerra. Nele, o eu-lírico discursa acerca da natureza do homem que, a seu ver, é valoroso num contexto de combate.

O poema pode ser dividido em três partes que, aliás, têm uma estrutura tão bem definida que poderiam ser lidos como textos independentes. A primeira dessas divisões marca o poema de seu início até o final do nono verso. Em seguida, pode-se desenhar uma linha, que separa a segunda parte da final, entre o vigésimo e o vigésimo primeiro verso. Essas partes têm, além de uma estrutura própria, também um tema específico tratado em cada uma delas, a saber: i) as características que não têm valor numa guerra; ii) as características e ações que fazem um homem ter valor numa guerra; iii) aquilo que advém a um homem de valor numa guerra e à sua estirpe ao término do confronto, esteja ele vivo ou morto. Depois de discorrer a respeito desses temas e de afirmar o

modelo ideal de um homem valoroso, além dos benefícios de que ele goza, o poeta termina a elegia com uma exortação para que se tente alcançar essa virtude, não renunciando à guerra.

Nos primeiros versos do poema, o poeta começa a delinear o perfil do homem que, a seu ver, merece ser lembrado e cantado em verso. A priori, ele se limita a afirmar a imagem de seu ideal heróico pela eliminação sucessiva de características que não lhe parecem importantes para um homem valoroso na guerra. Durante oito versos, ele se ocupa dessa longa tarefa. A fim de manter uma estrutura a que os ouvintes/leitores pudessem se ater e, assim, evitar que o grande volume de propriedades elencadas lentamente quebrasse qualquer estruturação lógica e a própria capacidade de argumentação do poema, Tirteu fez com que, dos primeiros dez versos do poema, sete fossem principados pela negação “οὐ”. Dessa forma, a extensa anáfora criada entre os hexâmetros garante uma unidade ao que, de outro modo, seriam apenas características diversas e soltas ao longo dos dísticos. Na tradução, recriou-se esse efeito pela repetição da negação “nem”.

No décimo e no vigésimo verso do poema, ocorre um espelhamento quase completo das palavras que compõem essas passagens. Esse recurso não só enfatiza a idéia que se está tentando defender, mas também cria uma estrutura anelar nesse trecho do poema. De fato, há uma unidade muito bem estabelecida que pode ser destacada do restante do texto e observada por si só. O décimo verso, dessa forma, introduz a asserção a respeito do homem que o eu-lírico considera de valor na guerra e que vai ser trabalhada em detalhes até o vigésimo verso, no qual ela é retomada e reafirmada, fechando assim a estrutura anelar. Na tradução, tentou-se, por esse motivo, manter uma simetria entre o décimo e o vigésimo verso do poema, ainda que não seja tão intensa quanto a do poema original.

Quanto aos efeitos sutis do poema, no segundo verso, pode-se observar uma rima interna ao final de cada um dos hemistíquios do verso, com os vocábulos “ἀρετῆς” e “παλαιοσύνης”. Esse efeito foi recriado na tradução de maneira semelhante, com uma rima entre “pés” e “através”.

Outro efeito digno de nota é a repetição da oclusiva /k/, tanto em sua forma normal quanto aspirada, no verso de número vinte e dois, como se pode verificar nas palavras “τρηχείας”, “ἔσχεθε”, “κῶμα” e “μάχης”. Em Português, na tradução, procurou-se compensar esse efeito com uma sequência das linguodentais /t/ e /d/ nos vocábulos “bruta”, “contém”, “onda”, “da” e “luta”, sendo que o primeiro e o último desses vocábulos, em posição de destaque no início e no final do verso, ainda criam uma rima entre si.

No trigésimo verso do poema, há um efeito, conservado de certa forma na tradução, cuja beleza merece ser destacada. Trata-se do poliptoto resultante da repetição de “παῖδες” em duas declinações diferentes (“παίδων παῖδες”). É, sem dúvida alguma, um dos momentos mais altos do poema e tem uma força expressiva e retórica digna de distinção. No texto em Português, a palavra foi repetida sem variação (“dos filhos dos filhos”), pois pareceu ser a forma que teria um efeito mais intenso em nossa língua.

Por fim, pela proximidade do texto com a tradição épica, pode-se observar uma forte presença de vocábulos relevantes em posição de destaque no início ou no fim de verso. Os mais importantes dentre eles são: “πολέμωι” (mantido na em destaque tradução) no final do décimo verso, “αἰματόεντα” (mantido em destaque na tradução) no final do décimo primeiro verso, “ιστάμενος” no final do décimo segundo verso, “ἄριστον” no final do décimo terceiro verso, “κάλλιςτόν” no início e “νέωι” no final do décimo quarto verso, “ψυχὴν” no início do décimo oitavo verso, “πολέμωι” (mantido em destaque na tradução) no final do vigésimo verso, “φάλαγγας” (mantido na em destaque tradução) no final do vigésimo primeiro verso, “μάχης” (mantido em destaque na tradução) no final do vigésimo segundo verso, “αὐτὸς” no início e “θυμόν” no final do vigésimo terceiro verso, “ἄστυ” no início e “εὐκλείσας” no final do vigésimo quarto verso, “αὐτοῦ” no final do trigésimo primeiro verso, “ἄθανατος” no final do trigésimo segundo verso, “γῆς” no início do trigésimo quarto verso, “θανάτοιο” no final do trigésimo quinto verso, “νικήσας” (mantido em destaque na tradução) no início do trigésimo sexto verso, “πάντες” (mantido em destaque na tradução) no início do trigésimo sétimo verso, “Αἶδην” (mantido em destaque na tradução) no final do trigésimo oitavo verso, “γηράσκων” (mantido em destaque na tradução) no início e “αὐτὸν” no final do trigésimo nono verso, “πάντες” (mantido em

destaque na tradução) no início e “αὐτὸν” no final do quadragésimo primeiro verso e, finalmente, “πολέμου” (mantido em destaque na tradução) no final do último verso do poema.

οὔτοι πόλλ' ἐπὶ τόξα τανύσσεται, οὐδὲ θαμειαὶ
σφενδόνας, εὖτ' ἂν δὴ μῶλον Ἰᾶρης συνάγῃ
ἐν πεδίῳ· ξιφέων δὲ πολύστονον ἔσσεται ἔργον·
ταύτης γὰρ κεῖνοι δάμονές εἰσι μάχης
5 δεσπότης Εὐβοίης δουρικλυτοί.

Não se verão muitos **arcos retesos**, **tampouco** **abundantes**
Fundas, quando **Ares reunir a árdua tarefa da guerra**
Sobre a planície, mas **sim** o **trabalho aflitivo da espada**.
Esta é a luta em que **são habilidosos aqueles**
5 **Lordes da Eubéia**, que **fazem sua fama no punho da lança**.

O fragmento 3 de Arquíloco nos apresenta cinco versos escritos na forma de dísticos elegíacos. O fato de o último dístico encontrar-se incompleto é uma boa indicação de que, provavelmente, haveria uma continuação a esses versos. Da mesma forma, como ocorre tantas vezes com fragmentos, não há como sabermos com certeza se não haveria, inclusive, outros versos precedendo os que sobreviveram até nós.

O tema do fragmento é marcial, e seu teor, aparentemente solene. Sem sabermos a exata ocasião de performance e sem termos o restante do poema, a opção mais segura é a de ater-se ao sentido mais evidente e entender a passagem como um poema louvando a virtude guerreira dos senhores da Eubéia, cujo valor como “πρόμαχοι”, guerreiros que lutam à frente e engajados em combate corpo-a-corpo, é enaltecido no fragmento.

No primeiro verso do poema, o aspecto mais expressivo parece ser a aliteração em /t/ (“οὔτοι”, “τόξα”, “τανύσσεται” e “θαμειαὶ”), a qual foi recriada na tradução (“muitos”, “retesos”, “tampouco” e “abundantes”). Há ainda uma assonância em /o/ (“οὔτοι”, “πόλλ’” e “τόξα”) compensada em Português por uma assonância em [ão] (“não” e “verão”).

Ainda no primeiro verso, há uma valorização, no poema original, da negação “οὐτοι” no início do verso e do adjetivo “θαμειοὶ” no final, ambos ocupando, portanto, posições de destaque. Na tradução, os vocábulos que os traduzem (“não” e “abundantes”) foram mantidos também em posição de destaque.

A seguir, o verbo “συνάγη”, no segundo verso, preferiu-se traduzir por “reunir”, uma vez que ambos compartilham a idéia de juntar exércitos. Traduziu-se “μῶλον” por “ádua tarefa da guerra”, levando em conta seu duplo sentido de “trabalho penoso” e, por conseguinte, de “guerra”.

O terceiro verso do fragmento é, sem dúvida, o ponto máximo do poema, no qual a musicalidade excepcional e o ritmo fluido da passagem, após a vírgula apresentada na edição, se casam com uma imagem de inegável força, do “trabalho aflitivo da espada”, enaltecendo ao máximo o valor do método de combate do “πρόμαχος”. Ao contrário do ritmo truncado do primeiro verso e da sonoridade variada do segundo, o terceiro verso traz um ritmo fluido e uma sonoridade marcada por sons intercalados em /o/ (“πολύστονον” e “ἔργον”) e /e/ (“ἐν”, “πεδίῳ”, “ξιφέων”, “δε”, “ἔσσεται”, e “ἔργον”). No campo rítmico, o andamento ininterrupto se dá pela ausência de contração no biceps de cada dátilo e pela cesura perfeita em ambas as posições mais usuais para cesuras do hexâmetro, como se pode observar, abaixo, na escansão do verso:

—   ∪   ∪   —   ∪   ∪   — | ∪ | ∪   —   ∪   ∪   —   ∪   ∪   —   ∪
 ἐν / πε / δί / ω· / ξι / φέ / ων | δε | πο / λύσ / το / νον / ἔσ / σε / ται / ἔρ / γον·

Na tradução, tentou-se compensar o efeito sonoro com assonâncias alternadas em /i/ (“sim” e “aflitivo”) e /a/ (“a”, “mas”, “trabalho”, “da”, e “espada”). Quanto ao ritmo, o andamento do metro escolhido em Português é, por natureza, fluido devido à não utilização de espondeus. Mesmo assim, tomou-se cuidado para não empregar vírgulas em excesso ou encontros vocálicos resultantes em hiatos, a fim de manter uma maior fluidez rítmica.

Inicia-se, no quarto verso, um jogo de assonâncias em /é/, com “ταύτης” principiando o verso e “μάχης” finalizando-o, ambos os vocábulos em posição de

destaque dentro do verso. Em seguida, no quinto verso, encontra-se um eco dessas palavras em “Εὐβοίης”, cuja vogal de som /é/ se parece na última sílaba antes da pausa causada pela cesura. Esse efeito não pôde ser reproduzido na tradução.

Por fim, no último e incompleto verso do original, traduziu-se “δουρικλυτοί” pela perífrase “que fazem sua fama no punho da lança”, que completa o verso e, ao mesmo tempo, por ter sido expandida com uma imagem, espera-se que adicione um pouco mais de vigor à tradução, uma vez que a perífrase “famosos pela lança”, por si só, seria pobre em comparação à força que tem o vocábulo composto do original.

ἀλλ' ἄγε σὺν κώθωνι θοῆς διὰ σέλματα νηὸς
φοίτα καὶ κοίλων πώματ' ἄφελκε κάδων,
ἄγρει δ' οἶνον ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός· οὐδὲ γὰρ ἡμεῖς
νηφόμεν ἐν φυλακῇ τῇδε δυνησόμεθα.

Vai de caneco através das fileiras da célere nau!

Vai e, dos cavos tonéis, torna a arrancar-lhes as tampas!

Caça o rúbido vinho até mesmo na borra, pois nós

Não poderemos ficar sóbrios nesta vigília!

Os dois dísticos elegíacos que compõem o fragmento 4 de Arquíloco, apesar de não formarem um poema completo, muito bem poderiam fazê-lo. Como relembra Corrêa (1998: 102) em sua extensiva análise do fragmento, a publicação do *Papiro Oxirrinco* 854, apesar de ter discerníveis em si apenas algumas palavras dispersas, serve como testemunho de que o poema ao qual esses quatro versos pertenciam possuía pelo menos outros quatro. A autora sugere, ainda, que esses versos que temos completos, juntamente com o último dos versos presentes no papiro, pudessem criar uma antítese em relação aos demais que se perderam por completo. Assim, ficaria reforçada a situação irônica de soldados envolvidos em beberragem em vez de se concentrarem em proteger seu navio durante a vigília, possivelmente em território inimigo. Finalmente, Corrêa também aponta que há um contraste entre epicismos, como “σέλματα νηὸς” (“célere nau”), e um vocabulário específico e inédito à épica, como “κώθωνι” (“caneco”).

Partindo para uma leitura pormenorizada, podemos observar, logo de início, que o primeiro verso do original grego apresenta um jogo de sonoridade com as vogais de “θοῆς” e “νηὸς”. A relação sonora entre essas palavras, cujas vogais se posicionam de forma contrária, intensifica-se também pelo fato de “νηὸς” ser o vocábulo com que o verso se conclui e “θοῆς” ser a primeira palavra a aparecer no segundo hemistíquio, como se pode observar na escansão apresentada abaixo:

—   ∪   ∪   —   ∪   —   ∪ | ∪   —   ∪   ∪   —   ∪   ∪   —   ∪

ὅλλ' / ᾗ / γε / σὺν / κώ / θω / νι | θο / ῆς / δι / ᾗ / σέλ / μα / τα / νη / ὅς

As duas palavras, ademais, são separadas e também antecedidas por uma seqüência de sons de /a/ (“ὅλλ' ᾗγε” e “διὰ σέλματα”). Na tradução, tentou-se recriar o jogo na assonância em /é/ como sílaba mais forte em duas palavras com tônicas em posições diferentes (“através” e “célere”), tem torno das quais também há uma forte presença do som de /a/ (“vai”, “das fileiras da” e “nau”).

No verso seguinte, aproveitou-se a dificuldade de traduzir “φοῖτα” senão por uma perífrase, para criar uma anáfora entre os dois primeiros versos, que de certa forma compensa também a assonância do ditongo de “φοῖτα” e “κοίλων”. Tentou-se ainda reproduzir a seqüência das oclusivas /k/ e /t/ do original (“φοῖτα καὶ κοίλων” e “πώματ' ἄφελκε κάδων”) na tradução (“cavos tonéis, torna a arrancar-lhes as tampas”).

Foi preferível traduzir “κάδων” por “dos .... tonéis”, em vez de “das ... jaras”, que seria a tradução mais literal, por adequar-se melhor ao metro e à cadência das aliteraões buscadas, além de também recuperar a sonoridade de “através” e “célere” do primeiro verso.

Este segundo verso foi um tanto quanto difícil de traduzir, por conta da cesura empregada no esquema métrico. Uma primeira tentativa de traduzi-lo mostrou-se um pouco confusa, como pode ser verificado na escansão apresentada a seguir:

1   2   3   4   5   6   7 | 8   9   10   11   12   13   14

Vai / e / re / **tor** / na, e ar / **ran** / **ca** as | **tam** / pas / dos / **ca** / vos / to / **néis**!

A solução encontrada nesse momento anterior era indiscutivelmente pior do que a que figura na versão atual, uma vez que forçava uma cesura extremamente difícil de ser percebida e muito pouco natural. O resultado final desse verso, contudo, apresenta

uma cadência muito mais limpa e mantém em “torna a arrancar” a idéia de frequência expressa pelo verbo “φοιτάω”:

1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10 11 12 13 14
Vai / e, / dos / **ca** / vos / to/ **néis**, | **tor** / na a ar / ran / **car** / -lhes / as / **tam** / pas!

A seguir, no terceiro verso, manteve-se uma longa seqüência de sons de /o/ (“o rúbido vinho”, “mesmo” e “pois”) à semelhança do texto original (“οἶνον ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός”).

Finalmente, colocou-se “sóbrios”, como primeira palavra após a cesura do quarto verso, numa posição de destaque em seu interior, para criar um eco com “nós” no final do terceiro verso, numa tentativa de compensar o jogo de assonâncias criado no original por “νηφέμεν ἐν” e “φυλακῇ τῇδε”, o qual não se pôde recriar.

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἔρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίῳ.

Com meu escudo um **saio** se ufana, o **qual** junto à **moita**,
Arma impecável, **larguei**, **inda** que **contra** a vontade.
Mas me **salvei**! Por que **iria** **importar**-me em **razão** de um escudo?
Que ele se **vá**! Depois **eu compro** outro em **nada** pior.

O fragmento 5 de Arquíloco trata, de forma jocosa, de um tema marcial caro à épica: o dos despojos de guerra. No poema, o eu-lírico relata como, a fim de fugir, abandonou junto a uma moita seu escudo e como esse foi tomado por um guerreiro inimigo que se vangloriou de tal feito. O descaso em relação a um armamento era certamente algo que, no mínimo, deveria causar certo estranhamento à platéia de sua época, podendo certamente induzi-la ao riso.

Esse choque potencialmente cômico se dava, mormente, por dois motivos. Em primeiro lugar, devido ao fato do escudo de um soldado fazer parte do equipamento que lhe conferia o status de guerreiro. Como exemplo, pode-se lembrar a importância das armas na *Iliada*, em que há uma luta pelo cadáver de Pátroclo e pelas armas de Aquiles que ele portava, a qual ocupa toda a extensão do canto XVII, ou mesmo no relato do combate das Termópilas nas *Histórias* de Heródoto, em que o escritor afirma ter havido uma grande luta em torno do cadáver de Leônidas (7.225), para proteger seu equipamento dos inimigos que desejavam pilhá-lo.

Por outro lado, o escudo era ainda mais importante por ser uma peça usada para defender o homem ao lado na falange, como se pode observar no fragmento de Tirteu presente neste trabalho. Por conta disso, era vergonhoso abandonar seu escudo, para, livre de seu peso, bater em retirada.

Como visto, o escudo é o tema central do fragmento e sua importância pode ser notada pelo fato dele ser o vocábulo que abre o poema. Infelizmente, não foi possível manter, na tradução, a palavra “escudo” na posição inicial. A única maneira de fazê-lo seria grafando-a como “scudo”, ignorando o “e” inicial a fim de adaptar o vocábulo à estrutura métrica do poema. Mesmo com esse artifício, ainda seria muito difícil criar um verso coerente e eufônico, de modo que foi forçoso aceitar a impossibilidade de alocar o termo na posição inicial de destaque.

As palavras “ἀσπίδι” e “ἔντοξ”, localizadas, respectivamente no começo do primeiro e do segundo verso, entram numa relação de oposição com “αὐτὸν”, posicionado no início do verso seguinte. Reforça-se, dessa forma no poema original, o peso e a importância do armamento e a maneira pela qual o eu-lírico contrapunha o valor de sua própria existência a qualquer valor que o objeto tivesse. A seguir, a palavra que inicia o último verso, “ἔρπέτω”, é também o ponto máximo dessa oposição, por culminar na ordem desferida pelo eu-lírico em relação ao escudo, “que se vá!”, de modo a afirmar a superioridade do homem sobre a ferramenta, da carne sobre o metal, da mão que brande a arma sobre a arma propriamente dita, à qual não há função nem razão de ser sem a presença do homem.

Essa estrutura, na tradução, perdeu um pouco de sua força, como visto anteriormente, por conta do vocábulo “escudo” não figurar na posição inicial do primeiro verso e, por conseguinte, do próprio poema.

É interessante notar, no poema original, a força sonora do segundo verso, marcado pela presença recorrente dos sons /o/ ou /ó/ em todas as palavras que o compõem. Na tradução, esse efeito sonoro, que acentua a solenidade inicial com que o escudo é apresentado, foi compensado por rimas internas em “ei”, nas palavras “larguei” e “salvei”, retomando também a sonoridade do mesmo ditongo presente no original nas palavras “μέλει” e “ἐκείνη” do terceiro verso.

Por fim, um último fator interessante que pode ser notado é a ausência de caracterização do rival do eu-lírico que lhe rouba o escudo. Ao contrário da épica, onde era praxe elencar diversas qualidades nobres do adversário do herói, além de seus feitos e bravura em combate, o que transparece aqui é a desvalorização da identidade do

oponente, a quem o poema se refere apenas como “um saio”, ninguém específico e digno de nota. Na mesma proporção em que a caracterização extensa e louvável do inimigo do herói era importante na épica, em um poema cômico como esse, a ausência desses elementos faz com que a situação se torne ainda mais risível, baixa e indigna.

- τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
τεθναίνην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,
οἷ' ἥβης ἄνθεα γίνεται ἀρπαλέα
5 ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ
γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ,
αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,
οὐδ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἡελίου,
ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·
10 οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

Que existência e prazeres, na ausência da **áurea** Afrodite?

Não, que eu **morra** no **instante em** que se **amaine** meu **zelo**

Por amizades **secretas**, presentes **amáveis** e o **leito**;

Essas são **flores** que **vêm na** juventude, desejo

- 5 **São** de mancebos e **moças**, mas **quando** é chegada a **sofrível**

Ancianidade, que **até de um** homem **belo** faz **feio**,

Preocupações importunas lhe assolam o **entorno da mente**,

E ele não **tem** mais prazer **quando** do **Sol** a luz **vê**.

É odioso aos **jovens** e **infame** aos **olhos das moças**.

- 10 **Fez** de tal **forma penosa a** **ancianidade** o **deus**.

O fragmento 1 de Mimnermo, assim como o 395 de Anacreonte, apresenta o tema da velhice e seus efeitos desagradáveis sobre o homem. O texto é dividido, basicamente, em duas partes, a partir do meio do quinto verso, cortando o poema em duas metades de tamanho quase idêntico. Na primeira, o eu-lírico discursa a respeito das atividades e desejos da juventude, de como ele preza por elas e deseja morrer quando não mais as desejar. Em seguida, enumera até o final do poema os diversos efeitos que a velhice causa ao homem, culminando com a asserção de que o deus a “fez de tal forma penosa”.

Passando, então, para o comentário da tradução, no primeiro verso do texto grego, há uma repetição do pronome interrogativo “τίς”, estando na forma neutra, “τί”, na segunda ocasião, e da partícula “δέ”. Esse recurso dá um peso e uma importância maior, pelo acúmulo de interrogações, ao restante da pergunta do eu-lírico. Na tradução, esse efeito só conseguiria ser reproduzido com a substituição de “prazeres” por algum sinônimo que, alfim, acabaria desvirtuando o sentido da palavra por algo menos abrangente e mais específico. Por conta disso, preferiu-se manter o vocábulo, posto que ele também intensifica a assonância em /e/ criada em português com as palavras “existência” e “ausência”. Dessa forma, tentou-se compensar o efeito original do texto grego que não pode ser recriado na tradução.

Ainda no primeiro verso do texto grego, observa-se uma intensa repetição das alveolares /t/ e /d/ (“τίς”, “δέ”, “τί”, “δέ”, “τερπνὸν”, “ἄτερ”, e “Ἀφροδίτης”), de modo a antecipar e reforçar o final do verso em que há a enunciação de “Afrodite”, palavra na qual as duas consoantes se fazem presentes. Em português, buscou-se compensar esse efeito com uma seqüência de “a”s (“na”, “ausência”, “da”, “áurea” e “Afrodite”), com a mesma intenção de avigorar o nome da deusa, iniciado por essa vogal.

Em seguida, no segundo verso, ocorre no texto original uma repetição de /m/ nos vocábulos “μοι”, “μηκέτι” e “μέλοι”. Nessa ocasião, foi possível recriar o efeito, que pode ser observado as palavras “morra”, “amaine” e “meu”.

Por sua vez, no quarto verso do poema de Mimnermo, há, além da bela metáfora das “flores da juventude”, a ocorrência de um interessante efeito nas palavras “ἄνθεα” e “ὄρπαλέα”, não apenas pelo fato de ambas serem iniciadas e terminadas pela vogal “a”, também por conta de que o segundo vocábulo, traduzível literalmente como “desejadas”, retoma e qualifica o primeiro termo, “flores”. Dessa forma, soube o poeta intensificar a relação entre o objeto de que falava e a característica que quis lhe conceder por meio da semelhança de seus significantes. Esse efeito não pôde ser recriado na tradução, de modo que apenas se pôde tentar compensá-lo com a seqüência de constrictivas fricativas “flores”, “vem”, “juventude” e “desejo”, na qual a labiodental

surda /f/, de “flores”, é seguida pela sonora /v/ de “vem” e de “juventude”, cuja palatal sonora /j/ é retomada, finalmente, em “desejo”.

No sexto verso, aparece pela primeira vez na tradução o vocábulo “ancianidade” para traduzir “γῆρας”. A escolha por esse vocábulo, um tanto arcaizante, deve-se ao fato de que “velhice” não se ajustaria à cadência do hexâmetro, nem poderia aparecer em posição de destaque no início do verso, pelo mesmo motivo.

Vale notar também as rimas toantes criadas, na tradução, entre “zelo” e “desejo”, no final do segundo e do quarto verso, e entre “leito” e “feio”, no final do terceiro e do sexto verso.

Mais adiante, no nono verso do texto grego, ocorre uma assonância em /i/, além de uma repetição do som de /s/ seguido de /i/ em duas dessas ocasiões (“παίσιν”, “ἄτιμαστος” e “γυναιξίν”). Na impossibilidade de reproduzir esse efeito *quid pro quo*, ele foi compensando por uma assonância em /ó/ (“jovens”, “aos” e “olhos”), introduzida e terminada por sons de /ô/ (“odioso” e “moças”), que lhe conferem uma gravidade maior. Nesse verso, “γυναιξίν”, que literalmente significa “às moças”, foi traduzido pela metonímia “aos olhos das moças”, especialmente para o fim de produzir o efeito supracitado e compensar a assonância perdida do texto original.

Finalmente, no último verso do texto grego, há uma repetição de /tʰ/ nas últimas palavras do verso, a saber, “ἔθηκε” e “θεός”, na qual o som de /k/ de “ἔθηκε” serve para intensificar ainda mais o efeito buscado pelo poeta. Essa intensificação ocorre tanto por contraste quanto por similaridade: por contraste, porque o local de articulação do primeiro dos sons é alveolar e o do segundo, velar; por similaridade, porque ambos os sons são produzidos a partir de uma oclusão surda. Na tradução, foi possível apenas criar uma repetição de /d/ nos vocábulos “ancianidade” e “deus”, que de certa forma compensa e recria ao mesmo tempo a original em /tʰ/, por serem semelhantes, mas que certamente não tem a mesma força do texto grego.

- ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
 ἔαρος, ὅτ' αἴψ' αὐγῆς αὕξεται ἡελίου,
 τοῖς ἵκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεςιν ἥβης
 τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
 5 οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
 ἥ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
 ἥ δ' ἐτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἡέλιος.
 αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
 10 αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίος·
 πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεται· ἄλλοτε οἶκος
 τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·
 ἄλλος δ' αὖ παίδων ἐπιδύεται, ὦν τε μάλιστα
 ἱμεύων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀΐδην·
 15 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδέ τις ἐστὶν
 ἀνθρώπων ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοῖ.

- Somos semelhantes às **folhas** que **nascem** na **flórea** estação
Primaveril, quando à **luz** **súbito** **crescem** do **Sol**.
Tal como elas, nós, **da** **juventude** nas **flores**, um **pouco**
 Nos deleitamos sem **ver**, **vindo** dos **deuses**, o **mal**
 5 **Ou** o que é **bom**. Mas as **Queres** escuras se **põem** junto a **nós**.
 Uma pretende trazer-**nos** a velhice aflitiva;
 A **outra**, a **morte**. Pois, **da** **juventude** nos **são** muito **breves**
 Todos os **frutos**; só **se há sol** sobre a **terra** eles **duram**.
 Quando a **estação** transcorrida se encontra já **perto** do **fim**,
 10 **De** imediato é **melhor ter-se** a **morte** que a **vida**,
 Pois são **inúmeros no** **ânimo** os **males**. Às **vezes** a **casa**
 Vai à ruína e uma **vida árdua** se **leva** em **pobreza**.
 Outro carece de **filhos** e **sobremaneira** por eles
 A **anelar** ele **vai ao** **subtérreo Hades**.

15 A outro a doença destrói-lhe o ânimo. Não há alguém

Dentre os homens a quem Zeus não dê inúmeros males.

O fragmento 2 de Mimnermo traz uma reflexão a respeito do símile homérico (VI.146-9) que compara a geração de homens à sucessão de folhas na copa de uma árvore. No entanto, ao contrário do que acontece na *Ilíada*, aqui ela é tratada de modo pessoal e vista como algo de caráter pesaroso, por expressar a brevidade da juventude e os males da velhice.

Ao ler o primeiro verso desse poema, talvez o elemento que nos chame mais a atenção seja a aliteração em /p/ de “φύλλα”, “φύει” e “πολύανθεμος”, palavras as quais trazem ainda na relação entre si uma repetição do som /u/. Na impossibilidade de recriar esse efeito na tradução sem alterar em demasia o conteúdo do verso, procurou-se compensá-lo pela aliteração em /f/ de “flores” e “flórea”, buscando recriar o efeito suave da aspiração de /ph/. Além disso, há uma longa seqüência de sons de /s/, ao longo deste e do segundo verso, que culmina em “Sol”, cujo nome é iniciado por esse som, de modo a também compensar, de certa forma, a repetição do ditongo inicial de “αὐγῆς” e “αὔξεται” do texto grego.

Em seguida, no terceiro verso do poema original, pode-se observar uma aliteração em /k/ nas palavras “ἵκελοι”, “πήχυιον” e “χρόνον”. O único efeito mais notável que se pôde produzir no respectivo verso da tradução foi o hipérbato “da juventude nas flores”, que de certa forma se poderia dizer que cumpre o papel de compensar essa aliteração, dando alguma ênfase no local. Essa dificuldade ocorreu, em maior parte, devido ao vocábulo “juventude”, cuja inclusão no esquema métrico só se obteve a duras penas e ainda assim forçando uma sílaba tônica na preposição “da” que a precede. Esse, contudo, foi o único resultado que satisfazia as necessidades métricas, uma vez que não havia muitos sinônimos ou perífrases que pudessem ser usados para tomar o lugar de “juventude” e que coubessem melhor no ritmo dactílico. A maioria das opções sinonímicas tinha a mesma conformação métrica, como “mocidade” e “mancebia”. As que, por sua vez, tinham a extensão e as sílabas tônicas nos locais apropriados, como “vigor”, “viço” e “adolescência”, tinham um sentido ou demasiadamente geral ou excessivamente específico, de modo que não passariam a

idéia correta. Assim, preferiu-se ficar com o hipérbato e o encaixe apenas satisfatório, mas que não desvirtuava o sentido em demasia.

Continuando a leitura, no verso seguinte do texto grego, encontra-se não apenas uma repetição de /p/ nas palavras consecutivas “τερπόμεθα” e “πρὸς”, mas também uma espantosa quantidade de outras consoantes oclusivas (“τερπόμεθα”, “πρὸς”, “θεῶν”, “εἰδότες”, “οὐτε” e “κακὸν”), as quais fazem com que o ritmo do verso fique bastante truncado, refletindo, talvez, a dificuldade dos homens, expressa no conteúdo do texto, de ver o que é bom e o que é ruim dentre aquilo que os deuses lhes mandam. Na tradução, a seqüência de oclusivas que se pôde recriar, infelizmente, foi menor, mas está presente nos vocábulos “deleitamos”, “vindo”, “dos” e “deuses”. A presença das vírgulas separando as palavras “vindo dos deuses”, porém, serve para truncar um pouco mais a fluência da leitura e fortalecer o trabalho das consoantes oclusivas que ali aparecem em menor número. Essa forte presença de oclusivas e ritmo truncado aparece em quase todos os versos seguintes e, sempre que possível, foi recriada na tradução. Por conta disso, só serão comentadas adiante as aliteraões mais específicas ou significativas de modo pontual.

No verso seguinte, algo semelhante acontece, mas de forma mais condensada no meio do verso com “Κῆρες θεῖ παρυστήκασι”, de modo a valorizar a oclusiva /k/ pela qual “Κῆρες” é iniciada. Na tradução, foi mais simples de obter um efeito parecido, uma vez que se pôde traduzir “μέλαινοι” por “escuras” e fazer com que esse vocábulo estivesse ao lado de “Queres”, criando uma aliteração em /k/.

Adiante, no sexto verso do poema de Mimnermo, pode-se observar uma aliteração em /g/ nos vocábulos “γήραος” e “ἀργαλέον”, a qual faz com que a ligação do segundo com o primeiro se torne ainda mais significativa e correspondente. Em Português, esse efeito foi compensado pelo uso das constrictivas /f/ e /v/ em “velhice” e “aflitiva” e pela assonância em /i/ das mesmas.

Por fim, no décimo verso, há uma longa repetição de /t/ nos vocábulos “αὐτίκα”, “τεθνάναι”, “βέλτιον” e “βίωτος”, além de uma aliteração em /b/ nos dois últimos desses. Na tradução, figuram repetições de /t/ e /d/ na tentativa de compensá-las, como se pode observar nos vocábulos “de”, “imediatamente”, “ter”, “morte” e “vida”.

ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ
ἥβη τιμήεσσα· τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπεκρέμαται,
ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὃ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
5 βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

Mas, como um sonho pontual, dura brevíssimo tempo
A juventude preciosa. Não tarda a aflitiva e disforme
Ancianidade a impender por sobre nossas cabeças,
Sem honra alguma e odiosa ela torna um homem ignoto,
5 **Lesas o intelecto e a visão quando é vertida ao redor.**

O fragmento de número 5 de Mimnermo traz novamente o tema da brevidade da juventude e vileza da velhice. O primeiro verso do fragmento muito provavelmente não era o início do poema original, uma vez que se trata do pentâmetro da elegia, o qual é, de modo geral, sempre posto nos versos pares de um poema, sendo antecedido pelo hexâmetro.

No primeiro verso dessa elegia de Mimnermo, pode-se observar um efeito muito empregado pelo poeta, como pode ser visto nos demais poemas atribuídos a ele e presentes neste trabalho: o de encontrar um adjetivo que repita a sonoridade ou forma daquilo a que ele pretende referir-se. O adjetivo em questão é “ὀλιγοχρόνιον”, que qualifica “ὄναρ” e cria uma assonância em /o/. Na tradução, o mais próximo disso que se pôde chegar foi reproduzir o som inicial de “sonho” em “pontual”, cuja sonoridade é de certa forma ainda prenunciada por “como”.

No segundo verso da tradução, foi preciso antecipar a tradução de “αὐτίχ’”, “não tarda” do verso seguinte, por conta de satisfazer as necessidades do metro adotado. Essa antecipação não foi muito danosa, uma vez que foi possível ainda manter os vocábulos que traduzem “ἥβη” (“juventude”), “ἄμορφον” (“disforme”) e “γῆρας”

(“ancianidade”) em posição de destaque no início ou final de verso tal qual ocorrem no texto grego. Outros vocábulos significativos em posição de destaque, no entanto, não puderam ser mantidos em tal posição no texto português, a saber, a tradução de “ὄναρ” (“sonho”) no primeiro verso, a de “ἄνδρα” (“homem”) no quarto verso e a de “ἐχθρόν” (“odiosa”) também no mesmo verso que a anterior. Todavia, no caso dessa última, “ἐχθρόν”, a tradução (“sem honra alguma”) de outro adjetivo (“ἄτιμον”) referente ao mesmo objeto foi colocada em posição de destaque, de modo que o efeito não foi de todo perdido.

Adiante, do segundo para o terceiro verso, há no texto grego um efeito da mesma espécie que o observado anteriormente nos vocábulos “ἀργαλέον” e “γῆρας”, os quais são recorrentes na poesia de Mimnermo em conjunto. Numa outra ocasião em que eles ocorreram em um dos poemas do corpus deste trabalho (Fr.2), “γῆρας” foi traduzido por “velhice”, para criar um jogo de sonoridade com “aflitiva”, tradução de “ἀργαλέον”, por conta de ambas serem consoantes com o mesmo local de articulação e, deste modo, semelhantes. No poema atual, contudo, não foi possível traduzir “γῆρας” por “velhice” devido ao local em que ela ocorre no texto. Era preciso uma palavra que pudesse ter sua sílaba inicial acentuada no ritmo do texto, de modo que “ancianidade” acabou por ser sua tradução. O efeito de semelhança sonora, no entanto, não foi completamente perdido, uma vez que “ἄμορφον” foi traduzido por “disforme”, repetindo o /f/ de “aflitiva”.

Ainda no terceiro verso, há uma repetição gramaticalmente desnecessária de “ὅπερ”, partícula a qual aparece ainda no verbo a que ela se refere, “ὑπερκρέματα”. Essa repetição de “ὅπερ” certamente foi feita pelo poeta com a intenção de intensificar a gravidade da posição na qual a ancianidade se encontra em relação aos homens. Na tradução, esse efeito foi compensado pela adição de “por”, antecedendo “sobre”, tradução de “ὅπερ”, de modo a realçá-lo.

Por fim, no quarto verso do texto original, pode-se ver novamente o emprego do primeiro efeito analisado nesse comentário: o da repetição do som de um nome no adjetivo que o qualifica. Neste caso, o adjetivo é “ἄγνωστον” e o nome a que ele se refere é “ἄνδρα”. Na tradução, esse efeito foi recriado nos vocábulos que traduzem

“ἄγνωστον” e “ἄνδρα”: “ignoto” e “homem”. Essa recriação, contudo, não é perfeita, uma vez que o primeiro “o” de “homem” às vezes é lido como /o/ e às vezes como /ó/.

- Ἡέλιος μὲν γὰρ ἔλαχεν πόνον ἥματα πάντα,
οὐδέ ποτ' ἄμπαυσις γίνεται οὐδεμία
ἵπποισιν τε καὶ αὐτῶι, ἐπεὶ ῥοδοδάκτυλος Ἥως
Ὠκεανὸν προλιποῦσ' οὐρανὸν εἰσαναβῆι.
5 τὸν μὲν γὰρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνὴ,
κοίλῃ, Ἥφαιστου χερσὶν ἐληλαμένη,
χρυσοῦ τιμήεντος, ὑπόπτερος, ἄκρον ἐφ' ὕδωρ
εὖδονθ' ἀρπαλέως χώρου ἀφ' Ἑσπερίδων
γαῖαν ἐς Αἰθιοπῶν, ἵνα δὴ θεὸν ἄρμα καὶ ἵπποι
10 ἐστᾶσ', ὅφρ' Ἥως ἡριγένεια μόλῃ·
ἔνθ' ἐπέβη ἐτέρων ὀχέων Ὑπερίονος υἱός.

- De Hélios o fado é lidar na labuta por todos os dias,
E não há lhe pausa qualquer, nunca e de forma nenhuma,
Para os cavalos tampouco, dêś que a dedirrósea Aurora,
Do Oceano a partir, alça-se em rumo do céu.
5 Por entre as ondas, um amabilíssimo tálamo o leva,
Cavo, que houve ser feito, por mãos de Hefesto,
De ouro precioso, alado. No alto, por sobre a água,
Sono profundo a dormir, vai-se do solo hespérico
Rumo à terra etiópia, onde seu carro e cavalos
10 Põem-se até a Aurora chegar, filha do amanhecer.
Lá então o filho de Hipérion monta em seu outro veículo.**

O fragmento 12 de Mimnermo trata da rotina do Sol, Hélios, e de como ele perfaz seu caminho no céu e sobre a terra. É interessante notar como, apesar do poeta afirmar que não há descanso para Hélios, esse passa o tempo todo dormindo sobre seu carro enquanto os cavalos o levam de um canto da Terra conhecida a outro. Isso poderia tanto indicar uma ironia do poeta, como uma diferente visão e pensamento em relação ao que se considera trabalho para os deuses.

No primeiro verso do texto grego, o poeta se utilizou de um efeito que, pela frequência com que aparece em sua obra, devia ser-lhe caro. Trata-se do uso de uma palavra com sonoridade semelhante a outra, à qual essa primeira se liga sintaticamente. No caso atual, ocorre a repetição de parte do som de “Ἡέλιος” no verbo “ἔλαχεν”, que aparece um pouco a frente no verso e do qual “Ἡέλιος” é o sujeito. Na tradução, pôde-se aproveitar a líquida /l/ de “Hélios” e repeti-la em seguida nos vocábulos “labuta” e “lidar”, de modo a recriar o efeito de forma semelhante, porém não idêntica. O som de /é/, de “Hélios”, é, por sua vez, retomado em “έ”, pouco mais a frente no verso. Ademais, há a repetição de /d/ em “lidar”, “todos” e “dias”, compensando a repetição de /t/ também em “ἡματα” e “πάντα”.

Em seguida, no segundo verso, pode-se observar a repetição de /p/ em “ποτ” e “ἄμπανσις”, a qual não pôde ser recriada na tradução. O valor poético dessa repetição é de certa forma compensado pela assonância em /u/ que, na tradução, aparece mais para o final do verso com os vocábulos “nunca” e “nenhuma”, além da repetição de /m/ em “forma” e “nenhuma”.

No terceiro verso do poema, há a ocorrência do epíteto composto “ῥοδοδάκτυλος”, comumente associado a Aurora desde Homero. No caso desse epíteto, preferiu-se traduzi-lo também pelo composto “dedirrósea” ao contrário do que se tem como regra nesse trabalho. Isso foi feito devido ao fato de que “dedirrósea” já tem uma longa tradição, desde as traduções de Odorico Mendes, na nossa literatura. Mormente, contudo, o epíteto composto foi escolhido por conta de seu fácil entendimento e de sua boa recepção entre os leitores, além de, certamente, sua beleza dificilmente questionável. Outra opção de boa sonoridade seria “de róseos dedos”, cujo hiato de “róseos”, no entanto, não poderia ser quebrado na leitura para manter o ritmo dactílico, de modo que acabou sendo descartada em prol de “dedirrósea”.

Adiante, no quarto verso do poema, há uma estruturação interessante do conteúdo. O poeta escolheu compor o verso com apenas quatro palavras, seguindo a ordenação: complemento - verbo, complemento - verbo. Em Português, devido à necessidade de uma quantidade muito maior de palavras para expressar a mesma idéia, pareceu que isolar os complementos nas extremidades do verso e posicionar um verbo

em seguido do outro fosse a forma mais contundente de criar uma estrutura eloqüente e notável. A opção que manteria uma ordem semelhante à do Grego seria: “Do Oceano a partir, rumo ao céu se alteia”. Apesar de não ser ruim, a solução adotada na versão final do texto parece ter uma força maior, assim como tem a do poema original.

Finalmente, quanto às palavras em posição de destaque no texto grego, manteve-se, na tradução, a que, certamente, era de maior importância: “Ἥλιος”. Com efeito, essa foi a única razão pela qual se preferiu traduzir o vocábulo em questão por “Hélio” em vez de “Sol”. Por iniciar não apenas um verso, mas um poema todo que lhe diz respeito, era uma característica por demais gritante para ser ignorada. Outras palavras cuja posição de destaque foi mantida na tradução são: “Ἠώς” (“Aurora”) no final do terceiro verso e “Ὠκεανόν” (“Oceano”) no início do quarto verso.

- οὐ μὲν δὴ κείνου γε μένος καὶ ἀγήνορα θυμὸν
τοῖον ἐμέο προτέρων πεύθομαι, οἳ μιν ἴδον
Λυδῶν ἵππομάχων πυκινὰς κλονέοντα φάλαγγας
Ἑρμιον ἄμ πεδίον, φῶτα φερεμμελίην·
5 τοῦ μὲν ἄρ' οὐ ποτε πάμπαν ἐμέμψατο Παλλὰς Ἀθήνη
δριμὺ μένος κραδίας, εὖθ' ὃ γ' ἀνὰ προμάχους
σεύαίθ' αἱματόεντος ἐν ὑσμίνῃ πολέμοιο,
πικρὰ βιαζόμενος δυσμενέων βέλεα·
οὐ γάρ τις κείνου δηίων ἔτ' ἀμεινότερος φῶς
10 ἔσκεν ἐποίχεσθαι φυλόπιδος κρατερῆς
ἔργον, ὅτ' ἀγῆισιν φέρετ' ὠκέος ἡελίοιο

- O ânimo viripotente e o vigor daquele homem não eram
Tal como os teus, como os mais velhos me contam, que o viram
Afugentar densas filas de lídios guerreiros montados,
Lança brilhante nas mãos, sobre a planície de Hermo:
5 Palas Atena sequer em momento algum reprovou
O acre vigor de seu cor, quando ele junto à vanguarda
Arremetia em rumo ao combate da guerra sangrenta,
Brutalizando do imigo os aguçados projéteis.
Pois não havia um homem melhor dentre seus inimigos
10 Em praticar o labor da violenta batalha,
Acometendo ao lado dos raios do célere Sol.

O fragmento 14 de Mimnermo aparenta ser um encômio a um herói que praticou grandes feitos em combate. Ele se inicia com uma negação, a qual provavelmente estava relacionada ou a um contexto específico de performance, no qual o poeta compararia o valor do guerreiro com os de seus pares, ou a versos aos quais nós não temos acesso.

No segundo verso do texto, há uma aliteração em /p/ que pode ser observada em “προτέρων” e “πεύθομαι”. Essa seqüência de plosivas vem logo após a negação que o

eu-lírico faz a respeito do vigor desse grande guerreiro que morreu antes de seu tempo, de modo que ela parece enfatizar seu caráter violento. Ela ainda é retomada no terceiro verso com “ἵππομάχων”, “πυκινὰς” e “φάλαγγας”; no quarto verso com “πεδίων”, “φῶτα” e “φερεμμελίην”; e no quinto verso com “ποτε”, “πάμπαν” e “Παλλὰς”. Infelizmente, na tradução, não foi possível recriar esse efeito tal como ele aparece no texto grego. Porém, há alguns outros efeitos na tradução que servem para compensá-lo quanto ao valor poético do texto. Ainda que não tenham a mesma sonoridade da aliteração do texto original, eles trabalham para a mesma finalidade. Entre esses efeitos, podem-se citar a aliteração em /v/ no primeiro verso (“viripotente” e “vigor”) que é ainda retomada no segundo verso (“velhos” e “viram”), a repetição de /f/ no terceiro (“afugentar” e “filas”) e a de /b/ no quarto (“brilhantes” e “sobre”).

Adiante, o sexto verso do poema traz um início bastante truncado, com a vibrante alveolar /r/ em “δριμὺν” e “κρᾶδίης”, além da repetição de /d/ nesses dois vocábulos. A adição de “μένος” entre essas duas palavras produz um momento de maior expansão sonora, pela repetição de /m/ nessa palavra e na que a antecede, “δριμὺν”. O ritmo se torna truncado novamente com “κρᾶδίης”, tanto pelas características mencionadas quando pela presença da velar surda /k/. Na tradução, esse efeito foi compensado de uma forma parecida, porém não idêntica. Há uma forte presença de /r/, tanto numa posição semelhante à do texto grego (em “acre”), quanto no final de dois vocábulos (“vigor” e “cor”). A repetição de /d/ do original foi compensada por uma repetição de /k/ (“acre” e “cor”). Além disso, o momento de maior expansão entre os dois vocábulos de sonoridade semelhante foi recriado com a inserção de “vigor”, cuja velar sonora /g/ e a própria vogal /o/ contribuem para enfatizar da passagem.

Ainda nesse verso, preferiu-se traduzir “κρᾶδίης” por “cor”, uma vez que “coração” não caberia no verso, do que por algum outro vocábulo menos acurado. Pareceu mais interessante manter a intenção original da palavra e, ao mesmo tempo, criar a relação já mencionada entre “vigor” e “acre”.

No verso seguinte do texto grego, há uma repetição do ditongo [ai] em “σεύαιθ” e “αἶματόεν”. Esse efeito foi compensado por uma repetição de /R/ em “arremetia”, “rumo” e “guerra”.

Em seguida, no oitavo verso do poema de Mimnermo, pode-se ver uma aliteração em /b/ nos vocábulos “βιαζόμενος” e “βέλεα”. O único efeito na tradução que talvez pudesse compensar a impossibilidade de recriar essa aliteração talvez seja a repetição da alveolar vibrante /r/ no início e no final do verso, somada ao fato de que ambas as palavras em que essa repetição ocorre (“brutalizando” e “projéteis”) são iniciadas pelas plosivas bilabiais /p/ e /b/.

Por fim, quanto aos vocábulos em posição de destaque no verso, pode-se dizer que, apesar de presente, esse não era o efeito mais significativo nesse poema de Mimnermo. Essa afirmação é feita com base no fato de que há, sim, palavras destacadas, mas elas não parecem contrastar entre si para uma contribuição efetiva no sentido do texto. Dentre as que se perderam, podem-se citar “Λυδῶν” (“de lídios”), “φάλαγγας” (“filas”), “πολέμοιο” (“da guerra”) e “ἔργον” (“labor”). Por outro lado, foi possível manter a tradução dos seguintes vocábulos em posição de destaque: “θυμὸν” (“ânimo”), “Ἑρμῖον” (“de Hermo”), “Παλλὰς Ἀθῆνη” (“Palas Atena”), “προμάχους” (“vanguarda”) e “ἡελίοιο” (“do ... Sol”). Contudo, a tradução de algumas dessas palavras mudou de uma posição de destaque para a outra (“θυμὸν”, “Παλλὰς Ἀθῆνη” e “Ἑρμῖον”).

δήμῳ μὲν γὰρ ἔδωκα τόσον γέρας ὅσον ἐπαρκεῖν,
τιμῆς οὔτ' ἀφελὼν οὔτ' ἐπορεξάμενος·
οἳ δ' εἶχον δύναμιν καὶ χρήμασιν ἦσαν ἀγητοί,
καὶ τοῖς ἐφρασάμην μηδὲν ἀεικὲς ἔχειν·
5 ἔστην δ' ἀμφιβαλὼν κρατερὸν σάκος ἀμφοτέροισι,
νικᾶν δ' οὐκ εἶας' οὐδετέρους ἀδίκως.

Tantas vantagens eu dei quantas cri suficientes ao povo;
Não acresci nem tirei nada da honra que tinha.
Aos que detinham poder, os que eram invejados por posses,
Fiz igualmente menção de não sofrerem injúria.
5 **Pus-me entre eles com rígido escudo, cobrindo a ambos,**
Sem permitir que nenhum com injustiça vencesse.

O fragmento 5 de Sólon apresenta a estrutura de uma elegia e discursa acerca da natureza das ações do poeta, as quais provavelmente se referem a seu trabalho como legislador. Os seis versos do fragmento se dividem em três seções de igual número de versos. Na primeira parte, o eu-lírico defende sua postura com relação ao povo, dizendo que não lhe cresceu nem lhe tirou de sua honra. Em seguida, nos versos mediais, ele trata dos poderosos de maneira semelhante, ainda que somente diga que fez atenção de não permitir que sofressem injúria. Por fim, o eu-lírico afirma que se pôs entre os dois grupos, sem deixar que nenhum obtivesse vantagens em cima do outro com injustiça.

No primeiro verso do poema, ocorre no texto original um eco bastante eloquente pelo emprego das palavras “τόσον” e “ὅσον”, que são divididas pelo vocábulo “γέρας”, de modo a amainar o efeito do eco para que seja aprazível, e não uma repetição desagradável. Na tradução, o único efeito mais ou menos semelhante nesse primeiro verso é o eco criado entre “tantas” e “quantas”.

O quarto verso do texto grego é, certamente, o mais belo do texto em termos sonoros. Ocorrem, em sucessão nele, dois jogos de sonoridade muito peculiares: a assonância do final do vocábulo “ἐφρασάμην” com o início de “μηδὲν” e a similaridade de som de “ἄεικὲς” com “ἔχειν”. Esses efeitos, infelizmente, não puderam ser recriados na tradução, mas foram compensados de forma razoavelmente significativa no mesmo verso em Português, com a homofonia entre “igualmente” e “menção”. O verso seguinte da tradução, por sua vez, compensa um pouco mais, com uma sonoridade fortemente marcada pela repetição de /d/ em “rígido escudo”, sendo o primeiro desses vocábulos ainda mais marcadamente por ser uma proparoxítona.

Há, por fim, alguns vocábulos importantes em posição de destaque em início e final de verso no texto original. A saber, são eles: “δήμωι”, “τιμῆς”, “ἀγῆτοί”, “ἔστην”, “ἀμφοτέροισι”, “νικᾶν” e “ἀδίκως”. Na tradução, foi possível manter apenas a tradução dos seguintes: “δήμωι” (“povo”, que foi, no entanto, deslocado para o final do verso), “ἔστην” (“pus-me”), “ἀμφοτέροισι” (“a ambos”) e “νικᾶν” (“vencesse”, também deslocado do início para o final do verso em que se encontra).

- ἐκ νεφέλης πέλεται χιόνος μένος ἡδὲ χαλάζης,
βροντὴ δ' ἐκ λαμπρῆς γίγνεται ἀστεροπῆς·
ἀνδρῶν δ' ἐκ μεγάλων πόλιν ὄλλυται, ἐς δὲ μονάρχου
δῆμος αἰδρίῃ δουλοσύνην ἔπεσεν.
5 λῖν δ' ἐξάραντ' <οὐ> ῥάδιόν ἐστι κατασχεῖν
ὕστερον, ἀλλ' ἤδη χρή <τινα> πάντα νοεῖν.

- Parte das nuvens o viço da neve e da chuva de pedras,
Brame o trovão de um lampejo irradiante surgido:
De homens grandiosos destrói-se a cidade, e cai a um monarca
Escravidado em sua insipiência o povo.
5 Se se ergue um homem muito alto é difícil pará-lo num outro
Dia. Agora é que tudo há de se considerar.

O fragmento 9 de Sólon apresenta uma elegia na qual o eu-lírico faz uma reflexão a respeito do tema de causa e efeito, com a intenção de apresentar a seus concidadãos o resultado nefasto que se tem a partir da ação de erguer-se um homem demasiadamente alto, numa previsão da tirania de Pisístrato. O poema pode ser dividido em três momentos de igual número de versos. No primeiro e no segundo verso, o poeta mostra a causa e efeito de alguns fenômenos naturais potencialmente destrutivos, como o granizo e o relâmpago. Em seguida, nos dois versos mediais, fala-se de um povo caindo sob o jugo de um monarca e de uma cidade de homens grandiosos sendo destruída. Por fim, nos versos finais do poema, o poeta conclui com a explanação de que, quando se ergue um homem muito alto, fica difícil contê-lo mais tarde, de modo que é preciso considerar o resultado de cada decisão antes de se vivenciar seu resultado.

Assim como os que o seguem, o primeiro verso desse poema de Sólon apresenta uma sonoridade forte e marcante. Contudo, ao contrário dos demais, ele é o único cujo ritmo é verdadeiramente fluido, por conta da ausência de espondeus em seus pés, como pode ser observado na escansão apresentada abaixo:

–   ∪   ∪   –   ∪   ∪   – | ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   ∪   ∪   –   –
 ἐκ / νε / φέ / λης / πέ / λε / ται | χι / ό / νος / μέ / νος / ἦ / δε / χα / λά / ζης,

Como o metro escolhido para traduzi-lo em Português não permite uma variação entre dáctilos e espondeus, essa diferenciação de fluidez precisou ser buscada no campo da sonoridade, com uma seqüência de sons de /v/ ao longo do verso (“nuvens”, “viço”, “neve” e “chuva”) e assonâncias em /u/ e /é/ intercaladas (“nuvens”, “neve”, “chuva” e “pedras”). Desse modo, espera-se ter compensado esse efeito e também o da assonância em /e/ encontrado no original (“ἐκ”, “νεφέλης”, “πέλεται”, “μένος” e “ἦδε”).

No verso seguinte, há uma presença notável da alveolar /r/ antecedida por outra consoante em “βροντή” e “λαμπρῆς”, o que intensifica ainda mais a característica plosiva de /p/ e /b/ que, no texto original, aparecem juntamente ao /r/. Esse efeito é reforçado ainda pela palavra “ὄσπεροπῆς”, que ocorre mais adiante no verso, retomando o som plosivo e o líquido das que o sucederam, além da assonância em /é/. Tentou-se recriar esse efeito na tradução com os vocábulos “brame” e “trovão”, de modo a evocar a sonoridade do original, que tenta imitar o som descrito.

Do penúltimo para o último verso do poema, ocorre um *enjambement* que, pela sua eloquência, merece atenção. Nesse verso, o eu-lírico discorre justamente a respeito da dificuldade que se tem de refrear um homem quando se o ergue alto demais. O *enjambement* que ali ocorre é justamente uma extensão do sentido, como se o próprio conteúdo do poema fosse difícil de conter e extravasasse para o verso seguinte. O poeta soube, dessa forma, aproveitar a forma do poema para intensificar a força da idéia que queria transmitir a seus ouvintes/leitores. Esse efeito foi recriado na tradução, como se pode observar durante a leitura desses dois últimos versos.

No terceiro verso do poema, traduziu-se “ἀνδρῶν δ' ἐκ”, que literalmente significa “pela ação de homens”, por “de homens”, para manter o paralelismo com o verso anterior, no qual “ἐκ” também está presente.

Por fim, há algumas palavras relevantes em posição de destaque no início ou no final dos versos do poema de Sólon. São elas: “βροντή”, “ἄνδρῶν”, “μονάρχου”, “δῆμος”, “κατασχεῖν”, “ὔστερον” e “νοεῖν”. Dessas, pôde-se manter os vocábulos que as traduzem em posição de destaque apenas no caso de “ἄνδρῶν” (“de homens”), “μονάρχου” (“a um monarca”), “δῆμος” (“povo”, que foi movido para o final do verso), “ὔστερον” (“outro dia”) e “νοεῖν” (“considerar”). No caso de “βροντή”, preferiu-se colocar a palavra “brame” em posição de destaque por ter uma sonoridade mais próxima à do vocábulo grego, ainda que não seja propriamente o mesmo termo.

γνωμοσύνης δ' ἄφανές χαλεπώτατόν ἐστι νοῆσαι
μέτρον, ὃ δὴ πάντων πείρατα μοῦνον ἔχει.

Nada é mais árduo do que discernir do saber a medida

Inaparente, a qual, só, tem os fins para tudo.

O fragmento 16 de Sólon apresenta um único dístico na forma de uma reflexão a respeito de um tema específico, que no caso é o do conhecimento. Um dos usos comuns da elegia era justamente para este fim: o de fazer uma asserção ou uma reflexão acerca de um assunto caro ao pensamento da época.

A característica mais marcante desse dístico de Sólon é o *enjambement* que termina logo no início do segundo verso, de modo a apenas dar a ilusão de que o primeiro verso é mais longo e pesado do que realmente é. Esse efeito, preservado na tradução, faz com que haja uma assimetria ainda maior entre o primeiro e o segundo verso do dístico, que, por natureza, já têm extensões diferentes, sendo o primeiro maior do que o segundo. O *enjambement* acentua ainda mais essa característica, reforçando a dificuldade enunciada pelo eu-poético de se compreender “do saber a medida / inaparente”. O restante do segundo verso, após a única palavra que compõe o cavalgamento, tem uma unidade própria de sentido, cuja significância, por determinar a natureza da dificuldade expressa na primeira parte do dístico, serve de contrapeso para a aparente assimetria do poema. Dessa forma, criou o poeta um todo coeso, harmônico e significativo, por ter sabido distribuir artificialmente o conteúdo na forma, de modo a ilustrar a longa e árdua busca por algo, seguida pela simplicidade rica de significado do momento da descoberta.

Quanto às palavras em posição de destaque no verso, há, sem dúvida, pelo menos duas: “γνωμοσύνης” e “μέτρον”. Talvez se possa dizer o mesmo de “νοῆσαι” também, mas certamente as duas anteriores são as de maior importância. Dessas três, apenas se pôde manter, na versão em Português, a tradução de “μέτρον” (“medida”), ainda que tenha sido preciso mudá-la de um verso para outro. As outras duas palavras

não puderam ser mantidas em posição de destaque na tradução. Contudo, criou-se uma antítese com a primeira e a última palavra do dístico, “nada” e “tudo”. Estando em posição de destaque, elas acentuam a diferença do conteúdo da primeira parte, de privação pela dificuldade, para o da segunda, de abrangência pela completude de sentido e de possibilidades expressas, compensando, desta forma, a perda ocorrida.

ἴσόν τοι πλουτέουσιν, ὅτῳ πολὺς ἄργυρός ἐστι
 καὶ χρυσὸς καὶ γῆς πυροφόρου πεδία
 ἵπποι θ' ἡμίονοί τε, καὶ ὦι μόνα ταῦτα πάρεστι,
 γαστρί τε καὶ πλευραῖς καὶ ποσὶν ἄβρὰ παθεῖν,
 5 παιδός τ' ἡδὲ γυναικός, ἐπὴν καὶ ταῦτ' ἀφίκηται,
 ὥρη, σὺν δ' ἥβη γίνεται ἄρμοδίη.
 ταῦτ' ἄφενος θνητοῖσι· τὰ γὰρ περιώσια πάντα
 χρήματ' ἔχων οὐδεὶς ἔρχεται εἰς Ἀΐδεω,
 οὐδ' ἂν ἄποινα διδοὺς θάνατον φύγοι, οὐδὲ βαρείας
 10 νούσους, οὐδὲ κακὸν γῆρας ἐπερχόμενον.

Da mesma forma é rico aquele provido de prata
 E ouro e planícies em que o trigo copioso viceja,
 Mulas, cavalos também, e aquele que tem somente isto:
 Paz e consolo aos pés, tal qual aos flancos e ao ventre,
 5 E, se é chegado o tempo de uma mulher e um filho,
 Vem-lhe um jovem vigor na proporção mais harmônica.
 Isso é riqueza aos mortais, pois nem parte da enorme opulência
 De ouro e bens materiais, homem nenhum leva ao Hades,
 Tampouco pode, pagando, fugir-se à morte e às penosas
 10 Pestes, nem mesmo tardar que se lhe abata a velhice.

O fragmento 24 de Sólon apresenta o tema do envelhecimento, o qual também é tratado em poemas de diversos outros poetas, como se pode observar no corpus deste trabalho. Aqui, no entanto, Sólon não se limita a simplesmente lamentar a inevitabilidade da velhice e da morte; com efeito, o poeta usa esse lamento como argumento para melhor fundamentar as afirmações que faz no início do poema. Pode-se dividir essa elegia em três momentos principais: nos três primeiros versos, o poeta discorre a respeito da riqueza de bens materiais; em seguida, por mais três versos, trata do tipo de riqueza que advém da saúde e da paz de que um homem pode gozar;

finalmente, nos quatro últimos versos, justifica esse último tipo de riqueza, até como mais valiosa do que a primeira, dizendo que ninguém leva ouro ao Hades, nem consegue fugir da morte e de doenças por meio de um pagamento monetário.

O quarto verso do original grego possui uma aliteração bem marcante em /p/ nos vocábulos “πλευραῖς”, “ποσὶν” e “παθεῖν”, que, na tradução, teve o número de palavras reduzido para duas apenas, “paz” e “pés”. Esse efeito sonoro da repetição da plosiva /p/ faz com que o verso se destaque dos demais, conferindo-lhe uma importância maior e servindo de recurso retórico para auxiliar o poeta em sua argumentação. Como se trata do verso em que justamente se enuncia a idéia que o poeta estava se dispondo a defender, é um efeito digno de menção e de um esforço para ser reconstituído, ainda que não completamente, na tradução.

Adiante, no verso em que retoma a idéia defendida e a afirma categoricamente, o poeta novamente emprega uma aliteração em /p/ nas palavras “περίωσια” e “πάντα”, decerto com a mesma intenção de sublinhar a importância do verso e ampliar seu efeito de persuasão. Em Português, aparecem os vocábulos “pois”, “parte” e “opulência” para recriar essa repetição de /p/.

Finalmente, há um bom número de vocábulos significativos em posição de destaque no início e no final de verso no poema original. Os mais importantes deles são: “ἴσόν”, “ἔστι”, “γαστρί”, “παθεῖν”, “παιδός”, “χρήματ”, “Αἶδεω” e “νούσους”. Desses, puderam ser mantidos em destaque na tradução os seguintes: “ἴσόν” (“da mesma forma”), “παιδός” (“de um filho”, que foi, no entanto, deslocado para o final do verso), “χρήματ” (“de ouro”), “Αἶδεω” (“Hades”) e “νούσους” (“males”).

Ἴσως τοι τὰ μὲν ἄλλα θεοὶ θνητοῖσ' ἀνθρώποις
γῆράς τ' οὐλόμενον καὶ νεότητ' ἔδωσαν.
τῶν πάντων δὲ κάκιστον ἐν ἀνθρώποις – θανάτου τε
καὶ πασέων νόσων ἐστὶ πονηρότατον –
5 παῖδας ἐπεὶ θρέψαιο καὶ ἄρμενα πάντα παράσχοις,
χρήματα δ' ἐγκαταθήῃς πόλλ' ἀνιηρὰ παθών,
τὸν πατέρ' ἐχθαίρουσι, καταρῶνται δ' ἀπολέσθαι
καὶ στυγέουσ' ὥσπερ πτωχὸν ἐσερχόμενον.

Deuses nos deram, aos homens mortais, de maneira semelha
A ancianidade nefanda e a idade de infante.
Mais do que tudo, no entanto – aos homens pior do que a morte
E mais sofrível do que todos os tipos de males –
5 **É se se criam os filhos, provendo de tudo o melhor**
(Males sem conta, a fim de ouro guardar-lhes, sofrendo)
E eles enxergam o pai como imigo, querendo-lhe a morte.
Como a um mendigo ao chegar pelos umbrais o execram.

A elegia encontrada dos versos 271 a 278 da Teognídea apresenta uma reflexão a respeito do tema da velhice. Porém, ao contrário do que se pode observar nos poemas compostos por Anacreonte e Mimnermo que tratam desse mesmo assunto, vê-se aqui uma variação um tanto quanto inusitada. Em vez de culpar a velhice por todos os males que assolam os homens, o eu-lírico afirma a existência de algo muito pior, a saber, filhos ingratos que vêem o pai como um inimigo apesar deste ter-lhes dado de tudo.

O texto é dividido entre dois momentos de igual extensão de versos. Na primeira dessas partes, ocorre a menção de como os deuses conferem aos homens tanto a velhice quanto a mocidade, de modo a, talvez, preparar o leitor para uma comum crítica à idade avançada. O que ocorre em seguida, no entanto, é que a idéia comumente aceita da velhice como algo ruim é aproveitada, juntamente com a da morte, que se menciona no

verso seguinte, para alavancar o conceito que se quer expor com uma força maior, ao dizer que os filhos ingratos são algo ainda pior do que tudo isso. Dessa forma, o poeta parece empregar conceitos de aceitação geral e, por meio da surpresa e da concatenação dessas idéias já solidificadas na mente de seus ouvintes/leitores, estabelecer a idéia que pretende desenvolver.

O primeiro verso do texto original apresenta uma intensa repetição de /t/ e /tn/ (“τοι”, “τὰ”, “θεοὶ”, “θνητοῖς” e “ἄνθρωποις”), fazendo com que o ritmo seja bastante truncado. Na tradução, só foi possível recriar esse efeito no verso seguinte com uma longa seqüência de sons de /d/ (“ancianidade”, “nefanda” e “idade”), que é apenas pronunciada pelo início do primeiro verso com “deuses” e “deram”. Além disso, ocorre também no segundo verso do texto em Português um jogo com as palavras “nefanda” e “infante”, as quais se ligam aos termos “ancianidade” e “idade”, os quais se encontram em posições opostas e criam um eco entre si.

O efeito anterior, de ritmo truncado pela repetição de /t/, é retomado no terceiro verso do poema grego com “τῶν”, “πάντων”, “κάκιστον”, “ἄνθρωποις”, “θανάτου” e “τε”. Esse efeito é intensificado ainda pela presença de do som /d/ em “δὲ” e pela repetição de /k/ em “κάκιστον”, por serem consoantes oclusivas, tal qual /t/. Novamente, o efeito foi compensado por uma repetição de /d/, reforçado pela ocorrência de /t/ e /k/, em “do”, “que”, “tudo”, “entanto”, “do”, “que” e “morte”. Na tradução, o verso seguinte apresenta um efeito semelhante em “do”, “que”, “todos”, “tipos” e “de”, que de certa forma compensa a seqüência de plosivas /p/ que começa no mesmo verso do texto original e se estende até o seguinte (“πασέων”, “πονηρότατον”, “παῖδας”, “ἐπεὶ”, “πάντα” e “παράσχους”).

Não parece haver muitas palavras significativas em posição de destaque. Dentre as que se poderiam considerar assim, estão: “ἄνθρωποις”, “γῆράς”, “παῖδας” e “χρήματα”. Dessas, a única cuja tradução se pôde manter em posição de destaque foi “γῆράς” (“ancianidade”).

Tetrâmetro Trocaico

“Em alguns tipos de verso, o ritmo do período é regular o bastante para admitir uma divisão em uma série de unidades idênticas ou equivalentes, entre três e seis sílabas. Essas são chamadas *metra*, e o período pode ser descrito como um dímetro, tetrâmetro, etc, de acordo com seu número.”.⁴⁵ Nesses, o pé não é necessariamente a unidade empregada para descrevê-lo, como é o caso do tetrâmetro trocaico, cujos *metra* são compostos de dois pés trocaicos justapostos, sendo o último catalético. Ademais, no tetrâmetro trocaico, a quarta posição de cada *metron* pode ser ocupada tanto por uma sílaba breve quanto uma longa, fenômeno denominado *anceps*.⁴⁶ Há uma cesura após a oitava sílaba, separando, desta forma, os dois primeiros *metra* dos seguintes. Essa cesura, contudo, nem sempre é respeitada.⁴⁷

Estrutura-se, portanto, da seguinte maneira um tetrâmetro trocaico em metrficação grega:

Ɑ Ɑ Ɑ × Ɑ Ɑ Ɑ × Ɑ Ɑ Ɑ × – Ɑ – ||

Vejamos, a seguir, um exemplo de tetrâmetro trocaico de um verso de Arquíloco (Fr. 114):

– Ɑ – Ɑ – Ɑ – Ɑ | – Ɑ Ɑ Ɑ Ɑ – Ɑ –
οὐ / φι / λέω / μέ / γαν / στρα / τη / γόν | οὐ / δὲ / δια / πε / πλιγ / μέ / von

Os tetrâmetros trocaicos foram traduzidos numa forma fixa composta de oito troqueus, resultando em quinze sílabas, uma vez que, em Português, as sílabas átonas finais, costumeiramente, não são contadas em metrficação:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

⁴⁵ West (1987: 5).

⁴⁶ Gentili & Lomiento (1951: 5-6).

⁴⁷ West (1987: 28).

Não / es / **ti** / mo um / **gran** / de / **co** / man / **dan** / te / **que an** / da / **des** / fi / **lan** /
do

Mais uma vez, optou-se por não respeitar a cesura como norma, de modo tanto a compensar a falta de variação rítmica permitida em grego, como também manter o verso mais flexível.

Dessa forma, tentou-se manter certa similaridade em relação à estrutura dos originais gregos, admitindo-se que em língua portuguesa é bastante difícil reproduzir a variação rítmica possível na versificação grega.

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,
ἀλλὰ μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοικός, ἀσφαλέως βεβηκὼς ποσσὶ, καρδίας πλέως.

Não estimo um **grande comandante** que **anda desfilando**,
Orgulhoso de seus **cachos**, **com a barba aparada**.
Antes, um **pequeno e torto de se ver** em suas **pernas**,
Mas que esteja **firme sobre os pés e pleno de coragem**.

Passando agora para tetrâmetros trocaicos, o fragmento 114 nos apresenta uma apologia do comandante focado em seu trabalho, a partir da antítese entre este e o general preocupado em aparentar grandeza. Sua tradução parece poder seguir apenas esse caminho, independente da interpretação que se fizer da intenção do poeta.⁴⁸

Os primeiros dois versos do original grego são permeados por assonâncias em /o/ (“στρατηγὸν”, “διαπεπλιγμένον”, “βοστρύχοισι”, “γαῦρον” e “ὑπεξυρημένον”), dentre as quais quatro estão dispostas em posição de destaque no final (“διαπεπλιγμένον” e “ὑπεξυρημένον”) e no meio desses versos (“στρατηγὸν” e “γαῦρον”), recaindo na oitava sílaba, como pode ser visto no esquema abaixo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
οὐ	/	φι	/	λέω	/	μέ	/	γαν	/	στρα	/	τη	/	γὸν
οὐ	/	δὲ	/	δια	/	πε	/	πλιγ	/	μέ	/	von		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
οὐ	/	δὲ	/	βοσ	/	τρύ	/	χοι	/	σι	/	γαῦ	/	ρον
οὐ	/	δ'	/	ὕ	/	πε	/	ξυ	/	ρη	/	μέ	/	von

Em Português, tentou-se compensar o efeito por meio de uma longa seqüência de assonâncias em /ã/ (“grande”, “comandante”, “anda”, “desfilando”) e /a/ (“cachos”,

⁴⁸ Ver Corrêa (1998: 139-43) para as possíveis interpretações do fragmento.

“a” e “barba”, “aparada”). O eco na oitava sílaba dos dois versos foi compensado pelo adjetivo “grande” e seu eco em “comandante”.

É interessante notar como essa ordenação das assonâncias reforça o aspecto de aparente perfeição do primeiro comandante mencionado no poema. Os versos restantes, nos quais se fala do comandante torto e pequeno, apesar de retomarem, no início do terceiro verso, a assonância em /o/ (“μοι μικρός”), compensada em Português novamente por /ã/ (“antes”), parecem não ter a mesma rigidez de forma. No entanto, não deixam de ser versos fortes, reforçados pela sequência de plosivas /b/ e /p/ no interior do último verso (“βεβηκὼς”, “ποσσί” e “πλέως”), o que também se tentou manter na tradução (“sobre”, “pés” e “pleno”), uma vez que parece ser uma característica importante do poema, relacionando-se com a força explosiva que teria o comandante disforme.

No texto grego, os vocábulos “μέγαν” e “μικρός” aparecem ocupando a quarta e quinta posição de seus versos, reforçando, desta maneira, a comparação entre os dois opostos:

1 2 3 4 5
“οὐ / φι / λέω / μέ / γαν”,

1 2 3 4 5
“ὄλ / λά / μοι / μι / κρός”.

Procurou-se manter esse paralelismo na tradução, fazendo com que a sílaba forte de ambos os vocábulos recaíssem na quinta posição do verso:

1 2 3 4 5 6
“**N**ão / es / **t**i / mo um / **g**ran / de”,

1 2 3 4 5 6
“**A**n / tes, / **u**m / pe / **q**ue / no”.

Alguns efeitos empregados pelo poeta para reforçar a diferença entre os dois tipos de generais não puderam ser recriados na tradução. O primeiro foi o uso de verbos longos para descrever as ações do general pomposo, de modo a acentuar o caráter supérfluo desse indivíduo. O segundo foi o contraste entre o efeito anterior e o uso do termo “*ῥοικός*” em posição de destaque no início do último verso do poema, em posição oposta a “*διαπεπλιγμένον*”, o primeiro particípio referente ao primeiro general, o qual se encontra em destaque no final do primeiro verso.

χρημάτων ἄελπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ' ἀπώμοτον
οὐδὲ θαυμάσιον, ἐπειδὴ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων
ἐκ μεσαμβρίας ἔθηκε νύκτ', ἀποκρύψας φάος
ἡλίου λάμποντος, λυγρὸν δ' ἦλθ' ἐπ' ἀνθρώπους δέος.
5 ἐκ δὲ τοῦ καὶ πιστὰ πάντα κἀπίελπτα γίνεται
ἀνδράσιν· μηδεὶς ἔθ' ὑμέων εἰσορέων θαυμαζέτω
μηδ' ἐὰν δελφῖσι θῆρες ἀνταμείψωνται νομὸν
ἐνάλιον, καὶ σφιν θαλάσσης ἡχέεντα κύματα
φίλτερ' ἡπείρου γένηται, τοῖσι δ' ὑλέειν ὄρος.

Nada **mais** é inesperado, nada **mais** é refutável
Ou tampouco admirável, **dês** que Zeus, pai dos Olímpios,
Fez do meio-dia noite, subtraindo o resplendor
Próprio ao Sol brilhante – um **medo** horrendo **sobrepaira** os **homens**.
5 **Doravante tudo pode-se esperar** e acreditar
Pelos homens. Que nenhum de **vós** se admire **do** que **vê**,
Nem se feras **permutarem com** golfinhos **a** pastagem
Oceânica, e do **mar** a elas **as** sonoras **ondas**
Se tornarem **mais** queridas, **sendo** o **verde monte** aos **outros**.

O fragmento 122 de Arquíloco versa a respeito da ocorrência de um eclipse e de como o fenômeno, por aparentemente inverter a ordem natural das coisas, abala a crença dos homens, fazendo com que tudo passe a ser possível e passível de se esperar e acreditar.

Logo no início do poema, ocorre, no original, uma repetição de “οὐδέ” três vezes nos dois primeiros versos, criando um polissíndeto que, apesar de ser bastante comum em Grego, dá ênfase à passagem e se harmoniza com o clima de perplexidade expresso no texto. Preferiu-se traduzir da forma mais natural ao Português, sem o polissíndeto, mas repetiu-se “nada mais”, para manter um efeito semelhante ao do original. Criou-se também uma assonância com os ditongos de “ou” e “tampouco”, uma

espécie de eco com o final das palavras “refutável” e “admirável”, e uma assonância em /a/ (“nada”, “mais”, “inesperado”, “nada”, “mais”, “refutável”, “admirável” e “pai”) nesses primeiros versos, para compensar as assonâncias em /o/ (“ἄελπτον”, “ἄπόμοτον”, “θαυμάσιον” e “Ολυμπίων”) e /ó/ (“χρημάτων”, “ἄπόμοτον” e “Ολυμπίων”) do texto original, cuja sonoridade uniforme contribui para unificar a idéia apresentada de uma forma que indica quase uma espécie de transe, no qual o eu-lírico se perde em meio à aparente inexplicabilidade do fenômeno descrito.

No quarto verso, compensou-se a assonância em /o/, começada, aliás, no terceiro, do original (“ἀποκρύψας”, “φάος”, “λάμποντος”, “λυγρὸν” e “δέος”) com uma assonância em /e/ (“medo” e “horrendo”).

No quinto verso do texto grego, há uma aliteração em /p/ (“πιστὰ”, “πάντα” e “κἀπίελπτα”), a qual foi recriada ao longo do quinto e no início do sexto verso da tradução (“pode”, “esperar” e “pelos”). Essa aliteração parece indicar um possível estado de perdição, advindo da impossibilidade do eu-lírico de compreender o fenômeno em torno do qual se constrói o texto, ao passo que a sucessão de palavras de impacto sonoro progressivamente maior, somadas ao efeito plosivo do /p/, parece indicar uma idéia de declínio acentuado.

Por fim, no oitavo verso, há em grego uma longa assonância em /a/ (“ἐνάλιον”, “καί”, “θαλάσσης”, “ἤχεντα” e “κύματα”), a qual foi desmembrada em uma assonância em /a/ (“mar”, “a”, “as” e “oceânica”) e /o/, (“do”, “sonoras” e “ondas”) em Português.

Trímetro Jâmbico

O jambo se caracteriza por uma cadência rápida, cujo ritmo se assemelhava, de acordo com testemunhos como o de Demétrio, ao da fala prosaica: “O jambo é lugar comum e tal qual o ritmo da fala diária. Muitas pessoas conversam em jambos sem sequer sabê-lo.”⁴⁹ Não obstante, por conta de sua leveza e prontidão, que, de acordo com o matemático e teórico musical francês Marin Mersenne, imitam a cadência do fogo quando começa a queimar, ele era próprio para exprimir a cólera.⁵⁰ De fato, esse era o ritmo empregado por Arquíloco e Hipônax, entre outros, para criar poemas de ataque e vitupério.

O fragmento 1 de Semônides apresenta vinte e quatro versos compostos em trímetros jâmbicos, sem nenhuma variação neste padrão métrico. Por esse motivo, não houve grandes dificuldades durante o estudo da estruturação do poema e da escolha de um padrão métrico que o representasse em Português.

Primeiramente, vejamos como é formado o trímetro jâmbico em Grego. A unidade mais importante, neste caso, é o metron jâmbico, o qual é composto a partir da justaposição de dois pés jâmbicos. Fora isso, há ainda a peculiaridade, como é comum nesse tipo de metron, de haver um anceps em uma de suas posições. No caso do metron jâmbico, o anceps se encontra na primeira posição. Dessa forma, essa é a estrutura básica de um trímetro jâmbico:

× ≡ ∪ ≡ × ∶ ≡ ∪ ∶ ≡ × – ∪ – ||

Para ilustrar a estrutura apresentada acima, analisemos a métrica dos primeiros dois versos desse fragmento de Semônides:

– – ∪ – – | – ∪ – ∪ – ∪ –
ὦ / παῖ, / τέ / λος / μὲν | Ζεὺς / ἔ / χει / βα / ρύκ / τυ / πος
– – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

⁴⁹ Traduzido de Preminger, Hardison & Kerrane (1974: 143).

⁵⁰ Cotte (1988: 48).

πάν / των / ὅς' / ἐς / τὶ | καὶ / τί / θησ' / ὅ / κηι / θέ / λει,

Como é comum em metrficação grega, apesar da uniformidade da estrutura, há espaço para variações rítmicas dentro do verso devido ao anceps de cada metron. Para a tradução, no entanto, escolheu-se uma estrutura de mesmo número de sílabas, doze, com acento mandatório na segunda, quarta, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas.

Os mesmos dois versos apresentados anteriormente em Grego encontram-se da seguinte forma na tradução:

1   2   3   4   5   6   7   8   9   10   11   12

O / **fim** / de / **tu** / do, / **fil** / ho, / **Zeus** / ple / **ni** / tro / **an** / te

1   2   3   4   5   6   7   8   9   10   11   12

Em / **gen** / dra e es / **ta** / be / **le** / ce / **co** / mo / **bem** / lhe en / **ten** / de.

- ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος
πάντων ὅσ' ἐστὶ καὶ τίθησ' ὅκη θέλει,
νοῦς δ' οὐκ ἐπ' ἀνθρώποισιν, ἀλλ' ἐπήμεροι
ἅ δ' ἡ βοτὰ ζόουσιν, οὐδὲν εἰδότες
5 ὅκως ἕκαστον ἐκτελευτήσῃ θεός.
ἐλπίς δὲ πάντας κάπιπειθείη τρέφει
ἄπρηκτον ὀρμαίνοντας· οἱ μὲν ἡμέρην
μένουσιν ἐλθεῖν, οἱ δ' ἐτέων περιτροπὰς·
νέωτα δ' οὐδεὶς ὅστις οὐ δοκεῖ βροτῶν
10 Πλούτῳ τε καὶ γαθοῖσιν ἴξεσθαι φίλος.
φθάνει δὲ τὸν μὲν γήρας ἄζηλον λαβὼν
πρὶν τέρμ' ἵκηται, τοὺς δὲ δύστηνοι βροτῶν
φθείρουσι νοῦσοι, τοὺς δ' Ἄρει δεδμημένους
πέμπει μελαίνης Ἀΐδης ὑπὸ χθονός·
15 οἱ δ' ἐν θαλάσῃ λαίλαπι κλονεόμενοι
καὶ κύμασιν πολλοῖσι πορφυρῆς ἁλὸς
θνήσκουσιν, εὖτ' ἂν μὴ δυνήσωνται ζόειν·
οἱ δ' ἀγχόνην ἄψαντο δυστήνῳ μόρῳ
καὶ τὰ γρετοι λείπουσιν ἡλίου φάος.
20 οὕτω κακῶν ἅπ' οὐδέν, ἀλλὰ μυρίαί
βροτοῖσι κῆρες κἀνεπίφραστοι δύαι
καὶ πῆματ' ἐστίν. εἰ δ' ἐμοὶ πιθοίατο,
οὐκ ἂν κακῶν ἐρῶμεν, οὐδ' ἐπ' ἄλγεσιν
κακοῖς ἔχοντες θυμὸν αἰκίζοίμεθα.

- O **fim** de **tudo**, **filho**, **Zeus** plenitudo
Engendra e estabelece **como bem** lhe entende.
Não **há** inteligência **entre nós**. Efêmeros,
Vivemos **como bois**, jamais sabendo a **forma**
5 Com **que** há **de pôr fim** a **cada coisa** o **deus**.
Mas **esperança** e **confiança** **nutrem todos**

- Em **nosso** anelo ao **incurável**. Um **aguarda**
 Que **chegue** o **dia**; **outro**, a **troca de estação**.
 Não **há** dentre **os mortais** quem **deixe de se ver**
- 10** **Amigo de riqueza e nobre no futuro.**
 Mas **toma-o a velhice incobiçável antes**
 Que **alcance sua meta, enquanto males se**stros
Destroem outros homens, e os vencidos de Ares
 Pra **além** da **terra negra** envia **Hades**.
- 15** **Caçados, outros inda são por tempestades**
 E **pelas muitas ondas do purpúreo mar** –
 No **mar** **perecem sempre que o sustento falta.**
 Ao **nó** da **força**, **outros vão-se em morte infanda,**
 Deixando, **por vontade própria, a luz do Sol.**
- 20** **Por isso, nunca faltam males, mas, sim, Queres**
Diversas e aflições e estragos imprevistos
Existem pros mortais. Se o **meu** conselho ouvissem,
 Nós **não desejaríamos o mal, nem dores**
 Terríveis **nostros ânimos** maltratariam.

O fragmento 1 de Semônides, como tantos outros do corpus deste trabalho, trata do tema da velhice, porém não apenas dela. Os vinte e quatro versos em trímetros jâmbicos desse poema constituem um todo passível de ser dividido em quatro momentos principais. O primeiro deles, que introduz o poema e define o início do problema a ser tratado, vai dos versos um a cinco. A estrutura “*μὲν ... δέ*” (“por um lado ... por outro lado”) estabelece, no campo da sintaxe, o contraste que é feito, no contexto desses versos, entre Zeus e os mortais; entre a onisciência e o poder supremo daquele e a efemeridade e a falta de recursos desses. Em seguida, há um momento de aparente otimismo no poema, dos versos seis a dez, onde o poeta fala a respeito da esperança que move os homens. No entanto, logo depois, ele mostra que essa esperança é vã por causa da velhice e dos muitos males que recaem sobre os mortais antes que eles possam dar cabo de seus planos. Essa terceira parte, ao contrário das outras, é mais extensa e dura nove versos, mostrando a falta de equilíbrio entre a esperança anterior e a desgraça subsequente. Por fim, na última parte, o poeta conclui, um tanto quanto

enigmaticamente – ou talvez assim nos pareça por falta de alguns versos ou de maiores informações a respeito do contexto – que essa é a razão de haver tantos males para os mortais e que, se todos seguissem seu conselho, não desejariam coisas ruins nem sofreriam.

Ao contrário do que se tomou como norma para esse trabalho, no primeiro verso do texto, foi preferível traduzir o epíteto “βαρύκτυπος” do original pelo igualmente composto “plenitroante” em Português. Isso foi feito, em primeiro lugar, para manter o valor sonoro e impactante do vocábulo grego. Em segundo lugar, foi uma solução mais adequada pelo fato de que não havia muito espaço no verso para uma perífrase que tivesse a mesma força que ele.

O segundo verso do poema original apresenta um andamento mais pesado, devido à repetição dos sons oclusivos /t/, /tʰ/, /k/ e /p/, presentes nas palavras: “καὶ”, “ὅκη”, “πάντων”, “ἔστι”, “τίθης” e “θέλει”). Ao mesmo tempo, o verso também foi composto de uma forma ininterrupta e melódica, devido às sinéreses nos vocábulos “ὅς' ἔστι” e “τίθης' ὅκη”, que fazem com que a passagem adquira uma consistência maior. Em Português, o efeito que se criou para compensar a característica melódica do original foi a assonância entre “engendra”, “bem” e “entende”, ao passo que se tentou manter um número de sons oclusivos (/t/, /d/ e /b/) ao longo do verso para recriar o andamento pesado do texto grego (“engendra”, “estabelece”, “como”, “bem” e “entende”).

Um efeito de natureza semelhante ao do descrito acima ainda pode ser notado, no verso seguinte do texto original, “δ' οὐκ”, “ἐπ' ἀνθρώποισιν” e “ἄλλ' ἐπήμεροι”. O efeito melódico, novamente, foi compensado por uma assonância, presente nos vocábulos “inteligência”, “entre” e “efêmeros”. Por outro lado, a repetição de /p/ que havia no original não pôde ser recriada nem compensada, uma vez que havia um efeito de maior prioridade: a presença do termo “ἐπήμεροι” em posição final. Pareceu importante manter o vocábulo que o traduz na mesma posição, além de não empregar nenhum outro termo para traduzi-lo que não “efêmeros”, devido tanto à correspondência entre as duas palavras, quanto ao sentido do vocábulo de “durar apenas um dia”, o qual é extremamente importante ao imaginário criado pelo poema.

Por fim, há uma série de palavras significativas em posição de destaque no início ou no final de verso, como: “βαρύκτυπος”, “πάντων”, “θέλει”, “νοῦς”, “ἐπήμεροι”, “θεός”, “ἐλπίς”, “βροτῶν”, “Πλούτῳ”, “φθάνει”, “βροτῶν”, “χθονός”, “ἄλδς”, “θνήσκουσιν”, “ζόειν”, “μόρωι”, “φάος”, “μυρίαί”, “βροτοῖσι”, “ἄλγεσιν” e “κακοῖς”. Dessas, foram mantidas em posição de destaque na tradução as seguintes: “βαρύκτυπος” (“plenitudo”), “ἐπήμεροι” (“efêmeros”), “θεός” (“deus”), “ἐλπίς” (“esperança”), “βροτῶν” (“mortais”), “ἄλδς” (“mar”), “ζόειν” (traduzido aqui como “sustento”), “μυρίαί” (“inúmeras”), “ἄλγεσιν” (“dores”) e “κακοῖς” (“terríveis”).

Estrofe Sáfica

Os dois poemas de Safo presentes neste trabalho seguem um mesmo esquema métrico, comumente denominado *estrofe sáfica*, que recebeu este nome por ter sido o padrão métrico que notabilizou a poetisa na antigüidade. Copiada por poetas posteriores, como Catulo (11 e 51) e Horácio (*Carmen Saeculare*), a estrofe sáfica se caracteriza por possuir três versos sequenciais de mesma conformação, a saber, um metron trocaico, um pé dáctilo e novamente um metron trocaico, seguidos por um quarto verso de menor extensão, que se estrutura na forma de um pé dactílico e um pé trocaico com anceps na última posição, como pode ser observado no esquema abaixo:

— ∪ — x — ∪ ∪ — ∪ — x ||
— ∪ — x — ∪ ∪ — ∪ — x ||
— ∪ — x — ∪ ∪ — ∪ — x ||
— ∪ ∪ — x |||

Como exemplo prático, tomemos a primeira estrofe do fragmento 31 de Safo, a fim de analisarmos sua estrutura métrica:

— ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ — ∪
φαί / νε / τὰί / μοι / κῆ / νος / ἴ / σος / θέ / οι / σιν
— ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ — —
ἔμ / μεν' / ὦ / νηρ, / ὅτ / τις / ἐ / νάν / τι / ός / τοι
— ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ — —
ἶσ / δά / νει / καὶ / πλά / σι / ον / ᾠ / δυ / φω / νεί-
— ∪ ∪ — —
σας / ὦ / πα / κού / ει

O esquema, seguido rigorosamente, cria um ritmo descendente, por conta da exclusividade de troqueus e dáctilos, que pode ser mais ou menos truncado dependendo das posições livres serem ou não preenchidas por sílabas longas.

Para a tradução, tentou-se seguir o esquema métrico com certa fidelidade, ainda que tomando algumas licenças, para não comprometer as informações e demais efeitos do poema em demasia.

A primeira das liberdades tomada foi a de permitir versos cataléticos, de modo que a última posição, a do anceps, nem sempre estará preenchida, ainda que se tenha evitado isso tanto quanto possível.

A segunda das licenças usadas diz respeito à ordenação das palavras nos versos. Muitas vezes foi preciso mover vocábulos de um verso para outro, além de usar traduções menos literais, a fim de preservar tanto o ritmo e a sonoridade suave do original.

Para ilustrar de forma prática como o esquema métrico foi empregado no processo de tradução, observemos o exemplo abaixo, um trecho escandido do fragmento trinta e um de Safo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
E / le / me / pa / re / ce / ser / par / dos / deu / ses,									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
O ho / mem / que / se / sen / ta / pe / ran / te / ti									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
E / se in / cli / na / per / to / pra ou / vir / tua / do / ce									
1	2	3	4						
Voz / e / teu / ri / so									

Apesar de os primeiros versos de cada estrofe serem de dez sílabas em Português, eles obedecem um ritmo pouco usual em nossa língua e reproduzem, com um bom grau de fidelidade, a sequência de marcação rítmica do original.

De modo geral, empregou-se um metro composto pela justaposição de dois troqueus, um dáctilo e mais dois troqueus, com a possibilidade do último ser catalético. A única exceção em que o anceps da quarta posição acabou sendo ocupado por uma sílaba forte foi o seguinte:

1   2   3   4   5   6   7   8   9   10

Fil / ha / de / Zeus / que ur / de / em / ga / nos, / pe / ço-

Como resultado, esse verso da *Ode a Afrodite* se estruturou pela seqüência de um troqueu, um espondeu, um dáctilo e dois troqueus, sendo o único nos dois poemas de Safo do corpus a usar de modo diferente o anceps da quarta posição.

- πο]ικιλόθρο[ν' ἄθανάτ' Αφρόδιτα,
παῖ] Δ[ί]ος δολ[ό]πλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ'] ἄσαισι [μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
[ ]πότν]ια, θύ[μον,
- 5 ἄλλ]ὰ τυίδ' ἔλ[θ', αἶ ποτα κατέρωτα
τὰ]ς ἔμας αὖ[δας αἰοισα πῆλοι
ἔκ]λυες, πάτρο[ς δὲ δόμον λίποισα
[ ]χύσιον ἦλθ[ες
- 10 ἄρ]μ' ὑπασδε[ύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ᾧ]κεες στρουῖ[θοι περὶ γῆς μελαίνας
πύ]κνα δίν[νευτες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-
[ ]ρο]ς διὰ μέσσω·
- αἶ]ψα δ' ἐξίκο[ντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαί[σαισ' ἄθανάτῳ προσώπῳ
15 ἦ]ρε' ὅττ[ι δηῦτε πέπονθα κῶττι
[ ]δη]ῦτε κ[άλ]η[μμι
- κ]ῶττι [μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μ]αινόλαι [θύμῳ· τίνα δηῦτε πείθω
.].σάγην [ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
20 [ ]Ψά]πφ', [ἀδικήει;
- κα]ῖ γ[ὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
<αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,>
<αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει>
[ ]<κῶκ ἐθέλοισα.>
- 25 <ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον>

<ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι>
<θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὖτα>
[]<σύμμαχος ἔσσο.>

Afroditē eterna de etéreo trono,
Filha de Zeus que urde enganos, peço-
Te: com mágoa e náusea não domines,
Dona, minh'alma,

5 Mas pra cá descende se alguma vez,
Tendo a voz me ouvido de muito longe,
Escutaste e a áurea casa pátria,
Vindo, deixaste em

Carro atrelado. Formosas aves
10 Ágeis te levavam por sobre a terra
Negra, densas asas no céu vibrando em
Meio ao ar.

Logo aqui chegaram e tu, ditosa,
Em teu rosto eterno um sorriso abrindo,
15 Quis saber a causa de minha angústia,
A ordem do apelo,

O que eu mais queria que me passasse
De ânimo imprudente. "Agora quem
Devo persuadir para ti. Quem, Safo,
20 Faz com que sofras?

Se ora fuge, logo te irá no encalço.
Se rejeita os dotes, não tarda a dá-los.
Se não te ama, logo ela vai te amar
Contra a vontade."

25   **Vem-me agora, pois, desfazer essa árdua**
         Aflição. Perfaz-me o que minha alma
         Sonha ver perfeito, e sê tu mesma
         Minha aliada.

Na *Ode a Afrodite* de Safo, o eu-lírico faz um pedido de ajuda à deusa, seguindo a ordem padrão de uma prece, a saber: a enunciação do nome e dos epítetos da entidade a quem se está dirigindo, a lembrança de alguma relação preexistente entre o mortal e o deus, culminando, por fim, no pedido propriamente dito. Como um paralelo ilustrativo, pode-se lembrar o pedido, a Apolo, feito por Crises no início da *Iliada*. A partir do verso trinta e sete do primeiro canto desse poema épico de Homero, o velho sacerdote troiano inicia uma prece ao deus, citando um de seus epítetos, “ἀργυρότοξος” (“do arco argênteo” na tradução de Carlos Alberto Nunes), além de elencar algumas de suas áreas de atuação. Em seguida, ele afirma já ter construído templos magníficos e feito sacrifícios em honra ao deus. Somente depois disso, ele faz o pedido de intervenção de Apolo numa vingança sobre os Aqueus por não lhe devolverem a filha.

Deixando de lado o exemplo da épica e partindo para a análise estrutural do poema de Safo, pode-se dizer que ele foi construído pela sucessão de quadras feitas num mesmo padrão métrico. Nas três primeiras, encontram-se a invocação da deusa e o início da lembrança de vezes passadas em que ela veio ter com o eu-lírico. A quarta quadra marca a metade do poema no momento em que, na lembrança, a deusa chega até a mortal. Na quinta e na sexta quadra, pode-se observar a recordação de um diálogo em que a deusa se mostrou favorável ao eu-lírico. Por fim, na sétima e última quadra, há o pedido por auxílio divino.

O primeiro verso dessa ode de Safo, considerado por Pound (1976: 18) um dos mais belos já criados, apresentou as mais sérias dificuldades dentre as encontradas no processo de tradução do poema. A primeira delas, como ocorrido no outro poema de Safo presente neste trabalho, foi a de encontrar uma palavra em Português para traduzir “ποικίλος”, uma vez que a tradução literal, “variegado”, dificilmente condiz com a sonoridade buscada. Limitando ainda mais as opções, havia o metro enxuto escolhido para a tradução, de modo que “imortal”, como tradução de “ἄθανάτ”, dificilmente

permitiria o uso de um adjetivo adequado e mais extenso para substituir “variegado”. Por esse motivo, no lugar de “imortal” foi empregado “eterna”, cujo sentido, para os gregos, era semelhante quando usado em relação aos deuses, como se pode observar na *Teogonia* de Hesíodo.⁵¹ Tendo livrado algum espaço, dessa forma, foi possível escolher um vocábulo mais longo e cuja sonoridade fosse forte o bastante para emular o efeito que se tem em grego pela sucessão de sons de /t/ até culminar em “ἄθανάτ”, para em seguida o som quase que deslizar para “Αφρόδιτα”. Em Português, dois dos pontos máximos do verso são a sílaba tônica de “etéreo” e a de “eterna”, as quais se intensificam pela seqüência de sons de /t/ ao longo do verso, que prossegue até terminar em “trono”, tendo começado com o próprio nome da deusa. Teria sido mais interessante manter “Afrodite” no final do verso, mas não foi de todo possível, de modo que a melhor solução encontrada foi deixar o termo em destaque no início do verso, abrindo o poema.

Na tradução do segundo verso do poema, houve um problema de ordem intertextual, por conta da lembrança da bela tradução que J. A. A. Torrano fez desse mesmo poema. Nela, “δολόπλοκε” foi traduzido como “tecelã de enganos”. A tradução desse vocábulo sempre me pareceu tão adequada que levou certo tempo até conseguir desvencilhar-me dela e perceber que havia outras opções que se encaixariam melhor no metro empregado. À versão de Torrano, esse trabalho ainda deve crédito pelo uso do verbo “perfazer” para traduzir as duas ocasiões em que derivados de “τελέω” aparecem, além de, certamente, inspiração em outras ocasiões do poema.

Do segundo para o terceiro verso da tradução, preferiu-se separar “peço-“ de “te”, tanto por ser um recurso empregado por Safo em outros poemas, quanto por uma necessidade métrica, pois de outra forma teria sido difícil fazer com que o restante do verso se encaixasse no padrão métrico adotado.

No terceiro verso da sexta quadra, foi preciso adicionar um “ela”, para deixar claro que o objeto de desejo do eu-lírico é uma mulher, o que, em Grego, está implícito

---

⁵¹ Tem-se por premissa a possibilidade de tradução de “ἄϊέν ἐόντων” por “dos eternos”. Na obra de Hesíodo, esse é um dos epítetos que pode variar, em geral por questões métricas, com “ἄθανάτων” (“dos imortais”) para referir-se aos deuses. Por exemplo, pode-se verificar o verso vinte e um da *Teogonia*; ocasião em que eles, aliás, aparecem juntos.

na terminação do particípio “ἐθέλοισα”, que se encontra no verso seguinte, o qual teve uma tradução pouco literal por necessidades métricas. Mais literalmente, lê-se “mesmo não querendo”.

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ᾧδ' υἱὸς φωνεί-
σας ὑπακούει

- 5 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

- ἀλλ' καὶ μὲν γλῶσσά ἔαγε, λῆπτον
10 δ' αὐτίκα χρώϊ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

- καὶ δέ μ' ἵδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
15 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπι δεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐταί·

**Ele me parece ser par dos deuses,
O homem que se senta perante ti
E se inclina perto pra ouvir tua doce
Voz e teu riso**

- 5 **Pleno de desejo. Ah, isso, sim,
Faz meu coração 'stremecer no peito.
Pois tão logo vejo teu rosto, a voz
Perco de todo.**

- Parte-se-me a língua. Um fogo leve**
10 **Me percorre inteira por sob a pele.
Com os olhos nada mais vejo. Zumbem
Alto os ouvidos.**

Verto-me em suor. Um tremor me toma
Por completo. Mais do que a relva estou
15 Verde e para a morte não falta muito –
É o que parece.

O texto do fragmento 31 de Safo comumente apresenta quatro estrofes de quatro versos cada. No entanto, algumas edições consideram também a existência de um último verso solto. Pelo fato de que essas quatro estrofes possuem uma unidade bem-delimitada e também por conta desse verso final aparentemente não acrescentar muito, ele foi deixado de fora.⁵²

O poema foi composto com quatro estrofes de mesmo padrão métrico, de modo a conferir-lhe uma unidade que, de outra forma, talvez não existisse, devido ao fato de que a maior parte do texto é usada para descrever a falha do funcionamento de diversas funções e sentidos do corpo do eu-lírico. Ademais, outro fator que colabora imensamente para criar um conjunto coeso e uma unidade sólida para o poema é a simetria entre o primeiro verso e o último, ambos iniciados pelo verbo “φαίνομαι”. Na primeira ocasião, ele se refere ao homem que está perto da amada do eu-lírico e, na segunda, ao próprio eu-lírico. Tentou-se manter esse efeito até certo ponto, mas não foi possível deixar os dois verbos no início de verso na tradução, uma vez que ele não se encaixa no esquema métrico.

O primeiro verso do texto grego, ainda mais do que os restantes, tem uma sonoridade leve e fluida, marcada mormente por /s/ em “κῆνος”, “ἴσος” e “θέοισιν”, que lhe conferem uma qualidade quase diáfana, fazendo com que o verso seja pronunciado sem dificuldade. Na tradução, tentou-se manter essa sonoridade, com uma sequência de /s/ em “parece”, “ser”, “dos” e “deuses”.

---

⁵² Esse verso final, na edição adotada, é o seguinte: “ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†” (“Mas tudo se pode suportar, posto que mesmo a um pobre”).

O segundo verso da segunda estrofe, por outro lado, tem um andamento mais truncado e, ao mesmo tempo, mais delineado por conta da concentração de sons de /t/ em “στήθεσιν” e “ἐπτόαισεν”, além da presença de /p/ nessa última palavra e da líquida /r/ em “καρδίαν”, cujo próprio som intensifica a idéia da instabilidade enunciada no verso. Esse último efeito foi recriado na tradução com o vocábulo “estremecer”, que, junto de “peito”, completa o campo sonoro existente em Grego com certa fidelidade.

Desse verso em diante, há uma longa descrição de como os vários sentidos do corpo do eu-lírico se confundem e deixam de funcionar normalmente quando na presença de sua amada. Durante essa descrição, há uma forte presença de *enjambements*, que fazem com que o texto adquira um andamento rápido, quase alucinado, que só encontra uma pausa definitiva no final da quarta estrofe com o prenúncio da morte. Na tradução, tentou-se, tanto quanto possível, manter essa característica do texto original, preservando o cavalgamento.

Por fim, nessa mesma passagem, há a ocorrência de um polissíndeto, pela repetição contínua da partícula “δε”. Esse artifício é bastante comum no Grego antigo, a ponto de praticamente não se sobressair em relação à estrutura do texto. Por esse motivo, ele foi traduzido por orações simples e sem coordenação, criando um assíndeto no texto em Português.

Dímetro Jônico com Anáclase

Os fragmentos 356 e 395 de Anacreonte foram estruturados por meio da justaposição de dímetros jônicos com anáclase. Para entender a composição desse padrão métrico, vejamos primeiro a forma pela qual se compõe um metron jônico:

υ υ – – ||

Formado a partir da concatenação de um pé periâmbico e um pé espondaico, o metron jônico não oferece grandes dificuldades de compreensão. O dímetro jônico, por sua vez, será criado, simplesmente, pela adição de um novo metron de mesma forma ao anterior:

υ υ – – υ υ – – ||

Finalmente, o dímetro jâmbico com anáclase terá uma permuta entre a última posição do primeiro metron e a primeira posição do segundo:

υ υ – ϐ – υ – – ||

Como se pode observar, a última posição do primeiro metron pode ser ainda ocupada por uma sílaba longa, ainda que o comum seja encontrar uma sílaba breve nessa posição.

Para ilustrar o esquema acima, tomemos os primeiros dois versos do fragmento 395 de Anacreonte e façamos sua escansão:

υ υ – υ – υ – –
πο / λι / οἰ / μὲν / ἦ / μὲν / ἦ / δη
υ υ – υ – υ – –
κρό / τα / φοι / κά / ρη / τε / λευ / κόν,

Para representar esse padrão métrico em Português, foi empregado na tradução um verso de mesmo número de sílabas, com acentos mandatórios na terceira, quinta e oitava sílaba, todas longas no verso grego, tendo se ignorado apenas a ocorrência de uma sílaba longa na sétima posição, criando um espondeu. Isso foi feito pela dificuldade de se criar espondeus em língua portuguesa, mormente em final de verso.

Em alguns versos, há a ocorrência de uma sílaba tônica na primeira posição, mas não é um efeito mandatório. Por isso, não foi marcado no texto final.

Dessa forma, ficam assim em Português esses mesmos dois primeiros versos previamente apresentados:

1	2	3	4	5	6	7	8
Vai,	/	ga	/	ro	/	to,	e
/	traz	/	pa	/	ra	/	mim

1	2	3	4	5	6	7	8
U	/	ma	/	ta	/	ça,	/
pa	/	ra	/	que	eu	/	be
/	ba						

ἄγε δὴ φέρ ἡμῖν ὦ παῖ
κελέβην, ὅκως ἄμυστιν
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχείας
ὔδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
5 κυάθους ὡς ἀνυβρίστως
ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.
ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω
πατάγω τε κάλαλητῶ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνω
10 μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

Vai, garoto, e **traz** para **mim**
Uma **taça**, **para** que eu **beba**
Sem **resfolegar**. Verte **dez**
Jarras **d'água** e **cinco** de **vinho**,
5 Para **que eu** de **novo** irrompa
Com decoro em **frenesi báquico**.
Vai de **novo!** **Dessa forma em**
Meio ao **frêmito e à gritaria**
Bebedeira **cítica** com **vinho**
10 Não **façamos mais**, mas com **hinos**
Moderadamente bebamos.

O fragmento 356 de Anacreonte nos apresenta uma cena de boemia, tema comum do corpus de fragmentos do poeta (vide, por exemplo, os fragmentos 373, 376, 383, 396, 409 e 412). É provável que a ocasião descrita no poema, e talvez mesmo a de performance, seja a de um banquete, uma vez que há a menção de canto e verbos na primeira pessoal do plural (“μελετῶμεν” e “ὑποπίνοντες”), indicando talvez a presença de mais pessoas além do eu-lírico e do menino a quem ele pede que lhe misture vinho com água na proporção de cinco para dez. No fragmento 396, há a repetição desse pedido também a um menino, ainda que não nos reste muito do poema para saber se

haveria qualquer menção à medida empregada ou não. É interessante notar, também, que no fragmento 409 aparece uma medida diferente e mais concentrada: cinco de vinho para três de água. O emprego de uma medida mais suave no fragmento 356 é certamente cabível ao intento do eu-lírico, nos versos finais, de exortar os demais convivas a beber com moderação.

Quanto à tradução, em um primeiro momento, o verso inicial desse fragmento de Anacreonte encontrava-se da seguinte forma: “Vai, garoto, e *pega* pra mim”. Essa escolha não era de todo ruim. De fato, era sonoramente aceitável, pois o som de /é/ de “pega” era recuperado em seguida, mas apenas no terceiro verso com “verte”. Desse modo, ambas as duas ordens proferidas pelo eu-lírico soavam semelhantes, numa tentativa de recuperar a seqüência de ecos em /é/ do texto grego nesse início do poema (“δὴ”, “ἡμῖν” e “κελέβην”). No entanto, “traz” logo surgiu como uma opção superior a “pega”, uma vez que tanto traduz melhor a idéia do verbo “φέρω” de carregar algo, como também cria um eco mais imediato com o vocábulo “taça” do verso seguinte. Dessa forma, “traz” acabou figurando na versão final da tradução, e não “pega”, posto que compensa bem os ecos em /é/ do texto original em vez de recriá-los sem muita força, como era o caso de “pega”.

Em seguida, no segundo verso do texto, o vocábulo “ἄμυστιν” teve sua tradução deslocada para o verso seguinte, por necessidades métricas, de modo que trocou de lugar com “para que eu beba” (“προπίω”). Apesar da tradução literal de “ἄμυστιν” ser, na verdade, “sem fechar a boca”, optou-se por traduzir a palavra por “sem resfolegar”. A escolha foi feita com base, em primeiro lugar, no fato de que, em nossa língua, é pouco comum que alguém diga que irá beber “sem fechar a boca”, sendo mais recorrente dizer que irá beber “sem parar” ou “sem parar para respirar”. A partir disso, chegou-se em “sem resfolegar”, que é sonora e mais interessante do que “sem parar para respirar” por, evidentemente, ser mais curta e adequada ao ritmo escolhido.

De forma semelhante, do quinto para o quarto verso, foi preciso deslocar o vocábulo “jarras” (“κυόθους”). Isso ocorreu por dois motivos, sendo o primeiro o de facilitar a compreensão do texto, uma vez que, sem a troca de lugar, a tradução ficaria da seguinte forma: “... Verte dez / D’água e cinco também de vinho / Jarras ...”. Essa não era uma opção viável de tradução, tanto porque soa mal aos ouvidos, como também

é muito mais complicada de ser entendida para os nativos de nossa língua do que o texto original deveria ser para os gregos. Em segundo lugar, era necessário livrar um pouco de espaço para a tradução de “βασσαρήσω”, que, por ter resultado em uma longa perífrase, acabou por forçar um rearranjo de “com decoro” (“ἀνυβρίστως”), que passou do quinto verso para o sexto, trocando de lugar com “de novo” (“δηῦτε”).

No sétimo verso do poema, havendo uma dificuldade de produzir a última sílaba forte do verso, antecipou-se o vocábulo “em”, cujo lugar mais lógico e semelhante ao original seria no verso seguinte, para forçar a criação de um espondeu por elisão com a última vogal de “forma”.

Por fim, também por necessidades métricas e para facilitar a compreensão do texto, a tradução de “μηκέτ’” (“não ... mais”) foi deslocada do sétimo para o penúltimo verso. Pelas mesmas razões, “ὕμνοις” (“com hinos”) e “καλοῖς” (“moderadamente”) tiveram seus lugares trocados.

Na tradução desse poema, mais vocábulos foram movidos de um verso para o outro do que se vê em geral nas traduções deste trabalho. Isso se deu por conta da curta extensão do metro escolhido para a tradução, o que limitou o quanto se podiam trabalhar as palavras de um verso para se adequarem, tanto sonora quanto sintaticamente, às dos versos anteriores e dos seguintes.

- πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἤβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
5 γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βιότου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
Ἴδεω γάρ ἐστι δεινὸς
10 μυχός, ἀργαλῇ δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἐτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

- Minhas **têmporas**: já grisalhas.
Já está **branca** **minha** **cabeça**.
Grácil **juventude** não **mais**
Me **acompanha**. **Velhos**, os **dentes**,
5 E do **doce** **tempo** da **vida**
Já não **muito** **mais** a mim **resta**.
É por **isso** **que** muitas **vezes**
Choro **por** **temor** de ir ao **Tártaro**.
Do Hades **certamente** é **terrível**
10 O **interior**, **penosa**, pra **lá**
A **descida** e **além** disso é **certo**
Que quem **desce** **nunca** **mais** **sobe**.

No fragmento 395 de Anacreonte, o poeta nos fala das dificuldades e das penas da velhice, usando sua própria condição de ancião para ilustrar o difícil estado e sina de um homem velho. O poema é dividido em dois momentos principais, no primeiro dos quais o poeta enumera as diversas características que possui como homem idoso: cabelos brancos, dentes velhos, pouco tempo restante de vida, etc. Em seguida, a partir

do sétimo verso, que coincide com a exata metade do que entendemos como um poema completo, tendo explicado sua condição, ele apresenta o temor que tem de morrer.

Com respeito à tradução dos efeitos poéticos do poema, vejamos de início o final do primeiro e do terceiro verso do texto grego, o qual apresenta uma rima toante com as parônimas “ἥδη” e “ἥβη”, fazendo com que esta última seja valorizada e enfatizada tanto pela sonoridade recorrente do /é/ e pela similaridade das palavras, quanto pela subsequente ocorrência de uma outra plosiva, /p/, em “πάρρα” no verso seguinte. Na tradução, não foi possível reproduzir a rima toante, mas há uma exploração maior tanto das plosivas /p/ e /b/ quando do som de /m/ que, por também ser bilabial, as reforça. No local em questão, há os vocábulos “mais”, “me” e “acompanha”, estando os dois últimos no quarto verso. No final dos três primeiros versos da tradução, de maneira semelhante, há a ocorrência de uma bilabial em posição de destaque (“minhas”, “cabeça” e “mais”). Fora isso, no segundo verso ainda se podem observar, nesse âmbito, os vocábulos “têmporas” e “brancas”. Mais adiante, há uma nova seqüência de plosivas no quinto e no sexto verso do texto grego com “πολλὸς”, “βιότου” e “λέλειπται”, que, na tradução, foi compensada por uma nova cadeia de som /m/ (“muito”, “mais” e “mim”).

Do final do sexto ao nono verso do texto grego, há o emprego de uma longa seqüência das alveolares /t/ e /d/ (“λέλειπται”, “διὰ”, “ταῦτ”, “ἀνασταλύζω”, “θαμὰ”, “Τάρταρον”, “δεδοικώς”, “Αἰδεω”, “ἔστι” e “δεινὸς”), a qual proporciona um peso maior às consoantes de mesmo tipo das palavras “Τάρταρον” e “Αἰδεω”, encontradas no interior desta seqüência. Na tradução, houve uma preocupação em recuperar esse efeito, recriando-o com os vocábulos “temor”, “de”, “Tártaro”, “do”, “Hades”, “certamente”, “terrível” e “íntimo”.

No penúltimo verso do texto grego, pode-se encontrar o vocábulo “κάτοδος”, cuja tradução literal poderia ser “caminho para baixo”, uma vez que é formado pelas palavras “κατά” e “ὁδός” que significam, respectivamente, “para baixo” e “caminho”. Não houve espaço, infelizmente, para a tradução de ambas as idéias no texto em português. Assim, foi preciso optar entre traduzir “descida” ou “caminho”. A noção de descida pareceu, nesse caso, ser mais importante, ou pelo menos mais significativa para nosso imaginário, do que a idéia de um caminho, já que quando se pensa em uma

descida, há uma boa chance de se imaginar uma estrada indo para baixo. Por outro lado, a idéia de caminho, por si só, não evoca a outra noção, de modo que ela teria de ser auferida apenas pela idéia de ir ao Hades, o que nem sempre, na literatura grega, é um indicador de uma jornada para baixo (vide o caso de Odisseu, no canto décimo primeiro da *Odisséia*, que atingiu o Hades navegando até os confins do mundo). Por conta disso, “descida” acabou aparecendo no texto final, e não “caminho”.

Na tradução, houve apenas duas ocasiões em que foi preciso deslocar palavras de um verso para o outro a fim de buscar uma sintaxe mais compreensível e de satisfazer as necessidades métricas do método adotado. A primeira dessas ocasiões foi no sexto verso, em que a tradução de “βιότου χρόνος” (“tempo da vida”) foi antecipada no quinto verso, para ficar adjacente ao adjetivo que a ela se refere (“doce”). O segundo e último caso em que um vocábulo foi deslocado de um verso para outro na tradução desse poema se encontra no sétimo verso. Lá, o verbo “ἀνασταλύζω” (“choro”) foi movido para o verso seguinte. Esses foram os únicos pontos em que foi preciso fazer uma alteração dessa natureza durante a tradução.

Glicônio e Ferecrácio

O fragmento 358 de Anacreonte foi estruturado com duas estrofes que possuem, cada uma, três versos escritos com o metro convencionalmente denominado *glicônio* e um verso de metro *ferecrácio*.

Um verso escrito com a forma métrica glicônia ou ferecrácia é iniciado sempre por uma *base eólia*, que ocupa suas duas posições iniciais. Assinalada como “οο”, ela funciona parcialmente como um duplo anceps, com a diferença de que ao menos uma dessas duas posições deve, necessariamente, ser ocupada por uma sílaba longa, podendo a outra variar livremente entre longa e breve. A tendência, em Anacreonte, no entanto, é de fazer com que ambas as posições sejam longas. Por fim, o verso glicônio se completa, na seqüência, pela justaposição de um pé trocaico e de dois pés jâmbicos, ao passo que o ferecrácio é terminado por um pé dactílico e um espondaico, como podem ser observados no esquema apresentado abaixo:

οο — υ υ — υ — ||
οο — υ υ — υ — ||
οο — υ υ — υ — ||
οο — υ υ — — |||

Para exemplificar o funcionamento dessa estrutura métrica, façamos a escansão dos quatro primeiros versos desse fragmento, o de número 358, de Anacreonte:

— — — υ υ — υ —
σφαί / ρη / δηῦ / τέ / με / πορ / φυ / ρῆ
— — — υ υ — υ —
βάλ / λων / χρυ / σο / κό / μης / Ὕε / ρως
— υ — υ υ — υ —
νή / νι / ποι / κι / λο / σαμ / βά / λω
— — — υ υ — —
συμ / παί / ζειν / προ / κα / λει / ται·

Como se pode ver, no segundo verso a sílaba “χρῦ”, lida comumente com a duração de uma sílaba breve, foi alongada para se adaptar ao funcionamento do metro.

Para a tradução, foram escolhidos metros de igual número de sílabas poéticas, ou seja, oito para os glicônios e sete para os ferecrácios. A base eólia inicial acabou tendo sempre a primeira sílaba como a forte, fazendo com que os glicônios se compusessem por dois pés trocaicos e dois pés jâmbicos justapostos. Para os ferecrácios, foi preciso alterar a ordem das sílabas, com a ocorrência de uma anáclase que transmuta o dáctilo e o espondeu depois da base eólia em troqueus.

A seguir, há a escansão dessa mesma primeira estrofe do fragmento 358, agora apresentada na versão traduzida:

1	2	3	4	5	6	7	8
E / ros, / ca / chos / dou / ra / dos, / lan / ça a							
1	2	3	4	5	6	7	8
Bo / la / púr / pu / ra a / mim / de / no / vo,							
1	2	3	4	5	6	7	8
Pra eu / brin / car / com / a / mo / ça / dos							
1	2	3	4	5	6	7	
Chi / ne / lin / hos / co / lo / ri / dos.							

σφαίρη δηῦτέ με πορφυρῇ
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλῳ
    συμπαίζειν προκαλεῖται·
5 ἥ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
    Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
    λευκὴ γάρ, καταμένφεται,
    πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

Eros, cachos dourados, **lança** a
Bola **púrpura** a **mim** de **novo**,
Pra eu brincar com a **moça dos**
    Chinelinhos coloridos.
5 Ela, **entanto**, é da **bela Lesbos**,
Vê defeito em **meu** cabelo,
Por ser **branco**, e **sai** correndo
    Boquiaberta atrás de **outra**.

O fragmento 358 de Anacreonte, de forma semelhante, também apresenta um tema recorrente: o da rejeição do eu-lírico, envelhecido, por indivíduos mais jovens do que ele (vide, por exemplo, os fragmentos 374 e 378). O poema se inicia com o que o eu-lírico enxerga como o deus Eros o incitando a ir brincar com uma jovem quando a bola roxa com que a moça brincava o atinge. Depois dessa esperança inicial permeada por um impecável clima de alegria, o andamento do texto se torna mais triste, com a consciência do estado de velhice do eu-lírico, o qual acaba por ser reprovado pela moça. Por fim, o poema volta para o clima de alegria inicial no ponto em que a moça sai correndo boquiaberta atrás de outra garota, deixando o eu-lírico para trás.

Com respeito a esse aspecto da construção do poema, é interessante notar que, no original, os dois pontos máximos, o da enunciação explícita de que Eros o está incitando a brincar e o da moça fugindo atrás de outra, encontram-se nos dois versos de

menor extensão métrica, de modo que esses são realçados pela própria estruturação do texto.

Partindo para uma análise minuciosa do texto, no segundo verso do poema, há um adjetivo composto, “χρυσοκόμης”, cuja tradução literal poderia ser “de cabelos dourados”. Num primeiro momento, o segundo verso se encontrava da seguinte forma na tradução: “Me acerta Eros dos louros cachos”, que, por si só, era um verso de sonoridade agradável, com uma boa sequência de vogais abertas (“acerta”, “Eros e “cachos”) interpoladas pelo peso enfático do ditongo de “louros”, que valorizava a sequência por adicionar contraste sonoro. Essa sequência tentava recriar e compensar a homofonia do original grego, começada no primeiro verso (“σφαίρῃ”, “δηῶτέ”, “πορφυρῇ”, “βάλλων”, “χρυσοκόμης” e “Ἔρωξ”). Contudo, foi preferível trocar a ordem das palavras nos versos, para evitar um ritmo demasiadamente artificial, como era o do verso do momento anterior, em que havia uma elisão entre “acerta” e “Eros”, a fim de resultar em uma sílaba acentuada na terceira posição do verso. Por esse motivo, “cachos dourados” acabou sendo a tradução final.

Algo semelhante ocorreu no terceiro verso do poema durante a tradução de “ποικιλοσαμβάλω”, cuja tradução literal seria “de sandálias variegadas”. Nesse caso, havia espaço para uma perífrase, ainda que à custa de alterar a ordem das palavras nos versos, omitindo alguns detalhes que, apesar de interessantes por direcionarem a construção da cena na mente dos ouvintes ou leitores, não são de todo imprescindíveis à metodologia desse trabalho; a saber, o fato de Eros *exortar* o eu-poético a *brincar junto* e *com* a moça, e não simplesmente *lançar a bola* para ele *brincar com* a moça. Como esses detalhes estão num segundo plano para o método deste trabalho, puderam ser suprimidos a fim de inserir a perífrase “de chinélinhos coloridos”, que tem um efeito poético certamente melhor do que “de sandálias variegadas”, e recria a homofonia em /i/ de “νήνι” e “ποικιλοσαμβάλω”.

No sexto verso do poema original, há uma bela assonância em /é/, ao mesmo tempo em que o som de /m/ também se faz presente (“τὴν”, “μὲν”, “ἐμὴν” e “κόμην”). Esse efeito é de certa forma compensado pela sequência de sons de /é/ no quinto verso da tradução (“ela”, “bela” e “Lesbos”), ao mesmo tempo em que ocorre a repetição da líquida /l/ no mesmo local. O vocábulo “Lesbos”, aliás, foi deslocado do sexto verso

para o quinto com o intuito de fortalecer esse efeito, ainda que se tenha perdido o *enjambement* observado no texto grego. Infelizmente, nesse caso, não foi possível haver uma compensação no exato verso, nem com a mesma intensidade, do texto original.

A oitava ode pítica de Píndaro, como era padrão na lírica coral do período clássico, foi construída numa sucessão de estrofes, antístrofes e epodos. Essa maneira de composição pode ser observada em outros poetas de lírica coral como Baquílides, além de ser também a forma como o coro da tragédia se expressava, fazendo revoluções no palco para um lado e para o outro durante as estrofes e as antístrofes e, em seguida, juntando-se no centro para cantar o epodo.

A estrofe e a antístrofe são formadas por um número de versos variável, porém idêntico entre si. Da mesma forma, a estrutura rítmica empregada em cada um dos versos da estrofe também será observada na antístrofe. O epodo, por sua vez, terá um número de versos e um esquema métrico diferente do visto na estrofe e na antístrofe, mas que também será o mesmo ao longo do poema. Na oitava ode pítica de Píndaro, há cinco desses conjuntos triádicos, obedecendo o seguinte padrão métrico, como anotado por Snell em sua edição de Píndaro:⁵³

Estrofes e Antístrofes

    ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ||
        – ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ – ||
            – – ∪ – ∪ ∪ – ||
                ∪ – ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – ||
                    – ∪ ∪ – – ∶ x – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ||
                        x – ∪ – ∪ ∪ – – ∶ x – ∪ – ∪ – ||
                            x – ∪ – x – ∪ – ∪ – |||

Epodos

    ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ||
        – – ∪ – ∪ ∪ – – x – ∪ ∪ – – ||
            – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – – | – – ∪ ∪ – – ||
                – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ||

⁵³ Harris (2009: 23).

◡ — — ◡ ◡ — ◡ — — — — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ||
 — — × — — — — — — — — — — — — — |||

A primeira certeza que se tem ao observar o esquema métrico dessa ode de Píndaro é a da impossibilidade de reproduzi-lo fielmente em Português numa tradução, uma vez que as seqüências de longas e ainda maiores seqüências de breves só são conseguidas em nossa língua com muito esforço. O único terreno em que uma reprodução fiel do ritmo observado talvez encontrasse espaço para desenvolver-se seria em uma recriação livre, mas isso foge do âmbito deste trabalho.

Deixando, então, esse caminho de lado e partindo para um segundo olhar à análise feita por Snell, talvez a próxima característica que nos pareça mais conspícua seja o fato de que todos os versos terminam com uma sílaba longa, de modo que, para cada verso de cada segmento do poema, encontra-se em cada um dos seguintes segmentos de mesmo tipo um irmão gêmeo em termos de número de sílabas. Logo, o primeiro verso e o segundo verso de todas as estrofes – e antístrofes, já que elas têm o mesmo padrão rítmico – terão nove sílabas, ao passo que no terceiro sempre haverá sete e assim por diante para cada um dos versos. O número de sílabas, portanto, foi a primeira característica escolhida, neste trabalho, para figurar na tradução como um aspecto importante e passível de ser reproduzido nos moldes predeterminados.

Uma vez definida a extensão dos versos empregados, o próximo fator que precisou ser decidido foi como distribuir as sílabas átonas e tônicas dentro desses versos. O esquema métrico adotado por Píndaro é de tal forma complexo que se torna até difícil falar de pés dentro dos versos, uma vez que os próprios versos parecem ser a unidade mínima com a qual o poeta construiu sua ode. No entanto, é preciso fazê-lo se se quer encontrar um padrão rítmico que se assemelhe em algo com o escolhido por Píndaro.

Decerto, a escolha de um substituto para esse padrão será em certa medida arbitrária. No entanto, ela não precisa ser de todo aleatória e sem qualquer característica em comum com a adotada no original. Com isso em mente, buscou-se apreender o traço

principal que perfaz todos os versos e lhes dá uma unidade simétrica mesmo na aparente assimetria de seu número de sílabas.

Na mesma proporção em que é fácil distinguir a unidade mínima empregada na construção dos hexâmetros de Homero, parece, aos olhos e ouvidos modernos, difícil entender, num primeiro contato, o que há de comum entre esses versos de Píndaro, constituídos de uma pluralidade de combinações rítmicas. Podem-se, de imediato, localizar inúmeros jambos, alguns dáctilos e anapestos, uma boa quantidade de troqueus, além de espondeus e periambos. Tentando observar tudo isso como uma só estrutura coerente e harmônica é, de início, uma tarefa extenuante para um leitor moderno, acostumado a uma tradição de versos mormente decassílabos e rimados. Porém, o que logo se evidencia é que, apesar de certas partes descendentes provocadas pelos dáctilos e troqueus, o ritmo do poema é ascendente. A seguir, há uma tentativa de identificar pés ascendentes no esquema métrico, estando marcados em verde os que sempre serão ascendentes e em azul os que apenas por vezes o serão:

Estrofes e Antístrofes

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ||
 — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ||
 — — ∪ — ∪ ∪ — ||
 ∪ — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ||
 — ∪ ∪ — — ∴ x — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ||
 x — ∪ — ∪ ∪ — — ∴ x — ∪ — ∪ — ||
 x — ∪ — x — ∪ — ∪ — ||

Epodos

∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ — ∪ — ||
 — — ∪ — ∪ ∪ — — x — ∪ ∪ — — ||
 — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — | — — ∪ ∪ — — ||
 — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ||
 ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ||
 — — x — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — — ||

Como se pode notar, prevalecem as passagens ascendentes ao longo dos esquemas métricos das estrofes e das antístrofes e, de certo modo, também dos epodos.

Assim, chegou-se ao seguinte padrão métrico, buscando mesclar os pés encontrados no poema em versos mais ou menos simples para metrifcação em língua portuguesa, de modo a haver certa variação num ritmo predominantemente ascendente:

Estrofes e Antístrofes

υ – υ – υ – υ υ –	2,4,6,9	(9)
– υ – υ – υ – υ –	1,3,5,7,9	(9)
– υ υ – υ υ –	1,4,7	(7)
υ υ – υ υ – υ – υ –	3,6,8,10	(10)
υ – υ – υ – υ – υ – υ – υ –	2,4,6,8,10,12,14	(14)
υ υ – υ υ – υ – υ – υ – υ –	3,6,8,10,12,14	(14)
υ – υ – υ – υ – υ – υ –	2,4,6,8,10	(10)

Epodos

υ – υ – υ – υ – υ – υ – υ –	2,4,6,8,10,12,14	(14)
– υ υ – υ – υ – υ – υ – υ –	1,4,6,8,10,12,14	(14)
υ υ – υ υ – υ – υ – υ – υ υ –	3,6,8,10,12,15	(15)
– υ υ – υ υ – υ – υ – υ –	1,4,7,9,11,13	(13)
υ υ – υ υ – υ – υ – υ – υ – υ –	3,6,8,10,12,14,16	(16)
υ – υ – υ – υ – υ – υ – υ –	2,4,6,8,10,12,14	(14)

O resultado final contém jambos, troqueus, dáctilos e anapestos em posições mandatórias. Foram deixados de lado os espondeus e os periampos pelo fato de que iriam aumentar em muito a dificuldade de manter a tradução de certa forma próxima ao original em termos de sentido. De fato, onde quer que fossem dispostos, haveria uma probabilidade ainda maior de que o conteúdo do texto original precisasse ser adaptado ou deslocado a fim de possibilitar sua ocorrência. Pelo mesmo motivo, não foram empregadas cesuras.

Como em Português costumeiramente não se contam as sílabas átonas após a última sílaba tônica de um verso, não houve uma preocupação em terminar os versos na última sílaba tônica, como se observa no original. No entanto, para manter o ritmo, evitaram-se palavras proparoxítonas em final de verso. Nas três ocorrências na tradução de vocábulos considerados desse tipo pela gramática, há a possibilidade, no campo da poesia, de lê-los como paroxítonas. As ocorrências são: “Olímpia” (v. 36), “láureas” (v. 56) e “Mégara” (v. 78). Nas duas primeiras, deve-se desconsiderar o hiato e ler “pia” e “reas” como uma só sílaba. No último caso, a leitura de “Mégara” deve resultar em algo próximo a “Még’ra”.

Ao contrário do critério comumente obedecido na tradução dos demais poemas deste trabalho, na tradução desse poema há diversos pontos em que as palavras localizadas em um verso do original foram deslocadas para outro verso adjacente. Isso foi feito pois nos pareceu que manter a estrutura rítmica intacta fosse algo mais relevante ao método de composição de Píndaro para esse poema do que a disposição do conteúdo. Não é impossível imaginar que, devido à complexidade e à rigidez do padrão rítmico, o próprio poeta, apesar de genial, tenha se visto forçado em algum ponto a fazer a escolha entre manter o ritmo e alguma idéia, palavra ou estrutura de frase mais poética ou loquaz. No entanto, o que se afigura a partir do resultado final é que Píndaro, quando frente a frente com uma questão desse gênero durante a composição dessa ode, certamente escolheu manter-se fiel ao ritmo escolhido.

1^α Estrofe

- Φιλόφρον Ἥσυχία, Δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαΐδας ὑπερτάτας
- 5 Πυθιόνικον τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ.
τὸ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ.

1^α Antístrofe

- τὸ δ' ὅποταν τις ἀμείλιχον
καρδίᾳ κότον ἐνελάσῃ,
10 τραχεῖα δυσμενέων
ὑπαντιάζαισα κράτει τιθεῖς
ῥῆσιν ἐν ἄντλῳ, τὰν οὐδὲ Πορφυρίων μάθεν
παρ' αἴσαν ἐξερεθίζων. κέρδος δὲ φίλτατον,
ἐκόντος εἴ τις ἐκ δόμων φέροι.

1^ο Epodo

- 15 βία δὲ καὶ μέγαλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ.
Τυφῶς Κίλιξ ἐκατόγκρανος οὐ νιν ἄλυξεν,
οὐδὲ μὲν βασιλεὺς Γιγάντων· δμᾶθεν δὲ κεραυνῷ
τόξοισί τ' Ἀπόλλωνος· ὃς εὐμενεῖ νόῳ
Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραθεν ἐστεφανωμένον
- 20 υἱὸν ποίᾳ Παρνασσίδι Δωριεῖ τε κόμῳ.

2^α Estrofe

ἔπεσε δ' οὐ Χαρίτων ἐκάς
ἀ δικαιοπόλις ἀρεταῖς
κλειναῖσιν Αἰακιδᾶν

25   θιγοῖσα νᾶσος· τελέαν δ' ἔχει
δόξαν ἀπ' ἀρχᾶς. πολλοῖσι μὲν γὰρ αἰδέεται
νικαφόροις ἐν ἀέθλοις θρέψαισα καὶ θαοῖς
ὑπερτάτους ἦρωας ἐν μάχαις·

2ª Antístrofe

τὰ δὲ καὶ ἀνδράσιν ἐμπρέπει.
εἰμὶ δ' ἄσυχλος ἀναθέμεν
30 πᾶσαν μακραγορίαν
λύρα τε καὶ φθέγματι μαλθακῶ,
μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ. τὸ δ' ἐν ποσὶ μοι τράχον
ἵτω τεδὸν χρέος, ὦ παῖ, νεώτατον καλῶν,
ἐμῶ ποτανὸν ἀμφὶ μαχανᾷ.

2° *Epodo*

35 παλαισμάτεσσι γὰρ ἰχνεύων ματραδελφεούς
 Οὐλυμπία τε Θεόγνητον οὐ κατελέγχεις,
 οὐδὲ Κλειτομάχοιο νίκαν Ἴσθμοι̐ θρασύγυιον·
 αὔξων δὲ πάτραν Μειδυλιδᾶν λόγον φέρεις,
 τὸν ὄνπερ ποτ' Ὀϊκλέος παῖς ἐν ἑπταπύλοις ἰδών
 40 υἱοὺς Θήβαις αἰνίξατο παρμένοντας αἰχμᾶ,

3ª Estrofe

ὅπότε' ἅπ' Ἄργεος ἦλυθον
 δευτέραν ὁδὸν Ἐπίγονοι.
 ὦδ' εἶπε μαρναμένων·
 'φυῶ τὸ γενναῖον ἐπιπρέπει
 45 ἐκ πατέρων παισὶ λῆμα. θεόομαι σαφές
 δράκοντα ποικίλον αἰθᾶς Ἀλκμᾶν' ἐπ' ἄσπιδος
 νωμῶντα πρῶτον ἐν Κόδμου πύλαις.

3^α Antístrofe

- ὁ δὲ καμὼν προτέρᾳ πάθῃ
νῦν ἀρείονος ἐνέχεται
50 ὄρνιχος ἀγγελία
Ἕδραστος ἥρως· τὸ δὲ οἴκοθεν
ἀντία πράξει. μόνος γὰρ ἐκ Δαναῶν στρατοῦ
θανόντος ὅστέα λέξαις υἱοῦ, τύχῃ θεῶν
ἀφίξεται λαῶ σὺν ἀβλαβεῖ

3^ο Epodo

- 55 ἝΑβαντος εὐρυχόρους ἀγυιάς· τοιαῦτα μὲν
ἐφθέγγατ' Ἀμφιάρηος. χαίρων δὲ καὶ αὐτός
ἝΑλκμᾶνα στεφάνοισι βάλλω, ραίνω δὲ καὶ ὕμνῳ,
γείτων ὅτι μοι καὶ κτεάνων φύλαξ ἐμῶν
ὑπάντασεν ἰόντι γᾶς ὀμφαλὸν παρ' ἀοίδιμον,
60 μαντευμάτων τ' ἐφάψατο συγγόνοισι τέχναις.

4^α Estrofe

- τὸ δ', ἝΚαταβόλε, πάνδοκον
ναὸν εὐκλέα διανέμων
Πυθῶνος ἐν γυάλοις,
τὸ μὲν μέγιστον τόθι χαρμάτων
65 ὤπασας, οἴκοι δὲ πρόσθεν ἀρπαλέαν δόσιν
πενταεθλίου σὺν ἐορταῖς ὑμαῖς ἐπάγαγες·
ᾠναξ, ἐκόντι δ' εὐχομαι νόῳ

4^α Antístrofe

κατά τιν' ἀρμονίαν βλέπειν
ἀμφ' ἕκαστον, ὅσα νέομαι.

70 κώμῳ μὲν ἄδυμελεῖ
Δίκᾳ παρέστακε· θεῶν δ' ὄπιν
ἄφθονον αἰτέω, Ξέναρκες, ὑμετέραις τύχαις.
εἰ γάρ τις ἐσλὰ πέπεται μὴ σὺν μακρῷ πόνῳ,
πολλοῖς σοφὸς δοκεῖ πεδ' ἀφρόνων

4^ο Epodo

75 βίον κορυσσέμεν ὀρθοβούλοισι μαχαναῖς·
τὰ δ' οὐκ ἐπ' ἀνδράσι κεῖται· δαίμων δὲ παρίσχει·
ἄλλοτ' ἄλλον ὑπερθε βάλλων, ἄλλον δ' ὑπὸ χειρῶν,
μέτρῳ καταβαίνει· ἐν Μεγάροις δ' ἔχεις γέρας,
μυχῷ τ' ἐν Μαραθῶνος, Ἥρας τ' ἀγῶν' ἐπιχώριον
80 νίκαις τρισσαῖς, ᾧ Ἀριστόμενες, δάμασσας ἔργῳ·

5^α Estrofe

τέτρασι δ' ἔμπετες ὑψόθεν
σωμάτεσσι κακὰ φρονέων,
τοῖς οὔτε νόστος ὁμῶς
ἔπαλπνος ἐν Πυθιάδι κρίθη,
85 οὐδὲ μολόντων παρ' ματέρ' ἀμφὶ γέλως γλυκύς
ᾤρσεν χάριν· κατὰ λαύρας δ' ἐχθρῶν ἀπάοροι
πτώσσοντι, συμφορᾷ δεδαγμένοι.

5^α Antístrofe

ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν
ἀβρότατος ἔπι μεγάλας
90 ἐξ ἐλπίδος πέταται
ὑποπτέροις ἀνορέαις, ἔχων
κρέσσονα πλούτου μέριμναν. ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὔξεται· οὔτω δὲ καὶ πίτνει χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνῶμα σεσεισμένον.

5º Epodo

- 95 ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἶγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.
Αἶγινα φίλα μᾶτερ, ἐλευθέρῳ στόλῳ
πόλιν τάνδε κόμιζε Δὶ καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῷ
100 Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σὺν τ' Ἀχιλλεῖ.

1ª Estrofe

- Benevolente **Paz**, da Justiça
Filha que engrandece as cidades,
De ambos conselhos e guerras
Possuidora das **chaves mais** supremas,
5 Recebe esta **honraria pítica** de Aristomenes,
Pois tu **sabes de igual** maneira **dar e receber**
Na **proporção exata** gentileza.

1ª Antístrofe

- A **cada vez** que **alguém** implacável
Ódio direciona ao **coração**,
10 **Tu**, com dureza, do **inimigo**
Vais de **encontro da força**, **relegando**
A **Desmedida** ao **pélago**. Porfírio **não** sabia
Seu **quinhão** e instigou-te em **demasia**. **Ganho é quisto**
Enquanto vem de um **voluntário lar**,

1º Epodo

- 15 Mas **Violência prostra com o tempo até o altivo**.
Não fugiu **dela** o **centicéfalo** cilício, **Tífon**,

Nem o **rei** dos gigantes. **Pelo raio, um** foi vencido,
O outro pelo arco de Apolo, **que** de mente amena
Recebeu de Xenarco o **filho, que** de Cirra retornava,
20 Com **dórico festim**, cingindo-o em **louro do** Parnasso.

2ª Estrofe

Pois, **não** caiu distante das **Graças**
Sua justa pólis; a excelência
Célebre dos Eacidas
Sua ilha alcançou. **Perfeita** teve
25 **Renome desde** o início. **É** cantada **por** ter sido
Terra nutriz de heróis supremos **em** diversas **provas**
Que **trazem a** vitória e em **lutas ágeis**.

2ª Antístrofe

Por **isso ela é** distinta entre os **homens**.
Mas não tenho tempo de narrar
30 **Todo seu longo** relato
Com toar de suave **voz e lira**;
Que a **saciedade não** nos **rale. Mas** o ônus **que eu**
Tenho contigo e vem correr-me aos **pés** por **tua obra**,
Permite-o **voar** nas **asas de** **minha arte**.

2º Epodo

35 Na **luta segues de** tua **mãe** os **passos dos** irmãos.
Tu não desgraças de Teogneto os **feitos em** Olímpia,
E **tampouco a vitória dura de** Cleitômaco **no Istmo**.
Dos Midulidas o clã honrando o **dito cumpres**,
O que o **filho de Ecles em** enigmas, **tendo visto** em Tebas
40 Das **sete portas** esses **filhos junto às** **lanças, disse**,

3ª Estrofe

No **tempo** em **que** eles **vieram** de **Argos**

Na segunda **marcha**, **dita** **Epígona**.

Disse ele **enquanto** **lutavam**:

"Quando **crecem**, nos **filhos** **é** **conspícuo**

45 Do **pai** o **espírito** **genuíno**. **Vejo** **com** **clareza**

De **variegada** **serpe** **flamejante** o **escudo** **Alcmêon**

Vibrando **primo** **nos** **portões** de **Cadmo**.

3ª Antístrofe

O **herói** **Adrasto**, **que** no **desastre**

Anterior **sofreu**, **agora** **tem**

50 A **informação** de uma **ave**

De **melhor** **vaticínio**, **mas** em **casa**

O **oposto** **ocorrerá**. Das **tropas** **dânaas**, **pois**, **é** o **único**

Que **há** de **deitar** os **ossos** **filiais**. Por **graça** **excelsa**

Irá **chegar** **ileso** **com** seu **povo**

3º Epodo

55 A **Abas** **de** **espaçosas** **ruas**." **Essas** **frases**, **pois**,

Disse **Anfiarau**. Eu **próprio** **me** **deleito** **enquanto** **láureas**

Sobre **Alcmêon** eu **lanço** e **enquanto** o **borrifo** com **hinos**,

Pois ele **é** meu **vizinho** e **guarda** **minhas** **posses**.

Encontrou-me da **terra** **quando** eu **ia** ao **umbigo** **celebrado**

60 E, **com** sua **arte** **inata**, **em** **oráculos** **tocou**.

4ª Estrofe

Longiflecheiro, a **todos** **comum**,

Tu que o **glorioso** **templo** **geres**

Dentro do **vale** do **Pito**,

Dos deleites prestaste lá o maior.

- 65 Tu **que** antes uma **dádiva invejada** carregaste
Para o pentatlo ao longo de teu festival em casa.
Senhor, eu rezo **que** de mente livre

4ª Antístrofe

- Eu possa **discernir** a harmonia
Aonde **quer** que eu vá. Da **procissão**
70 De êxito **dulcissonante**
A justiça se **ajunta**. **Pra** que os **deuses**,
Xenarco, **vejam tua** fortuna **sem** inveja eu **peço**.
Pois, quando **alguém** realiza **grandes feitos sem** penar,
Parece **ser** um **sábio** em **meio** a **tolos**,

4º Epodo

- 75 Armandos a **vida com** o **engenho de** **escorreito** alvitre.
Mas isso **tudo fuge** a **nós**: um **nume que o** concede.
Ele **joga** por **terra** a **um** enquanto a **outro** soergue.
Desce com moderação.⁵⁴ **Ganhaste o prêmio** em **Mégara**
E no **vale de Maratona**. **De Hera** **triunfaste** em obra
80 Nos **jogos públicos**, **Aristomenes**, **por** três **vezes**.

5ª Estrofe

- Caíste **do alto** em cima de **quatro**
Corpos com intento **malfazejo**.
A eles não **houve** um **retorno**
Jovial, como o **eleito** a **ti** da **Pítia**,
85 Nem **quando** a **suas mães** voltaram **pôde** o **doce riso**
Dar-lhes deleite. **Pelos becos**, **longe dos** **imigos**,

---

⁵⁴ Ao que tudo indica, descer, neste caso, seria em relação à arena.

Recolhem-se, mordidos pelo azar.

5ª Antístrofe

Mas ele **que** ganhou algo **belo** e
Novo em sua **grande opulência**
90   **Voa pra além** da **esperança**
Sobre as **asas** de **seu vigor**, buscando
Maiores **ambições** do **que a riqueza**. **Dos mortais**
Cresce o **deleite** em **pouco tempo** e **logo cai** por **terra**,
Tremido por um **pensamento** **adverso**.

5º Epodo

95   **Efêmeros**. O **que é alguém?** O **que é ninguém?** É o **sonho**
De uma **sombra** o **homem**. **Mas**, se **vem** de **Zeus** o **brilho**,
Uma **luz** **resplendente** **lhe há** e de **vida** um **tempo gentil**.
Com um **caminho liberto**, **cara mãe Egina**,
Aparelha esta **pólis** e com **bênçãos de Éaco rei**, de **Zeus**,
100   Do **nobre Telamônio**, **de Peleu** e **de Aquiles**.

A oitava ode pítica de Píndaro foi composta em cem versos, divididos em cinco estruturas de estrofe, antístrofe e epodo, todas as cinco com a mesma extensão. Na primeira dessas estruturas, há uma invocação da Paz, acompanhada pela enunciação de alguns de seus epítetos e de suas características mais importantes, assim como as que lhe são opostas, como a violência e suas conseqüências nefastas. Em seguida, a segunda traz uma menção à cidade de Aristomenes, o vencedor pítico que é objeto da ode, e depois o início de um relato acerca de sua genealogia que prossegue até o final do terceiro epodo. Na quarta estrofe, há uma invocação de Apolo, acompanhada de um pedido, por parte do poeta, de poder sempre discernir a harmonia aonde quer que ele vá. Esse pedido se estende até a quarta antístrofe e antecede um novo pedido para que os deuses não invejem a fortuna de Xenarco, pai de Aristomenes, de cujos feitos o poeta

trata a seguir, para, finalmente, no último epodo, pedir que Egina abençoe a cidade deles.

É interessante, por um lado, notar como a adição de diversos elementos do entorno do verdadeiro objeto da ode são usados para acrescentar maior valor e significado aos feitos do atleta. Por outro lado, é no mínimo curioso o fato de que o poeta escolheu em, primeiro lugar, invocar a Paz por conta de sua não-participação no campo da violência, cujos efeitos nefastos para aqueles que a praticam são descritos no poema, para uma ode cujo feito glorificado é justamente a vitória de Aristomenes no pugilato, um esporte bem pouco pacífico. Contudo, antes de ser uma forma de crítica velada ou qualquer outro artifício do gênero, esse recurso do poeta poderia ter servido à intenção de proteger o lutador de um fim semelhante, tirando-o, ao final do combate, da esfera da Violência e apresentando-o perante a Paz. Dessa forma, Píndaro estaria talvez moderando o ímpeto destrutivo do atleta, para fazê-lo, assim como o poeta, enxergar a harmonia aonde quer que ele vá.

Talvez pela própria complexidade do metro adotado, o poeta não tenha se preocupado muito com muitos efeitos sutis ao longo do poema, como pode ser notado na maioria dos poemas deste corpus. Há, sim, um cuidado constante para conferir eufonia e um andamento ininterrupto ao poema, de modo que a ode inteira, pelo ponto de vista dos recursos poéticos pontuais, tem uma unidade bem estabelecida pela escassez de passagens que se sobressaíam em demasia do restante. Dessa forma, o texto adquire uma uniformidade que, por conta da grande variação de assuntos no campo semântico, não é de modo algum ruim, pois funciona como um elemento a que o ouvinte ou leitor consegue se ater ao longo do poema, juntamente aos esquemas métricos recorrentes, de forma a dar unidade às dezenas de versos da obra. Na tradução, tentou-se fazer algo semelhante, à custa de empregar termos menos literais em prol de manter a eufonia e o ritmo.

Algumas passagens do poema, contudo, merecem uma distinção por conta de terem um acabamento mais cuidadoso e peculiar.

Em primeiro lugar, o quinto verso da ode, cujo andamento pausado e solene, criado mormente pelo uso recorrente de consoantes oclusivas (/p/, /t/, /th/, /k/ e /d/) em

cada uma das palavras do verso, harmoniza-se perfeitamente com o momento de apresentação do tema de que se falará, bem como a enunciação da vitória de Aristomenes. A economia de vocábulos, alcançada pelo uso de palavras compostas e de grande extensão, também colabora para acentuar a solenidade do verso. Na tradução, houve uma tentativa de recriar os efeitos citados acima. Apesar do Português demandar um maior número de palavras, o ritmo pausado foi mantido graças, em grande parte, à possibilidade de incluir uma palavra proparoxítona no interior do verso, fazendo com que a leitura seja mais marcada no ponto em que ocorre.

Pode-se ver, na primeira antístrofe do texto grego, uma aliteração em /k/ nas palavras “καρδίᾱ” e “κότον”, as quais reforçam o peso do sentimento tratado na passagem e que, na tradução, encontra apoio na repetição de /d/ em “ódio” e “direciona”, que, apesar de menos intensas, atuam com o mesmo intuito e função do /k/ no original.

Alguns versos adiante, ainda na primeira antístrofe, há um longo vocábulo composto, “ὑπαντιόξαισα”, cuja sonoridade recorrente de /a/ cria uma base sólida para a introdução da palavra “κράτει” com ainda maior veemência do que a própria palavra já tem por natureza, por conta do som de /k/ seguido de /r/, que o intensifica, e também pelo som de /t/ na sequência. Na tradução, o som vocálico que se repete é o de /o/ em “encontro” e “força”, palavras cujos sons de /r/ também as fazem mais pesadas e sonoras.

O verso seguinte, de número onze, possui uma sonoridade bastante peculiar, permeada por ocorrências constantes de /n/, as quais se mostram ainda mais notáveis quando em final de palavra e antecedendo um som vocálico, de modo a criar um andamento contínuo no verso; uma palavra se aglutinando a outra como numa avalanche, talvez acentuando a queda associada comumente ao conceito de hýbris, enunciado no verso. Não foi possível, na tradução recriar ou compensar esse efeito de maneira digna, ainda que haja uma aliteração em /p/ entre “Pélago” e “Porfírio”, antecedida pela repetição de /d/ em “desmedida”.

Talvez o verso mais sonoro do texto seja o de número setenta e sete, por conta de vários efeitos extremamente marcantes. O primeiro e mais facilmente notável dos

dois é o da longa repetição da líquida /l/ (“ἄλλοτ”, “ἄλλον”, “βάλλων” e novamente “ἄλλον”). Em segundo lugar, há o eco entre “ὑπερθε” e “ὑπὸ”, e, finalmente, as assonâncias entre “βάλλων” e “χειρῶν”, “ἄλλον” e “ἄλλον”, que se repetem de forma idêntica. A tradução deste verso conta também com alguns efeitos dignos de nota, como a repetição da líquida /r/ em “por”, “outro” e “soergue”. Há também uma repetição de /t/ ao longo do verso (“terra”, “enquanto” e “outro”) e, por fim, uma retomada do som /g/ de “joga”, do início do verso, em “sorgue”, localizado no final do verso.

Apesar da tradução do verso mencionado anteriormente ter alguns efeitos marcantes, o verso mais sonoro do texto em Português talvez seja um logo acima dele, o de número setenta e cinco, tanto por conseguir transmitir seu conteúdo de forma natural, ainda que empregando vocábulos pouco comuns, quanto pela harmonia criada entre suas palavras.

Bibliografia

- ALENCAR, Mario de. *Diccionario das rimas portuguesas – precedido de um tratado completo de versificação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1906.
- ALI, M. Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Revisão: L. Séchan & P. Paris: Chantaine, 1950.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1991.
- BENVENISTE, E. *O vocabulário das instituições indo-européias*, Campinas: Editora da Unicamp, 1995. 2 v.
- BURSTEIN, Stanley M.; POMEROY, Sarah B.; DONLAN, Walter; & ROBERTS, Jennifer Tolbert. *Ancient Greece*. New York: Oxford University Press, 1999.
- CAMPBELL, David A. *Greek Lyric I*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2001.
- _____. *Greek Lyric II*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2001.
- _____. *Greek Lyric III*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2001.
- _____. *Greek Lyric IV*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- CHANTRAINE, P. *Grammaire Homérique*. Paris: Klincksieck, 1948.
- _____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.
- CORRÊA, P. da Cunha. *Armas e Varões: A Guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: EDUNESP, 1998.
- COTTE, Roger J. V. *Musique et symbolisme*. St-Jean-de-Braye: Éditions Dangles, 1988.
- CROISET, Alfred. *Histoire de la Littérature Grecque*. Paris: Librairie des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1890.
- CUNLIFFE, R. J. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman, 1963.
- DEFRADAS, Jean. *La littérature grecque*. Paris: Librairie Armand Colin, 1960.
- DIHLE, Albrecht. *A History of Greek Literature*. London and New York: Routledge, 1994.

- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- EASTERLING, P.E. *The Cambridge History of Classical Poetry: Early Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FITTS, Dudley. The Poetic Nuance. In BROWER, Reuben A. *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Variações sobre a Lírica de Safo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1992.
- FRÄNKEL, Hermann. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Tradução de M.Hadas e J. Willis. New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1962.
- GENTILI, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma - Bari: Editori Laterza, 1951.
- _____. *La Metrica dei Greci*. Messina - Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1951.
- GENTILI, Bruno & LOMIENTO, Liana. *Metrica e Ritmica*. Città di Castello: Mondadori Università, 2003.
- GERBER, Douglas E. *Greek Elegiac Poetry*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2003.
- _____. *Greek Iambic Poetry*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1999.
- HARRIS, William. *Approaching Pindar: The Poet's Access to the Greek Text*. Disponível em < <http://community.middlebury.edu/~harris/pindar.pdf> > Acesso em 7 jan. 2009.
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- HAVELOCK, Eric A. *A Revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- HERODOTUS. *The History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- HOMERO. *A Ilíada de Homero – Parte I*. Tradução de Haroldo de Campos, São Paulo: Editora Arx, 2001.
- _____. *A Ilíada de Homero – Parte II*. Tradução de Haroldo de Campos, São Paulo: Editora Arx, 2002.
- _____. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- LATTIMORE, Richmond. Practical Notes on Translating Greek Poetry. In

- BROWER, Reuben A. *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966.
- LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIDDEL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Revisão e aumento de H. S. JONES. Com suplemento revisto. Oxford, 1996.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Harvard, 1960.
- MARTINS, Nilce de Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MATTHEWS, Jackson. Third Thoughts on Translating Poetry. In BROWER, Reuben A. *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966.
- MULROY, David. *Early Greek Lyric Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- NAGY, Gregory. *Pindar's Homer*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1997.
- NIETZSCHE, Frederico. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- PLUTARQUE. *De La Musique*. Paris: Imprimerie Régis Marchessou, 1900.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*, São Paulo: Cultrix, 1976.
- PREMINGER, Alex; HARDISON, O. B., JR. & KERRANE, Kevin. *Classical and Medieval Literary Criticism*. New York: Frederick Ungar Publishing co, 1974.
- RACE, William H. *Pindar – Olympian Odes, Pythian Odes*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1997.
- SACCONI, Luiz Antonio. *Nossa Gramática: Teoria e Prática*. São Paulo: Atual Editora, 1998.
- SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SNELL, Bruno. *A Descoberta do Espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WEIL, Henri. *Études de Littérature et de Rythmique Grecques*. Paris: Imprimerie Lahure, 1902.
- WEST, M. L. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

- _____. *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- _____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, 1974.