UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA COMPARADA

DIFERENTES PERCURSOS DE TRADUÇÃO DA ÉPICA
HOMÉRICA COMO PARADIGMAS METODOLÓGICOS
DE RECRIAÇÃO POÉTICA

Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução

Orientadora: Aurora Fornoni Bernardini

Orientando: Marcelo Tápia

Tese apresentada à Banca Examinadora para obtenção
do grau de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

2012

Resumo: A tese discute, inicialmente, a conceituação de poesia, a especificidade da tradução poética e as possibilidades de análise de poemas, para, com base nessas considerações, analisar fragmentos das traduções da épica de Homero à língua portuguesa realizadas por Manuel Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos, considerando-se as respectivas concepções acerca da atividade tradutória. A partir das obras estudadas, busca-se a identificação de diferentes paradigmas metodológicos de recriação poética, apresentando-se, por fim, uma proposta de método tradutório da poesia épica que envolve uma concepção rítmica baseada em possibilidades de adaptação, em português, do padrão hexamétrico da poesia greco-latina.

Palavras-chaves: Poesia; tradução poética; recriação poética; épica grega; Homero.

Abstract

Firstly, the present thesis discusses the conceptualization of Poetry, the specificity of poetry translation and possible ways of analysing poems; and bearing these aspects in mind, the aim is to analyse some excerpts of Homer's Epic translated into Portuguese by Manuel Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes and Haroldo de Campos, taking into consideration their respective views on translation work; next, by using the works analysed, different methodological paradigms applied to poetic recreation are identified; and finally, a proposal for a translational method deemed suitable to Epic poetry is presented, involving a rhythmic conception based on possibilities of adaptation to Portuguese of the Greek and Latin hexameter patterns.

Keywords: Poetry; poetic translation; poetic recreation; Greek epic; Homer.

Este trabalho é dedicado à memória de minha mãe,
Maria Aparecida Belli Tápia, e ao meu pai, Ângelo Tápia Fernandes.

Agradeço à minha mulher, Pérola Wajnsztein Tápia, e ao meu filho Daniel Tápia, pela
cooperação e pelo estímulo; à minha filha Ana Luiza Tápia, de modo especial, por sua decisiva
influência em minha iniciativa de formar-me, ainda que tardiamente, em Letras.
Agradeço, também, a Aurora Bernardini, por ter-me concedido o privilégio de me acolher
como seu orientando, e a Jaa Torrano, por seus tão proveitosos conselhos.

Sumário

Introdução.....	5
Capítulo I	
1. Sobre poesia e tradução poética.....	9
A. A questão da especificidade da linguagem poética.....	9
B. Tradução poética: incertezas, caminhos e superação da impossibilidade.....	50
B.1. Reflexões sobre a tarefa do tradutor de poesia.....	50
B.2. Considerações sobre a impossibilidade da tradução poética	68
B.3. Breve panorama teórico e histórico da tradução.....	71
B.3.1. Panorama atual das teorias da tradução.....	77
B.4. Breve discussão sobre a possibilidade metodológica de comparação entre traduções.....	81
B.5. Esboço de uma proposta de análise.....	88
Capítulo II	
A. Os tradutores cujas obras serão, centralmente, objeto de estudo: apresentação e contextualização.....	95
A.1. Manuel Odorico Mendes (1799-1864).....	95
A.2. Carlos Alberto Nunes (1897-1990).....	107
A.3. Haroldo de Campos (1929-2003).....	114
B. Poetas-tradutores, teóricos da tradução poética no Brasil: um trabalho precursor de conceitos e práticas atuais.....	122
C. A teoria da transcrição, de Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica / paramórfica	124
C.1. Transcriar é fazer de novo ou refazer o novo? Um exemplo de transcrição.....	131
C.2. “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin segundo Haroldo de Campos.....	133
C.3. A recriação pela estrutura.....	137
C.4. Sobre a transcrição da <i>Ilíada</i>	140
Capítulo III	
Vozes para Homero.....	144
A.1. Sobre a poesia épica grega: a questão da oralidade.....	145
A.2. <i>Ilíada</i> : fragmentos.....	152
A.3. Análise comparativa das traduções: uma primeira abordagem.....	154
A.4. Caminhando em possibilidades de análise.....	181
Capítulo IV	
Proposição de referência rítmico-métrica associada a método tradutório: o hexâmetro em português.....	240
1. Apresentação sucinta de um método tradutório.....	261
Conclusão.....	271
Bibliografia.....	275
Apêndices.....	282

Introdução

A tradução de poesia é um terreno movediço. Chão deslizante sobre o qual se atua, feito de elementos errantes como as rochas mencionadas no canto XII da *Odisséia*. Mas não só pelos obstáculos: também pela incerteza, pela mutabilidade do sentido, pela multiplicidade de opções potencialmente válidas.

Admitindo-se que a poesia exista pela especificidade de sua linguagem, e que a tradução de poesia seja possível – é o que se admite e se busca discutir neste estudo – será na diversidade que se poderão obter, talvez (como aqui se quer demonstrar), indicativos de pontos de convergência de processos de criação e recriação.

Este trabalho – elaborado com a perspectiva de entendimento da teoria literária como um amplo campo no qual se pode recorrer a fundamentos provenientes de uma abordagem interdisciplinar – se iniciará com uma discussão sobre a natureza da poesia, tendo-se, como referência, diferentes esforços teóricos voltados à identificação e à definição do que se entende por “poético”. Argumentos contrários a essa possibilidade de identificação de características imanescentes à linguagem poética (e que envolvem, portanto, a sua distinção da prosa) serão também considerados, procurando-se algum pensamento norteador para a tarefa empreendida, que incluirá análise de trechos da poesia homérica e de suas recriações em nossa língua. Assim, fará parte de nossos propósitos a reflexão sobre procedimentos de análise, assim como a proposição de certos procedimentos que se considerarão adequados aos objetivos gerais do estudo. Como não poderia deixar de ser, também se discutirão ópticas diversas e conceitos referentes à tradução, e particularmente à tradução de poesia, aplicando-se, nas análises e nas propostas que serão feitas relativamente à tarefa tradutória, as conclusões consideradas pertinentes como fundamentação para as formulações introduzidas.

Nós, leitores de língua portuguesa, somos privilegiados pela oferta generosa de traduções da épica homérica ao nosso idioma. E isso, mesmo desconsiderando-se as diversas versões em prosa, que escaparão ao campo de interesse deste trabalho, dedicado essencialmente a questões sobre tradução de poesia a partir de um objeto de interesse, tomado como fonte para identificação de modos e procedimentos tradutórios. Para cumprir sua finalidade, o estudo se valerá de obras que se pretendem – guardadas as diferenças de época, de princípios e de resultados – produtos do que poderíamos

chamar de *tradução poética* dos poemas gregos, ou seja, de um processo tradutório que busca atender às expectativas de realização de poemas épicos em nossa língua, a partir das composições originais. Hoje, apenas no Brasil, dispomos de três versões integrais da *Iliada* – a de Manuel Odorico Mendes (em versos decassílabos), publicada em 1874; a de Carlos Alberto Nunes (em hexâmetros dactílicos), publicada em 1962, e a de Haroldo de Campos (em dodecassílabos), publicada em dois volumes, 2000-2002, além de traduções parciais significativas, caso da apresentada, em 2000, por André Malta Campos (em versos compostos pela junção de dois heptassílabos). Dispomos, também, de quatro versões da *Odisséia* – a de Manuel Odorico Mendes (também em decassílabos), a de Carlos Alberto Nunes (também em hexâmetros), a de Donaldo Schüller (em versos livres) e a de Trajano Vieira (em dodecassílabos), além de uma quinta, a sair, de Christian Werner (em versos livres); também há traduções significativas de excertos da obra, caso das realizadas por Haroldo de Campos (em dodecassílabos), que vieram a lume postumamente, em 2006.

Este estudo se concentrará na obra dos dois primeiros tradutores da obra integral de Homero no país, Odorico e Nunes, e no trabalho de Haroldo de Campos, que, além de particularmente importante como realização estética, associa-se ao mais desenvolvido e influente constructo teórico sobre tradução poética levado a termo por um poeta brasileiro. Por essa razão, e por representar, sua versão da *Iliada*, a contribuição da maturidade de um tradutor-pensador da recriação de poesia, a produção teórico-crítica de Campos constituirá uma dimensão relativamente privilegiada deste trabalho.

As demais traduções mencionadas dos poemas homéricos não serão investigadas, por necessidade de delimitação do já vasto objeto; dadas sua riqueza e sua significação, talvez venham a constituir, futuramente, o foco de algum novo trabalho que eu venha a empreender.

Uma abordagem referencial, a ser demonstrada

A argumentação que deverá ser construída ao longo deste estudo terá, de certo modo, como ponto de partida e de chegada, a referência norteadora (prévia, portanto, ao pensamento a ser elaborado, e alvo da conclusão de seus objetivos) de uma

conceituação de Haroldo de Campos sobre tradução poética, brevemente apresentada a seguir.

Em anotações manuscritas para uma apresentação realizada em 13 de dezembro de 1979, Campos esquematiza pensamentos seus que se encontram, de diversas formas, expostos no conjunto de seus textos teóricos sobre tradução poética, os quais visam a construir o conceito do que denomina “transcrição”. Elabora, contudo, um esquema que encontra particularidade em sua configuração teórica, pelo enfoque que traz relativamente à definição da tradução de poesia. Em vez de se ater ao conceito fundador de sua teorização, manifesto em diversos ensaios – a tradução como prática isomórfica ou paramórfica –, nestas anotações ele a entende como uma “operação semiótica, em dois sentidos”. O primeiro desses constitui-se no sentido “estrito”: o de que a tradução poética é uma “prática semiótica” especial, “na medida em que visa ao intracódigo que opera na poesia de todas as línguas”. Para o autor,

esse intracódigo, definido de um ponto de vista linguístico, seria o espaço operatório da função poética de Jakobson, ou na expressão alegórica de Walter Benjamin, *die Reine Sprache*, a língua pura, a ser desocultada, resgatada, pela operação tradutora, no cerne do original (ao invés do conteúdo, cuja transmissão é afeita à tradução referencial).

O segundo, o sentido “lato”, diz respeito à tradução como um “processo semiótico”, de “semiose ilimitada”. Afirma Campos:

A tradução é o capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso canto paralelo, um movimento paródico, em que uma dada tradição é sempre reproposta e reformulada na tradução. [...] Processo de semiose ilimitada, à maneira de Peirce.

Assim, a tradução seria correlata da própria literatura, e do processo essencial de sua realização, como campo abrangente de produção parodística.

Pelo teor sintético e consistente da abordagem, por seu amplo alcance e pelas questões que desperta – incluindo-se a da própria noção de “intracódigo”, ou da dimensão intratextual – estas breves anotações podem consistir num marco prévio e

A título de ilustração, veja-se uma cópia da referida página manuscrita¹ por Haroldo de Campos, da qual resultaram as observações aqui inseridas:

¹A cópia do manuscrito de Haroldo de Campos (assim como de outras páginas reproduzidas neste trabalho) foi-me gentilmente cedida pelos herdeiros do autor, durante processo de pesquisa de sua obra e de seus originais, do qual participei, a fim de organizar, em colaboração com Thelma Nóbrega, uma edição contendo artigos de Campos sobre tradução poética, quase todos originalmente publicados em periódicos e não recolhidos em livro (o volume será publicado em 2012 pela Editora Perspectiva, com o título de *Transcrição*, e conterá reprodução de originais do autor).

Capítulo I

1. Sobre poesia e tradução poética

A. A questão da especificidade da linguagem poética

Ao considerar as versões da épica grega ao português como trabalhos de tradução poética, de modo a associá-los ao pensamento sobre tradução próprio dos diversos tradutores abordados neste estudo, e a vislumbrar neles diferentes percursos tradutórios que podem constituir paradigmas metodológicos de recriação, torna-se necessária a formulação acerca do que se entenderá por poesia, para, em seguida, conceituar-se preliminarmente a tradução poética como atividade recriadora.

A poesia existe? Esta questão revela a natureza da reflexão relativizadora que marcou as últimas décadas do século XX, por influência da obra de pensadores como Jacques Derrida², Roland Barthes e Stanley Fish, entre outros, que propiciaram a formação do que seria a conceituação pós-estruturalista acerca da linguagem. Para situar o problema numa breve abordagem geral, que servirá como referência a complementações menos ligeiras, opto³ por valer-me da quase totalidade de um artigo – cujo título consiste na pergunta com a qual se inicia este parágrafo – por mim escrito com a finalidade de apresentação do problema a um público indiferenciado⁴, procurando-se adequar a linguagem a seus objetivos gerais:

[...] Ao questionarmos a existência da poesia, teremos dois caminhos: ou responder, de imediato, com um simples e indignado “sim” (eu mesmo dedico grande parte de minha vida a ela, direta ou indiretamente, e não creio devotar-me a algo inexistente), ou principiar uma discussão que certamente não cabe nos limites de um texto de uma coluna como esta. Mas o assunto surgiu porque penso que talvez seja interessante relatar duas breves experiências vividas durante os cursos que tenho dado [...] em torno do tema “Poesia: leitura, análise e interpretação”. A

² Obras dos autores referidos, relacionadas ao tema, constam das Referências Bibliográficas.

³ De modo atípico, num trabalho desta natureza, uma vez que o artigo poderia integrar os anexos; tal expediente se deve à minha visão de que as reflexões e experiências nele relatadas serão úteis como introdução às discussões posteriores.

⁴ Trata-se de uma coluna em *site* literário (Cronopios: www.cronopios.com.br) consultado em 24/11/2011.

primeira aconteceu já há algum tempo, [...] e foi uma proposta inspirada no conhecido estudo do teórico e professor norte-americano Stanley Fish (autor de *Is there a text in the class? The authority of interpretive communities* [1980]), que pediu a um grupo de alunos dedicados ao estudo da poesia religiosa do séc. XVII que analisassem o “poema” escrito na lousa; na verdade, o que havia no quadro era uma relação de nomes de autores que integravam uma bibliografia sugerida. Os estudantes – habituados à análise, e dotados de repertório para tanto – realizaram a tarefa a contento, estabelecendo correlações entre os nomes; isso levou o autor a considerar a literariedade um constructo motivado: para ele, a interpretação não é a arte de *entender*, mas a arte de *construir*; afirma, também, que o que é reconhecido como literatura resulta de uma decisão da “comunidade interpretativa” acerca do que é literário ou não. É fácil encontrar exemplos que ilustrem esta última proposição: alguns poemas hoje considerados como tal não o seriam um século atrás... Mas voltemos à experiência à qual me referi: tomei dois trechos de textos que não foram escritos como poemas – um fragmento de um dos *Ensaio*s de Montaigne e outro da coluna assinada por Contardo Calligaris no jornal *Folha de São Paulo* – e os apresentei (divididos em “versos”) como poemas aos alunos, pedindo que discutissem suas características. Conforme esperava, os grupos assinalaram diversos aspectos considerados interessantes nos “poemas”, levando-os a sério como poesia – de fato, nossa leitura é decisiva na qualificação de um texto. Mas ocorreu algo que dá subsídio para outra questão: um dos alunos observou que os poemas seriam “logopeias”. Referia-se à classificação de Pound sobre as modalidades de poesia, enquadrando os textos analisados naquela categoria em que prevalece a “dança do intelecto entre as palavras”, ou seja, em que o engendramento lógico prevalece sobre outros aspectos como a musicalidade (quando esta prepondera, trata-se de “melopéia”) ou a força de imagens (o prevalecimento desta caracteriza a “fanopeia”). Ou seja: notou que, embora aqueles textos fossem poesia – pois assim lhe foram apresentados – não se podia destacar neles, por exemplo, a melodia dos versos; eram, conforme lhe parecia, poemas de um tipo mais semelhante à prosa. Quero discutir com isto a questão de que, se a leitura pode atribuir a um texto um teor qualquer desde que haja “decisão comunitária” acerca de sua qualificação, isto não quer dizer que não existam elementos que lhe são intrínsecos e que permitem sua observação diante da leitura adequada. Isto pode parecer óbvio, mas não é bem assim, pois, com base na ideia da leitura como uma “arte de construir”, pode-se dizer – como o faz Rosemary Arrojo em seu já “clássico” *Oficina de tradução* – que “o poético é, na verdade,

uma estratégia de leitura, uma maneira de ler e, não, [...] um conjunto de propriedades estáveis que objetivamente encontramos em certos textos”. Quando se diz “propriedades estáveis” está-se pensando nos sentidos do poema, que, conforme tal visão – afinada com as proposições pós-estruturalistas e, particularmente, com o desconstrucionismo de Jacques Derrida – decorrem da leitura: “como leitores do poema” – diz Arrojo – “aceitamos o desafio implícito de interpretá-lo *poeticamente* e passamos a *procurar* um sentido coerente para ele”; tal sentido contribuirá para “a construção de uma interpretação”. De acordo com essa concepção, quando lemos um texto “poeticamente”, passamos a buscar dimensões de sentido compatíveis com a própria ideia de poema, que pode ser a de um texto capaz de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, e que tenha na ambiguidade, muitas vezes, um instrumento gerador de sentido inesperado, insólito; um texto em que todos os seus elementos devam ser considerados, numa teia de associações, no processo interpretativo, que pode resultar em conclusões diversas e igualmente “verdadeiras” (considerando-se que não há, do ponto de vista da desconstrução, “verdade” original ou estável). Se pensarmos em termos de sentido, não haverá, mesmo, propriedades ou elementos fixos no texto; a leitura cria “significados” – mesmo porque estes não existem como únicos e estáveis dentro de uma língua. Mas – e sem querer levar muito longe esta discussão, que pode ser infindável e infinita – não se pode negar, sob outro ponto de vista, que uma leitura, ao envolver múltiplas possibilidades interpretativas, terá de atentar para aqueles elementos que lá estão, inclusive com suas características sonoras e visuais (quando for o caso), que, por sinal, contribuem para a construção do sentido. Mesmo que eu possa ler como poema um texto que não foi criado como tal, isto não quer dizer que não possa distinguir nele características que me permitam, por exemplo, afirmar que não apresenta musicalidade, ou imagens, ou que a sonoridade produzida por seus constituintes é pobre; e, embora eu possa “justificá-lo” como poema a partir de outras qualidades que nele encontre, ele não será visto como uma melopéia, mesmo que eu me esforce para tanto. (Antes de prosseguir, um parêntese: é claro que a ideia sobre o que é poesia mudou e muda com o tempo e o contexto, e que, hoje, há uma pluralidade indefinida do que se considera poesia, inclusive a já usual “poesia em prosa”; mas, pensando no experimento de Fish, quanto de sua autoridade sobre os alunos não restringiu uma afirmação do tipo “o rei está nu”, ou seja, “isto não é um poema”? No meu caso, guardadas as devidas desproporções, o caso seria semelhante, em que uma simples autoridade de professor pode dificultar ou impedir uma questão além do proposto;

e, ademais, no meu caso particular, devo admitir que a escolha terá envolvido, de certa forma, uma pré-leitura do que poderia dar margem a uma discussão estimulante.) Claro que se pode dizer: mas o que é considerado “musical” também o é por decisão da comunidade cultural, assim como o que vem a ser música; são muitos os exemplos que corroborariam esta afirmação, como o caso das composições atonais (que sofreram grande resistência no próprio meio em que foram criadas) e outras, experimentais, que muitos não reconhecem como música. Nestes termos, não há qualquer possibilidade de definição do que seja música, pintura ou literatura, ou poesia; nada disso existe, a não ser a partir do “acordo” que cria sua identificação. Mas, de novo a partir de outro ponto de vista, uma composição feita de ruídos e sons “estranhos”, com base num sistema não convencional, terá em si um esquema de relações ditado por suas próprias regras, que podem ser, ou não, percebidas, conhecidas. Um poema, independentemente de sua qualificação como “musical”, traz em si, por exemplo, fonemas que se repetem ou não, palavras que trazem a mesma terminação ou não, vogais fechadas que sucedem outras abertas, ou vice-versa; apresenta sons que escorrem fluidos ou que se seguem em solavancos, obstáculos; há a distribuição de sílabas tônicas e pausas que impõem um ritmo ao conjunto; há, sim – e de novo o óbvio pode não o ser – uma dimensão física do signo (poderíamos dizer que considero, aqui, em termos da semiótica de Charles Peirce, o “objeto imediato” do signo, isto é, sua aparência gráfica ou acústica), que é uma espécie de matéria-prima do artista, e que, mesmo não se dissociando da produção de sentido pela leitura, permite o estabelecimento de regras internas de composição e a sua identificação, por diferença relativamente a outras obras. Assim, da mesma forma como não se pode atribuir musicalidade a um determinado texto – nascido crônica, por exemplo – que, ao priorizar a “função cognitiva” (na classificação de Jakobson), empregando as palavras como “signos-para” e não como “signos-de” (conforme a distinção de Charles Morris), isto é, ao usá-las como “veículos” que conduzem a algo, não apresenta relações que sobressaíam no plano sonoro, também não se pode negar musicalidade a um texto que, nascido poema – vale dizer, também, “lido” como um poema por seu autor – manifeste uma elaboração discernível da tessitura dos sons. Claro é, no entanto, que mesmo um poema feito como tal e dotado de características consideradas poéticas – inclusive no campo da sonoridade – pode ser lido de maneira a não se perceberem seus elementos: tudo pode “passar batido” pelo leitor desavisado, que lê um poema como se leria uma notícia de jornal ou uma narrativa qualquer, ou seja, que não se dispõe a uma leitura que possibilite não só a dita “produção de

sentido” como também a simples percepção dos aspectos sonoro e visual das palavras. O reconhecimento, portanto, de certas características do texto observadas a partir dos sons que se relacionam entre si por diferenças e semelhanças – poderíamos dizer que estamos focalizando, em termos da teoria linguística de Hjelmslev (para quem o signo é a junção de um “plano de expressão” e um “plano de conteúdo”, cada plano compreendendo os níveis da “forma” e da “substância”), a forma da expressão, dada pelas diferenças fônicas (lembrando que as oposições se constroem sobre identidades) – também depende de uma atitude de leitura que envolve, inclusive, um repertório voltado à percepção de formas. Muitas vezes o leitor não está preparado para observar os elementos não-verbais (embora associados ao signo verbal ou integrantes deste) que se apresentam no texto, compondo sua identidade rítmica e sonora, e buscará, num poema, apenas o que este “quer dizer”; podemos dizer que neste caso o poema se perde, porque a leitura não se faz “poeticamente”, ou seja, não visa à percepção do âmbito relativo ao que Jakobson denominou “função poética da linguagem” – caracterizada, conforme observa Décio Pignatari, em seu *O que é comunicação poética*, “pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais etc.) sobre o código verbal”; esta pode ser uma maneira de compreendê-la. Como diz, ainda, Décio, “A maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer ‘conteúdos’ – mas não percebe formas”. Se lermos poesia como poesia, ela existirá para nós com tudo aquilo que a identifica, em maior ou menor grau, conforme seu nível de realização estética alcança; e, assim, desempenhará a função que lhe cabe, diferente da de um texto não poético.

Mas, voltando a questões iniciais, o que deverá fazer com que leiamos um texto como poesia? Será, acaso, a sua simples disposição em versos? Não poderá ser, pois há poemas que não são em versos; e há textos assim dispostos que dificilmente poderemos chamar de poesia. Ou será sua qualificação anterior como um poema? Isto nos levará a lê-lo como tal, mas é preciso considerar que os critérios para tanto são variáveis, e, mesmo, que a informação pode ser falsa. Ou, ainda, outras características “formais”? Não, pois podem ser considerados poemas textos de características muito diversas. O que, então? Resta-nos atentar para as estruturas que nos permitam a percepção – e consequente apreciação estética – de elementos que se associam daquele modo peculiar que possibilitou a formulação de um conceito como “função poética da linguagem”; de nos abriremos, aprioristicamente, à leitura estética de um texto que se insinue como dotado de

algo mais do que a simples função de “transmissão de mensagens”; de o vermos e ouvirmos com olhos e ouvidos o mais possível libertos do sistema lógico-discursivo, facultando-nos o pensamento analógico. Se o texto nos é dado como poesia, seja qual for o “tipo” de poema, é claro que esta atitude será ativa e predeterminada, ainda que não o reconheçamos de imediato como poesia, conforme os padrões que adotamos; se não nos for dado como tal, também poderemos nos surpreender ao encontrarmos pela frente, por exemplo no meio de um romance, trechos que parecem emergir do contexto como um ser que salta do plano da prosa para o da poesia. É o caso, entre tantos outros, de alguns fragmentos de romances do autor cubano Alejo Carpentier – e é a partir de um deles que se deu a segunda experiência a que me referi no início deste artigo; mas como este já se alongou muito além de sua apropriada medida, deixemos este tema para outra vez.

Muitas são as referências, feitas de passagem, nesse artigo aqui evocado; para explicitar as concepções envolvidas no suporte dessa abordagem, precisaremos de acréscimos significativos, além de algumas reiterações. No entanto, esse texto pode dar conta de apresentar a complexidade da discussão, pela tentativa mais ou menos bem sucedida de formulação de um ponto de vista. Consideraremos, neste trabalho, para a própria presença de um objeto de estudo no modo em que é proposto, que a poesia existe e possui características distinguíveis que podemos buscar, independentemente da diversidade do que se chama ou chamou de poesia (da antiguidade ocidental até nossos dias).

Mencionou-se, no artigo, a teórica brasileira Rosemary Arrojo; sua leitura e sua sistematização acerca das concepções desconstrucionistas e sua aplicação na (in)definição e na leitura de poesia, assim como no entendimento da atividade de tradução, serão frequentemente citados, por tudo o que possibilitam de discussão e reflexão. Mas, antes, focalizemos, da maneira mais breve possível (porém mais detida que o artigo apresentado), algo do principal arcabouço teórico da linguística estrutural (fundamentada nas noções de Ferdinand de Saussure⁵) sobre poesia.

Não cabe apresentar, aqui, a história do estruturalismo na linguística, pela limitação naturalmente imposta a explicações de fundamentação ao tema central, e pelo fato de ser esse um tema amplamente difundido e explorado no século XX; apenas

⁵ SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

como indicação, contudo, e para se manter alguma ilusão de autonomia deste trabalho, leia-se uma abordagem sintética de Michael Peters a respeito do assunto; conforme afirma, o estruturalismo

[...] tem sua origem na linguística estrutural, tal como desenvolvida por Ferdinand de Saussure e por Roman Jakobson, na virada do século. Saussure ministrou um curso sobre linguística geral, de 1907 a 1911; morreu em 1913. Seus alunos publicaram, em 1916, o livro *Cours de linguistique*, reconstituído a partir de suas anotações de aula. O *Cours de linguistique* concebia a linguagem como um sistema de significação, vendo seus elementos de uma forma relacional. [...] ⁶

Conheçam-se, também, os esclarecimentos de Margarita Petter acerca do tema:

Para o mestre genebrino, "a Linguística tem por único e verdadeiro objeto a língua considerada em si mesma, e por si mesma". Os seguidores dos princípios saussureanos esforçaram-se por explicar a língua por ela própria, examinando as relações que unem os elementos no discurso e buscando determinar o valor funcional desses diferentes tipos de relações. A língua é considerada uma estrutura constituída por uma rede de elementos, em que cada elemento tem um valor funcional determinado. A teoria de análise linguística que desenvolveram, herdeira das ideias de Saussure, foi denominada estruturalismo. Os princípios teórico-metodológicos dessa teoria ultrapassaram as fronteiras da Linguística e a tomaram "ciência piloto" entre as demais ciências humanas [...] (Fiorin, 2002: 14) ⁷

É importante que haja, aqui – para que se tornem fundamentos a discussões posteriores – uma referência breve a conceituações e princípios estabelecidos pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Sobre a linguagem e o conceito de signo, diz sinteticamente Haroldo de Campos ⁸:

⁶PETERS, M. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença – Uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

⁷FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. I. Objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

⁸ Citação do artigo "A comunicação na poesia de vanguarda". In: CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 131-154.

A linguagem é um sistema de signos. O signo, então, é a unidade linguística. Para Saussure, cujas concepções pioneiras ainda estão impregnadas de psicologismo⁹, o signo linguístico é uma entidade psíquica de duas faces, unindo não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica¹⁰: o significante é a imagem sensorial, psíquica (não a pura materialidade física do som) da forma fônica, e o significado é a imagem mental da coisa (que pode estar ligada a outro significante, conforme o idioma). (1975: 134)

Por sua vez, José Luiz Fiorin observa que:

A definição de signo dada por Saussure é substancialista, pois ele trata do signo em si, como união de um significante e um significado. No entanto, no *Curso de linguística geral*, ele insiste no fato de que na língua não há senão diferenças, ou seja, de que cada elemento linguístico deve ser diferente dos outros elementos com os quais contrai relação. Por isso, é preciso considerar o signo não mais em sua composição, mas em seus contornos, dados por suas relações com os outros signos. Por isso, Saussure cria a noção de valor [...]. Com ela, dá-se uma definição negativa do signo: um signo é o que os outros não são. O valor provém da situação recíproca das peças na língua, pois importa menos o que existe de conceito e de matéria fônica num signo do que o que há ao seu redor. A significação é, então, uma diferença entre um signo e outro signo, pois o que existe na língua são a produção e a interpretação de diferenças. (2002: 58)

É pertinente – por questões terminológicas e conceituais – incluir-se, aqui, a ideia de signo para Hjelmslev¹¹:

Hjelmslev [...] Começa por dizer que o signo é a união de um plano de conteúdo a um plano de expressão.[...] Para Hjelmslev, cada plano compreende dois níveis: a

⁹ A observação crítica de Campos é reveladora de sua posição teórica, como se poderá verificar posteriormente. À apresentação do que seria o signo para Saussure, o autor faz suceder a conceituação de signo segundo Jakobson: “Jakobson, deixando de lado o mentalismo saussuriano, prefere distinguir entre *signans*, o aspecto sensualmente perceptível do signo, e *signatum*, o seu aspecto inteligível, traduzível, para concluir: ‘Toda entidade linguística, da maior à menor, é uma conjunção necessária de *signans* e *signatum*. Assim se define o traço distintivo, na base do *signans*, como uma propriedade sônica opositiva, aliada ao seu *signatum*, que é a função distintiva do traço – a sua capacidade de diferenciar significações”.

¹⁰ Campos usa, aqui, a mesma definição que aparece no *Curso de linguística geral*, de Saussure: “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (1977: 80).

¹¹ HJELMSLEV, H. Capítulo “Expressão e conteúdo”, integrante de: Hjelmslev, H. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

forma e a substância. Assim, há uma forma do conteúdo e uma substância do conteúdo; uma forma da expressão e uma substância da expressão.

[...] A forma corresponde ao que Saussure chama valor, ou seja, é um conjunto de diferenças. Para estabelecer uma definição formal de um som ou de um sentido, é preciso estabelecer oposições entre eles por traços, pois os sons e os sentidos não se opõem em bloco. [...] A mesma coisa ocorre no âmbito do sentido. [...]

Assim, o signo, para Hjelmslev, une uma forma da expressão a uma forma de conteúdo. Essas duas formas geram duas substâncias, uma da expressão e uma do conteúdo. A forma da expressão são diferenças tônicas e suas regras combinatórias; a forma do conteúdo são diferenças semânticas e suas regras combinatórias; a substância da expressão são os sons; a substância do conteúdo, os conceitos. (2002: 59)

São as seguintes as características do signo linguístico, assim apresentadas (aqui, em citações sucessivas) por J. L. Fiorin:

Para Saussure, o signo linguístico tem duas características principais: a arbitrariedade do signo e a linearidade do significante. [...]

[...] o signo linguístico é arbitrário e, portanto, cultural. Arbitrário é o contrário de motivado,[...] ou seja, [...] não há nenhuma relação necessária entre o som e o sentido [...] não há qualquer necessidade natural que determine a união de um significante e de um significado. Isso é comprovado pela diversidade das línguas. [...] Algumas pessoas criticaram a concepção da arbitrariedade do signo, mostrando que as onomatopéias [...] são motivadas. No entanto, é preciso dizer que, em [...] as onomatopéias ocupam um lugar marginal na língua e, [...] elas são submetidas às coerções fonológicas de cada língua [...]

O corolário da arbitrariedade é a convenção.[...]

Como diz Jakobson¹², “o próprio Saussure atenuou seu ‘princípio fundamental do arbitrário’, distinguindo em cada língua aquilo que é ‘radicalmente’ arbitrário daquilo que só o é ‘relativamente’ (1973: 109). Explica Fiorin:

[...] Jakobson (1969:98-117)¹³ mostra que, embora estivesse correta a afirmação saussurreana de que os signos linguísticos são arbitrários, ela deveria ser matizada,

¹² JAKOBSON, Roman . Em tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Clutrix, 1973, 6ª edição.

pois, em muitos casos, em todos os níveis da língua aparecem motivações. Os sons parecem ter um simbolismo universal. A oposição de fonemas graves, como o /a/, e agudos, como o /i/, é capaz de sugerir a imagem do claro e do escuro, do pontudo e do arredondado, do fino e do grosso, do ligeiro e do maciço. Por isso, quando se vai indicar, nas histórias em quadrinho, o riso dos homens e das mulheres, usam-se, respectivamente, *ha, ha, ha* e *hi, hi, hi*. Ainda nas histórias em quadrinho, as onomatopéias que indicam ruído, sons brutais e repentinos, como pancadas, começam sempre por consoantes oclusivas, que são momentâneas, como um golpe (p/b; t/d; k/g): *pum, pá, tá*. Isso não ocorre, segundo Jakobson, apenas nas onomatopéias. Há regiões do léxico, em que conjuntos de palavras apresentam sentidos similares associados a sons similares. Em inglês, temos *bash*, "golpe"; *mash*, "mistura"; *smash*, "golpe duro"; *crash*, "fragor, desmoronamento"; *dash*, "choque"; *lash*, "chicotada"; *hash*, "confusão"; *rash*, "erupção"; *brash*, "ruínas"; *clash*, "choque violento"; *trash*, "repelente"; *plash*, "marulho"; *splash*, "salpico"; *flash*, "relâmpago".[...] (2002: 62)

Ressaltem-se as observações que se seguem, acerca da “motivação” na poesia:

É na poesia, no entanto, que a motivação do signo aparece em toda sua força. O poeta busca motivar a relação entre o significante e o significado. Essa motivação não aparece no nível do signo mínimo, mas no do signo-texto. Por isso, no texto poético, o plano da expressão serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização. O material sonoro contribui para produzir significação, o plano da expressão é colocado em função do conteúdo. Os elementos da cadeia sonora lembram, de algum modo, o significado presente no plano do conteúdo. As aliterações, as assonâncias, os ritmos imitam aquilo de que fala o poema, pois ele é, na frase do poeta Valéry, "um hesitação prolongada entre o som e o sentido". Os sons na poesia são escolhidos em razão de seu poder imitativo. Nos versos abaixo, de *Os Lusíadas*, a repetição de consoantes oclusivas, especialmente do /t/, imita as explosões que a tempestade produzia:

Em tempo de tormenta e vento esquivo,

De tempestade escura e triste pranto (V, 18, 3-4). (2002: 63-64)

¹³ ID *Linguística e comunicação*, em sua primeira edição (1969), especificamente ao capítulo “À procura da essência da linguagem”, que trata da motivação de signos linguísticos.

A respeito da contribuição do material sonoro para a significação, evoque-se a teoria de Maurice Grammont, citada por Antonio Candido em seu *Estudo analítico do poema*¹⁴. Candido refere-se ao que é exposto na segunda parte (“Les sons consideres comme moyens d'expression”, p. 193-375) do livro *Le vers français*, como “exemplo de uma teoria que afirma a existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento”¹⁵:

Ponto de partida [da teoria de Grammont:]: "Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é (...) em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas [...]"

Todavia, Grammont é bastante prudente para observar, e em seguida insistir repetidas vezes, que o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido: "Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. [...]"

Distingue os seguintes casos: 1. Repetição de fonemas quaisquer. 2. Vogais. 3. Consoantes. 4. Hiato. 5. Rima.

Destaquem-se as afirmações referentes à necessidade de associação entre o som e o sentido para a produção de efeitos, e, também, a distinção, em sua teoria, dos diferentes casos de *repetição*. Grammont assim se refere à repetição de consoantes e vogais:

Vogais: 1. Agudas: dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça. 2. Claras: leveza, doçura. 3. Brilhantes: barulhos rumorosos. 4. Sombrias: barulhos surdos, raiva, peso, gravidade, ideias sombrias. 5. Nasais: repetem os efeitos das básicas, modificando-as.

Consoantes: 1. Momentâneas. São as explosivas, próprias a qualquer ideia de choque: oclusivas surdas e sonoras. As primeiras, mais fortes, produzem mais

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996, pp. 31-37. O conteúdo do livro provém de cursos ministrados pelo autor, na USP, em 1963 e 1964.

¹⁵ Será feito, na Conclusão deste trabalho, breve comentário relativo à teoria de Grammont (assim como à concepção de Castilho, mencionada na próxima página) à luz de conceitos da semiótica de C. S. Peirce.

efeito (T, C, P) que as segundas (D,G, B). Exprimem ou ajudam a dar ideia de um ruído seco repetido [...] (1996: 31-37)

No século XIX, o escritor e teórico da versificação António Feliciano de Castilho (1800-1875) já se referia à potencialidade expressiva das vogais:

Se a vogal A [...] expressa a grandeza e a alegria; o I [...] parece convirá com as ideias de pequenez e de tristeza. O E parece incapaz de algum valor onomatópico, ou representativo, a não ser para expressar languidez, tibieza, quietação, e ainda os gozos serenos [...] O O é [...] som franco, rasgado, enérgico, é como que uma explosão da alma. [...] O U [...] sumido e soturno parece convir à desanimação, à tristeza profunda, aos assuntos lutosos: sepulcro, túmulo, fúnebre, funéreo etc.¹⁶

Retornando à discussão sobre a arbitrariedade do signo, mencione-se a referência que faz Haroldo de Campos à objeção de Jakobson relativamente a tal princípio da linguística:

Como observa Mattoso Câmara¹⁷, Jakobson nega a arbitrariedade absoluta do signo fonológico, sustentando que toda língua que toda língua, necessariamente, procede a uma seleção entre um limitado número de tipos de sons vocais e suas combinações, inclusive por uma injunção biopsicológica de que resulta a presença constante de certos tipos básicos. A tese do linguista russo encontra respaldo nas posições de E. Benveniste¹⁸, para quem há uma relação de necessidade e consubstancialidade entre os dois componentes do signo linguístico (significante e significado). “Se a língua é algo diverso de um conglomerado fortuito de noções erráticas e de sons emitidos ao acaso, isto se dá porque há uma necessidade imanente à sua estrutura como a toda estrutura”, afirma Benveniste. Em todo caso, o que se poderá desde logo sustentar de maneira incontestável é que, na poesia (onde, como proclama Jakobson, reina o jogo de palavras, a paronomásia, figura

¹⁶ CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa* – Para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851, pp. 65-70.

¹⁷ Referência ao conceituado linguista brasileiro Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1904-1970) – que foi aluno de Jakobson, nos Estados Unidos –, autor de *História da linguística*, entre outras obras.

¹⁸ Referência ao linguista estruturalista francês Émile Benveniste (1902-1976), conhecido por seus estudos sobre as línguas indo-europeias e pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Saussure. Em português, é referência a obra *Problemas de Linguística Geral*, publicada em dois volumes.

esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido), esta arbitrariedade não existe. (1975: 143)

Resta apresentar a outra característica essencial do signo na proposição de Saussure, a “linearidade do significante”:

O caráter auditivo do significante linguístico faz com que ele se desenvolva no tempo. Ele representa uma extensão e essa extensão é mensurável numa só dimensão, é uma linha. A escrita, ao representar a fala, representa essa linearidade no espaço. [...] (FIORIN, 2002: 65)

Roman Jakobson, diga-se, questionou também esse outro postulado básico da linguística Saussuriana; diz ele, em seu estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”: “Pode-se dizer que a concorrência de entidades simultâneas e a concatenação de entidades sucessivas são os dois modos segundo os quais nós, que falamos, combinamos os constituintes linguísticos” (1973: 38)¹⁹.

Referências que persistem em relação à compreensão e à análise da linguagem poética, contemporaneamente, apesar das relativizações ocasionadas pelas concepções pós-estruturalistas²⁰, nas análises de poesia, são exatamente as ideias de Roman Jakobson²¹ (1896-1982) (e persistem também, como se poderá ver, relativamente à tradução poética)²². Sobre elas, leia-se, inicialmente, um esclarecimento sintético sobre poesia, do próprio Jakobson, expresso no artigo “Aspectos linguísticos da tradução”:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, os fonemas, e seus componentes

¹⁹ Em seu trabalho sobre os afásicos, Jakobson aponta as duas formas para ele existentes de arranjo dos signos: combinação e seleção; esta postulação será fundamental para a compreensão da função poética da linguagem (caracterizada pela projeção do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, como será visto adiante).

²⁰ Mais adiante serão mencionados, por meio de citações, alguns aspectos básicos do denominado “pós-estruturalismo”.

²¹ Cabe que se incluam em nota, como menção geral, observações de Michael Peters:

[...] Roman Jakobson é uma figura central no desenvolvimento histórico da linguística estrutural. Ele foi instrumental no estabelecimento do Formalismo Russo, ajudando a fundar tanto o Círculo Linguístico de Moscou quanto a Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOJAZ), em São Petersburgo, antes de se mudar para a Checoslováquia, em 1920, para fundar o Círculo Linguístico de Praga. [...] *Op.cit.*, 2000.

²² Veja-se, por exemplo, no livro *O que é poesia* (Rio de Janeiro: 2009) a referência presente entre poetas brasileiros que expressam definições de caráter mais técnico ou que adotam referências diretas a conceitos de ordem linguística.

(traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética” (1973: 72).

Ressalte-se a afirmação “A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico”, particularmente relevante para indicar a participação das relações fônicas na construção do sentido de um poema, entendimento que teremos em vista na abordagem de certas passagens das traduções que são nosso objeto de estudo.

Será de interesse prioritário, para este trabalho, a formulação de Jakobson sobre as “funções da linguagem”, com base em sistema elaborado pelo linguista e psicólogo austríaco Karl Bühler (1869-1963)²³. Este identificou, em 1934, a existência de três dessas funções: *Darstellungsfunktion*, a função propriamente comunicativa, que informa sobre o conteúdo objetivo, factual, da realidade extralinguística; *Kundgabefunktion* (“função de exteriorização” ou de “expressão”); *Appelfunktion* (“função de apelo” ou “conativa”) (Campos, 1975: 136-137). Para Jakobson, seriam seis as funções da linguagem, associadas respectivamente a cada um dos elementos que compõem o esquema relativo à comunicação verbal, por ele proposto:

²³ “[Bühler] [...] participou, em 1930, da Conferência Fonológica Internacional convocada pelo Círculo de Praga em 1930 e [...] desenvolveu atividades na Universidade de Viena, nos anos 30”. (Campos, 1975: 136)

Em rápida passagem, cite-se a apresentação do primeiro quadro, por Diana Pessoa de Barros:

Para Jakobson, na esteira dos estudos sobre a informação, há na comunicação um remetente que envia uma mensagem a um destinatário, e essa mensagem, para ser eficaz, requer um contexto (ou um "referente") a que se refere, apreensível pelo remetente e pelo destinatário, um código, total ou parcialmente comum a ambos, e um contato, isto é, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacitem a entrar e a permanecer em comunicação. (FIORIN, 2002: 28)

E, de modo também breve, diga-se, sobre as funções, que:

1. A *Emotiva*, centrada no *remetente*, funda-se no “eu”, ou seja, na primeira pessoa do singular, sendo-lhe afim a classe gramatical das interjeições, uma vez que “vida a suscitar reações de tipo emotivo” (Campos, 1975: 137). Sobre esta função, diz Haroldo de Campos: “É importante não confundir esta função com a função poética. O Romantismo, privilegiando a poesia do EU, é o grande responsável por este equívoco, que se perpetua na ideia vulgar que se tem de poesia” (1975: 138).

2. A *Referencial* ou *Cognitiva* é aquela fulcrada no referente, correspondente à terceira pessoa do singular. “A mensagem denota coisas reais ou transmite conhecimentos de ordem lógico-discursiva sobre determinado objeto [...] É a função por excelência do convívio diário” (CAMPOS, 1975: 138).

3. A *Conativa*, centrada no destinatário, corresponde ao “tu”, a segunda pessoa do singular; a ela se ligam as categorias gramaticais do imperativo e do vocativo: “A mensagem representa uma ordem, exortação ou súplica [...] No âmbito desta mesma função se enquadra a função mágica ou encantatória, expressa em fórmulas optativas [...] como ‘Deus te guarde!’, ou em conjuros [...]” (*ib.*).

4. A *Fática* centra-se no contato da comunicação; seu nome provém do grego *phátis* (ruído, rumor). As mensagens fáticas servem para “estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação” (p. 139), consistindo em expressões como “olá”, “alô”, “claro”, “como vai?”, “não é?” etc.

5. A *Metalinguística*, centrada no código, é aquela em cujo exercício a “mensagem se dirige para uma outra mensagem, tomada como linguagem-objeto” [...] Os verbetes do dicionário exprimem também esta função” (p. 140).

6. A *Poética* é aquela função em que a mensagem se volta sobre si mesma (*ib.*: 141). Sobre ela, diz o próprio Jakobson (as citações que se seguem – na versão ao português dos tradutores já mencionados –, tornarão o item relativo a esta função maior que os demais, dada a sua importância para a conceituação de “poesia”):

O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. [...]

A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário... (JAKOBSON, 1973: 127-128).

[...] Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (128)

[...] qual é o característico, indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção e combinação*. [...] A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. (129)

[...] A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. (130). [...]

Os versos mnemônicos citados por Hopkins [...], os modernos jungles de propaganda, e as leis medievais versificadas [...] ou, finalmente, os tratados científicos sânscritos em verso [...] – todos esses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia” (131).

Sobre a função poética e a poesia, é importante ressaltar-se o seguinte comentário do linguista, que menciona a associação de funções nos diferentes gêneros poéticos:

Conforme dissemos, o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira. (1973: 129)

No caso da épica, portanto, devido a seu teor narrativo, prevaleceria, além da função poética – comum aos gêneros – a função cognitiva; mas isto não excluirá as demais funções (lembre-se, por exemplo, de momentos de fala em primeira pessoa, de Odisseu).

Acerca das funções da linguagem nos diversos gêneros poéticos, diz Haroldo de Campos:

Na poesia, o determinante é o exercício da função poética da linguagem, aquela que se volta sobre o lado sensível, palpável dos signos linguísticos. [...] Mas o poeta usa concorrentemente outras funções, em caráter acessório. A maneira como ele hierarquiza as funções dentro de sua mensagem decide da natureza desta. Assim, na *poesia clássica*, caracterizada pela *épica*, a função cognitiva ou referencial é associada preferentemente à poética, produzindo-se uma poesia da 3ª pessoa, impessoal, objetiva, descritiva (na epopéia há a representação do objeto em sua objetividade mesma, Hegel). Na *poesia romântica*, é a função emotiva, a poesia do eu-lírico, que ganha a palma sobre as remanescentes, associando-se à função poética (também a função mágica é enfatizada pelo poeta romântico). Surge assim uma poesia biográfico-emocional, exortativa, suplicatória, encantatória, uma poesia do soluço em que rebenta o sentimento pessoal, na fórmula de Musset lembrada por Antônio Cândido. Mas tanto na poesia clássica como na poesia romântica, se as funções acessórias, determinantes do motivo primeiro do poetar em cada uma dessas escolas, não forem, por seu turno, determinadas pela *função poética* ou *configuradora* da mensagem, a informação estética não se realiza; o poema clássico ficará então mero enunciado prosaico de ideias, de descrições, de informações documentárias, uma retórica do pensamento cognitivo; e o poema

romântico não assumirá o estado estético do poema, mas permanecerá no grito, na lágrima, na explosão emotiva, na retórica do coração. A fraqueza de boa parte do Romantismo poético no Brasil e fora dele está nesse dissídio entre a motivação emocional e a capacidade de exercício da função propriamente poética (diagramadora, configuradora) por parte de alguns de seus nomes mais conhecidos [...] A grandeza de um Camões, de outro lado, está na sua capacidade de equacionar, na materialidade dos signos, através de operações de seleção e combinação de palavras, o seu ideal classicista e no aporte de novidade que sua poesia traz nesse sentido em relação ao repertório da poesia portuguesa precedente. (1975: 147-148)

Campos prossegue numa breve análise, exemplo (entre tantos outros que poderiam ser aqui incluídos) ilustrativo de possibilidades de leitura – a partir da noção de função poética da linguagem (e conceitos correlatos) – que apontam para o exercício a ser feito neste trabalho, ao se abordar a épica homérica:

Camões é um soberbo “designer” da linguagem, como se poderá ver pela análise do exemplo seguinte:

*No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde;
Lá, donde as ondas saem furibundas,
Quando às iras do vento o mar responde,
Netuno mora; e moram as jocundas
Nereidas; e outros deuses do mar; onde
As águas campo deixam às cidades
Que habitam estas úmidas deidades.*
(*Os Lusíadas*, C. VI. n. VIII)

Pode-se dizer, para limitar nosso exame a este ponto fundamental, que o efeito poético desta descrição do reino marinho está na habilidade com que o autor estabelece um encadeamento de *som* e *sentido*, fazendo com a palavra *onda* (seja diretamente, seja na sua forma latina *unda* por associação etimológica) engaste-se ou ressoe em outras palavras: fundo, profundas, jocundas; onde, esconde, donde, responde; fonemas de *unda* podem ser vislumbrados ainda, redistribuidamente, em “úmidas” e “Netuno”; além disto, entre *Nereidas* e o epíteto que lhes dá Camões – “úmidas *deidades*”, há uma espécie de apelo cruzado, pois os fonemas finais da

primeira palavra se repetem no começo da segunda. Toda esta oitava é percorrida pela imagem semântica da agitação das ondas, através de uma sucessão de projeções fônicas. (*Ib.*: 148)

O poeta, tradutor e semioticista brasileiro Décio Pignatari estabelece uma relação entre a concepção jakobsoniana de função poética da linguagem e o pensamento do criador da semiótica norte-americana, contemporâneo de Saussure, o filósofo, cientista e matemático Charles Sanders Peirce. A aproximação não é inadequada, embora se possa considerar que haja resistência, entre os estudiosos da linguística e da semiótica, de relacionarem os dois sistemas de estudo da linguagem (da linguística de Saussure, dedicada exclusivamente ao signo verbal, emerge uma “semiologia”, mais geral; de reflexão baseada no trabalho de Jakobson emergiria uma “semiótica poética”, desenvolvida por A. J. Greimas e seguidores²⁴), pois o próprio Jakobson aborda a semiótica peirciana, estabelecendo relações com a teorização de Saussure, em seu estudo “À procura da essência da linguagem”. Citem-se as explicações de Pignatari (ademais, esclarecedoras acerca das proposições de Jakobson) nas quais se estabelece a referida relação (no trecho inicial, o autor baseia-se no artigo do linguista sobre a afasia):

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contiguidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contiguidade)²⁵, chamado sintagma ou eixo sintagmático. [...] (2005: 13)

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma. Em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja – pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone

²⁴ Veja-se o livro *Ensaio de semiótica poética* (São Paulo: Cultrix / Ed. da Univers. de S. Paulo, 1976). Uma breve referência a proposições da semiótica greimasiana será feita adiante.

²⁵ A respeito de tais conceitos, diz Pignatari, em *Semiótica e literatura* (referindo-se à teoria de Peirce): “As sugestões associativas são inferências, segundo Peirce, e as inferências podem ser de dois tipos: por Contiguidade (*Contiguity*) e por Semelhança (*Resemblance*), expressões cunhadas por David Hume (1711-76) e que tiveram o mais amplo curso no pensamento moderno, como o demonstram os exemplos da psicologia da *gestalt* e da linguística estrutural”. (1979: 35).

(figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras.

Em poesia, você observa a projeção de uma analógica sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica”. (p. 17-18).

Para que seja elucidadas as concepções de Charles Peirce (que servirão para referências posteriores de análise), incluem-se a seguir esquemas e citações que permitirão, do modo mais sintético possível, uma compreensão ligeira do assunto.

Considere-se, inicialmente, uma das definições de signo propostas pelo “pai da semiótica”:

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.

(1977: 74)²⁶

Veja-se, acerca do conceito expresso em tal definição, a representação do modelo triádico peirciano²⁷ por meio de esquema incluído por Pignatari em *Semiótica & literatura*:

E, em seguida, a apresentação que faz Pignatari, iniciando-se com outra das definições de signo propostas por Peirce:

²⁶ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1997.

²⁷ Sobre o esquema, diz Pignatari: “Já se tornou bem conhecido o diagrama triangular com que C. K. Ogden e I. A. Richards procuraram traduzir a relação triádica básica de Peirce relativa ao problema do significado, envolvendo os termos de *Signo* ou *Representame* / *Objeto* ou *Referente* / *Interpretante*”. (1979: 25).

“*Signo* ou *Representame* é um Primeiro que está em tal genuína relação com o Segundo, chamado seu *Objeto*, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu *Interpretante*, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto”. [...]

Superando a relação didática, tipo *signifiant* / *signifié* – que causa, diga-se, as maiores dificuldades ao desenvolvimento de uma semiologia de extração saussuriana – Pierce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante que é o signo de um signo, ou, como tentei definir em outra oportunidade, um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos [...].

Um dos postulados básicos – melhor dizendo – uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo (um dicionário é o exemplo que ocorre imediatamente); portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo.

Acerca da classificação dos signos segundo a semiótica norte-americana, observa Lucia Santaella que “Peirce estabeleceu uma rede de classificações sempre triádicas (isto é, três a três) dos tipos possíveis de signo”²⁸. Antes que se prossiga, no entanto, com excertos de texto de Santaella referentes ao tema, leia-se o sintético e esclarecedor escrito de Lucrécia D’Aléssio Ferrara:

Charles Sanders Peirce salienta três tipos de representação que são de extrema importância, porque apresentam, de modo já bem organizado, a classificação do signo em: ícone, índice e símbolo. O ícone apresenta-se como uma representação que se mantém, com o objeto ao qual se refere, uma relação de qualidade; o índice se apresenta como uma representação que mantém, com o objeto ao qual se refere uma correspondência de fato, o símbolo se apresenta como uma representação que mantém, com o objeto ao qual se refere, uma relação imposta. (*A estratégia os signos*, 1981: 67)

Seguem-se as colocações de Santaella acerca da tipologia sýnica de Peirce:

²⁸ SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 83.

Tomando como base as relações que se apresentam no signo, por exemplo, de acordo com o modo de apreensão do signo em si mesmo, ou de acordo com o modo de apresentação do objeto imediato, ou de acordo com o modo de ser do objeto dinâmico etc, foram estabelecidas 10 tricotomias, isto é, 10 divisões triádicas do signo, de cuja combinatória resultam 64 classes de signos e a possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos.

[...] um exame mais minucioso dessas classificações pode nos habilitar para a leitura de todo e qualquer processo s^ígnico. [...]

Dentre todas essas tricotomias, há três, as mais gerais, às quais Peirce dedicou explorações minuciosas. São as que ficaram mais conhecidas e que têm sido mais divulgadas. Tomando-se a relação do signo consigo mesmo (1º), a relação do signo com seu objeto dinâmico (2º) e a relação do signo com seu interpretante (3º), tem-se:

	signo 1º em si mesmo	signo 2º com seu objeto	signo 3º com seu interpretante
1º	quali-signo	ícone	rema
2º	sin-signo	índice	dicente
3º	legi-signo	símbolo	argumento

[...] na relação do signo consigo mesmo, no seu modo de ser, aspecto ou aparência (isto é, a maneira como aparece), o signo pode ser uma mera qualidade, um existente (sin-signo, singular) ou uma lei.

Lembremos: se algo aparece como pura qualidade, este algo é primeiro. É claro que uma qualidade não pode aparecer e, portanto, não pode funcionar como signo sem estar encarnada em algum objeto. Contudo, o quali-signo diz respeito tão-só e apenas à pura qualidade.

[...] se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação. [...]

[...] porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones têm um alto poder de sugestão. [...]

Sem deixar aqui de lembrar o quanto as formas de criação na arte e as descobertas na ciência têm a ver com ícones, examinemos agora as modalidades de hipóícones,

ou melhor, dos signos que representam seus objetos por semelhança. Assim, uma imagem é um hipoícone porque a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens. [...]

[...] o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade ou impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese. Daí que, diante de ícones, costumamos dizer: “Parece uma escada...” “Não, parece uma cachoeira” [...], e assim por diante, sempre no nível do parecer.²⁹

[...] Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um sin-signo.

Isso, em termos amplos e vastos. Concretizando, porém, em termos particulares, o índice, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está atualmente ligado. Há, entre ambos, uma conexão de fato. Assim, o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu [...]

Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. [...]

Quanto às tríades ao nível de terceiridade, elas comparecem quando, em si mesmo, o signo é de lei (legi-signo). Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoícone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. [...]

[Os símbolos são] signos triádicos genuínos, pois produzirão como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim ad infinitum. Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indiciais.³⁰ (1983: 83-94)

²⁹ Há algo importante a se observar, ligado às conceituações apresentadas: por vezes, as análises de fragmentos da épica homérica realizadas neste trabalho enfrentarão o limite da incomensurabilidade, da inviabilidade de avaliação objetiva, exatamente porque, lidando-se com o plano estético – no âmbito, portanto, da iconicidade –, muito do que se poderá dizer a respeito do objeto estudado será apenas impressão, percepção diante do sugerido.

³⁰ Estas observações finais do trecho são especialmente relevantes para este trabalho: a óptica da semiótica peirceana prevê a existência “material” do signo, que, ainda que verbal, convencionado, traz em

Mencionem-se as dez classes de signo³¹ formuladas por Peirce, assim relacionadas por Santaella em *A teoria geral dos signos* (2000), com base em C. Hardwick³²:

- I. Quali-signo, icônico, remático. Por exemplo: um sentimento de vermelhidão.
- II. Sin-signo, icônico, remático. Um diagrama individual.
- III. Sin-signo, indicativo, remático. Um grito espontâneo.
- IV. Sin-signo, indicativo, dicente. Um catavento.
- V. Legi-signo, icônico, remático. Um diagrama, abstraindo-se sua individualidade.
- VI. Legi-signo, indicativo, remático. Um pronome demonstrativo.
- VII. Legi-signo, indicativo, dicente. Um pregão de rua.
- VIII. Legi-signo, simbólico, remático. Um substantivo comum.
- IX. Legi-signo, simbólico, dicente. Uma proposição.
- X. Legi-signo, simbólico, argumental. Um soligismo

É possível fazer-se, também, uma relação aparentemente imprevista, entre função poética, “iconicidade verbal” e o pensamento de um “outro Saussure”: aquele que se dedicou intensamente a identificar, principalmente em versos latinos “saturninos”, a presença de anagramas, descobertos, de certo modo, como uma determinação interna ao signo arbitrário, arranjo simultâneo, não-linear, de fonemas; o pesquisador e anotador incansável dos cadernos, deixados de lado até a iniciativa de seu discípulo Jean Starobinski, de apresentá-los e publicá-los. O conceito que emerge dessas anotações permite uma visão da poeticidade ou da linguagem poética por um caminho próprio, que pode ser considerado análogo e complementar às duas visões já relacionadas.

Jakobson assim se refere ao trabalho de Saussure, em entrevista concedida em 1966, “quando indagado sobre a unidade da linguística e da poética”:

si a presença icônica ou indicial. Com base nesta concepção podem ser feitas análises identificadoras da iconicidade e da indicialidade manifestas nos textos poéticos estudados.

³¹ A identificação das classes servirá de subsídio para algum apontamento integrante deste estudo.

³² HARDWICK, C. *Semiotics and significs*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 161.

Uma tal unidade pode já pode ser extraída dos ensinamentos de Saussure. Veja os seus “Annagrammes”. Acabo justamente de examinar os seus manuscritos em Genebra, graças a Starobinski. Trata-se sua obra mais genial, que chegou a assustar até mesmo seus discípulos. Daí a tentativa destes últimos de manter essa parte da obra saussuriana em segredo, tanto tempo quanto possível. Saussure, todavia, em carta a Meillet, dizia considerar esse trabalho como sendo sua obra-prima. (CAMPOS, H., 1976: 106-107)³³

Sobre o propósito de Saussure, diz Haroldo de Campos:

O anagrama propriamente dito, nós o sabemos, lida com as letras, os sinais gráficos, os dígitos do alfabeto fonético. [...] Assim, EVA é anagrama de AVE; ROMA de AMOR, e reciprocamente.

Saussure, porém, interessou-se pelo anagrama no plano exclusivamente dos fonemas, pelo anagrama enquanto “figura fônica”, como diria Jakobson, constituído pela repetição de certos sons cuja combinação *imitaria* uma dada palavra. [...]

As observações de Saussure nasceram do estudo do verso saturnino latino, caracterizado pela aliteração. Ao cabo do exame que empreendeu, a prática aliterativa pareceu-lhe, neste verso, a manifestação particular e menos significativa de determinadas leis fônicas, cujo fulcro estaria justamente no anagrama e na afonia. Assim, no exemplo:

Taurasia Cisauna samnio cepit

Saussure reconhece o nome de *Scipio* (Cipião), convocando para esta reconstrução fonológica as sílabas *Ci* (de Cisauna), *pi* (de cepit) e *io* (de Samnio), além de vislumbrar uma outra repetição, quase-perfeita, do mesmo nome-tema, em fonemas de *Samnio cepit* (a sibilante inicial e as vogais finais da primeira palavra; os quatro primeiros fonemas da segunda). [...] (*A operação do texto*, 1976: 107)

O ponto nodal das reflexões de Saussure sobre os fenômenos anagramáticos está, justamente, naquilo em que elas tocam a questão da lienaridade da língua. [...]

Como é sabido, um dos postulados fundamentais da linguística saussuriana é o da linearidade do significante do signo linguístico [...] Jakobson contestou a validade

³³ CAMPOS, H. de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

desta assertiva, invocando para infirmá-la, o caráter não-linear, mas simultâneo, dos traços distintivos que constituem o fonema. (*Ib.*: 110)

Repetição aliada à *simultaneidade*: talvez seja esta (ressalte-se, como referencial proposto) a resposta mais evidente à necessidade de se identificar uma condição de leitura, dada pela reincidência, que permita a identificação do que caracterizaria, até onde a generalização pudesse propiciar, a linguagem poética. Neste sentido, um fator mínimo – e múltiplo – comum (formado pelos dois fatores associados, ou seja, pela possibilidade de se “ler”, ou perceber, uma unidade por meio de elementos que se juntam pela repetição) servirá de base a uma aproximação dos objetos escolhidos para este trabalho.

Retornando ao empenho do pesquisador genebrino, citem-se comentários relevantes de Jakobson sobre ele, no artigo “A primeira carta de Ferdinand de Saussure a A. Meillet sobre os *Anagramas*” (em tradução de João Alexandre Barbosa):

É muito surpreendente que os noventa e nove cadernos manuscritos de Saussure, consagrados à “poética fonizante” e, em particular, ao “princípio do anagrama”, tenham podido permanecer ocultos aos leitores por mais de meio século, até que Jean Starobinski tivera a feliz ideia de publicar várias amostras cuidadosamente escolhidas e comentadas. (1990: 9)³⁴

[...]

A análise linguística dos versos latinos, gregos, védicos e germânicos, esboçada por Saussure é, sem nenhuma dúvida, salutar não somente para a poética, mas também, segundo a expressão do autor, “para a própria linguística”. “A genialidade da intuição” do pesquisador põe à luz a natureza essencial e, é preciso acrescentar, universalmente polifônica e polissêmica da linguagem poética e desafia, como Meillet bem observou, a concepção corrente “de uma arte racionalista”, em outras palavras, a ideia oca e importuna de uma poesia infalivelmente racional. (p. 12)

Talvez a atitude de discípulos do linguista, de ocultarem seu trabalho sobre anagramas, não seja surpreendente: o próprio Saussure manifestava dúvidas acerca da pertinência de sua pesquisa, e da própria existência real de seu objeto de estudo, como

³⁴ JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Univers. de S. Paulo, 1990.

revela a carta referida no título do artigo de Jakobson, a primeira das por ele enviadas ao linguista francês Paul Jules Antoine Meillet (1866-1936):

Poderia o senhor, por amizade, fazer-me o favor de ler as notas sobre o *annagramme dans les poèmes homériques* que reuni entre outros estudos, no decorrer das pesquisas sobre o verso saturnino, e a respeito dos quais eu o consulto confidencialmente, porque é quase impossível àquele que teve a ideia saber se é vítima de uma ilusão, ou se alguma coisa de verdadeiro está na base de sua ideia, ou se a verdade existe apenas parcialmente. (1990: 4)

A dúvida de Saussure quanto à existência dos anagramas que distinguia é, para este tópico do presente estudo, de particular importância: primeiro, porque reflete a questão da existência de características inerentes à linguagem poética; segundo, porque evidencia os limites incertos entre o que seria, de fato, integrante de um texto, e o que seria originado pela própria leitura; terceiro, porque a questão da “veracidade” das descobertas esbarra no questionamento da intencionalidade do produtor do texto, assim como da do leitor, intencionalidade esta que poderá depender da postura teórica, dos objetivos e do repertório de quem exerce a leitura. Estes aspectos serão aqui discutidos com base na contraposição entre as ópticas estruturalista e pós-estruturalista / desconstrucionista³⁵.

(Neste ponto da exposição, cabe referir-me a um texto meu que, acredito, poderá cumprir um papel de informação (ou de expressão) adicional ao que tem sido exposto³⁶, e, por isso, encontra-se anexo a este trabalho. Trata-se de um texto ficcional, sobre o Saussure dos anagramas (e sobre os anagramas de Saussure), ilustrativo do trabalho do linguista e de seu contexto (e auto-referido, pela inserção de anagramas desvendáveis, conscientes ou inconscientes para o autor): o conto “Ao som de duas insônias”, que apresenta uma imaginada situação referente à derradeira tentativa do pesquisador em

³⁵ Os focos teóricos escolhidos para discussão integram possíveis categorias em que se podem agrupar as teorias sobre tradução. Na classificação de Anthony Pym (2011) – que será abordada em outro tópico –, teorias advindas do estruturalismo, baseado em Saussure, como as de Catford e Nida (que creem na possibilidade de “transporte” dos significados de uma língua a outra, e de equivalência de sentido entre palavras de línguas diversas), são enquadradas na categoria de “Teorias da equivalência”, enquanto que a teorização estruturalista de Jakobson integra a categoria “Teorias descritivistas”; o desconstrucionismo, por sua vez, pertence à categoria de “teorias indeterministas”.

³⁶ O conto “Ao som de duas insônias” está publicado na revista eletrônica *Zunái* (www.revistazunai.com), consultado em 24/11/2011.

obter confirmação quanto à pertinência de sua pesquisa, suscitando reflexões sobre o existente e o imaginado, desejáveis aos objetivos gerais deste estudo.)

Mas retornemos à discussão sobre linguagem poética, por meio de postulações a serem consideradas complementarmente. Entre as inúmeras reflexões baseadas nas proposições de ordem estrutural sobre poesia – cuja amplitude e diversidade ultrapassariam em muito os limites deste estudo – escolho algumas que particularmente são de interesse por adicionarem alguns aspectos apontados sobre a especificidade da linguagem poética, visando à disponibilização de referências internas ao trabalho.

Apresentemos inicialmente, neste tópico complementar, a visão expressa em hipótese do linguista Jean Cohen³⁷ sobre a caracterização da poesia:

[...] O fato inicial em que se baseará nossa análise é que o poeta não fala como todo mundo. Sua linguagem é anormal, e tal anormalidade confere-lhe um estilo. A poética é a ciência do estilo poético. (1978: 16)

admitimos, pelo menos a título de hipótese de trabalho, a existência na linguagem de todos os poetas de uma invariante que permanece através das variações individuais, ou seja, uma maneira idêntica de desviar da norma, uma regra imanente ao próprio desvio. (*ib.*)

O verso não é simplesmente diferente da prosa. Opõe-se a ela; não é não-prosa, mas antiprosa. [...] (p. 80)

Como a prosa, a poesia compõe um discurso, isto é, alinha séries de termos foneticamente diferentes. Todavia, na linha das diferenças semânticas, o verso adapta toda uma série de semelhanças fônicas; é como tal que ele é verso. (p. 81)

[...] temos o direito de concluir que a redundância é um processo que caracteriza como tal a linguagem poética. (p. 121)

[...] A diferença entre prosa e poesia é de natureza linguística,³⁸ vale dizer, formal. Não se acha nem na substância sonora, nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado, de um lado, e os significados entre si, de outro;

³⁷ Os excertos de textos do autor são colhidos de *Estrutura da linguagem poética* (*Struture du langage poétique*), publicado originalmente em 1966, e de *A plenitude da linguagem – teoria da poeticidade* (*Le haut langage – theorie de la poeticite*), publicado originalmente em 1979.

³⁸ Explicitamente (de modo análogo às demais procuras e definições estruturalistas), o autor atribui características e diferenças da poesia à própria linguagem; a contraposição desta óptica com a concepção pós-estruturalista (que atribui à leitura o papel preponderante na identificação dos “gêneros”) será novamente discutida, adiante.

[...] Esse tipo particular de relações caracteriza-se pela sua negatividade, já que cada um dos processos ou “figuras” que constituem a linguagem poética em sua especificidade é uma maneira, diferente segundo os níveis, de violar o código da linguagem normal.³⁹ (1978: 161)

[...] A função da prosa é denotativa, a função da poesia é conotativa. A teoria conotativa da linguagem poética não é nova. [...] Valéry já distinguia “dois efeitos de expressão pela linguagem: transmitir um fato – produzir uma emoção. A poesia é um compromisso ou certa proporção destas duas funções”. (p. 165)

Em *A plenitude da linguagem*, Cohen começa por afirmar a existência da poesia como objeto de estudo de uma ciência, e, como tal, deverá apresentar invariantes que a definam (conforme já anunciara em sua obra anterior):

A poesia é uma segunda potência da linguagem, um poder de magia e de encantamento cujos segredos a poética tem por objetivo descobrir. [...]

O primeiro postulado da presente pesquisa é o postulado da existência de seu objeto. Se a palavra “poesia” tem um sentido [...] é necessário que em todos os objetos designados por esta palavra exista alguma coisa de idêntico, uma ou algumas invariantes subjacentes que transcendam a variedade infinita dos textos individuais. [...] Pode-se dar um nome a essa variância. Platão dizia que o belo é “aquilo por que são belas todas as coisas belas” [*Hípias maior*]. Definição que só é tautológica na aparência, pois, postulando uma essência comum a todos os objetos belos, faz escapar a beleza ao relativismo e fornece um objeto específico à estética como ciência. [...] (1987: 7)

O autor prossegue propondo (em continuidade ao que propusera em seu estudo anteriormente publicado) uma análise que, em vez de considerar a poesia como algo mais do que a prosa, a considere um “anticódigo” (de passagem, critica a teoria de Jakobson e a teoria dos anagramas de Saussure⁴⁰):

³⁹ Embora o autor utilize uma terminologia em parte diferenciada, relativa a aspectos definidos ao longo de seu amplo estudo *Estrutura da linguagem poética*, pode-se compreender esta síntese por seu sentido geral.

⁴⁰ Sobre a primeira, diz Cohen: “o princípio de ‘projeção do eixo das equivalências no eixo das combinações’ generaliza aos três níveis da linguagem as recorrências formais que a versificação reserva em exclusivo ao nível sonoro. O que podemos chamar sentido não é, em princípio, afetado pela adição das regras de equivalência e permanece parafraseável em prosa”. [O autor parece desconsiderar que Jakobson prevê uma associação entre som e sentido (relativo ao plano semântico), que comporia, como se pode deduzir, um “sentido” mais amplo, integrado.] Sobre a segunda, afirma: “A perspectiva

O conjunto das teorias poéticas conhecidas até aqui assenta num postulado comum. [...] convergem para aceitar como traço pertinente da diferença poesia/não poesia (ou prosa) um carácter propriamente quantitativo. A poesia não é coisa diferente da prosa, ela é mais. [...] (p. 10)

Ao invés das teorias precedentes, [a análise proposta] constitui a linguagem poética não como hipercódigo mas como anticódigo. [...] (p. 14)⁴¹

Para destacar uma proposição que particularmente interessará a este estudo, mencione-se que no texto “Poesia e redundância”, integrante da obra *O discurso da poesia*⁴², Cohen reafirma, com novo alcance, o conceito expresso em frase já aqui transcrita:

A redundância é a lei constitutiva do discurso poético. (1982: 17)

No livro mencionado, acrescente-se, o autor – que sustenta que a “coerência [nos poemas] é obtida no nível da sinonímia patética”, distingue a existência, em poesia, de três espécies de redundância: do signo (repetição, de palavra a estrofe); do significante (total – homonímia, ou parcial – rimas etc.), e do significado (total – sinonímia, ou parcial – pleonismo) (pp. 54-57).

Passemos a apresentar aspectos da proposição do linguista Samuel R. Levin, por meio da citação de postulações suas:

Várias são as técnicas empregadas em crítica literária, mas um dos resultados a que todas chegam parece ser o de evidenciar que, em oposição à prosa, a poesia se distingue por uma singular unidade de estrutura. [...]

A análise revela certas estruturas que são peculiares à linguagem da poesia [...] A tais estruturas chamamos ACOPLAMENTOS (*couplings*). [...] o conceito de acoplamento alcança explicar uma experiência generalizada: a saber, a de que a

contemporânea, herdada da teoria dos anagramas de Saussure [...] não vê na poesia mais que um traço suplementar. Se, num texto em que se trata de Cipião, se deve (re)constituir o nome ‘Cipião’ disperso na cadeia sintagmática, teremos aí um signo adicional que faz do texto [...] qualquer coisa ‘mais’”. (1979: 12-13)

⁴¹ As citações servem para exemplificar o esforço, na concepção estruturalista, de identificação de características intrínsecas à linguagem poética e, em primeira e última análise, a afirmação da existência da poesia.

⁴² COHEN, Jean. “Poesia e redundância”. In: *O discurso da poesia*. Coimbra [Poétique 28]. Almedina, 1982.

poesia tende a permanecer na memória do leitor. Possui ela uma qualidade duradoura [...] (1975: 13-14)

Um poema combina, no eixo sintagmático, elementos que, na base de suas equivalências naturais, constituem classes ou paradigmas de equivalência. [...] Ademais, a exploração dessas equivalências, que podem derivar de traços fônicos e/ou semânticos, não é fortuita, mas processa-se sistematicamente num poema. Tal exploração sistemática assume a forma de colocação de elementos linguísticos naturalmente equivalentes em posições equivalentes ou, para dizê-lo de outro modo, de uso de posições equivalentes como engastes para elementos fônicos e/ou semânticos equivalentes. (pp. 51-52)

Neste ponto da apresentação de uma questão primeira para os objetivos de nosso estudo, cabe observar a possibilidade (simplificadora) de identificação de um fator comum às principais teorias mencionadas: seja pela associação de signos por semelhança, seja pela detecção de anagramas subjacentes conforme regras de reiteração, seja pela visão de unidade a partir de redundâncias, isto é, pela identificação de elementos em posições equivalentes, há, inerentemente às configurações vislumbradas, a ocorrência de *repetição*. De modos diversos e em diferentes planos da linguagem, a reincidência de elementos permite que se perceba a repetição, ainda que esta seja aproximativa, isto é, guarde algum nível de variação (que não impeça o seu reconhecimento) e dependa de certo grau interpretativo. Em um de seus textos referenciais sobre poesia, do qual transcrevemos, a seguir, alguns excertos, Jakobson afirma a importância da repetição nos versos, antes de expressar – com base na lapidar e famosa frase de Paul Valéry ("*Le poème — cette hesitation prolongée entre le son et le sens*")⁴³ –, sua visão relativa às “relações entre som e sentido”:

A poesia é um facto inelutável. Dizem os antropólogos que não há um só grupo étnico desprovido de poesia, mesmo na sociedades denominadas "primitivas". Trata-se, pois, dum fenómeno universal, exactamente como a linguagem, em certos grupos étnicos apenas existe, a par da linguagem quotidiana, a linguagem poética; desconhecem-se, porém. sociedades em que, além da linguagem corrente, se cultive exclusivamente a prosa artística. [...] Note-se, por outro lado, que em certas

⁴³ VALÉRY, Paul. *Variété II. Œuvres II* (1941). Paris : Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 636.

sociedades só existe poesia sob a forma de poesia cantada: é o sincretismo primitivo da palavra poética e da música. Mais: em certas tribos que não possuem música instrumental opõem-se o conjunto poesia-música dum lado e a linguagem corrente do outro. Nas tribos que possuem música vocal e música instrumental observa-se, por via de regra, uma estreita ligação entre a música instrumental e a dança. Logo, dois sincretismos: música instrumental-dança e música vocal-poesia. [...] Como se sabe, a palavra poesia, que é de origem grega, prende-se a um verbo que significa "criar", e, na verdade, a poesia, não sendo o único aspecto criador, é o domínio mais criador da linguagem.[...] *versus* quer dizer "retorno", um discurso que comporta regressos – e penso ser este um fenômeno fundamental [...] no verso a repetição desempenha um papel de que estamos conscientes. Projeta-se na linguagem poética o princípio da equivalência na sequência: as sílabas. Os acentos tornam-se unidades equivalentes. Donde vem a importância da repetição? Cumpre não esquecer que as frases são feitas de palavras e grupos de palavras, e se, por assim dizer, "vivemos" a repetição das sílabas, dos acentos, das entoações, as palavras que se correspondem pela sua posição avaliamo-las subconscientemente do ponto de vista de sua equivalência. [...]

A questão fundamental reside, em poesia, nas relações entre som e sentido. [...] Fala-se de estruturas rítmicas, fala-se de aliteração ou de rima: são, sem dúvida, realidades, mas não se trata só de música, está sempre em jogo a relação entre som e sentido [...] (JAKOBSON, R. "O que fazem os poetas com as palavras", revista *Colóquio Letras*, n.º 12, Março de 1973: 5-9.)

Uma das consequências previsíveis da repetição é a criação de expectativas, que podem incluir a própria expectativa de coerência ou unidade, capaz de influir na apreensão do objeto de linguagem, favorecendo, por exemplo, a memorização. Mas a expectativa de repetição é a prerrogativa do *ritmo*; como diz Dubois,

Ritmo e expectativa estão sempre ligados. É a repetição regular isócrona de um evento que, estabelecendo forte correlação, leva à percepção do ritmo, cria a previsibilidade e provoca a expectativa. [...] a experiência demonstra que as condições de percepção do ritmo correspondem a regras flutuantes. [...] O isocronismo, antes de tudo, pode ser muito aproximativo: são necessários intervalos [...] que variem do simples ao duplo, para destruir a percepção do ritmo [...] (DUBOIS, Jacques *et al.*, *Retórica da poesia*, 1980: 134)

Assim sendo, não será despropositada a opinião, até certo ponto generalizada entre poetas e estudiosos de arte poética, de que a poesia envolve sempre ritmo; também não o será a visão de alguns de que a poesia nasceria da percepção dele, em diferentes níveis em que se possa denominar ritmo a associação de elementos reincidentes.⁴⁴

Para prosseguir com a menção de esforços para a caracterização da linguagem poética, cite-se, no âmbito sintético de nosso estudo, que o contato com referências importantes, não tocadas aqui, podem ser obtidas por meio do trabalho do teórico brasileiro da tradução Mário Laranjeira⁴⁵. Após apresentar, em seu estudo, proposições estruturalistas e gerativistas⁴⁶, o referido autor observa o que considera serem limitações próprias de tais “gramáticas” (cujos recursos não bastariam para caracterizar o texto como poema), propõe logo a utilização do conceito de “autotelicidade” (função interior ao texto; este, se portador dessa função, não teria objetivos externos a si mesmo), com base em J. M. Adam (*Pour lire le poème*). Após considerar que a contribuição da linguística é “incontestavelmente preciosa e insubstituível”, afirma ser ela “necessária, mas não suficiente”. Para ele, a “Poética transcende os estritos limites da linguística”, e, para “cobrir, pelo menos parcialmente, essa lacuna”, opta por lançar mão principalmente da *semanálise*, desenvolvida pela filósofa, semiótica e crítica búlgaro-francesa Julia Kristeva (1941). Apoiando-se em conceitos como o de *significância* (“Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido”; “a essa ‘unidade formal e semântica que contém todos os sinais de obliquidade’ Riffaterre chama *significância*”), Laranjeira encaminha sua importante contribuição para o entendimento da tradução poética como sendo uma tarefa que deve considerar a “unidade de significância”: “a unidade de significância é o texto inteiro”; “[...] se é o poema todo que constitui a unidade de significância, também será o poema todo a unidade da tradução poética”. Este ponto de vista, diga-se de passagem, relaciona-se com a conclusão desde cedo manifesta por Haroldo de Campos, com base no conceito de *informação estética*, de

⁴⁴ Para o poeta e tradutor brasileiro Guilherme de Almeida, “Do paralelismo da ideia com a expressão – brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo – vem esse mistério do verso puro. Ideia, expressão e ritmo são necessariamente inseparáveis”. Almeida, Guilherme de. *Ritmo, elemento de expressão* (tese de concurso). São Paulo: 1926.

⁴⁵ LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2003.

⁴⁶ Não consideradas neste trabalho, devido ao recorte escolhido tendo-se em conta os propósitos e encaminhamento das proposições que o integrarão. (“*Gerativismo*: teoria linguística desenvolvida por Noam Chomsky (1928-), desde 1957, que representa a capacidade linguística humana por meio de um sistema formalizado de regras de aplicação mecânica (gramática gerativa) baseadas em princípios de caráter universal”. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.)

Max Bense. Mas não se deve, ainda, iniciar a discussão relativa à tradução poética propriamente dita, reservada para outro capítulo deste trabalho. Comente-se, no entanto, em relação às considerações de Laranjeira, que, embora sejam relevantes as referidas fundamentações sobre as quais constrói o próprio pensamento, não nos deteremos nelas, por considerarmos que as postulações aqui adotadas como suporte à discussão sejam suficientes e as mais adequadas aos objetivos imediatos relativos à afirmação da existência da linguagem poética (e, portanto, da própria poesia), para contraposição à visão desconstrucionista que abordaremos adiante, assim como aos objetivos gerais de apreciação das traduções da épica homérica como parâmetros de diferentes condutas de recriação textual.

Resta-nos, ainda, incluir referência ao já mencionado instrumental propiciado pela semiótica poética desenvolvida por Greimas e colaboradores. Para tanto, dadas as delimitações deste estudo, contarei com elementos de percuciente artigo de J. L. Fiorin (2003)⁴⁷, que traz proposição para superar o que ele considera ser insuficiente, na semiótica greimasiana, para a análise de textos poéticos; seu artigo, que é esclarecedor sobre os próprios conceitos e propósitos dessa semiótica, interessa-nos pela abordagem analítica apresentada. Devido à síntese que nos propicia, será uma oportunidade para se elucidar um modo de ver questões básicas da linguagem poética, e, por isso, ocasionará alguma breve reflexão de minha parte. Um parêntese inicial: a análise realizada, penso, parte de um pressuposto, como as demais possibilidades que temos visto, de que o texto apresenta características que o distinguem, em relação a outro que a ele se contrapõe: sendo um “texto com função estética” (caso da poesia), seu oposto será um “texto com função utilitária”. O que torna distinto o texto poético é o objeto de partida de toda análise, mesmo quando as características que o distinguem são atribuídas à leitura, e não à dimensão intratextual (como se buscará discutir adiante). Mas uma questão como essa não faria parte de uma abordagem como a do referido texto, cujo pressuposto da existência de características distintivas da poesia são a base de sua execução.

Na parte inicial do artigo, conceituam-se os dois tipos de texto mencionados:

⁴⁷ FIORIN, José Luiz. “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”. In: Revista *Itinerários*, nº especial, pp. 77-89. Araraquara: Unesp, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2003.

Do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc.) e os que têm função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária não se importa com o plano de expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai diretamente ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Como o poeta recria o conteúdo na expressão, a articulação entre os dois planos contribui para a significação global do texto. A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão. (2003: 77-78)

Segundo o autor, a fim de “explicar essa relação, a semiótica acolheu [...] a diferença entre sistemas simbólicos e sistemas semióticos”; nos primeiros, haveria uma conformidade total entre os planos de conteúdo e de expressão (por exemplo, “a foice simboliza sempre o campesinato; o martelo, o proletariado e o cruzamento dos dois, a união dessas duas classes”), enquanto nos “semióticos”, “Não há uma conformidade entre o planos de expressão e o do conteúdo”. Para lidar com a falta de correspondência entre unidades dos dois planos, “a Semiótica cria o conceito de sistemas semi-simbólicos”, nos quais a correspondência se daria por categorias, em vez de unidades (por exemplo, “na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs /negação/”). Na conceituação de Greimas, tais sistemas constituiriam a base dos textos poéticos; no entanto, Fiorin considera que “na análise de textos poéticos essa definição é claramente insuficiente”. Ocorre que a semiótica distingue diferentes níveis do chamado “percurso gerativo de sentido”, do mais ao menos profundo; segundo o autor, as categorias do conteúdo que se correlacionam (realizam “homologações”) com as categorias da expressão são abstratas, e “remetem aos níveis mais profundos” do dito percurso, enquanto, em poesia, os “efeitos de sentido” gerados por recursos do poema (como aliterações e rimas) manteriam correlação “em todos os níveis do percurso gerativo de sentido”, e, por isso, deve-se propor que seja ampliada “a definição de sistema semi-simbólico: é o que estabelece correlações entre categorias situadas em todos os níveis do percurso gerativo de sentido”. Como se vê, o esforço é para modificar um conceito a fim de que um constructo teórico e metodológico possa dar conta da análise de poesia; é

de nosso interesse, sobretudo, a condição prática da proposta: o autor passará a buscar as diversas “homologações” entre categorias da expressão e do conteúdo em poemas, mostrando-nos exemplos de sua análise. Um dos textos analisados é o poema “Debussy”, de Manuel Bandeira:

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança
– Psio... –
Para cá, para lá
Para cá e...
– O novelozinho caiu.
(BANDEIRA, 1973, p. 64)⁴⁸

Comenta o autor:

O poeta vai acompanhando o movimento pendular de alguma coisa. Os versos, como um metrônomo, têm um ritmo que acompanha o movimento: “para cá, para lá”. Esse ritmo é interrompido e explica-se o que estava oscilando: um novelozinho de linha. [...] as reticências interrompem a comunicação. É como se o poeta estivesse a contemplar a criança que estava para adormecer e parasse o que ia dizer para contemplar novamente o novelozinho na mão da criança: “para cá, para lá...” Ele diz que o novelozinho “oscila no ar pela mão de uma criança/ (...) que delicadamente e quase a adormecer o balança”. Entre os dois versos da fala do poeta, há um verso, que aparece entre parênteses, a indicar que, enquanto o poeta fala, o movimento do novelo continua. Ele mostra que seu vaivém prossegue sempre igual: primeiro para cá (vem) e depois para lá (vai). As reticências revelam que o movimento é contínuo.

⁴⁸ BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973. (Fonte do autor do artigo.)

Depois de ter-nos informado que esse “para cá, para lá” [...] é o movimento de um novelozinho de linha que oscila no ar pela mão de uma criança que delicadamente e quase a adormecer o balanço, o poeta impede nossa manifestação com um *psio*, para não acordarmos a criança quase adormecida.

O ritmo do verso continua a recriar o ritmo do balanço. A interrupção do verso seguinte, que mostra o movimento apenas numa direção, significa que a criança dormiu e, portanto, derrubou o novelo. O último verso reitera esse significado para nós.

Temos aqui a homologação de uma categoria da expressão /rítmico/ vs /arritmico/ a uma categoria figurativa /balanço/ vs /não balanço/. [...] temos também, quando se observa a interrupção rítmica do penúltimo verso em contraste com os outros versos que indicam o balanço, uma homologação a uma categoria narrativa: /disjunção com o sono/ vs /conjunção com o sono/.

O título do poema é o nome do compositor francês Debussy, cuja obra *Children's corner* [...] possui uma peça intitulada “A menina dos cabelos de linho”, composta de movimentos ascendentes (*vem*) e descendentes (*vai*) e terminada com uma cadência harmônica com movimento melódico descendente (*caiu*).

Para um ponto de vista que não pretende circunscrever-se no método de análise no âmbito da semiótica greimasiana, o mais importante nesse rico estudo é a busca bem sucedida de demonstrar as diferentes correlações entre os planos de conteúdo e de expressão. Isso começa com a escolha desse exemplo (e dos demais), cuja coesão entre os planos é particularmente clara: o ritmo e os recursos de sequência, corte e pontuação dos versos se relacionam com o que se diz; o poeta “recria o mundo com palavras”, na conceituação dita inicialmente. (Faça-se, aqui, um comentário em terreno adjacente: a visão da poesia como *recriação* do mundo está expressa no próprio discurso de análise: cria-se uma cena cujo protagonista é o poeta: “o poeta vai acompanhando o movimento...”; se depreendemos o movimento, este é uma recriação do que o poeta vê, ou viu. O “mundo” do poema seria, portanto, um correlato da realidade (com elementos associados entre si), que se revela por meio das relações percebidas. Um modo de interpretar o que poderia ser visto como simples criação de uma realidade, com os elementos que lhe são próprios, mas dependerá sempre da leitura para sua re-criação. Esse modo de abordagem vê, de maneira geral – e aqui, num “livre pensamento”, não uso terminologia “técnica” – o poema como uma “figuração”, uma representação *figurativa* da realidade. No caso do poema de Bandeira, o “desenho” é nítido; as

sugestões são delineadas, delimitadas, de modo a se perceber com nitidez a “figura”; nem sempre será assim, no entanto, em poesia: as sugestões poderão ser mais vagas, as relações mais difusas, por exemplo, quando inseridas no contexto vasto de um poema extenso, e ao se considerarem elementos impressivos com associação menos imediata à dimensão do sentido⁴⁹ (análogos, talvez, aos de uma obra de arte abstrata, por exemplo.)

Mais uma vez, no artigo em questão, evidencia-se o caminho da análise de poesia pela criação de modos de identificação das “relações entre som e sentido”, e pelo esforço em recriar a adequação de modelo e método a um objeto que poderá, talvez sempre, escapar de sua própria definição por meio de um constructo específico. Mas, diante de esforços como esse, dificilmente se poderá atribuir apenas à leitura o que se demonstra de existente na dimensão intratextual, ainda que se ponham em questão elementos interpretativos como sendo criados pela leitura. O movimento no sentido de se ampliarem conceitos de maneira a estender o alcance da análise e da demonstração do modo como se realiza e se aprecia o texto estético é, considero, o caminho para a própria noção de existência da poesia como linguagem diferenciada, por mais extensa que sejam suas possibilidades e por mais difícil que seja abrangê-la num modelo teórico.

Mas retornemos ao texto discutido. Fiorin anuncia uma segunda questão relativa ao tema da relação entre os dois referidos planos, postulando que, embora geralmente se pense “que as categorias [de expressão e de conteúdo] precisam estar efetivamente manifestadas com seus dois termos em oposição”, haveria, na verdade, “duas maneiras de manifestação das relações semi-simbólicas: presença vs presença dos elementos correlacionados ou presença vs ausência dos elementos correlacionados”. Para o autor, “na análise de uma categoria do plano da expressão e de sua correlação com uma categoria do plano do conteúdo não é preciso que os dois termos estejam manifestados, porque a manifestação de um pressupõe a presença do outro”. O exemplo tomado para a primeira das maneiras apontadas é o poema “A onda”, de Manuel Bandeira:

a onda anda

aonde anda

a onda?

⁴⁹ Nas partes posteriores deste trabalho, ao se tratar de possibilidades de análise, será feita uma tentativa de discussão da “objetividade” no estudo da poesia como limitada à natureza qualitativa do signo icônico, tendo-se como referência (num esforço desapegado de um ou outro constructo teórico) a semiótica de Peirce.

a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda
(1973, p. 286)

O autor, após assinalar diversos aspectos da composição (o poema é “constituído de uma oposição entre vogal oral e vogal nasal”; “é constituído basicamente com vogais, que, do ponto de vista acústico, são ondas periódicas”; “a única consoante que ocorre no texto é o *d*, que, por ser oclusiva, é momentânea e explosiva e, por ser sonora, contém uma certa periodicidade”, etc.), afirma que todos os “elementos fônicos (ritmo, assonância, alternância de orais e nasais, etc.) recriam, no plano da expressão, o movimento ondulatório ininterrupto das ondas do mar”, e conclui que “o poema é constituído por oposições da expressão que se correlacionam com oposições do conteúdo, para recriar sensivelmente o movimento ondulatório das ondas”. A segunda maneira (de manifestação das relações semi-simbólicas) é ilustrada por um fragmento do poema “A valsa”, de Casimiro de Abreu:

Tu, ontem,
Na dança
Que cansa,
Voavas
Coas faces
Em rosas
Formosas
De vivo
Lascivo
Carmim;
Na valsa,
Corrias,
Fugias,
Ardente,
Contente,

Tranquila,
Serena,
Sem pena
De mim!

(ABREU, 1974, p. 49-50)⁵⁰

Sobre ele, afirma o autor que “é feito com versos dissílabos, com acento na segunda sílaba, o que cria o ritmo rápido da valsa. Não temos o contraste entre dois ritmos, mas entre a presença do ritmo e sua ausência pressuposta”.

Há ainda, como o título do artigo indica, uma terceira questão a se considerar, que “diz respeito à utilização das formas fixas em poesia”. O autor observa que “a especificidade da semiótica poética caracteriza-se pela correlação entre expressão e conteúdo, ou seja, que o discurso poético é um discurso duplo, pois projeta suas articulações simultaneamente no plano da expressão e no do conteúdo (GREIMAS, 1976, p. 12)⁵¹”, e comenta que o plano de conteúdo (ao qual o de expressão deve articular-se) possibilitará várias leituras, por caracterizar-se pela densidade. Segundo Fiorin, “esses postulados não permitem confundir versificação com poesia”; no entanto, para o autor, no caso dos “grandes poetas”, “as formas fixas constituem uma maneira codificada de segmentar o discurso poético em unidades”; haveria, “no plano de expressão da poesia”, “categorias topológicas que se relacionam com as categorias do conteúdo”. Para Fiorin, essa é uma sugestão que precisa ser resgatada, “para verificar que a distribuição do conteúdo é homóloga a sua estruturação” (tal verificação, exemplificada no artigo por meio de dois sonetos, não será aqui incluída).

Numa observação um tanto externa ao foco da discussão, caberia perguntar se a produção de “grandes poetas” (uma categoria vaga e relativa) seria a referência para a verificação das correlações entre estruturação métrica e conteúdo, ou se seria o próprio modo de produção, que pode envolver tais correlações mesmo sem alto desempenho estético...

Como se vê mais uma vez, a procura desse ponto de vista é, sempre, de se possibilitar a identificação das correlações identificáveis num texto poético. No caso das traduções da épica grega, o aspecto métrico terá papel importante na própria

⁵⁰ ABREU, C. *Poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974. (Fonte do autor do artigo.)

⁵¹ GREIMASS, A. J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976. (Fonte do autor do artigo.)

configuração do conteúdo, ainda que nem sempre se possam estabelecer relações semi-simbólicas entre tais dimensões do poema.

Já se apontou de passagem que mesmo a óptica questionadora da existência do “texto de partida como um objeto definido” pode recorrer à análise de poesia baseada em estabelecimento de relações entre elementos do poema. É o que se poderá constatar durante a discussão exposta no próximo tópico.

B. Tradução poética: incertezas, caminhos e superação da impossibilidade

B.1: Reflexões sobre a tarefa do tradutor de poesia

A discussão em torno de conceituações linguístico-estruturalistas, de um lado, e desconstrucionistas, de outro, alusivas à existência – ou não – de aspectos intrínsecos ao texto poético, será fundamental para a discussão que se seguirá sobre a tarefa do tradutor de poesia, que, por sua vez, servirá de suporte às posteriores colocações e análises relativas à épica grega, que este trabalho abrangerá. Não se pretende aqui, evidentemente, tratar de modo amplo das controvérsias que têm alimentado, nas últimas décadas, um debate inesgotável; tampouco se tem a intenção de expor com mais profundidade as conceituações desconstrucionistas⁵² baseadas em Jacques Derrida: este assunto seria, por si só, suficiente para um estudo de grande fôlego; a limitação decorrente de nossos objetivos impõe que apenas se identifiquem os pontos de vista em conflito (ou não), a fim de se propor um modo de ver as fundamentações e caminhos para a tradução de poesia.

Em ensaio⁵³ de importância particular para a discussão da tradução neste estudo (e que, por isso, será evocado repetidas vezes), Rosemary Arrojo afirma:

Em linhas muito gerais, as teorias da linguagem que emergem da tradição intelectual do Ocidente, alicerçadas no logocentrismo e na crença no que Jacques Derrida chama de “significado transcendental”, têm considerado o texto de partida como um objeto definido, congelado, receptáculo de significados estáveis, geralmente identificados com as intenções de seu autor. Obviamente, esse conceito de texto traz consigo uma concepção de leitura que atribui ao leitor a tarefa de “descobrir” os significados “originais” do texto (ou de seu autor). Ler seria, em última análise, uma atividade que propõe a “proteção” dos significados originalmente depositados no texto por seu autor. (1993: 16)

⁵² Sobre a “desconstrução”, diz Edwin Gentzler: “Derrida ‘bases’ his ‘theory’ of deconstruction on non-identity, on non-presence, on unrepresentability. What does exist, according to Derrida, are different chains of signification – including the ‘original’ and its translations in a symbiotic relationship – mutually supplementing each other, defining and redefining a phantasm of sameness, which never has existed nor will exist as something fixed, graspable, known, or understood”. GENTZLER, E. *Contemporary translation theories*. New York: Routledge, 1993, p. 147.

⁵³ “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução”. In: ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Sobre a “tradição intelectual do Ocidente”, baseada na “crença no Logos”, afirma Arrojo em outro artigo seu⁵⁴:

Nessa tradição cultural que crê na possibilidade de uma distinção intrínseca entre sujeito e objeto, a origem do significado é necessariamente localizada no significante (no texto, na "mensagem", na palavra), nas intenções (conscientes) do emissor/autor, ou numa combinação ou alternância dessas duas possibilidades. A primeira delas se reflete, por exemplo, na noção de literalidade que autoriza a possibilidade de um significado subordinado à letra, anterior a qualquer interpretação e independente de qualquer contexto. Reflete-se, também, na concepção de literariedade que ainda domina a tradição dos estudos literários entre nós: a noção de que o literário e o poético se encontram *no texto* como propriedades intrínsecas que o marcam indelevelmente e o distinguem dos textos "não-literários". Segundo essa visão, o leitor [...] deve poder encontrar os significados [...] no texto e em suas marcas que teriam, portanto, a propriedade de preservar seus "conteúdos" [...]

A segunda possibilidade, como vimos, projeta no emissor/autor a origem do significado [...] Compreender ou ler envolveria [...] a descoberta e o resgate daquilo que o emissor ou o autor *quis* dizer. [...] (2003: 37-38)

Como veremos mais à frente, ideias sobre tradução baseadas em conceitos que incluem, destacadamente, os constructos teóricos de Jakobson – refiro-me centralmente à teorização de Haroldo de Campos – podem compatibilizar-se, embora por outro viés de compreensão, com a postura de não-submissão a desejos autorais ou de descrença na preservação de “conteúdos” nos textos. Aponte-se já, contudo, que a ação de atribuir a elementos do texto – perceptíveis na leitura que busca características do poema ou da própria poesia, como tais – a dimensão de “significados” ou de preservação de “conteúdos” parece reducionista e desvirtuadora dos propósitos de investigação das especificidades da linguagem poética: os elementos que possivelmente a caracterizam podem ser vistos como figuras, ícones passíveis de apreensão pela leitura que os busca e encontra em poemas de diversas épocas, “gêneros” e tendências, construindo ou reconstruindo (ainda que a “intenção” possa ser de descoberta de elementos presentes no texto) uma configuração que comporá a trama de “sentido”. Observar a existência de

⁵⁴ “A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado”. In: ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 2003.

repetições (em diferentes planos), semelhanças fônicas, aspectos visuais e outros elementos que permitam a formulação (na leitura) de relações entre som e sentido permitidas pelo texto é um ato que não pode ser desqualificado pela pressuposição de que ele resulta da busca de significados preservados ou intrínsecos, ainda que a maneira de aproximação ou de discurso feita pelo investigador possa ser enquadrada no que seria a revelação de elementos intrínsecos (e não propriamente “significados”) ao texto. O exemplo de Saussure, permanentemente em dúvida com a existência ou não do que via nos versos latinos (e outros) atribui, por si só, a consideração da leitura como participante do processo de produção ou construção de sentido; os diversos exemplos de análise de Jakobson, como a que realizou do poema “The raven”, de E. A. Poe, mostra a importância de leituras analíticas que, ao buscar desvelar relações paradigmáticas entre elementos do texto, edificam suas particularidades linguísticas e estéticas (admitindo-se o entendimento do poema como obra de arte verbal), independentemente de corresponderem, as “descobertas”, a intenções do autor do poema. Mesmo que Poe não tenha pretendido, ao menos conscientemente, articular a relação fonicamente especular entre “raven” e “never”, esta observação de Jakobson revela uma qualidade que, associada ao conjunto de elementos passíveis de apreensão no poema (incluindo-se os assinalados por seu autor no texto “A filosofia da composição”), colabora para a compreensão de seu “funcionamento” como objeto de linguagem e de arte. Ainda que os conceitos referentes ao que seja poesia, ao que seja arte, ao que seja esteticamente desejável ou indesejável, estejam – como postulam os desconstrucionistas – vinculados ao repertório e ao modo de ver do apreciador (veja-se, por exemplo, o referido texto “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução”), identidades e fatores que as compõem sempre terão seu lugar como agentes da produção de cultura. Mas voltemos, por ora, aos argumentos da desconstrução, por meio do trabalho especialmente esclarecedor e consistente de Rosemary Arrojo.

Em outros estudos seus, a autora – com base em comentários de George Steiner sobre um conto de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, o autor do Quixote” (1939) – vale-se dessa obra para o objetivo de elucidar a ideia de inexistência do significado fixo, ou “depositado” no texto. O personagem (fictício) dessa obra-prima de Borges, o recém-falecido escritor Menard (“homem de letras que viveu na primeira metade do século XX) produzira, além de suas obras “visíveis”, uma outra “invisível”, que seria sua obra mais significativa. Esta seria uma reescritura de capítulos do romance *Dom Quixote*, de

Cervantes, feita de modo a que Menard, sendo ele mesmo, conseguisse reproduzir (não copiar) o mesmo texto, repetindo-o na íntegra. O “narrador” do conto, um crítico literário que comenta as obras do escritor, faz um cotejo de um trecho de Cervantes com o mesmo trecho escrito por Menard:

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, emula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, emula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, *mãe* da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas.

Diz Arrojo:

Menard tenta recuperar o significado “original” de Cervantes, mas somente consegue reproduzir suas palavras. O que Menard lê e reproduz como sendo o verdadeiro Quixote (e, portanto, de acordo com Menard, imutável e evidente) é interpretado pelo narrador/crítico como algo diferente. Paradoxalmente, ao “repetir” a totalidade do texto de Cervantes, Menard ilustra a impossibilidade da repetição total, exatamente porque as palavras do texto de Cervantes não conseguem delimitar ou petrificar seu significado “original”, independentemente de um contexto, ou de uma *interpretação*. (2003: 21-22)⁵⁵

⁵⁵ ARROJO, R. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 2003.

Considerado por George Steiner “o mais perspicaz, o mais condensado comentário que alguém já ofereceu sobre a atividade de tradução”⁵⁶, o conto de Borges é um instrumento da constatação da impermanência do significado, e, por extensão, da existência de qualquer atributo “físico”, “concreto”, “material” ao texto. Essa ideia, diga-se, afina-se com um encaminhamento radical do conceito de signo arbitrário proposto por Saussure, que o define como uma instância psicológica, “imaterial”. Sobre a radicalização desconstrutivista do signo saussuriano, por seus aspectos de arbitrariedade e convenção, diz Arrojo:

Ao levar às últimas consequências a concepção do signo arbitrário e convencional proposta por Saussure, a reflexão desconstrutivista necessariamente revisa e redimensiona as noções tradicionais de significado. Se o signo é resultado de uma convenção, de um pacto, a origem do significado é necessariamente remetida para esse pacto e, em última análise, para a necessidade de organização e de domínio que desemboca nesse pacto. Se aceitarmos a tese da convencionalidade do signo, ou seja, a noção de que todo significado é necessariamente construído e atribuído a partir de um pacto acordado comunitário, não poderemos, portanto, eximir a leitura e a compreensão, ou qualquer outro processo de utilização de signos, de uma origem atrelada à construção e à produção de significados. (2003: 37)

Mas “levar às últimas consequências” as ideias de Saussure envolve considerar como referência absoluta a incorporeidade do significante. Afirmo o próprio Saussure:

Todos os valores convencionais apresentam esse caráter de não se confundir com o elemento tangível que lhe serve de suporte. Assim, não é o metal da moeda que lhe fixa o valor... Isso é ainda mais verdadeiro no que respeita ao significante linguístico; em sua essência, este não é de modo algum fônico; é incorpóreo, constituído, não por sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras.

Leiam-se, acerca da ênfase derridiana quanto à imaterialidade do significante, as observações de Cristina Carneiro Rodrigues:

⁵⁶ STEINER, G. *Depois de Babel*. Trad. C. A. Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, p. 96.

Ao salientar o caráter diferencial e formal do funcionamento dos signos, Saussure mostrou que o som não pode pertencer à língua e que o significante não é uma entidade puramente material. Na medida em que, para Saussure, o significado não é puramente fônico, a substância de expressão é, de alguma maneira, considerada abstrata e não puramente física [...] caso se levassem as ideias de Saussure às últimas consequências, seria rejeitada qualquer noção de materialidade do significante e do signo em geral. Efetivamente, apenas pela materialidade fônica não seria possível identificar um signo repetido como se fosse o mesmo, pois cada repetição dele não é idêntica. Essa concepção deveria se estender ao significado, que também seria marcado pela alteridade, pela diferença, concepção que não conduziria à noção de equivalência [em tradução – ou seja, à ideia de que os significados de uma língua encontram equivalentes aos de outra, e que a tradução seria um processo de reprodução de sentidos equivalentes àqueles fornecidos pelo texto “original”].

É importante discutirmos, neste ponto, a noção de (i)materialidade do significante, ou do signo, com alguma tentativa de raciocínio que contribua para ultrapassar o que eu veria como um “confinamento” ao modelo relacional do signo convencionado. O modelo binário de Saussure enfatiza uma unidade intrínseca do processo psicológico de transmissão de mensagens, que permitiu o modo de investigação e compreensão propiciador dos frutos notórios do desenvolvimento da ciência linguística no último século; mas é um modelo voltado ao signo verbal, arbitrário – ainda que o modelo possa ser frutífero para a análise de objetos de outra natureza, como, por exemplo, um poema gráfico-visual⁵⁷, ele é um modelo fundado no espaço mental em que opera a comunicação. O fato de isolar a concepção ou a “natureza” do signo em sua relação entre uma imagem acústica e um conceito, não significa, entretanto, que deixem de existir o estímulo fônico, em sua dimensão material, assim como o objeto relacionado ao conceito integrante do signo. Trata-se, evidentemente, de uma constatação óbvia, mas que pode ter implicações na visão sobre um poema, por exemplo; logo voltaremos a isso. Mas considere-se outro aspecto óbvio: a identidade do próprio som, como fenômeno físico, participa da definição do modo

⁵⁷ Veja-se a análise desenvolvida por Antônio Vicente Pietroforte do poema “Código”, de Augusto de Campos, com base na diferença entre a linha e o círculo, mostrando que o poema ilustraria a própria natureza relacional do código) Em: Pietroforte, Antônio Vicente. *O discurso da poesia concreta – uma abordagem semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 2011, p. 47-50.

como é percebido: para que se forme uma “imagem acústica”, é preciso que a emissão do som, ou dos fonemas, permita sua percepção adequada; os sons agudos serão assim percebidos, ainda que possam ocasionar diferentes sensações ou, mesmo, participar da formação de diferentes significados; pense-se, ainda, a título digressivo-ilustrativo, no caso particular de uma gravação de sons, por exemplo de música, na qual o tratamento técnico da sonoridade de um instrumento ou de uma voz pode interferir na percepção estética e na emoção que a ela pode associar-se, influenciando no “sentido” da composição, em termos amplos.

Se a linguística saussuriana considera o signo como um processo exclusivamente mental – o que permite estabelecer as identidades apenas pelas diferenças que estabelecem entre si, e, portanto, relativizar as “verdades”, em cuja crença se depositaria a tradição do logocentrismo –, isto não quer dizer que a consideração da realidade física, material, seja necessariamente fixadora de verdades ou significados, ou de atributos que lhe sejam perenes. Considere-se o modelo (triádico) da semiótica de Peirce, representado anteriormente: em um dos vértices do triângulo, está o objeto; em outro, oposto, o signo; e, no terceiro, o interpretante; o interpretante origina outro signo, e assim sucessivamente. Num exercício de livre pensamento comparativo, poderíamos atribuir uma correspondência possível entre a função do interpretante (que realiza a relação entre signo e objeto) e a concepção da dualidade imagem-acústica – conceito, de Saussure, que opera no campo mental das relações. O modelo de Peirce, destinado a abranger os diferentes tipos de signo por ele identificados – e não apenas o verbal, arbitrário, que ele denominaria de “símbolo”, um “legissigno” (porque resultante de lei, ou convenção) – permite a não-exclusão da dimensão material dos estímulos envolvidos na produção da linguagem, em suas diferentes manifestações.

Como já se mencionou, Décio Pignatari fala da função poética da linguagem como sendo marcada pela “projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal”. Elementos sonoros e visuais, se vistos como existentes em si (ou seja, positivamente), embora participantes do signo verbal e existentes nele apenas em termos relacionais, ou pela negatividade, poderão também compor uma teia adicional engendradora de um código de natureza diversa, que se projeta sobre o campo verbal ou semântico (do significado). Quando Saussure buscava anagramas enquanto “figuras fônicas” (no dizer de Jakobson), rastreava os elementos isolados do contexto do próprio signo a que pertenciam, destacando-os da relação interna significante-

significado que compõe a sua noção abstratizante de signo; se tomados apenas como fonemas em sua representação por letras, não serão, esses elementos, vistos em sua materialidade, ainda que possam originar diferenças em sua audição ou emissão? Nos exercícios de Jakobson, em que relaciona unidades fônicas para revelar sentidos adjacentes, ou subjacentes, ou suprajacentes (como fizera, por exemplo, na já mencionada análise de “The raven”, entre tantas outras), e em sua própria noção de projeção paradigmática sobre o sintagma, não há a identificação de “formas”, “externas” a cada signo verbal, que consistem em elementos integrantes de códigos sonoros, visuais etc.?

Veja-se esta breve reflexão não como uma proposição ambiciosamente resolutória, mas apenas como um exercício voltado à superação de importantes entraves de compreensão ou operacionalização no trabalho com a linguagem, por conflitos supostamente insuperáveis. Em seu constructo teórico sobre tradução poética, Haroldo de Campos vale-se, muitas vezes, da ideia de “materialidade sígnica”; contudo, como se poderá ver, seu pensamento não se volta ao “resgate de significados estáveis”, e tampouco considera o “original” como autoridade dotada de uma intenção a ser respeitada ou seguida ancilarmente; à semelhança dele, outros poetas e tradutores de poesia encaram sua tarefa de traduzir de modo bem diverso do que seria o *modus operandi* da tradução “fiel ao sentido que o autor quis transmitir” etc.

Num novo livre pensamento, com alguma possível utilidade reflexiva, admitindo-se que seja na “diferença” (conforme preconizou Saussure) que a significação se dê, no processo relacional dos signos; e, ainda, que se considere o signo não “em sua composição, mas em seus contornos”, talvez se possa supor que, no “confronto” entre contornos fônicos, estes também recuperem, na leitura, sua “identidade material”, ou se façam notar em sua especificidade, “materializando” o corpo que envolvem: seria na comparação que a “materialidade” também se afirmaria, “consolidando-se” pelo “embate” entre contornos...⁵⁸

⁵⁸ Em outra oportunidade, referi-me à questão geral da materialidade do signo desta forma, um tanto diversa e mais sintética: “Ainda que se considere a postulação de Saussure de que o ‘significante linguístico’ é ‘incorpóreo, constituído, não por sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras (1972: 137-8) [...], é inegável a existência da materialidade sígnica, que permite o estabelecimento das diferenças pelas quais o ‘significante’ se define. Assim, ainda que o ‘significante’ não seja ‘uma entidade **puramente** material’ (Rodrigues, 1999: 189) (o grifo é meu), também o é (material), e as diferenças que o delimitam, ainda que de teor ‘abstrato’, integram a cadeia de relações entre signos, identificadas numa obra de arte verbal, relações estas marcadas exatamente por semelhanças e diferenças (considerando-se a projeção do eixo de similaridade sobre o de contiguidade, característico da ‘função poética da linguagem’). [...]”.

O poeta, tradutor e ensaísta José Paulo Paes também fala em “materialidade”. Após discutir a tradução de poesia em sua obra *Tradução: a ponte necessária* (1990), considerando-a “o caso-limite da problemática geral da tradução” (devido principalmente, para ele, por ser a poesia “a forma mais condensada de linguagem”, conceito colhido do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound) assim se refere à atividade do poeta, evocando o “princípio mítico do mundo, aquele jardim do Éden a cujos seres Adão deu o nome inaugural”:

Ao perturbar constantemente o primado do sentido lógico do discurso por via de operadores diversivos como a metáfora, a aliteração, a assonância, o jogo paronomástico etc., busca o poeta com isso chamar a atenção do leitor menos para o significado abstrato dos signos do que para a materialidade deles – o seu som, a sua forma – que é o penhor de serem congeniais das coisas. Precisamente porque aspira ao ideoleto imaginário [(o “primeiro ideoleto”, a língua privativa de Adão, teria se transformado, por meio de seus descendentes, em socioleto, uma língua grupal, instaurando-se, a partir de então, o “reino da vicariedade ou intermediação)], o poeta está sempre redescobrimo o mundo, vendo-o como nunca ninguém o tivesse visto antes, como se fosse ele o primeiro homem sobre a face da Terra. (1990: 47)

A recorrência à noção não-saussuriana das palavras como “congeniais das coisas” (ideia que pode ser vista como manifestação logocêntrica) serve para enfatizar o que seria a busca da poesia pela “materialização” da palavra, que ansiaria a ser “coisa” no poema. A esse respeito, leia-se – por sua sugestão materializante – o seguinte poema de João Cabral de Melo Neto, criador de uma “poesia com coisas” (no dizer de Marta Peixoto⁵⁹), feita de “palavras-coisas”, contendo uma interessante metáfora (materializadora) da criação poética:

⁵⁹ PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Catar feijão

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.⁶⁰

Antes de encerrar este tópico, preparatório a nossas abordagens centrais, com alguns comentários críticos à postura radicalmente relativizadora própria do desconstrucionismo, escolho referir-me a um interessante exercício realizado por Rosemary Arrojo, em que analisa o poema “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade. Além do proveito que o exercício traz como exemplificação de possibilidades de análise de um poema, há também o aspecto de, ainda que convicta da inexistência de qualquer característica intrínseca aos poemas que os distingam como tais, a autora recorrer a procedimento muito semelhante ao empregado em uma análise estrutural, como se verá nesta breve referência. Comenta Arrojo: “‘Áporo’ [...] é o texto escolhido, pois, apesar de sua brevidade, pode nos dar um bom exemplo do que seria ler ‘poeticamente’ um texto”. Ainda que a ênfase seja na “leitura”, na prática não há mudança significativa de procedimento em relação àquele adotado nas análises usualmente desenvolvidas por

⁶⁰ De *A educação pela pedra* (1965).

linguistas, semioticistas ou críticos de poesia; a diferença reside essencialmente no modo de referir-se ao ato de análise, como “leitura”: “A leitura de Áporo que proponho a seguir se assemelha à construção de um quebra-cabeça” (p. 47). Independentemente do referencial teórico e da óptica de abordagem do objeto, o que se realizará será um conjunto de observações elaboradas a partir do que o objeto de análise “pode nos dar”, por suas qualidades, de possibilidades de identificação do “quebra-cabeça”, que pressupõe a existência de peças identificáveis, ainda que associadas a um processo sempre interpretativo. Assim, os procedimentos de análise efetuados por estruturalistas como Jakobson⁶¹, ou, entre nós, por teóricos da poesia como Haroldo de Campos e Décio Pignatari, permanecem sendo o meio para reconhecimento de aspectos e possibilidades da linguagem poética, ainda que a postura desconstrucionista utilize um discurso enfatizador do aspecto de “construção” da leitura analítica: “Vamos tentar construir melhor esse enredo / quebra-cabeça”. Mas o que é construído não vem do nada: procede não só da dimensão psicológica (que inclui a percepção), mas também de elementos e relações que podem ser identificados e aos quais podem ser atribuídos aspectos de organização da linguagem do poema, ou de interpretação a partir das relações estabelecidas. Tais elementos podem ser observados pela “leitura poética” do texto, que, diga-se, sempre foi a leitura desejável para uma obra que se propõe como um poema, tenha ela a função que tiver, em determinado contexto sócio-cultural. Assim, ainda que se opte, por coerência teórico-ideológica, pela referência enfática de que se trata de “leitura” e não de algo inerente ao texto, permanece viva a escolha pela análise voltada a mostrar o alcance das intrincadas relações entre som e sentido encontráveis num poema.

Previamente às observações sobre a análise de Arrojo, leia-se o poema de Drummond:

⁶¹ Vejam-se como exemplos, entre tantos estudos do linguista, os relativos a poemas de Dante, Bellay, Shakespeare, Blake, Yeats, Hölderlin, Baudelaire e Poe (já mencionado), enfeitados na antologia (também já referida) *Poética em ação* (1990).

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.

A respeito do poema, Arrojo observa (após decorrida grande parte de sua longa análise):

O jogo da leitura poética não deve descartar nenhum fragmento que possa ser empregado na construção de uma interpretação. [...] No “Áporo”, um destes elementos é o número de sílabas do último verso, “uma orquídea forma-se”, que se destaca dos demais por ser o único a contar som seis sílabas. Portanto, exatamente o verso em que se forma a orquídea/áporo⁶² é também “antieuclediano”, na medida em que subverte a organização do próprio “Áporo”.

Sobre a observação, um comentário: a interpretação, ainda que interessante, encerra um erro de leitura, evidenciando-se que as características do texto exigem

⁶² A autora usa as combinações “orquídea/áporo” e “inseto/áporo” em decorrência dos múltiplos sentidos do termo “áporo” (do grego *áporos*, “intransponível, sem saída, difícil, inelutável”), que tanto pode significar “situação sem saída”, como “inseto himenóptero” e, ainda (como observa Arrojo, com base no *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, de Caldas Aulete (Lisboa: 1948) referir-se a “um tipo de planta da família das orquídeas, solitária, geralmente esverdeada”.

atenção, cuidado e propriedade na “leitura poética”. O verso apontado como apresentando seis sílabas pode perfeitamente ser lido como sendo uma redondilha menor, à semelhança dos demais versos do poema:

U / ma or / quí / dea / for / ma-se
1 2 3 4 5

Contamos, portanto, até a última tônica do verso, cinco sílabas, considerando-se a esperada elisão entre as vogais átonas de “ma or” e a habitual leitura de “dea” como ditongo. Dada a normalidade da leitura e da contagem dela decorrente, não há nenhuma razão para que se veja tal verso como hexassílabo, mesmo porque a leitura do conjunto de heptassílabos sugere (para não dizer “determina”), pela sequência rítmica, que esse verso também seja lido como tal. Há muitos casos em que a regularidade métrica empregada pelo poeta exige mais flexibilidade na leitura para que se mantenha, e isso é um procedimento usual em composição de poesia; expedientes de ditongação de hiatos e elisões por vezes forçadas são aceitas em função da percepção do conjunto rítmico-métrico articulado (e observado) no poema. Uma evidenciação, assim entendendo, de que as análises envolvem a observação de aspectos intratextuais, ainda que estes sejam “recriados” por meio da leitura.

Acerca do mesmo verso, diz ainda Arrojo:

Outro fragmento que se destaca nesse verso é o pronome se, que encerra o poema. [...] o que chama a atenção é sua posição enclítica, numa situação em que a próclise [...] seria mais natural [...]. Visualmente, o hífen que separa o “se” do verbo (e do verso) pode enfatizar a sugestão do extravazar. O “se” poderia representar a relação estabelecida entre criador e objeto criado, entre o inseto/áporo e a orquídea/áporo. Relação essa que sugere quase um expelir, um parto, o momento mesmo em que a orquídea sai da terra.

E, com uma sequência analítica que apresenta pontos em comum com aquela realizada por Pignatari em seu ensaio crítico “Áporo” (iniciado com o subtítulo “Um inseto semiótico” (*Contracomunicação*, 1973: 131), Arrojo prossegue:

Tal interpretação pode ser ainda enriquecida pela observação de que a sílaba “se” se encontra também no centro do substantivo “inseto”: o inseto “contém” aquilo que se transforma em orquídea e que nasce depois de um processo quase doloroso. Se prestarmos atenção aos demais versos do poema, podemos observar que a sílaba “se”, ou variações dela (i.é., sibilante + vogal *e*), são constantes no poema. No primeiro quarteto, o “se” de “inseto” se repete em “sem”, nos versos 2 e 4, e surge a variação “es” em “escape”. No segundo quarteto, concentram-se diversas variações, em que o *s* desaparece e é substituído por outras sibilantes: “fazer”, “exausto”, “enlace”, “raiz *e*”. No primeiro terceto, “se” volta a ocorrer em sua forma original, além da variação “es”: “presto *se* desata”. Em seguida, a sílaba “se” volta a se repetir somente no último verso. Tais ocorrências poderiam sugerir os vários caminhos percorridos pelo inseto/criador em sua tentativa de chegar à forma ideal da orquídea/áporo. [...]

Afirmações como “sílaba ou variações dela constantes no poema”, “a sílaba volta a se repetir / volta a ocorrer” ou “tais ocorrências poderiam sugerir” revelam que, não obstante o esforço para que tudo seja visto como criado pela leitura, as referências a *ocorrências* no texto integram o processo de análise e de “produção de sentido”. Poder-se-ia dizer que as referências são inevitáveis porque a linguagem que usamos está imbuída do logocentrismo que pressupõe os existentes independentes, fixos etc. Mas, creio, não leva a nada a permanência cíclica interminável na sustentação de inexistências; antes, são bastante interessantes, do ponto de vista de operacionalidade no labor e na crítica de poesia, as decorrências (possivelmente generalizantes) dos resultados obtidos pelas análises de poemas, assim como a simples apreciação propiciada pela “leitura poética” envolvendo a observação de padrões de relação entre som e sentido e outros identificáveis como recorrentes em poesia.

De todo modo, a iniciativa da análise exemplifica a necessidade ou inevitabilidade de superar o imobilismo que a total relativização das identidades textuais poderia ocasionar, ao não deixar de buscar, num poema, as possibilidades que o texto mesmo revela à leitura, ainda que as noções a respeito de poesia ou literatura sejam mutáveis, através dos tempos, e variáveis, através dos espaços e contextos culturais; vale o que vemos em nosso meio e com nosso modo de ver: a universalidade ou

imutabilidade de conceitos não são, penso, imprescindíveis para que exista um “gênero” ou um modo de ser da linguagem, ainda que mutante.

A intenção foi fazer, nesta parte do trabalho, certo esforço para a discussão acerca da linguagem poética, visando à compreensão de princípios de tradução de poesia, e à aplicação de algumas referências para tanto. Entre as muitas teorias sobre a linguagem e sobre a tradução (na próxima etapa deste capítulo será abordado brevemente o amplo panorama teórico relativo à atividade tradutória), elegeu-se certo estruturalismo e, para estabelecimento de um confronto crítico com algumas concepções que dele advêm e serão utilizadas neste estudo, foram apresentados alguns aspectos do pensamento pós-estruturalista, desconstrucionista. Com o intuito de refletir sobre o impacto do desconstrucionismo na teoria, na prática e na avaliação da tarefa de tradução poética, serão apontadas, a seguir, duas colocações de especial pertinência tendo-se em conta nossos propósitos gerais.

Leia-se, primeiro, o “Abstract” que acompanha o artigo “Doubts about deconstruction as a general theory of translation”, do teórico da tradução Anthony Pym, apresentado aqui em tradução integrante da publicação do artigo em inglês pela revista brasileira *TradTerm* (1995):

A comparação de quatro versões de uma frase de Derrida coloca a questão da redação da filosofia desconstrutivista com a teoria da tradução. Levantam-se dúvidas acerca da pertinência geral da desconstrução, da possibilidade de expandir o alcance de seus "insights" para além da análise do texto-fonte, e das razões de uma certa inferiorização residual da tradução. Sugere-se, no espírito de uma discordância pacífica, que a teoria da tradução não será seriamente abalada pelo fato dos textos-fonte constituírem pontos de partida semanticamente instáveis. (1995: 11)

Sem que se pretenda alongar demais a referência ao artigo e a seu conteúdo, é útil que se destaque a frase final desse Resumo: “a teoria da tradução não será seriamente abalada [...]”, e que sejam citados alguns fragmentos do ensaio:

There is some irony in the way that the critique of origins tends to invest all its efforts on the level of origins, to the detriment of efficient, formal or final purposes [...]. A critique of origins is inevitably locked into a backward vision, to the detriment of present action or future agreements. In its psychoanalytic metaphors, this critique focuses on the imaginary status of initial causes but forgets that the analyst's final cause is to help cure someone. Deconstruction might perhaps be able to say something about how a translator should accept semantic plurality [...], or how a user should assess a translation in terms of this plurality. But as soon as the specific problem of anterior origins becomes "the" problem of translation, deconstruction reduces translation to a form of source-text analysis. In fact, it turns translation into what could only be an inferior form of the kind of readings undertaken by deconstruction itself. [...]

The problem with deconstructionist propositions, like those based on the obverse dominance of target-side or final causes, is that they are decidedly unhelpful once agreed to. One eventually has to ask "So what?" and then get on with solving concrete problems. [...]

In a world where everything is to constructed, deconstructionist theory can and should raise passing doubts on the way to concrete action. But translation theory has a lot of other work to do, awaiting the philosopher's return from Derridean islands. (1995: 15-17)

Em suma, o tradutor, em seu árduo ofício, teria problemas mais “concretos” com que lidar, além das questões da pluralidade semântica⁶³ ou da instabilidade do significado, que teriam reduzido a tradução a uma forma de análise do texto-fonte. Sobre a questão da utilidade ou das contribuições da desconstrução, e considerando a argumentação de Pym, Paulo Henriques Britto – autor da talvez mais perspicaz crítica à visão desconstrucionista, no Brasil – diz, em seu artigo “Desconstruir para quê?”⁶⁴:

[...] O grande mérito da desconstrução, portanto, é ter levantado discussões que nos tornou a todos – independentemente da posição que adotemos – mais conscientes da diferença entre o que devem ser as metas da atividade tradutória e o que na prática se pode exigir de uma tradução real. Hoje, por exemplo, afirmar que uma

⁶³ Sobre esta fundamental postulação de Derrida, ver seu ensaio “Des tours de Babel”, em *Psyché* (1987/1998). Há edição brasileira, em tradução de Junia Barreto: DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

⁶⁴ In: *Cadernos de tradução*, vol. 2. Florianópolis: UFSC, 2001.

determinada tradução de um determinado texto é a única correta ou a única possível é uma demonstração de absoluta ingenuidade teórica. Talvez a melhor maneira de ver a desconstrução seja encará-la como uma vertente de pensamento de valor puramente negativo: boa para apontar para as limitações de conceitos correntes, porém incapaz de propor alternativas viáveis. [...]

Sem dúvida, a crítica desconstrutivista nos leva a relativizar vários conceitos – ou seja, encará-los tais como são, como ficções e não realidades. Porém não podemos abrir mão dessas ficções – e “não podemos” aqui não tem o sentido deôntico de “não devemos”: trata-se de uma impossibilidade prática. Conceitos como “significado”, “original” e “equivalência” são pressupostos incontornáveis das práticas textuais, por mais problemáticos que sejam. Devemos criticá-los, estar sempre atentos para seu caráter construído, mas deles não podemos abrir mão. O jogo do logocentrismo é, em última análise, o jogo da linguagem. Recusar-se a jogá-lo é condenar-se ao silêncio.

Para chegar a essas conclusões – com as quais mantenho certo grau de concordância – Britto mostrou, em seu artigo, a divergência entre a crítica feita por R. Arrojo (que ele considera “talvez a mais destacada defensora da desconstrução na área da teoria da tradução no Brasil”) a pressupostos “estigmatizados como ‘logocêntricos’” e o próprio discurso tradutológico realizado por ela no artigo “As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões”⁶⁵. Nele, Arrojo cita, em português, vários trechos de obras de F. Nietzsche e G. Mounin, referindo-se a eles como se fossem os textos dos próprios autores, sem mencionar quem realizou as traduções utilizadas. Diante disso, Brito considera que

[...] para Arrojo, a tradução de um texto pode ser considerada equivalente ao original. [...] o que lhe interessa no momento são os significados, as ideias que Nietzsche e Mounin exprimiram em seus textos, e ela considera que esses significados ou ideias foram transpostos para o português nas traduções de modo razoavelmente confiável. Ao tratar traduções como originais e atribuí-las aos autores dos originais, Arrojo assume plenamente a visão logocêntrica [...] – traduções são textos equivalentes a originais.

⁶⁵ In: ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 2003, p. 71-79.

Em segundo lugar, vemos que Arrojo utiliza expressões como “Mounin crê” e “para Mounin...”. Ora, se Arrojo pode atribuir crenças e opiniões a Mounin com base na sua leitura do texto de Mounin, é porque, a seu ver, o texto de Mounin reflete as intenções conscientes de Mounin.

[...] na sua prática textual, Arrojo segue o pressuposto [de que] o significado é uma propriedade estável do texto, que pode ser identificada com a intenção consciente do autor ao escrevê-lo, e que independe das circunstâncias do leitor. Por fim, constatamos também que, para Rosemary Arrojo, o significado pode ser considerado um objeto distinto do estilo do texto em que ele aparece. Caso contrário, ela teria citado Nietzsche e outros autores no original. [...]

Vemos, portanto, que, para os fins de um artigo cujo tema é a desconstrução do logocentrismo, Arrojo subscreve justamente aqueles aspectos da visão logocêntrica que, segundo ela, devem ser desconstruídos. A autora, naturalmente, poderia argumentar que se trata de uma aproximação apenas; que, na verdade, ela sabe que a tradução de Mounin feita pelo tradutor brasileiro não é a mesma coisa que o texto de Mounin, tal como sabe que o texto de Mounin não é uma representação estável dos significados e intenções conscientes de Mounin; mas que, para os fins a que se propõe no artigo em questão, ela pode perfeitamente admitir essas ficções – a ficção do original estável e consciente e a ficção da tradução equivalente. Pois esta hipotética defesa de Arrojo é justamente o ponto a que quero chegar. Todas as críticas ao logocentrismo apontam para fatos inegáveis. Tem razão Arrojo quando chama a atenção para a impossibilidade de traduções perfeitamente literais, em que a figura do tradutor é de todo invisível. Também é verdade que não é possível determinar com exatidão qual o significado único e preciso de um determinado texto, nem tampouco identificar um tal significado com a intenção consciente do autor. E é evidente que é ingenuidade acreditar que o significado é uma entidade abstrata que pode ser destacada dos outros elementos do texto, como o estilo. O problema, porém, é que, para a grande maioria dos fins práticos que envolvem a utilização de textos, *só podemos* agir se adotarmos certos pressupostos, aproximações que, embora não correspondam à realidade dos fatos, são imprescindíveis. (2001: 42-48)

Mais uma vez, a longa citação se justifica pela acuidade dos argumentos e por sua total conveniência para o encerramento desta parte de nosso estudo. Outros textos do mesmo autor serão evocados nos próximos tópicos, ao tratarmos propriamente da tradução poética.

B2. Considerações sobre a impossibilidade da tradução poética

The death of Irish

*The tide gone out for good,
Thirty-one words for seaweed
Whiten on the foreshore.
Aidan Carl Mathews*

A morte do Irlandês

*A maré vazia de vez,
Trinta e uma palavras para alga
Empalidecem na praia.
(Trad.: Marcelo Tápia⁶⁶)*

“Segundo Jakobson, a estratégia do traduzir impõe [...] um “modus operandi” [...] distinto; a este “modus operandi” Jakobson denomina “transposição criativa” (caso em que eu falo de ‘re-criação’ ou ‘transcrição’ e Meschonnic de ‘tradução-texto’). [...] Haroldo de Campos⁶⁷

Já se fez referência, neste trabalho, à hipótese proposta nos anos 1930 pelos linguistas Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, tese que se tornou, durante muito tempo, referência para o relativismo linguístico. Segundo a tão conhecida hipótese Sapir-Whorf, as diferentes culturas caracterizam-se por universos mentais muito distintos, não só expressos, mas também determinados pelas diferentes línguas que lhes são próprias. Assim, o estudo das estruturas de uma língua pode levar à elucidação das concepções de mundo a que ela se liga. Esta proposição suscitou o entusiasmo de uma geração inteira de antropólogos, psicólogos e linguistas, nas décadas que se seguiram. Do entendimento que ela implica, deduz-se a não-correspondência entre os diferentes idiomas e as consequentes visões díspares de mundo, condenando-se a ideia da tradução à impossibilidade por princípio.

⁶⁶ O poema refere-se ao processo de “morte” do idioma irlandês, que conta com 31 palavras para designar variedades de alga, coerentemente com a cultura da ilha. In: *A forja – alguma poesia irlandesa*. Ed. bilíngue; trad. M. Tápia. São Paulo: Olavobrás, 2003.

⁶⁷ CAMPOS, H. “*Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*”. Conferência apresentada no II Congresso Brasileiro de Semiótica, São Paulo, 1985.

Jakobson, como já se aludiu, esforçou-se por introduzir uma visão menos pessimista, expressa em seu referencial ensaio “Aspectos linguísticos da tradução”. Diz ele:

A prática e a teoria da tradução abundam em problemas complexos, de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução. “O Sr. Todo-Mundo, esse lógico natural”, tão vividamente imaginado por B. L. Whorf, teria supostamente de raciocinar da seguinte maneira: “Os fatos são diferentes para pessoas cuja formação linguística lhes fornece uma formulação diferente para expressar tais fatos”⁶⁸. Nos primeiros anos da revolução russa, existiam visionários fanáticos que advogaram[...] uma revisão radical da linguagem tradicional, e em particular a supressão de expressões enganosas como o “nascer” ou “pôr” do Sol. Entretanto [...] é fácil, para nós, passar de nossas conversações costumeiras sobre o Sol nascente ou poente à representação da rotação da Terra, [...] porque qualquer signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se nos apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato. [...]

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. [...] (1973: 66-67)

Sobre a questão da equivalência, Jakobson afirma que:

[...] no nível da tradução interlingual⁶⁹, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras. [...]

No caso da tradução poética, após sustentar (conforme citação já incluída no início deste estudo) que “em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto”, e de que “o trocadilho, ou [...] a paronomásia, reina na

⁶⁸ Referência a: Benjamin, Lee Whorf. *Language, thought, and reality*. Massachusetts: Cambridge, 1956, p. 235.

⁶⁹ O linguista distingue três espécies de tradução: intralingual ou reformulação (interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua); interlingual ou tradução propriamente dita (interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua), e tradução intersemiótica (interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais).

arte poética”, o linguista considera que “quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível”. Sendo assim, para ele “só é possível a transposição criativa”. (1973: 72)

A expressão “transposição criativa” daria origem à palavra “transcrição”, designadora do conceito de tradução poética segundo Haroldo de Campos, que examinou a questão da “fragilidade” de uma “obra de arte verbal”, e propõe, do mesmo modo, o caminho de transcriá-lo. Veja-se, oportunamente, a teoria da transcrição de Campos em tópico a ela dedicado, neste estudo.

B.3. Breve panorama teórico e histórico da tradução

George Steiner, em seu já “clássico” livro sobre tradução, *After Babel* (1973), diz⁷⁰ que “A tradução é necessária em razão de os seres humanos falarem diferentes línguas” (2005: 77). A afirmação, aparentemente óbvia, implica a noção de que, sendo necessária, será realizada, independentemente de suas dificuldades ou, mesmo, de ser “possível” ou “impossível”. Desde a Antiguidade, há a prática da tradução, assim como a reflexão sobre ela. Ao longo da história, diferentes modos de visão da atividade se sobrepõem, se contradizem, se complementam, sem que haja qualquer perspectiva de uma teoria única que venha a se converter em referencial universal para a prática da tradução. Embora cada uma das teorias existentes possa reivindicar a superioridade sobre as demais, o que permanece é um conjunto intrincado e muito amplo de formulações e, conseqüentemente, de possibilidades de metodologia para a atividade tradutória. Enquanto se pode ter a ideia de que sempre a transposição de um sentido de um idioma a outro será possível, pela “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua” (J. C. Catford)⁷¹, à semelhança de vagões de um trem de carga que, rearranjados da forma que for necessária, conduzirão todo o “conteúdo” da mensagem do ponto de partida ao ponto de chegada (Eugene Nida)⁷², pode-se concluir pela impossibilidade da tradução (hipótese Humboldt – Sapir-Whorf⁷³), ou por uma óptica menos “pessimista” (mesmo incorporando a ideia de impossibilidade), que oferecerá saída (Jakobson); também se pode questionar a ideia de tradução, relativizando o significado, como algo absolutamente incorpóreo e inacessível (Derrida). Com a permanência, num conjunto de historicidade complexa, de uma extensa pluralidade de teorias mais antigas e mais novas, será sempre necessário eleger aquela ou aquelas que melhor se prestem a determinadas perspectivas de realização.

⁷⁰ Utilizaremos, para as citações de Steiner, a edição brasileira de seu livro, *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução* (Curitiba: UFPR, 2005), em tradução de Carlos Alberto Faraco.

⁷¹ CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965. Tradução brasileira: *Uma teoria linguística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.

⁷² NIDA, E. *Language structure and translation*. California: Stanford University Press, 1975.

⁷³ Wilhelm von Humboldt argumentou que as diferentes línguas determinam, constroem “visões de mundo” (*Weltanschauungen*) diversas; a ideia foi desenvolvida, posteriormente, pelos linguistas norteamericanos Edward Sapir e Benjamin Whorf.

Steiner considera que a “bibliografia sobre teoria, prática e história da tradução [...] pode ser distribuída por quatro períodos” (259), embora não haja linhas divisórias nítidas. O primeiro por ele delimitado corresponde a um período de dezenove séculos: estende-se

[...] do famoso preceito de Cícero que recomenda, em seu *Libellus de optimo genere oratorum*, de 46 a. C., que não se traduza *verbum pro verbo* (“palavra por palavra”) e de sua reiteração por Horácio na *Ars Poetica*, aproximadamente 20 anos mais tarde, até o enigmático comentário de Hölderlin sobre suas próprias traduções de Sófocles (1804).

O autor baseia-se, para sua definição desse imenso intervalo, no fato de que, nele, “análises e pronunciamentos seminais brotam diretamente do empreendimento do tradutor”; e destaca, no período:

as observações e polêmicas de São Jerônimo, o magistral Sendbrief vom Dolmetschen de Lutero (1530), os comentários de Du Bellay, Montaigne e Chapman, os de Jacques Amyot para os leitores de sua tradução de Plutarco, [...] as elaborações de Dryden sobre Horácio, Quintiliano e Jonson, as de Pope sobre Homero, as de Rochefort sobre a *Ilíada*. A teoria de Flório [...], os pontos de vista gerais de Cowley [...] o *De interpretatione recta*, de Leonardo Bruni [...] O tratado de Huet [...] (259-260)

Algumas notações que faço de marcos (entre outros possíveis) nessa história:

Cícero inicia a história da tradutologia; distingue entre *ut interpres* (mero tradutor) e *ut orator* (orador, escritor), rechaçando a tradução literal (*pro verbo uerbum*): *Nec verbum verbo reddere fidus / interpres* (“não se preocupe em verter palavra por palavra, como um fiel intérprete”). Mas antes, no séc. VI a. C., quando a língua persa dominava o oriente, os targumistas (*targum*: tradução / interpretação) ajudavam o público a entender os versos bíblicos, traduzindo-os oralmente e comentando-os – cite-se o lema de Judá bem Ilai: “o que traduz literalmente é um falsário; o que acrescenta algo é um blasfemo”. No século III a. C., judeus integrados à cultura helenística do Mediterrâneo centro-oriental ocasionam a necessidade de

tradução de textos sagrados para o grego, por dificuldade de leitura do hebraico: surge o primeiro caso histórico de tradução bem-sucedida – a Bíblia na “versão dos setenta”: “72 anciãos traduzem em 72 dias, inspirados pela divindade”. No final do século IV, aparece a *Vulgata*: São Jerônimo procede à revisão dos textos bíblicos latinos existentes a partir do grego, e realiza a tradução do velho testamento com base no texto hebraico; propõe que: “*Eadem igitur interpretandi sequenda est regula, quam saepe diximus, ut ubi non sit damnum in sensu linguae, in quam transferimus, εὐφωρία, et proprietates conservetur*”⁷⁴ (“Assim, pois, deve-se seguir a regra de tradução que já indicamos várias vezes: quando não redunde em detrimento do sentido, há que se conservar a eufonia e as características próprias da língua que se traduz”). Na Idade Média, Maimônides formula concepções acerca de procedimentos de tradução que ainda correspondem a uma visão pragmática de equivalência adotada por tradutores:

O tradutor que pretenda verter literalmente cada vocábulo e apegar-se servilmente à ordem das palavras e frases do original deparará com muitas dificuldades, e o resultado apresentará reparos e corruptelas. O tradutor terá de apreender primeiro todo o alcance da ideia e reproduzir depois seu conteúdo com máxima clareza em outro idioma. Mas isto não pode ser realizado sem alterar a disposição sintática, sem usar de muitos vocábulos onde só havia um, ou vice-versa, e sem acrescentar ou suprimir palavras, de tal maneira que a matéria resulte perfeitamente inteligível na língua para a qual se traduz.⁷⁵

Na Idade Moderna, durante o Renascimento, destaca-se o problema da tradução de textos sagrados; Lutero e Frei Luis de León são partidários da “literalidade” (“se pudesse ater-me à letra, o faria” – Lutero); há preocupação com a “naturalidade” no idioma de chegada, que levaria a acusações de uso de linguagem profana nos textos bíblicos. Em 1533 surge a obra *De ratione dicendi*, de Juan Luis Vives, que traz “questões certamente muito sugestivas para a moderna teoria moderna da tradução” (Torre, 1994: 35); o linguista romeno Coseriu o considera “precursor da teoria moderna do traduzir” pelo fato de ele propor o problema da tradução como uma atividade

⁷⁴ Hieronymus, *Epistolae*, 4, 106, 55.

⁷⁵ A partir da versão ao espanhol de Santoyo (Santoyo, J. C. *Teoría y crítica de La traducción: Antología*. Barcelona: Bellaterra, 1987), que, por sua vez, traduziu da versão inglesa de Stitskin (Stitskin, L. D. *Letters of Maimonides*. New York: Yeshiva University Press, 1977) . Apud: Torre, E. *Teoría de La traducción literária*. Madri: Síntesis, 1994, p. 24.

diferenciada para cada tipo de texto; suas colocações centrais vão ao encontro de proposições como as de Nida (*Theory and Practice of Translation*, 1969): para ele, a tradução é “uma transferência de palavras de uma língua a outra, conservando-se o sentido”⁷⁶. Distingue três tipos de tradução:

Em algumas versões, atende-se somente ao sentido (*solus spectatur sensus*); em outras, somente à construção e ao estilo [...], como se, por exemplo, alguém tentasse trasladar a outras línguas os discursos de Demóstenes ou de Cícero, ou os poemas de Homero ou de Virgílio, respeitando fielmente todas as suas características e nuances [...]. Um terceiro tipo de versão é aquele em que se têm em conta tanto os conteúdos⁷⁷ como as palavras (*et res et verba*), isto é, quando as palavras vêm a adicionar força e graça às ideias, seja isoladamente ou em grupos ou na totalidade do discurso.⁷⁸

Mencione-se também, como referência especialmente marcante, a proposição de Alexander Fraser Tytler (1792), comumente citadas como a manifestação modelar da concepção logocêntrica da tradução⁷⁹:

1. A tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original;
2. O estilo da tradução deve ser o mesmo do original;
3. A tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original.

E, ainda, o “decisivo ensaio” (Steiner, 2005: 260) de Friedrich Schleiermacher⁸⁰, “*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*” (“Sobre os diferentes métodos de tradução”, conforme tradução brasileira)⁸¹, de 1813. Schleiermacher distingue, primeiramente, “duas formas” que teriam sido inventadas de “travar conhecimento com as obras de línguas desconhecidas” – a “imitação” e a “paráfrase”:

⁷⁶ Apud TORRE, 1994, p.35.

⁷⁷ Apud: ARROJO, R., 2003. A partir de: *The principles of translation* (1791), apud Bassnet-McGuire, Susan. *Translation studies*, p. 63.

⁷⁸ *Id.*, *ib.*

⁷⁹ Vejam-se as referências às concepções desconstrucionistas, neste trabalho. Outras observações sobre o assunto serão incluídas adiante.

⁸⁰ O filósofo Schleiermacher (1768-1834) foi um dos criadores do Romantismo alemão, ao lado dos irmãos August e Friedrich Schlegel, do poeta Novalis, do autor de obras dramáticas Ludwig Tieck e do também filósofo Schelling, todos unidos em torno da revista “*Atheanum*”, em 1797.

⁸¹ SCHLEIERMACHER, F. Tradução de Margarete Von Mühlén Poll. In: *Clássicos da teoria da tradução*, vol. I – Alemão-português. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 27.

A paráfrase quer dominar a irracionalidade das línguas, mas somente de forma mecânica [...] O parafraseador lida com os elementos de ambas as línguas como se fossem sinais matemáticos que se deixam levar aos mesmos valores por adição ou subtração, e, nem o espírito da língua traduzida, nem o da língua original conseguem aparecer nesse procedimento. [...] Em contrapartida, a imitação se curva ante a irracionalidade das línguas: [...] não restaria outra coisa com a diversidade das línguas com a qual tantas outras diversidades estão ligadas, a não ser esboçar uma imitação, um todo composto de elementos visivelmente diferentes dos do original, que, contudo, aproximasse o seu efeito daquele, tanto quanto as diferenças de material ainda lhe permitissem. (2005: 41-43)

Mas a contribuição mais importante do pensador alemão foi a distinção entre caminhos a serem seguidos pelo “verdadeiro tradutor” (“aquele que realmente pretende levar as encontro essas duas pessoas tão separadas, seu autor e seu leitor [...]): “[...] que caminhos ele [o verdadeiro tradutor] pode tomar? A meu ver, só existem dois. Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (2001: 43).

Com a obra de Tytler e a de Schleiermacher, encerra-se, segundo Steiner, o primeiro período da história bibliográfica da tradução, caracterizada essencialmente por uma orientação empírica, de “asserções e notações técnicas primárias”, iniciando-se, então, o segundo período, eminentemente teórico e voltado à investigação hermenêutica: “A questão da natureza da tradução é posicionada no interior das teorias mais gerais da linguagem e da mente. [...] A abordagem hermenêutica [...] foi iniciada por Schleiermacher e adotada por A. W. Schlegel e Humboldt”. Steiner atribui a “esse intercâmbio” relatos dos mais reveladores sobre tradução, como os de Goethe, Schopenhauer, Matthew Arnold, Paul Valéry, Ezra Pound, Walter Benjamin e Ortega y Gasset, entre outros. Sobre Arnold, menciona-se que em seu ensaio *On translating Homer* (1861), “sustenta a tese de que toda boa tradução haveria de produzir no leitor de língua receptora a mesma impressão que produziu o original, em sua época, em seus primeiros leitores”, enquanto F. W. Newman (também em 1861) “defendia exatamente o contrário: a tradução deveria seguir fielmente as características formais do texto original, e o leitor da tradução haveria de ter sempre a impressão de que se encontrava

precisamente diante de uma tradução e não diante do texto original” (Torre, 1994: 47). O “período de teorização e definição poético-filosófica” termina, para Steiner, com *Sous l’invocation de Saint Jérôme* (1946), de Valéry Larbaud.

O terceiro período é marcado pela aplicação, por estudiosos russos e tchecos – “herdeiros do movimento formalista”, de teorias linguísticas e estatísticas no estudo da tradução: Quine (1960) e Andrej Fedorov (1953) estão entre os autores representativos do contexto.

Um novo período se configura, para Steiner, a partir das proximidades da década de 1970: surge um novo interesse na hermenêutica da tradução, despertado pela redescoberta do texto “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”), de Walter Benjamin (1923), e pela influência de Heidegger e Hans-George Gadamer; a reflexão sobre teoria e prática da tradução se transforma num ponto de contato entre diferentes disciplinas. Quanto às ideias de Walter Benjamin, dadas a sua complexidade e a sua importância para a discussão da atividade tradutória – e, em especial, para a teorização sobre tradução poética por Haroldo de Campos –, elas serão referidas oportunamente, ao tratarmos das reflexões do brasileiro.

B.3.1 Panorama atual das teorias da tradução

É recente – de 2011 – a publicação de *Teorias contemporaneas de la traducción*, de A. Pym⁸². Para uma rápida referência ao panorama teórico geral sobre tradução, creio que essa seja a fonte mais conveniente, pela proposta de categorização e pela abrangência que encerra.

O autor afirma que estruturou seu estudo “em torno de paradigmas, e não de teorias, teóricos ou escolas individuais”. Propõe-se a examinar os paradigmas baseados em “equivalência”, “finalidade”, “descrição”, “indeterminação” e “localização”; os paradigmas aparecem em parte por ordem cronológica, dos anos 1960 à atualidade.

Quanto às teorias anteriores, diz Pym: “As teorias novas substituíram as teorias precedentes? Em absoluto. Todos os paradigmas continuam funcionando, até certo ponto, em contextos profissionais ou acadêmicos atuais. Todos merecem ser objeto de um estudo geral”.

Sobre as teorias enquadradas no primeiro paradigma, diz Pym, ao apresentar suas bases conceituais:

En el ámbito de la lingüística se prestó atención al problema del “sentido”. Saussure había establecido una distinción entre el “valor” que tiene una palabra (con relación al sistema del lenguaje) y su “significación” (que tiene en el uso concreto). Consideremos el ejemplo famoso del ajedrez: el *valor* del caballo es la suma de todos los movimientos que puede hacer, mientras que la *significación* de un caballo en concreto depende de la posición que ocupe en el tablero en un momento dado. Por tanto, el valor depende del sistema, que Saussure denominó *langue* (lengua), mientras que la significación depende del uso concreto, que Saussure denominó *parole* (habla). Para algunos teóricos, como Coseriu, podría trazarse una correspondencia entre esos términos y la distinción en alemán entre *Sinn* (significado estable) y *Bedeutung* (significado momentáneo, significación). Si una traducción no puede reproducir el primero, podría tal vez transmitir el segundo. En español, por ejemplo, no hay palabra equivalente al vocablo inglés *shallow* tal como aparece en la expresión *shallow water*. No obstante, su

⁸² Anthony Pym, que é professor de Tradução e Estudos Interculturais na Universitat Rovira i Virgili, em Tarragona (Catalunha, Espanha), publicou o trabalho em língua espanhola. O livro encontra-se disponível, pela internet, em *site* da referida Universidade.

significación se puede transmitir empleando dos palabras: *poco profundo* (cf. Coseriu 1978). Así queda demostrado que, aunque las estructuras de ambos idiomas sean diferentes, es posible establecer cierta equivalencia.

E cita, posteriormente, algunas das primeiras definições de “equivalência”:

La traducción entre lenguas puede definirse como la *sustitución* de los elementos de un idioma, el campo [*domain*] traductivo, por *elementos equivalentes* de otro idioma, la gama [*range*] traductiva. (A. G. Oettinger 1960: 110)

La traducción podría definirse de la siguiente manera: la *sustitución* del material textual en un idioma por *material equivalente* en otro idioma. (Catford 1965: 20)

Traducir consiste en *reproducir* en la lengua meta el *equivalente natural más próximo* al mensaje de la lengua de origen. (Nida and Taber 1969: 12; cf. Nida 1959: 33)

[La traducción] *lleva* de un texto de origen a un texto de destino, que es *el equivalente lo más próximo posible* y presupone una comprensión del contenido y el estilo del original. (Wilss 1982: 62)

Sobre as teorias agrupadas com base no paradigma da finalidade, diz o autor:

[...] es frecuente encontrar referencias a la *Skopostheorie*, la llamada teoría del *Skopos*, que es la palabra griega para lo que denominaremos “finalidad”. Este término forma el núcleo de la “teoría general” de Reiss y Vermeer gracias sobre todo a la proposición siguiente:

Una acción viene determinada por su finalidad (o sea, es una función de su finalidad) (Reiss y Vermeer 1984: 101[...])

Esta “regla del *Skopos*” implica que el acto de traducir, considerado como una acción, obedece en última instancia a las razones por las cuales alguien ha encargado la traducción. [...]

[...] tenemos el mismo texto de origen, varias posibles traducciones, y un factor dominante: el *Skopos*.

O paradigma seguinte, o das teorias descritivas, nasceria da noção de que “a equivalência é uma característica de todas as traduções, sem importar sua qualidade linguística ou estética”, de modo a que o conceito não poderia servir para a formação

prescritiva de tradutores. O que se propõe, dentro desse paradigma, é *descrever* o que são, na realidade, as traduções, ou como são efetivamente feitas, e não apenas *prescrever* como elas deveriam ser. Por essa razão, a mudança da prescrição para a descrição representou, como diz Pym, um claro desafio ao paradigma da equivalência. Enquadram-se nesta categoria, entre outros constructos teóricos, o do formalismo russo e do estruturalismo do Círculo Linguístico de Praga.

Para abordar as teorias referentes ao paradigma do indeterminismo, Pym se vale, inicialmente, de um comentário sobre a permanência, em certa medida, do paradigma da equivalência em tradução: para ele, as diferentes versões desse paradigma ainda “subjazem na maior parte do trabalho realizado em tradutologia”. O autor constata que a equivalência não morreu, ainda que tenha sido questionada. De seu ponto de vista, há duas “razões profundas” para as dúvidas teóricas relativas à equivalência, e que não provêm dos dois paradigmas já mencionados: a “instabilidade da ‘origem’” (“a investigação descritiva mostra que as tarefas dos tradutores variam consideravelmente em função de seu posicionamento cultural e histórico”) e o “ceticismo epistemológico”. Faz tempo, como observa Pym, que os filósofos da própria ciência, e mais tarde os das humanidades, puseram em dúvida a “certeza” própria das diversas formas de estruturalismo, ao assumirem que o estudo científico poderia produzir conhecimentos estáveis num mundo de relações puras – “as relações entre coisas não podem ser separadas das relações entre pessoas”, e, por isso, o estruturalismo deu origem ao pós-estruturalismo e à desconstrução, nos estudos literários e culturais. Segundo Pym, uma teoria “determinista” pressupõe um tipo de relação em que um fator X impõe a natureza de um fator Y, e assim a determina, enquanto uma teoria “indeterminista” admite que a relação “não é tão direta, tão unidirecional, tão binária ou tão fácil de observar”. (113) Entre as teorias estudadas sob este paradigma, encontra-se, evidentemente, a desconstrução.

As ideias e práticas reunidas sob o último dos paradigmas identificados por Pym, o da localização, “provavelmente não formam”, segundo ele, “uma teoria da tradução do estrito ponto de vista acadêmico”. Nascidas para atender a necessidades de mercado – “a localização implica fazer com que um produto seja apropriado linguística e culturalmente ao mercado local de destino onde será utilizado e vendido” (segundo uma Associação norte-americana dedicada à área) –, “não são mais que um conjunto de nomes e ideias desenvolvido dentro de alguns setores da indústria da linguagem”. O

autor comenta que “se os idiomas e as culturas são tão incertos e instáveis que ninguém pode estar seguro sobre o que é a equivalência, então uma solução poderia ser criar-se um conjunto de idiomas e culturas artificiais onde a certeza fosse possível”...

Uma vez apresentado, ligeiramente, este breve panorama, pode-se deduzir que a grande questão remanescente no campo da teoria da tradução, e, portanto, em relação às possibilidades de comparação entre traduções, diz respeito ao conceito de equivalência, sua utilização (ou não) como fundamento para a atividade tradutória, e as possíveis formas de seu emprego, caso seja ele considerado. Assim, será aproveitada esta constatação para que se apresente uma breve reflexão sobre as possibilidades de um estudo comparativo de traduções, a ser aqui realizado.

O construto teórico da “transcriação”, de Haroldo de Campos, deve enquadrar-se, ainda que imprecisamente (pelas limitações da categorização apresentada, presentes em qualquer categorização), entre as teorias descritivas, pelo nível genérico de suas “prescrições” (voltadas apenas ao posicionamento de iniciativa criadora, incluindo-se a ousadia criativa, e à noção de “construção paramórfica”, que permite um amplo campo de ações díspares, conforme a leitura), e pela concepção dessacralizante do “original” a ser recriado, diante do qual se prevê a atitude rebelionária.

B.4. Breve discussão sobre a possibilidade metodológica de comparação entre traduções

No ensaio “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, Paulo Henriques Britto assim sintetiza, de início, a questão sobre a possibilidade de se compararem traduções, tendo em conta a visão desconstrucionista:

Na área de Estudos da Tradução, no Brasil, tem certa influência o ideário pós-estruturalista, que pode ser encarado como uma versão contemporânea do ceticismo em sua versão mais radical — não o ceticismo de Hume, mas o de Sexto Empírico. A posição pós-estruturalista pode ser resumida aproximadamente como se segue: os textos não possuem significados estáveis que correspondam a intenções que seus autores tivessem em mente ao escrevê-los (se é que os autores têm controle total sobre suas intenções); só temos acesso a nossas próprias leituras dos textos. Assim, quando dizemos que uma dada tradução é fiel ao original, estamos dizendo apenas que nossa leitura dessa tradução é fiel à nossa leitura do original; nada podemos afirmar sobre os textos em si. Entende-se, pois, que não haja consenso absoluto a respeito dos méritos relativos de duas traduções de um dado texto; se achamos a tradução de um texto feita por A melhor que a feita por B, isso ocorre apenas porque nossa leitura do original se assemelha mais à do tradutor A do que a de B; e nada mais há a se dizer. (2006: 239)⁸³

Britto parte, para uma contribuição sua à comparação de traduções, do artigo (já mencionado neste trabalho) “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução”, de R. Arrojo, sobre uma polêmica ocorrida entre os críticos e tradutores Nelson Ascher e Paulo Vizioli, relativa a traduções da poesia de John Donne realizadas por Augusto de Campos e por Vizioli. Ele cita um trecho do referido artigo:

[...] a tradução de um poema e a avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista, ou de uma perspectiva, ou sem a mediação de uma “interpretação”. Portanto, a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução. [...] Tanto Paulo Vizioli quanto Augusto de Campos são

⁸³ Publicado na revista *Terceira margem* número 15. Rio de Janeiro, julho-dezembro de 2006, pp. 239-253.

“fiéis” às suas concepções teóricas acerca de tradução e acerca da poesia de Donne, e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes. Inevitavelmente, as traduções de cada um deles agradarão aos leitores que, consciente ou inconscientemente, compartilharem de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que, como Ascher, já foram seduzidos por pressupostos diferentes.

Após comentar que “num primeiro momento” essa argumentação (de que não temos, jamais, acesso à coisa-em-si, mas somente à nossa percepção dela) parece inatacável, Britto aponta a existência de um problema: esse argumento não se aplicaria apenas à tradução, e deveria valer aos outros campos do saber. Evoca, então, o fato de os cientistas dedicados às questões da física contemporânea (área de conhecimento na qual também não se teria acesso à realidade-em-si), ao não serem unânimes em relação à teoria das cordas (uma das tentativas de teoria unificada), prosseguirem com experimentos, publicações e debates, em vez de se contentarem com a constatação de que as discordâncias se devam somente aos diferentes pressupostos de cada físico, para concluir que “o ponto de partida de Arrojo procede, mas a conclusão a que ela chega não se sustenta”:

É verdade que não temos acesso direto ao real e que todas nossas opiniões são qualificadas pelos nossos pressupostos, mas essa constatação *não* leva à conclusão de que todas as traduções, ou todas as teorias, são igualmente “legítimas e competentes”. Pelo contrário, é precisamente *porque* não temos esse acesso direto ao real que é necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos, ainda que parciais – pois se o real se oferecesse diretamente como evidência à inteligência humana, o que haveria para discutir?

Depois de contestar diversos argumentos possíveis a favor da noção desconstrucionista, o autor propõe um procedimento de análise comparativa, cujas providências são: primeiramente, assinalar em negrito, no “texto original”, “toda palavra ou expressão cujo significado pareça não ter sido transposto na tradução”; depois, marcar em itálico, no “original” e nas traduções, “toda passagem cujo sentido tenha sido alterado de forma significativa”; e, ainda, sublinhar, nas traduções, “as palavras e expressões que, no plano do sentido, parecem não corresponder a nada que conste no original”.

Veja-se, como exemplo, um pequeno fragmento do poema analisado, em ambas as versões ao português:

Tells me **from you**, that now it is bed time.
Off with that **happy** busk, which I envie,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gown going off, such beautiful state reveals,
As when from flowry meads **th'hills** shadow steales.

Dizendo a mim que a hora chegou de ir para a cama.
Abre o teu espartilho, que eu invejo em tudo:
Contudo, ele te abraça; e se mantém, contudo.
Tua saia, ao cair, revela tal primor,
Que é igual à sombra a se afastar do campo em flor.

Tells me from you, that now it is bed time.
Off with that **happy** busk, **which I envie**,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gown going off, **such beautiful state reveals**,
As when from flowry meads **th'hills** shadow steales.

De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.

Antes da análise, o autor observa que, sendo o texto em inglês composto em pares de pentâmetros jâmbicos⁸⁴, as duas traduções utilizaram medidas diferentes: Vizioli, o dodecassílabo, Campos o decassílabo. E comenta que, embora “a maioria dos tradutores” tendesse a considerar o decassílabo como o verso português mais próximo do pentâmetro jâmbico, poderia ser vantajoso usar o verso de doze sílabas, pois, sendo as palavras inglesas mais curtas do que as portuguesas, haveria menor chance de cortes visando à manutenção do número de sílabas.

Na etapa seguinte, Britto exhibe um quadro com a quantificação das marcações em negrito, itálico e sublinhas:

	V	C
negritos	13	15
itálicos	11	13
sublinhas	15	2

⁸⁴Versos de cinco jâmbos, ou seja, cinco pés binários com a tônica na segunda sílaba.

Faz ele, então, algumas constatações:

No que diz respeito às perdas de significado e às alterações de elementos semânticos, as duas traduções se equivalem, com ligeira vantagem para V; por outro lado, V apresenta muito mais acréscimos do que C. Ou seja: ao que parece, a adoção de um metro mais longo em V, embora permitisse diminuir um pouco as perdas e alterações semânticas, teve o efeito contraproducente de obrigar o tradutor a acrescentar um grande número de palavras e expressões que não correspondem a nada que se encontre no original, a fim de preencher as doze sílabas de cada verso. Examinando a primeira tabela mais detidamente, chegamos a uma outra constatação importante: dos 15 acréscimos em V, nada menos que 11 ocorrem em posição final, o que parece indicar que as palavras em questão foram acrescentadas com o duplo objetivo de preencher espaço e também forçar uma rima. Quando verificamos que em C há apenas um acréscimo em posição final, somos levados a concluir que em C, muito mais do que em V, as rimas se dão entre termos que correspondem semanticamente ao original, ao passo que em V, em 11 versos traduziu-se o sentido do original e em seguida acrescentaram-se uma ou mais palavras ao verso para que houvesse rima. Ou seja: em V, o metro mais longo foi a solução encontrada pelo tradutor para compensar sua dificuldade em encontrar soluções que funcionassem ao mesmo tempo no plano do significado e no da rima. Este fato, se comprovado, por si só já constitui um forte argumento em favor da superioridade de C. (245)

Britto passa a examinar “os 11 dísticos em cujas traduções houve acréscimos na posição final dos versos”, para comprovar a sua hipótese. Após a análise, enumera verificações a respeito dos aspectos observados nas traduções, para concluir, por fim, que “é possível argumentar que C é superior a V quanto ao quesito fidelidade, utilizando argumentos razoavelmente objetivos. Dizer que as pessoas que preferem a de Campos à de Vizioli o fazem apenas por compartilharem os pressupostos de Campos e não os de Vizioli não resolve o problema [...]”.

O esforço de Britto é de grande relevância: procura um meio de não se permanecer na relativização total, em que tudo poderia ser igualmente “válido” (e, portanto, tendente a despir-se de atrativos para a busca das qualidades próprias de cada criação, responsáveis pela fruição e pelo conhecimento que os textos proporcionam), para distinguir características – e, com elas, vantagens ou desvantagens – de cada uma

das traduções, concluindo pela “superioridade” de uma sobre a outra. No entanto, é nesta parte que continua a residir, em meu modo de ver, uma dúvida: quais as vantagens de se constatar, por um método de análise – entre outros certamente possíveis – a superioridade de um trabalho sobre o outro? Pode-se argumentar que a escolha dos procedimentos já será compatível com um ponto de vista, e coerente com a hipótese preconcebida... Nesse sentido, uma reafirmação do foco descritivo, que mantém a noção da relatividade de avaliações, permite observar, por meio da constatação de diferenças, o modo como realizações distintas operam em suas escolhas, não necessariamente se dando um passo conclusivo sobre a inferioridade ou não de um resultado sobre outro. No caso em questão, a superioridade é depreendida em relação ao quesito “fidelidade”, sendo esta vinculada ao aspecto semântico, ou ao “plano do conteúdo”; poderia ser outro o quesito, e poderiam ser outras, portanto, as conclusões; não se pode esquecer que a “fidelidade ao sentido” é, como outras condições predefinidas, discutível como referência essencial, e se fundamenta, inevitavelmente, no conceito de equivalência. Embora este pareça ser um conceito que tende a resistir aos questionamentos e relativizações da noção de *origem*, não deverá, penso, ser visto como mais do que um dos possíveis princípios sobre os quais se poderá buscar correspondências para verificação de resultados, num processo geral de “desvendamento” das características que compõem os textos, como fontes de leitura e de recriação. O que é importante admitir, para a viabilização de qualquer passo de análise ou compreensão, é que o texto é um objeto que pode ser lido e “criado” pela leitura de modos diversos, mas que também apresenta características que lhe são próprias, que vão além do significado e sua permanência, do mesmo modo que um poema traduzido as terá, e não necessariamente as “mesmas” do texto do qual partiu, uma vez que também seja visto como criação, como um poema autônomo. A questão é que um poema que “funcione bem”, ainda que em determinado contexto, poderá ser considerado uma boa tradução, mesmo que pouco “fiel”, sob certos aspectos, ao texto do qual partiu. Lembre-se, por exemplo, entre tantas outras referências possíveis, a tradução de Fitzgerald, do *Rubayat* de Omar Khayam, tão “diferente” do original persa no aspecto da “fidelidade” semântica, e que se tornou, ele mesmo, um clássico da poesia universal.

Haroldo de Campos fala em “vivição implacável” do poema “original”, pressupondo sua materialidade, necessária para um exame particular, que pode originar um novo ser, uma criação “paramórfica”, de “estrutura análoga” (construída com base

no reconhecimento propiciado por referenciais linguístico-estéticos, como a função poética da linguagem ou a iconicidade do signo) nascida ao lado do outro que a antecedeu. Mas a proposta de Campos, central neste estudo, será vista em outro capítulo.

Voltando ao ensaio de Britto, ele é tão relevante para a poesia e para a tradução de poesia como o ensaio de Arrojo que o motivou. Ainda que se discorde do autor (que prevê, em seu texto, as inevitáveis discordâncias), por exemplo, em relação a sua crença no valor da equivalência e nos “fatos” – manifesta na ideia de se cotejarem duas traduções e original “linha a linha, sílaba a sílaba, examinando e pesando as diferenças, para se chegar a uma conclusão baseada em fatos [...] e expressa em argumentos lógicos (não, por exemplo, em trocadilhos)” –, seu empreendimento vai contra a imobilidade e a resignação:

Atualmente, nos estudos da tradução, como na área dos estudos literários, é frequente o argumento de que, como não podemos ter acesso direto a um significado essencial absolutamente estável, devemos adotar um relativismo absoluto – todas as soluções são igualmente válidas e competentes, cada uma em relação aos seus próprios pressupostos, e nada mais há a dizer. Como não pode haver uma avaliação de tradução absolutamente objetiva e universalmente aceita, avaliar traduções seria uma atividade ociosa. A alternativa que proponho é esta: ainda que não haja um consenso absoluto, e ainda que cada um de nós faça seus julgamentos com base em seus próprios pressupostos, é possível utilizar o discurso racional para fazer avaliações e tecer considerações em torno de traduções, fazendo referência a certas propriedades dos textos traduzidos com relação às quais há um certo grau de acordo entre um bom número de pessoas envolvidas nas atividade de traduzir.

Se concordamos com a ação e com a contraposição a um relativismo absoluto (inclusive sobre poesia ou qualquer *existência*), temos de considerar, contudo, que, mesmo quando se consideram diferentes soluções como igualmente válidas em princípio, isso não impede necessariamente que se proceda a uma análise visando à revelação, ao mesmo tempo, das diferenças entre os textos e da coerência interna de cada um e em relação a seus possíveis pressupostos – um modo, talvez, de concluir

sobre sua eficiência intrínseca –, extraíndo-se, até, aspectos comuns num substrato mais “fundamental” do poético.

A breve discussão realizada neste tópico prosseguirá no seguinte, de modo um pouco mais aprofundado e amplo, valendo-me, para tanto, de outro artigo de P. H. Britto como referência para reflexão.

B.5. Esboço de uma proposta de análise

Como se verá, iniciaremos nossos comentários e análises de breves fragmentos da obra homérica apontando, primeiramente, aspectos fundamentais da poesia épica grega e características gerais das traduções dos poemas ao português. Consideraremos o plano de conteúdo e algumas correspondências principais de sentido, para prosseguirmos, também, com apontamentos de ordem formal, assim como de relações entre conteúdo e expressão. Nenhuma novidade nesse procedimento, que, entretanto, adotará modos de descrição e avaliação não baseados centralmente na quantificação: esta escolha não representa apenas o não-uso de um recurso possível, mas uma diferença de concepção e procedimento em relação a análises como as propostas por Paulo H. Britto, tomadas como referência imediata. Pode-se depreender, de início, que o referencial da *estrita equivalência* como o meio para se avaliarem traduções não se mostra o mais adequado à tradução da poesia homérica, que, de certo modo, serve para demonstrar as dificuldades e, para mim, a inadequabilidade de se permanecer no uso da equivalência pela “literalidade”, seja semântica, seja formal. Trata-se, é claro, de discutir a própria conceituação de tradução poética e do que seja a “fidelidade” na ação tradutória.

Um ponto de vista como aquele elaborado por Haroldo de Campos, com base em conceitos que serão apresentados oportunamente, permite ver a tradução de um poema como uma criação de algo novo, com suas próprias “regras” internas, ainda que resulte propriamente de um processo de recriação e ainda que seja construído de modo a guardar relações de paramorfismo com o texto-fonte. As prescrições tradutórias de uma teorização como essa não determinam procedimentos sempre idênticos ou uniformes, nem soluções encaminhadas pelas mesmas diretrizes; sendo um processo de criação, envolverá as escolhas do tradutor-criador a cada etapa de seu trabalho, iniciando-se com a eleição, pela leitura, do que considera relevante da “estrutura” do poema a ser “reproduzido”⁸⁵ e prosseguindo com suas opções de composição e modo de “correspondência” com o texto de que parte. Existirá *potencialmente*, permitida por uma abordagem como essa, grande flexibilidade no processo de escolhas que levarão a resultados diferentes: abolindo-se uma relação de “servitude” em relação ao “original” –

⁸⁵ Relembre-se, neste ponto, a explicitação deste termo pelo poeta e tradutor Guilherme de Almeida: em sua apresentação ao livro *Poetas de França* (1ª edição, 1936 / 5ª edição – São Paulo: Babel, 2011), o autor sugere a palavra “re-produzir”, quer dizer, produzir de novo” como o que seria traduzir poesia.

que deixa de ter o peso implícito à noção de equivalência completa, e com o qual o poema traduzido deseja ombrear-se, podendo ser visto como “original do original” –, o poema resultante da tradução será antes construído a partir de princípios e de processos considerados análogos ou correspondentes, do que de obrigações de equivalência palavra a palavra, ou efeito a efeito (sonoro ou imagético). Do ponto de vista de uma recriação de fato – ou transcrição, conforme propõe H. de Campos – o poema poderá dar conta da eficiência construtiva e comunicativa (ou anticomunicativa, se pensarmos na exigência, pelo poema, de uma leitura apropriada para sua apreensão⁸⁶) daquele ao qual se refere, de modos diversos: seguindo-se, por exemplo, o conceito de “make it new” (“renovar”) proposto por Ezra Pound, e buscando-se elementos (inclusive referências) na própria cultura, poderão ocorrer alterações semânticas significativas, assim como a “modernização” e a “contextualização” do poema (como na tradução de Augusto de Campos de fragmento do *Rubayat* na versão de Fitzgerald, defendida em artigo por Haroldo⁸⁷), ao passo que, ao seguir-se uma ideia de recriação que possa ser inserida em contexto histórico correspondente, será obtido um texto “anacrônico”, como na tradução de Guilherme de Almeida do poema “Ballade des dames du temps jadis”, de François Villon, considerada modelar por H. de Campos⁸⁸.

No caso da épica grega (e latina) em português, temos, no trabalho de Odorico Mendes, o exemplo nítido da conceituação da tradução como não vinculada à obrigatoriedade de correspondência “palavra a palavra”. Ao optar pelo uso do verso camoniano, ou seja, do decassílabo, para recriar poemas originalmente produzidos em hexâmetros dactílicos, e ao propor-se a realizar uma obra marcada pela concisão (na qual não haveria lugar para o aumento da quantidade de versos, por serem mais breves), o tradutor baseia-se na ideia de correspondências menos restritas de sentido, dispensando por vezes detalhes inessenciais à narrativa, e repetições de fórmulas e epítetos, inadequados, para ele, a um poema produzido e lido em seu tempo. Se analisada com base num modelo como o proposto por P. H. Brito, em que se quantificam as palavras e suas estritas correspondências na tradução a fim de se

⁸⁶ Pelos usos que faz de recursos sonoros, rítmicos e de repetição (conforme já se viu, neste estudo), ou seja, da função poética da linguagem (projeção paradigmática sobre o sintagma) e dos denominados “desvios de linguagem”; pelas construções semântico-sintáticas inabituais e ambíguas, e, essencialmente, por ser visto como um poema (e, portanto, gerar expectativa de leitura diversa daquela dedicada a um texto de rápida comunicação), a poesia suscitará um modo apropriado de leitura.

⁸⁷ “Tradução, ideologia e história” (1983). In: *Cadernos do MAM* n° 1. R. de Janeiro: dezembro de 1983.

⁸⁸ “Memorável e virtuosística recriação”: assim se refere Campos à versão de G. de Almeida, em texto de orelha para o livro: ALMEIDA, G. de / VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. S. Paulo: Perspectiva, 1997.

estabelecer um juízo de valor para a tradução, a obra de Odorico estaria previamente condenada a uma avaliação de inferioridade em relação a outras de verso mais longo, ou feitas em prosa, embora estas também contenham omissões⁸⁹; este resultado seria inadequado, tendo-se em conta as qualidades e a importância histórico-literária da tradução (e do pensamento) de Mendes, que, como veremos, prevê a utilização de paráfrases muitas vezes mais “econômicas” (ou seja, com emprego de menor quantidade de palavras), e, portanto, sem correspondência “literal”, para compor sentidos similares aos do texto-fonte. Embora talvez se pudesse usar esse critério, por exemplo, para traduções como as de Carlos Alberto Nunes (em versos de dezesseis sílabas), de André Malta (em versos compostos por duas redondilhas), de Donaldo Schüler (em versos livres) e a portuguesa de Frederico Lourenço (também em versos livres)⁹⁰, o critério não daria conta, creio, de uma comparação mais abrangente. Mas o que se precisa considerar, fundamentalmente, é a própria inadequação da noção quantitativa de correspondência, seja semântica ou formal, e a ideia de avaliação como estabelecimento de superioridade entre traduções, ainda que se possam evidenciar suas qualidades intrínsecas – numa análise com propósito predominantemente descritivo – permitindo-se, assim, que se façam juízos de valor baseados na coerência interna do trabalho e em aspectos determinados (como, por exemplo, a “densidade” sonora em segmentos correspondentes), conforme os princípios e os propósitos adotados pela crítica.

Assim, a análise não se baseará em conceitos fundamentados (ao menos exclusivamente) na noção de equivalência⁹¹, como os de correspondência e de *perda* (quando não há correspondência plena) propostos por Britto no texto que citaremos em seguida, para esclarecimento da referência, antes de prosseguirmos com a apresentação dos propósitos desta tarefa; serão marcadas, em negrito, passagens que servirão de base a minhas observações posteriores:

A avaliação de uma tradução de poesia é uma tarefa complexa e delicada. Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis — semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o

⁸⁹ Como se verá nas análises, no entanto – em algum momento quantificador – ocorre de o texto de Odorico Mendes apresentar menos omissões que as traduções feitas em verso mais longo.

⁹⁰ Supondo-se que a opção por versos mais longos inclui alguma noção de “literalidade” na correspondência ao sentido.

⁹¹ Isso não quer dizer que não será usada, nas análises desenvolvidas neste trabalho, uma avaliação de correspondências, e, mesmo, uma quantificação de elementos: recorrerei, sim, a dados comparativos e a quantidades. Os dados servirão, contudo, de um modo próprio, relativo, à análise e às conclusões.

poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma **boa parte deles**. [...]

Podemos entender o conceito de “correspondência” em diversos **níveis de exatidão**. Vejamos um exemplo métrico. Digamos que eu queria traduzir para o português um determinado verso inglês com uma pauta acentual que podemos representar como se segue (onde “˘” representa uma sílaba átona e “/” uma sílaba com acento primário, e “|” é o separador de pés):

˘ / | ˘ / | ˘ / | ˘ / | ˘ / | //

[...] Numa primeira acepção da expressão “corresponder”, um verso português correspondente a esse verso inglês **teria de ser precisamente** um decassílabo com acento na 2^a, 4^a, 5^a, 6^a, 9^a e 10^a sílabas. Esta seria a acepção mais “forte” da expressão “o verso A corresponde ao verso B”, porque se daria no nível mais próximo da **realidade fônica do verso**. Se enfraquecermos um pouco a acepção de “corresponder”, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente jâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente jâmbico no inglês. Saltando para um nível ainda mais alto de generalidade, qualquer decassílabo do português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês. Mas podemos ter uma correspondência ainda mais fraca: se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês — em oposição ao trímetro, por exemplo — e que o decassílabo e o alexandrino no português são metros relativamente longos — em comparação com os hexassílabos e heptassílabos — poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são “versos longos”. [...]

Podemos agora entender de modo mais preciso a **noção de perda** na tradução poética: **quanto mais fraca a acepção de correspondência** — ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá — **maior a perda**. No exemplo acima, haverá mais perda se eu traduzir o verso original por um alexandrino do que se eu traduzi-lo por um decassílabo qualquer, por exemplo.

Na avaliação do grau de perda, porém, o nível de generalidade não é o único fator a ser levado em conta. No caso de uma tradução de letra de música, a prosódia musical pede uma correspondência quase exata entre a configuração acentual do original e a da tradução [...]

Podemos aplicar o mesmo esquema aos outros elementos da forma, e também do conteúdo semântico do poema.

[...]

O método proposto é ainda um esboço, em que muitos detalhes ainda precisam ser elaborados. Mas creio que temos aqui um caminho promissor no sentido de chegar a uma avaliação menos subjetivista das traduções poéticas, que trabalhe com dados mais objetivos e permita quantificar os juízos de valor expressos através de conceitos como “correspondência” e “perda”.⁹²

O autor baseia-se na ideia de que é possível a correspondência total entre as características do plano de conteúdo e do plano de expressão entre uma tradução e o texto de que ela parte. Embora não se possam levar em conta os argumentos da intraduzibilidade de poesia, superados pela própria prática, também não se podem desconsiderar as diferenças de “natureza” entre obras elaboradas não só em idiomas, como em sistemas distintos sob diversos aspectos: para ficarmos com a dimensão apontada no artigo, a do esquema métrico-rítmico, considere-se que, embora possa parecer que o sistema em pés praticado nas línguas anglo-saxônicas encontrará esquema exatamente correspondente em português, essa crença na equivalência absoluta ficará abalada quando se pensar na “origem” do sistema greco-latino, baseado em sílabas longas e breves, e, não, em sílabas tônicas e átonas. O aproveitamento do antigo sistema exigiu uma adaptação decorrente da característica essencialmente diversa entre os idiomas envolvidos, ou seja, a inexistência de fonemas longos e breves nas línguas para as quais o sistema foi adaptado: o que era, nos pés gregos e latinos, uma composição entre sílabas longas e breves, passou a ser uma composição entre sílabas tônicas e átonas, determinando-se, desse modo, uma alteração de identidade⁹³. Se considerarmos, portanto, a tradução direta ao português de um poema grego, depararemos com a diferença, “em primeira instância”, entre os sistemas quantitativo (quantidade de duração das sílabas breves ou longas) e qualitativo (sílabas acentuadas ou não)⁹⁴,

⁹² BRITTO, P.H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: Krause, Gustavo B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

⁹³ Como se verá mais adiante, houve tentativas de adaptação do hexâmetro greco-latino baseadas na atribuição de duração às sílabas em línguas neolatinas (ou seja, buscando-se fazer corresponderem sistemas semelhantes, quantitativos). As referidas tentativas não são referências presentes em nosso atual contexto literário.

⁹⁴ A afirmação se baseia no aspecto eminentemente prático do uso dos idiomas, da leitura de poemas e da tradição poética das línguas ocidentais modernas. No entanto, é possível relativar a inexistência de sílabas

diversamente do que ocorre entre os idiomas inglês e português (uma diferença, diríamos, em “segunda instância”), pelo fato de os poemas compostos no primeiro já trazerem, embora num sistema métrico diverso do utilizado como referência básica em língua portuguesa (quantidade de sílabas, e não distribuição de tônicas, ainda que a quantidade fixa ocasione esquemas – comumente irregulares – de colocação dos acentos) a característica semelhante de não se construírem com base na duração das sílabas. A ilusão de correspondência absoluta mascarará as diferenças entre os idiomas e as culturas poéticas (para não dizer dos contextos culturais gerais a que pertencem): as aproximações envolverão, com caráter mais ou menos acentuado, uma diversidade que sugere, além de tudo o mais (ver as referências aos argumentos da inviabilidade da tradução), a inexistência de equivalência completa. Por conseguinte, estabelecer valores de correspondência (no caso referido, de padrão métrico-rítmico) como critério de avaliação é, *a priori*, incerto; afirmações como “[o verso em pentâmetro jâmbico] *teria de ser precisamente* [um decassílabo em português]”, não seriam, sob o ponto de vista apresentado, desejáveis.

Assim sendo, a vinculação da ideia de “perda”, e sua quantificação, a diferentes níveis de correspondência (“*quanto mais fraca a acepção de correspondência [...] maior a perda*”) também carecerá de propriedade. E não será adequada por outra razão fundamental, à qual já se aludiu: a noção de “perda” vincula-se a uma ideia do texto traduzido como *subordinado* ao *original*, e, portanto, como devendo resultar de uma obrigatória equivalência, cujos níveis de ausência determinarão o valor da perda. De outro ponto de vista, que rompa a relação ancilar entre original e tradução, a relativa independência de um texto recriado como poema o desobrigará da suposta fidelidade, nos seus diversos planos possíveis. Para Haroldo de Campos (com base em postulações de Walter Benjamin, que, como se verá, consideraria a priorização da “mensagem” como uma “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”), o “significado” do texto de partida será apenas uma “baliza demarcatória” para a configuração do sentido no texto traduzido, que envolverá diferenças, em relação ao anterior, decorrentes do próprio processo de re(ou trans)criação. A anunciada “fidelidade à forma” também envolve noções relativizadoras das equivalências, dissociadas da ideia de correspondência “literal”.

longas e breves nessas línguas, e houve, já, propostas de composição quantitativa em idiomas modernos. Leia-se, sobre este assunto, referências às adaptações do hexâmetro, no capítulo IV deste trabalho.

As análises que se farão neste estudo, embora possam considerar o “conteúdo literal” (sabendo-se, claro, da inadequação desse conceito, pela mutabilidade do significado, conforme já se abordou extensamente) dos textos-fonte, para evidenciar o que é suprimido ou acrescentado nas traduções, não o utilizará como ponto de partida para qualquer avaliação. A noção de equivalência, embora não desapareça, será tratada com a relatividade que o processo tradutório impõe: vista como *equivalência relativa*, consistirá em aproximações referentes às informações mais relevantes para o âmbito “conteudístico”, e na proporcionalidade quanto à concentração de efeitos e relações entre som e sentido (que envolvem, como se viu, a ocorrência de repetições de variado teor).

Será feita uma tentativa de mostrar diferentes possibilidades de análise com base em aspectos presentes em cada tradução (e, portanto, na configuração que lhe é própria), reservando-se possíveis atribuições de valor a observações referentes a categorias construídas pela óptica do observador (maior ou menor quantidade de efeitos, e mais ou menos informações, por exemplo), lidando-se com a relatividade das correspondências existentes entre poemas, não colocados em posição hierárquica. Sem o estabelecimento apriorístico de método de análise, avançaremos agregando alternativas de referencial, sempre, como se disse, com a finalidade antes de tudo descritiva, por vezes comparativa, dos textos estudados.

Capítulo II

A. Os tradutores cujas obras serão, centralmente, objeto de estudo: apresentação e contextualização

A.1. Manuel Odorico Mendes (1799-1864)

Em 1854, saía o primeiro poema épico traduzido no país, a *Eneida brasileira*, por obra do poeta e tradutor maranhense Manuel Odorico Mendes. Precedido pelas traduções, ao nosso idioma, da obra de Virgílio pelos portugueses Leonel da Costa (século XVII), João Franco Barreto (século XVII), Francisco José Freire (“Cândido Lusitano, século XVIII) e Barreto Feio, Odorico seria, no entanto, pioneiro na tradução completa da *Ilíada*, de Homero, publicada postumamente, em 1874, a que se seguiu sua versão da *Odisseia*, publicada em 1928.

Sobre seu pioneirismo, diz Silveira Bueno, autor do Prefácio da edição da *Ilíada* de 1956:

Na América do Sul, está o Brasil em primeira plana, levando nisto a palma ao próprio Portugal, apresentando, em lídimo vernáculo, não só a *Ilíada*, mas também a *Odisseia*, completadas ambas pela *Eneida* de Virgílio. Ao ilustre maranhense Manuel Odorico Mendes ficamos a dever esta homenagem, esta gratidão, porque da sua pena saíram essas traduções que os anos apenas fazem avultar e agigantar. Em 1874, na tipografia “Guttenberg”, aparecia [...] a obra-prima de Odorico Mendes. Quase contemporaneamente, em Portugal, o Conselheiro Antônio José Viale publicava, esparsamente, alguns episódios da *Ilíada*. [...] Não é só, cronologicamente, o primeiro, mas também o primeiro pelo valor literário de sua tradução. Que não conhecesse os versos de Viale provam, negativamente, as notas que apôs a cada livro traduzido. [...]”⁹⁵

Abra-se, aqui, um parêntese: Odorico será de fato pioneiro na tradução da *Ilíada*, se considerarmos (como já se indicou) o poema completo, uma vez que surgira, em 1811, a tradução do Canto I, realizada pelo português José Maria da Costa e Silva. Essa

⁹⁵ HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Odorico Mendes. Prefácio do Prof. Silveira Bueno. São Paulo: Atena Editora, 1956. P. 10.

tradução emprega a mesma escolha decassilábica de Odorico, ou seja, o verso heróico camoniano (essa característica da obra do brasileiro será estudada, aqui, posteriormente); também adianta a opção de Odorico pela utilização de versões latinas dos nomes dos deuses gregos. Leia-se o início do único canto traduzido, precedido pela apresentação de seu argumento, também apresentado em versos decassílabos:

Ilíada de Homero – Livro I

Argumento

De Febo o Sacerdote venerando

Vem a filha remir, que lhe é negada,

Recorre ao Deus, que as setas disparando,

Fere de mortal peste a Grega Armada:

Aquiles de Agamémnon discordando

Quer matá-lo, sustém Minerva a espada;

Tétis queixa-se ao Padre n'alta Corte ,

aos Aquivos impetra estrago, e morte.

Cólera funesta ó Deusa canta

Do Péleo Aquiles dolorosa aos Gregos,

Que ao Inferno baixar de Heróis valentes

Mil Espíritos fez, e deu seus corpos

A cães, e aves em pasto: assim de Jove

Se cumpriu o Decreto des qu' em ódio

Inimizara súbita contenda

Atrides d'Homens Rei, e o divo Aquiles.⁹⁶

Embora guarde semelhança com a tradução do brasileiro (conforme se poderá constatar adiante), a versão de Costa e Silva é menos afeita à síntese (nessa sequência, ultrapassa em um verso o número de versos gregos traduzidos, e em dois o número de versos da versão de Odorico para o mesmo fragmento grego). Há, no entanto, certa relação entre as construções sintáticas “complexas” de ambos os tradutores, mesmo que Costa e Silva pareça valer-se menos de “preciosismo vocabular”, comumente atribuído

⁹⁶ HOMERO. *Ilíada de Homero* – traduzida do grego em verso português por José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Impressão Régia, 1811.

à obra de Odorico, embora isso seja discutível, considerando-se os possíveis critérios do tradutor e o contexto em que seu trabalho foi produzido⁹⁷.

Mas, retornando ao prefácio de Silveira Bueno, diga-se que, embora o prefaciador enalteça o trabalho de Odorico, na verdade é mais recente o reconhecimento da importância e da qualidade de sua obra tradutória, principalmente pelo empenho por sua reavaliação crítica empreendido pelo poeta Haroldo de Campos (1923-2003), a partir de um ensaio seu, de 1962. Hoje, muitas vozes se juntam para a celebração das traduções de Odorico, considerado, por Campos, “o patriarca da tradução criativa no Brasil”⁹⁸. Diz o crítico, sobre Odorico Mendes, no referido artigo⁹⁹ em que propõe uma revisão de sua obra:

“No Brasil, não nos parece que se possa falar no problema da tradução criativa sem invocar os manes daquele que, entre nós, foi o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar uma verdadeira teoria da tradução. Referimo-nos ao pré-romântico maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864). Muita tinta tem corrido para depreciar o Odorico tradutor, para reprovar-lhe o preciosismo rebarbativo ou o mau gosto de seus compósitos vocabulares. Realmente, fazer um *negative approach* em relação a suas traduções é empresa fácil, de primeiro impulso, e desde Sílvio Romero (que as considerava ‘monstruosidades’, escritas em ‘português macarrônico’)¹⁰⁰, quase não se tem feito

⁹⁷ Conheça-se o comentário que pode ser lido na *Wikipedia* (*site* de divulgação popular) acerca da tradução de Odorico: “Das [traduções] brasileiras [da *Ilíada*], a mais antiga é a de Odorico Mendes, feita no século XIX (1874), que possui a peculiaridade de trocar os nomes dos deuses gregos pelos seus arquétipos equivalentes latinos. Ou seja, em vez de Zeus, Júpiter, de Posídon, Netuno, etc. A tradução de Odorico Mendes, toda em decassílabos, se notabiliza pela escolha lexical preciosa e a estrutura sintática amíúde incomum, de feição muitas vezes arcaizante e com farto recurso ao neologismo.”

⁹⁸ Haroldo de Campos (1991-92: 144): “Odorico, com efeito, é o patriarca da tradução criativa no Brasil, no seu intuito pioneiro de conceber *um sistema coerente de procedimentos* que lhe permitisse helenizar o português, em lugar de neutralizar a diferença do original, rasurando-lhe as arestas sintáticas e lexicais em nossa língua”.

⁹⁹ CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem – ensaios de teoria e crítica literária*. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹⁰⁰ Escreveu Sílvio Romero no capítulo “Poetas de transição entre clássicos e românticos” de sua *História da Literatura*, após incluir o “Hino à tarde” de Odorico, e de comentá-lo favoravelmente: “Quanto às traduções de Virgílio e Homero tentadas pelo poeta, a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades. [...] A tradução deve revelar-se na leitura como trabalho autônomo e independente, como se fora produto original e assim primitivamente escrito. É o que não se nota nas traduções de Odorico. Ásperas, prosaicas, obscuras, assaltam o leitor aquelas páginas como flagelos. O tradutor atirou-se à faina sem emoção, sem entusiasmo e munido de um sistema preconcebido. O preconceito era a monomania de não exceder o número de versos feitos por Virgílio e Homero para provar a ideia pueril de ser a língua portuguesa tão concisa quanto o latim e o grego. Para obter este resultado esdrúxulo e extravagante o maranhense

outra coisa. Mas difícil seria, porém, reconhecer que Odorico Mendes, admirável humanista, soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde os seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época. Seu projeto de tradução envolvia desde logo a ideia de síntese (reduziu, por exemplo, os 12.106 versos da *Odisseia* a 9.302, segundo tábua comparativa que acompanha a edição), seja para demonstrar que o português era capaz de tanta ou mais concisão do que o grego e o latim; seja para acomodar em decassílabos heróicos, brancos, os hexâmetros homéricos; seja para evitar as repetições e a monotonia que uma língua declinável, onde se pode jogar com as terminações diversas dos casos emprestando sonoridades novas às mesmas palavras, ofereceria na sua transposição de plano para um idioma não-flexionado. Sobre este último aspecto, diz ele: ‘Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixaria a obra de ser aprazível como a dele; a pior das infidelidades’. Procurou também reproduzir as ‘metáforas fixas’, os característicos epítetos homéricos, inventando compósitos em português, animado pelo exemplo dos tradutores italianos de Homero – Monti e Pindemonte – e muitas vezes extremado o paradigma, pois entendia a nossa língua ‘ainda mais afeita às palavras compostas e ainda mais ousada’ do que o italiano”. (1976: 27)

A citação apresenta, ainda que sob a visão particular do crítico, uma síntese de aspectos relacionados à produção tradutória de Odorico, aspectos estes que, mencionados nessas observações, serão de novo abordados logo adiante, com base em comentários do próprio Haroldo de Campos e de outros autores, a fim de apresentarmos um quadro da recepção crítica do trabalho do tradutor, especialmente relevante em seu caso, pela divergência que tem suscitado, ao longo do tempo, de julgamentos quanto a seus resultados.

Mas leiamos a seguir, na íntegra, a nota de Odorico ao Canto I de sua *Iliada* – assinale-se que é do conjunto de notas presente em sua obra que se pode depreender o pensamento do tradutor sobre seu trabalho –, na qual apresenta claramente a sua visão

torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, jungiu arcaísmos e neologismos, latinizou e grecificou palavras e proposições, o diabo! Num português macarrônico abafou, evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero.” ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949, 4ª edição, tomo terceiro, p. 35. (Primeira edição: Rio de Janeiro, Garnier, 1902. Vol. I.)

Diga-se que é curioso como exatamente a qualidade apontada por críticos posteriores, como H. de Campos e A. Medina Rodrigues, de ser, a de Odorico, obra marcada pela recriação, e por consequente autonomia, é tida como inexistente por Romero; teremos oportunidade, neste estudo, de apreciar a identidade recriadora de Odorico Mendes.

acerca do que seria ser “fiel” a Homero: recriar a obra de acordo com os padrões de percepção crítica do tradutor, renovada em seu tempo e lugar, segundo os parâmetros então tidos como desejáveis. Odorico manifesta opções coerentes com a determinação de concisão, ideia esta comum ao entendimento moderno de poesia (lembrem-se os comentários de Ezra Pound sobre a correspondência anotada em dicionário alemão-italiano entre a palavra *dichten* (poesia) e a palavra *condensare*¹⁰¹.

As repetições de Homero se reduzem a duas classes: ora, por exemplo, manda Júpiter um recado, que o mensageiro dá pelos mesmos ou quase pelos mesmos termos; ora, juntam-se epítetos, que por continuados às vezes podem enfastiar. Conservo as primeiras como próprias da singeleza do autor, e porque nelas se assemelha aos antigos da Bíblia. Quanto às segundas, procedo assim: trato do verter os epítetos com exatidão e nos lugares mais apropriados; isto feito, omito as repetições onde seriam enfadonhas. Ainda mais: vario a forma de cada epíteto, ou me sirvo de um equivalente: em vez de Aquiles velocípede, digo também impetuoso, rápido, fogoso; e assim no demais. Note-se que os adjetivos gregos, terminando em casos diversos, não têm a monotonia dos nossos, que só variam nos dois gêneros e nos dois números. — Rochefort apoda do pueril o empenho de variar: não sei como quem andava sempre agarrado ao rabicho da cabeleira de Boileau e de Racine, se levantou contra a variedade no estilo, que um recomenda e pratica o outro. Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser aprazível como é a dele; a pior das infidelidades. Com isto não quero fazer a apologia das paráfrases: aspiro a ser tradutor. (2008: 873)

Em sua apresentação à edição da *Ilíada* organizada por Antônio Medina Rodrigues¹⁰², Campos refere-se novamente à crítica de Silvio Romero (1851-1914), associando a ela o julgamento posterior de Antonio Candido:

Em “Da tradução como criação e como crítica” [...] tive a ocasião, há exatamente 30 anos, de rebater a crítica preconceituosa de Sílvio Romero [...] Esse juízo depreciativo, não obstante o ponto de vista em contrário de filólogos [...] como João Ribeiro, Silveira Bueno e Martins de Aguiar [...], acabou por prevalecer e dar

¹⁰¹ POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 86.

¹⁰² HOMERO. *Odisseia*. Org. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Ateliê, 2000.

o tom. [...] Importa, sim, destacar, neste contexto, que a sentença condenatória de Sílvio Romero recebeu contemporaneamente o endosso de Antonio Candido (1918). O autor da *Formação da Literatura Brasileira* (1959) carrega ainda mais na tinta, usando expressões como “bestialógico”, “preciosismo do pior gosto”, “pedantismo arqueológico” e “ápice de tolice”, para se referir ao legado tradutório do maranhense. [...] A propósito do conceito “macarrônico”, usado pejorativamente por Sílvio Romero, lembrei que “o preconceito contra o maneirismo não pode ter mais vez para a sensibilidade moderna, configurada por escritores como o Joyce das palavras-montagem e o nosso Guimarães Rosa, das inesgotáveis invenções vocabulares”. [...] (2000: 11-12)

Mas, antes de prosseguirmos com a questão das traduções de Odorico e sua recepção crítica, tratemos brevemente do próprio escritor e de seu tempo. Sobre ele, diz Antonio Medina Rodrigues:

[Manuel Odorico Mendes viveu] no período que abrange os últimos momentos do neoclassicismo e o início do romantismo. Foi de corpo e alma um humanista, um clássico empenhado na tradução dos poemas de Virgílio e Homero. Mas foi também homem inclinado à singeleza, que, à margem das traduções, escreveu poemas um pouco afinados com a sensibilidade romântica e que chegaram a ter alguma repercussão. (2000: 21)

Silvio Romero enquadra, em sua *História*, Odorico na classe dos “Poetas de transição entre clássicos e românticos”. Diz ele:

A rotina crítica entre nós estabeleceu que o romantismo surgiu no Brasil em 1836 com a publicação dos *Suspiros Poéticos* de Magalhães. [...] A verdade é que antes de Magalhães diversos poetas haviam abraçado os princípios da nova escola, especialmente entre os estudantes de Olinda e São-Paulo desde 1829. Maciel Monteiro, Cândido de Araújo Viana, Odorico Mendes, Moniz Barreto, Barros Falcão, [...] (1949, tomo terceiro: 12)

Por ter, Odorico, perdido sua produção em uma de suas “frequentes viagens do Maranhão para o Rio”¹⁰³, restaram de sua produção poética (como relata Rodrigues) apenas:

[...] o “Hino à Tarde”, impresso em 1861 no *Parnaso Maranhense*, depois de ter aparecido em 1844 na *Minerva Brasiliense*, com sua versão mais precisa no *Brésil Littéraire* (1863), de Ferdinand Wolf, poema de que Sílvio Romero dizia sempre lembrar-se não “sem boa e saudosa emoção”, tendo seus versos “um não sei quê de vago e triste” que bem pareciam ser “a essência mesma da poesia”. “O sonho” (ou “A morte”, como se acha no *Parnaso Maranhense*), impresso em várias coletâneas, e “O Meu Retiro”, publicado na *Minerva Brasiliense*, mais alguns poemas de circunstância fecham esse diminuto espólio literário, que Odorico não quis aumentar. Seu interesse estava de fato voltado para a tradução. (2000: 22)

Incluam-se, aqui, os versos iniciais do “Hino à tarde”, poema em versos decassílabos, como referência à criação poética do tradutor:

Que amável hora! Expiram os favônios;
Transmonta o Sol; o rio se espreguiça;
E, a cinzenta alcatifa desdobrando
Pelas azuis diáfanas campinas,
Na carroça de chumbo assoma a tarde...
Salve, moça tão meiga e sossegada;
Salve, formosa virgem pudibunda,
Que insinuas cos olhos doce afeto,
Não criminosa abrasadora chama!
Em ti repousa a triste humana prole
Do trabalho do dia, nem já lavra
Juiz severo a bárbara sentença,
Que há de a fraqueza conduzir ao túmulo.
Lasso o colono, mal avista ao longe
A irmã da noite coa-lhe nos membros
Plácido alívio: — posta a dura enxada,
Limpa o suor que em bagas vai caindo...

¹⁰³ Citação (incluída por A. Medina Rodrigues) de Antonio Henriques Leal, in: *Pantheon maranhense: ensaio biográfico dos maranhenses ilustres já falecidos*. Lisboa: Imprensa nacional, 1873, p.36.

Que ventura! A mulher o espera ansiosa
 Cos filhinhos em braço, e já deslembra
 O homem dos campos a diurna lida;
 Com entranhas de pai ledó abençoa
 A progênie gentil que a olho pula.
 Não vês como o fantasma do silêncio
 Erra, e pára o bulício dos viventes?
 Só quebra esta mudez o pastor simples,
 Que, trazendo o rebanho dos pastios,
 Coa suspirosa frauta ameiga os bosques...
 Feliz! que nunca o ruído dos banquetes
 Do estrangeiro escutou, nem alta noite
 Foi à porta bater de alheio alvergue.
 Acha no humilde colmo os seus penates,
 Como acha o grande em soberbões palácios.
 [...]

No contexto pré-romântico, o uso do decassílabo classicizante associa-se, como se pode constatar, à mencionada “sensibilidade romântica”¹⁰⁴. Como se verá detalhadamente depois (ao analisarmos a produção do tradutor), o verso camoniano será – conforme se poderia esperar, sabendo-se que esta era, em seu tempo, a medida de escolha para a dicção elevada da narrativa heróica – o metro escolhido por Odorico (à semelhança de seus antecessores na tradução da *Eneida*) para suas versões das épicas latina e grega, dotadas, contudo, de aspectos maneiristas (como observou Campos) e mais ousadia vocabular, incluindo-se a formulação de compostos à semelhança dos termos greco-latinos. A opção pelos decassílabos é assim comentada por Sálvio Nienkötter, em seu Prefácio à edição da *Ilíada*¹⁰⁵ por ele anotada “verso a verso”:

¹⁰⁴ Confira-se, em termos da associação do classicismo à “sensibilidade romântica”, o teor um tanto semelhante (embora menos “clássico”, pela diversidade temática, e de perceptível menor competência estética), em relação aos de Odorico, dos decassílabos (heróicos, estes) de um dos representantes da “Terceira fase do romantismo” (segundo Romero – *id.*, 265-331), José Bonifácio: “[...] O desdenhoso passo, o gesto ousado, / A descuidosa mão, que a trança alisa / Na trípode infernal a pitonisa”. (Romero, 1949: 317).

¹⁰⁵ HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso: Sálvio Nienkötter. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

[Odorico] Conseguiu, com esta escolha, imprimir ao verso a velocidade que Homero imprimiu. Sendo a língua portuguesa mais lenta que a grega, o verso decassílabo acaba imprimindo a velocidade que é própria do hexâmetro grego, contudo o decassílabo português é notadamente mais acelerado. (2008: 28)

Sobre a adoção do decassílabo pelo tradutor, diz Silveira Bueno:

Maior efeito teria [Odorico Mendes] alcançado, se tivesse tido a coragem de romper com a praxe do Renascimento e houvesse empregado o alexandrino, mais amplo, o único metro moderno que se aproxima do hexâmetro dactílico de Homero. Não foi seu o pecado, mas da sua época. (1946: 10)¹⁰⁶

(A questão dos metros será tratada neste estudo, diga-se, ao longo das referências aos procedimentos utilizados pelos diversos tradutores focalizados.)

Sobre as características da linguagem de Odorico, comenta Rodrigues, ao refutar a observação de Sílvio Romero, de que “Em literatura e arte o maranhense era um clássico, um espírito conservador”¹⁰⁷:

Nem política, nem literariamente, Odorico Mendes teria sido conservador, e não o foi sobretudo quando comparamos o trabalho de seus textos tanto com a textualidade do classicismo, em que ele se formara, quanto com a do romantismo, que de certa forma ele quis evitar. Odorico Mendes levou a língua portuguesa aos limites que pôde, e explorou vários tipos de recurso, desde o tenso clássico até o oral cotidiano. [...] E Odorico não fez o que fez para “ser moderno”, mas por necessidade interna de seu trabalho. [...] (2000: 24)

Quanto, ainda, à relação de Odorico com a época em que se insere, diz o mesmo autor:

A época em que se publica o *Virgílio Brasileiro* (1854) era francamente romântica, sobretudo realçada pela vertente popular de Macedo, Alencar, Gonçalves Dias, homens que praticamente constituíram o primeiro “gosto” da era nacional. Não obstante, o ideal algo nostálgico e elitizante da epopeia ainda perdurava: A

¹⁰⁶ O comentário será referência, para H. de Campos, ao justificar sua própria opção pelo metro dodecassílabo para a tradução da *Ilíada*.

¹⁰⁷ ROMERO, S. *Op. cit.*

Confederação dos Tamoios – de que O Guarani pode ser considerado uma espécie de antípoda mais popular e mais feliz – é de 1856; Os Timbiras [...] é de 1857; [...] Pode-se dizer [...] que o experimentalismo da épica na fase romântica fazia com que o antigo vernáculo camoniano desse um salto sobre si próprio, na ânsia de fazer o gênero sobreviver às novas modalidades literárias do tempo [...] O romance e boa parte da poesia se vão orientar pela construção de uma personalidade brasileira [...]

Odorico era um dos que resistiam. Achava que se podia ser original “imitando os antigos” e explorando as esferas mais tenebrosas da linguagem, coisa que, por sinal, o nacionalismo abominava. Daí que ele verá o gênero épico como uma estrutura trans-histórica, internamente dinamizável, e dinamizável sobretudo pela infinita possibilidade criadora das línguas. Este racionalismo linguístico, [...] somado à obsessiva concisão, ao gosto pelas literaturas épicas e à aversão aos ímpetus emolientes do nacionalismo literário, acabou fazendo com que Odorico Mendes compusesse obra homogênea e coerente [...] (2000: 26-27)

Também a respeito da linguagem de Odorico, sob os aspectos do vocabulário e da sintaxe, Nienkötter atribui-lhe um “amor à precisão”, que seria a verdadeira razão para o uso que faz de “vocabulário raro e contorções sintáticas”, em vez da “primeira impressão”, que se pode ter, de que o motivo seja “demonstrar erudição”. Apesar da suposição das intenções do autor, algo pouco útil ou desejável (“Odorico não usa por demonstrar...”; o propósito de Odorico não era...) há, nesse e nos comentários que se seguem, afirmações que correspondem ao que se pode constatar por meio da observação do texto de Mendes:

[...] O propósito de Odorico Mendes não era traduzir todas as palavras do original, mas construir períodos que denotassem *todo* o sentido contido neste original: mantendo deste a força expressiva e rítmica. Este preceito o leva à economia verbal, e à frase composta. [...] As frases invertidas se dão pelo mesmo motivo: concatenadas, duas frases podem encerrar contexto mais abrangente e produzir um estilo mais elegante e inteligente. (2008: 31-32)

O mesmo crítico assim se refere, de modo geral, às opções tradutórias de Odorico:

Odorico Mendes trabalha com o texto de Homero em plena maturidade, especialmente na maturidade poética e literária. Ao planejar o trabalho, o poeta teve de fazer escolhas prévias como: o metro, o estilo, o vocabulário etc.; suas escolhas foram sempre fundadas na tradição. Tradição da língua que o fez preferir o verso camoniano que julgava mais apropriado às epopeias; a nomenclatura dos deuses de Virgílio já que nossa língua é latina, o vocabulário dos grandes clássicos da língua portuguesa etc. Produz assim uma espécie de interlíngua, em que, nas palavras de Octávio Camargo, “põe a conversar Homero, Virgílio e Camões”. (2008: 31-32)

Acerca da criação de palavras com base na combinação de termos, marcante no texto do tradutor, já assim se referia Silveira Bueno, antecipando a valoração, por H. de Campos, desse procedimento:

Esta é outra qualidade de Odorico Mendes, preceito que recebeu de Homero: a formação de termos novos pela adjunção de outros já conhecidos. Para dar uma simples amostra da sua fecunda invenção, notamos, somente no primeiro livro, todas estas formações segundo os moldes do grande mestre grego: infrugífero mar; altipotente Jove; celerípede Aquiles; [...] arciargênteo Febo; [...] dedirrósea Aurora [...] (1956: 11-12)

Sobre a recepção crítica da obra de Odorico, citem-se, nesta breve apresentação geral do tradutor e sua obra, comentários que dela faz, em artigo publicado em 2007 e em resenha crítica publicada em 2008, Paulo Sérgio de Vasconcellos:

[...] A obra de Odorico Mendes foi alvo frequente de incompreensões, sobretudo suas traduções de Homero. [...] É que, difícil e desafiador, por vezes não é lido com o cuidado e a exigência que merece [...]

Odorico Mendes foi um desses tradutores que deixaram o discurso da estrita e suposta fidelidade ao sentido literal por alegação de que a poesia, em seu aspecto formal, é mesmo intraduzível [...]: no título mesmo de sua Eneida se lê “tradução poética”, condensando todo um projeto de tradução que já se revela na escolha de uma fôrma métrica rígida, o decassílabo heróico. [...] ¹⁰⁸

¹⁰⁸ VASCONCELLOS, P. S. “Duas traduções poéticas da Eneida: Barreto Feio e Odorico Mendes”. In: Martinho dos Santos, Marcos (et. al.) (org.). *2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2007, pp. 95/97.

Independentemente do que entendamos por tradução, não há como negar que nessa tradução [da *Ilíada*, por Odorico Mendes] extremamente concisa (por vezes, talvez, excessivamente concisa), atenta à palavra exata (às raias da obsessão: vejam-se as notas do tradutor sobre os nomes das diversas peças de uma roda), latinizante ([...] o vocabulário é repleto de latinismos) e ao mesmo tempo helenizante (nos compostos à moda grega [...]), há inúmeros versos dignos de figurar em antologia de literatura, pelas qualidades estéticas: prodígios de som, ritmo e expressividade [...]¹⁰⁹

Inclua-se, ainda, o comentário relativo às traduções de Odorico, por João Ângelo Oliva Neto¹¹⁰, como tendo se convertido, hoje (após, portanto, a reavaliação de seu trabalho incitada por Haroldo de Campos), em uma referência, quanto a seus procedimentos, para crítica de outras traduções (evidenciando-se, assim, a importância que tal obra adquiriu como parâmetro de recriação poética em nosso tempo, no país):

[...] mercê da importância que a tradução de Manuel Odorico Mendes auferiu entre nós após as reflexões de Haroldo de Campos, os critérios da teoria tradutória do maranhense estão a tornar-se equivocadamente critério de avaliação de todas as traduções, até mesmo daquelas tributárias das dominantes poéticas anteriores à teoria de Odorico e daquelas cujo critério deliberadamente não é o mesmo de Odorico e de Haroldo de Campos, caso evidente de Leonel da Costa, Franco Barreto, Cândido Lusitano, por ser anteriores, e de Carlos Alberto Nunes e Agostinho da Silva. Tomemos a concisão ou síntese: ingrediente necessário de alguns gêneros antigos, como o epigrama grego e o latino, já era procedimento valorizado por certos autores, [...] até mesmo em outros gêneros de poesia, como a própria épica, e bem sabemos que é pedra de toque, por exemplo, de manifestações da poesia modernista e da contemporânea. Era-o também na teoria de Odorico Mendes, que por lograr concisão, suprimiu a repetição de discursos, própria da oralidade homérica. [...] Mas o Homero que hoje lemos escrito em grego é tributário da tradição oral, em que sobejam aquelas repetições, pelo que se deve

¹⁰⁹*Idem*. “Homero, *Ilíada*. Tradução de O. Mendes. São Paulo / Campinas: ateliê Editorial / Unicamp, 2008” (resenha crítica). In: Nuntius Antiquus nº 3. Belo Horizonte: agosto de 2009 (ISSN 19833636).

¹¹⁰ OLIVA NETO, João Ângelo. “A *Eneida* em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética”. In: Martinho dos Santos, Marcos (et. al.) (org.). *2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2007, pp. 77-78.

lembrar que *não* é conciso, *não* é sintético, porque *não* havia este critério entre os aedos [...] (2007: 77-78)

A importante relativização (conceituada, no artigo acima citado, tendo-se em conta a adoção da obra de Odorico como referência da tradução criativa) dos procedimentos e resultados de traduções com base na existência de pontos de vista próprios que os norteiam, e a consequente proposição, de Oliva Neto, de que uma tradução seja avaliada “a partir de sua própria teoria e eventualmente das doutrinas retórico-poéticas em que se insere essa teoria em seu tempo, evitando-se generalizar critérios de um dado tradutor para outros, em outros tempos” (2007: 65) constituem-se em referência particularmente útil a este trabalho.

A.2. Carlos Alberto Nunes (1897-1990)

Responsável por traduções da *Odisseia* e da *Ilíada* (publicadas, respectivamente, em 1960 e 1962) o médico, poeta e tradutor (também maranhense) Carlos Alberto Nunes (que, entretanto, morou no interior e na capital de São Paulo a maior parte de sua vida), é dono de vasta obra tradutória, incluindo-se a *Eneida*, de Virgílio, vertida do latim, os *Diálogos* de Platão, vertidos (assim como as épicas homéricas) do grego, o teatro completo de Shakespeare e peças teatrais de J. W. Goethe e de Friedrich Hebbel, traduzidas do alemão. Escreveu, também, diversas obras originais de poesia e drama, entre elas a epopeia (em versos decassílabos) *Os brasileidas*, publicada em 1938, da qual citamos, em seguida, os versos iniciais (a fim de que se perceba que, embora em decassílabos, o poema se faz com constante uso de *enjambement*, aparentemente sem compromisso com a síntese):

Musa, canta-me a régia poranduba
das bandeiras, os feitos sublimados
dos heróis que o Brasil plasmar souberam
través do Pindorama, demarcando
nos sertões a conquista e as esperanças.¹¹¹

¹¹¹ NUNES, C. A. *Os brasileidas* (Epopeia nacional em nove cantos e um epílogo). São Paulo: Melhoramentos, s. d.

Cite-se, pela pertinência em se incluir o ponto de vista do autor acerca da poesia épica, à qual dedicou grande parte de seu empenho criador e recriador, algo de seu pensamento sobre “o lugar da poesia épica na literatura moderna”, exposto em ensaio publicado na edição de *Os brasileiroas*:

A epopeia, como gênero literário, não está morta, nem pertence aos museus da literatura. O exemplo do escritor cretense [Nikos Kazantzakis, autor de nova *Odisseia*] é decisivo para demonstrar a possibilidade da criação, em nossos dias, de uma epopeia heróica, ao mesmo tempo clássica e revolucionária, tendo se revelado como carecente de base a tentativa dos teóricos e doutrinadores de fechar caminhos para a atividade da imaginação criadora [...] ¹¹²

E incluía-se, também, uma apreciação sua, integrante das “Notas de um tradutor de Homero”, a respeito da poesia homérica, como um meio de se observar sua crença de que a tradução pode aproximar épocas e culturas diversas, pela poesia “infusa dos poemas de Homero”:

Sempre fui de parecer que até para os menos iniciados os poemas de Homero podem constituir ocasião de deleite; não foi por acaso que esses dois monumentos inigualáveis atravessaram milênios sem perder o frescor dos primeiros tempos [...] Atrever-me-ei a dizer que até mesmo as pessoas mais imbuídas de prevenção contra a literatura clássica não poderão deixar de sentir a poesia infusa dos poemas de Homero, se se entregarem à leitura honesta dessas criações sem par: em pouco tempo se sentirão empolgadas pela verdade eterna que se irradia daquele mundo de poesia. Onde quer que abramos Homero, o sol bate sempre em cheio. A sua poesia não é de ontem nem de hoje, porém eterna; à medida que se afasta que se afasta no tempo, liberta-se dos liames da contingência humana, para refletir em sua estrutura límpida os traços das criações universais. [...] ¹¹³

¹¹² NUNES, C. A. “Ensaio sobre a poesia épica”. In: *Os brasileiroas – epopeia nacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1962, p. 14.

¹¹³ *Idem*. “Notas de um tradutor de Homero”. In: *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: s. d., p. 142.

Algo importante acerca de suas concepções relativas à tarefa da tradução pode ser depreendido do seguinte trecho de suas referidas “Notas”¹¹⁴:

[...] até mesmo as divergências remanescentes, que tanto acirram os ânimos nos arraiais da Filologia, redundam em vantagem para o tradutor, pela variedade daí decorrente, que lhe proporciona maior amplitude de movimentos. Um exemplo, entre muitos: diante do epíteto *Argeiphontes*, em referência a Hermes, encontrado na *Odisseia*, terá o tradutor que optar, rapidamente, entre várias interpretações: “matador de Argos” – numa etimologia forçada, mas que vem da antiguidade – “brilhante” e várias outras. Se se resolver pela primeira, empregará, com toda certeza, o neologismo “Argicida”, o que o obrigará a uma nota para elucidação de um mito tardio e de pouca ou de nenhuma significação no mundo helênico; na segunda hipótese, falará linguagem simples, mas, por isso mesmo, mais de acordo com as características do estilo homérico; o leitor não perceberá o obstáculo e prosseguirá empolgado pela beleza dos poemas imortais. (p. 145)

Como se pode notar, Nunes antepõe-se a formulações que possam dificultar a leitura fluente da tradução de Homero, abolindo o uso de notas (“Ao publicar o texto da tradução portuguesa daqueles poemas, deixei-o desacompanhado de notas, já por afagar a esperança de que conseguiria infundir-lhe uma parcela da beleza original [...]) (pp. 141-142). A dicção de sua obra tradutória aponta, portanto, para uma pretendida oposição ao modo como Odorico realizara seu intento; ao optar por “uma linguagem simples” (opção baseada, também, em sua visão do texto homérico como dotado de simplicidade), busca favorecer a fruição da obra pelo leitor a que se dirige. Diz ele: “em geral, as notas que acompanham as traduções valem como trabalho à parte, que servem para revelar os fundamentos filológicos de seus autores. Não é um trabalho dessa natureza que me proponho nesse momento.” (p. 144)

Sobre sua versão da obra teatral de Shakespeare e a recepção crítica por ela obtida, diz Marcia A. P. Martins¹¹⁵:

¹¹⁴ Outras observações de C. A. Nunes sobre tradução serão citadas oportunamente, durante as primeiras iniciativas de análise de fragmentos da obra homérica.

¹¹⁵ “A Tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros”. In: revista *Ipotesi*. v. 13, n. 1, jan./jul. Juiz de Fora: 2009, pp. 27-40.

[Carlos Alberto Nunes] dedicou-se durante a década de 1950 a um projeto grandioso: a tradução de todas as comédias, tragédias e dramas históricos de Shakespeare para o português.

[...] A recepção crítica do trabalho de Nunes pode ser avaliada pelos comentários de alguns tradutores e críticos. Eugênio Gomes elogiou o trabalho de Nunes, que considerou de grande envergadura e, de modo geral, consciencioso e seguro, “capaz de impor-se como verdadeiro modelo do que deverá ser uma tradução brasileira de Shakespeare” (GOMES, 1961, p. 68). [...]

Para Nelson Ascher, tradutor e crítico, Nunes é um tradutor erudito e rigoroso, com sua busca por manter o esquema métrico do original, enquanto que na avaliação da especialista em estudos shakespearianos Margarida Rauen (1993) as traduções de Nunes são difíceis de ler, por causa do seu estilo ornamentado e grandiloquente, e por observarem as normas da linguagem escrita, tão diferentes daquelas da linguagem oral. Barbara Heliodora, por sua vez, criticou-lhe o excesso de inversões, que inviabilizam o uso da sua tradução no palco (1997).

É possível observar que, enquanto o comentário de Ascher deixa transparecer uma concepção de traduções shakespearianas que valoriza a manutenção das características formais observadas no texto de partida, as duas apreciações seguintes evidenciam uma concepção de “fidelidade” a Shakespeare que pressupõe a preservação da sua função teatral, para a qual contribuem uma dicção e uma sintaxe adequadas a um texto que se destina primordialmente à fala e, não, à leitura.

Por fim, em seu artigo “Figura em minha língua: da tradução em verso do verso dramático de William Shakespeare, um projeto para *Ricardo III*” (2007), o dramaturgo e tradutor de textos teatrais Marcos Barbosa de Albuquerque considera Nunes um tradutor brilhante, embora “bastante particular em sua escolha de palavras e vasto no emprego de inversões e de malabarismos sintáticos”, estilo que tem sido recorrentemente tachado de arcaizante pela crítica. (2009: 35)

Tendo alcançado relativa popularidade, suas traduções da épica greco-latina foram publicadas com significativa tiragem, em edições de bolso. Sobre essas traduções, diz Haroldo de Campos:

No que respeita à tradução de Carlos Alberto Nunes, embora não se possa enquadrar na categoria da ‘transcrição’ (termo que é lícito aplicar, sem exagero, a Odorico, não obstante os eventuais ‘desníveis’ que possam afetar o resultado

estético de seu projeto tradutório), estamos diante de uma empreitada incomum, que merece, como tal, respeito e admiração. Desde logo pelo fôlego do tradutor, que levou a cabo a transposição integral, em versos, para o português, de ambos os extensos poemas. Num outro plano, o prosódico, pela interessante solução (louvada por Mário Faustino, se bem me lembro) de buscar num verso de dezesseis sílabas o equivalente, em métrica vernácula, do hexâmetro (verso de seis pés) homérico. O resultado, para o nosso ouvido, embora relente um pouco o passo do verso, aproximando-o da prosa ritmada, é uma boa demonstração de que não assistia razão a Mattoso Câmara Jr., quando impugnava a aclimação do verso de medida longa em português, considerando-o ‘inteiramente anômalo’ em nossa língua (Mattoso referia-se à adoção de um verso de quinze sílabas por Fernando Pessoa, em sua tradução de *The Raven*, de E. A. Poe). A prática de Carlos Alberto Nunes, sustentando com brio, por centenas de versos, essa medida, contesta eloquentemente aquela restrição normativa. No que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de pendor ‘classicizante’, que retroage estilisticamente no tempo.¹¹⁶

Um aspecto da obra tradutória de Nunes – já mencionado na referência a avaliação de Nelson Ascher, relativa a suas traduções de Shakespeare – é a preocupação de correspondência rítmico-métrica com o original, e, portanto, a importância por ele atribuída aos padrões formais do texto que se traduz. Frequentemente assinalada por seus críticos, a característica de recriação do aspecto métrico costuma ser contraposta – como o fez Campos – ao que seria um conservadorismo da linguagem. Para Martins, referindo-se a sua versão da obra shakespeariana, suas traduções são

conservadoras no que diz respeito tanto às poéticas que vinham surgindo no sistema literário brasileiro [à época em que realizou o trabalho, quando se desenvolvia o movimento da vanguarda concretista na poesia], como à maneira de se traduzir Shakespeare: como um autor de linguagem elevada, que exigiria rebuscamento sintático e lexical. (2009: 35)

¹¹⁶ CAMPOS, H. “Para transcriar a *Ilíada*”. *Revista USP* nº 12, dez.-jan.- fev. 1991-1992, pp. 143-161.

Parece-me bastante discutível a noção de que a opção tradutória teria de estar vinculada às “poéticas que vinham surgindo [...]”, e, também, de que a ideia da obra de Shakespeare como dotada de linguagem elevada implique, necessariamente, conservadorismo.

A importância atribuída por Nunes, no plano formal, à observância do esquema métrico em tradução evidencia-se nesta sua referência à épica grega:

Firmemos, portanto, mais uma característica do estilo épico: a uniformidade do verso. “Homero emerge da corrente da vida”, diz Staiger, “e se conserva imóvel em face do mundo exterior; contempla as coisas de um certo ponto de vista, por uma determinada perspectiva. Esta é condicionada pelo ritmo de seus versos, sendo ela que lhe assegura a identidade, o ponto fixo no fluxo permanente das coisas”. É essa condição que permite ao poeta conservar a serenidade em face dos acontecimentos relatados. Interpretando o hexâmetro em termos da métrica portuguesa, veremos que se trata de um verso longo, de dezesseis sílabas, paroxítono, com acento predominante na 1ª, 4ª, 7ª, 10ª, 13ª e 16ª sílabas e discreta cesura depois do terceiro pé:

Ouve-me, Atena, também,/ nobre filha de Zeus poderoso!

Quando o poeta se afasta desse paradigma, para introduzir duas pausas no verso, que o dividem em três porções quase iguais, de regra volta no verso subsequente a cair no ritmo inicial, que é o predominante em todo o recitativo:

*Dá que possamos/ cobertos de glória / voltar para as naves,
pós grande feito acabarmos / que há de lembrar sempre aos Teucros!*

Nas traduções esse esquema não é observado com rigor, notando-se, ainda, a tendência para variar de ritmo, pelo deslocamento das pausas dentro do verso, com o que se evita a monotonia, de possível desagrado para o ouvido moderno. Mas com isso padece o estilo épico em uma de suas características essenciais. [...] (1962: 38-39)

Há, no entanto, em relação à opção, de Nunes, de “fidelidade” ao esquema rítmico-métrico do texto-fonte, discussões acerca da qualidade de seu resultado estético.

Sobre o sistema praticado pelo tradutor em suas versões da épica virgiliana, defende-o Oliva Neto (que, no entanto, também aponta, no aspecto da linguagem, o “defeito” do “léxico beletrista” empregado por Nunes):

[...] Carlos Alberto Nunes quis reproduzir o hexâmetro datílico [...] A bem dizer, quando se diz “16 sílabas” [quantidade que se atribui ao verso usado por Nunes], está-se de fato a contá-las até a última sílaba tônica, como se faz na métrica portuguesa hoje, o que revela que se levou em conta a dimensão do verso, que é então muito longo, em vez privilegiar-se a célula datílica, que, sendo o que ritmicamente se impõe, era o que o tradutor tinha em mente. Na leitura rítmica, é secundária a dimensão do verso, já que os dátilos se sucedem verso após verso, não tendo tanta importância aqui a quebra deles, ou seja onde terminam, isto é, a dimensão. Está-se a criticar a tradução de Carlos Alberto Nunes não pelos defeitos intrínsecos que decerto possui, como a meu ver entre outros, o léxico beletrista, mas porque não fez, segundo cada crítico, ou o que Odorico Mendes ou que Barreto Feio fizeram, o que é extrínseco. [...] (2007: 82-83)

O esquema métrico adotado por Nunes é objeto de comentário de Medina Rodrigues, que questiona sua pertinência, embora, em referência genérica a seu trabalho, reforce o juízo aparentemente consensual de ser ele um “meritoso tradutor”:

O hexâmetro de Homero tem seis pés, com predomínio do dáctilo, como em nossas proparoxítonas. Carlos Alberto Nunes, incansável e meritoso tradutor, levou isso a sério. Em suas versões da *Ilíada* e da *Odisseia*, procurou ajeitar o português em compassos ternários para imitar o original [...]

Certamente, o tradutor sabia que os compassos ou pés de Homero não privilegiam sílabas tônicas e átonas, mas longas e breves, que, aliás, não existem em línguas que falamos. Privilegiando a estrutura silábica, naquilo que pôde, o tradutor imitou uma técnica, sem levar-lhe em conta o efeito, a saber, aquela velocidade colorida que Homero consegue com o hexâmetro grego e que a tradução de Carlos Alberto Nunes não consegue com o hexâmetro português, por ser este muito pesado, lento. É a ilusão aritmética da semelhança formal, que não percebe que técnicas idênticas levam a efeitos distintos.

[...] enquanto Odorico estava preocupado em traduzir efeitos ou sentidos, Carlos Alberto Nunes se preocupou em traduzir basicamente a forma, ou, mais

precisamente, como querem alguns, a *fôrma*, os esquemas retóricos, prosódicos, os epítetos, a frase oralizada etc. (2000: 50-51)

O aspecto particular – e tão relevante – da tarefa empreendida por Nunes em manter a dinâmica fixa de acentuação dos versos, assim como suas peculiaridades estéticas gerais, serão, assim como as obras dos demais tradutores, analisadas oportunamente.

A.3. Haroldo de Campos

Apresenta-se a seguir, de modo sucinto, a trajetória do poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos – que, como já se disse, será objeto relativamente privilegiado deste trabalho, devido ao alcance e à importância de sua obra tradutória e ensaística sobre tradução poética. Para uma certa independência desta apresentação, não serão evitadas algumas informações sobre aspectos de seu pensamento e de suas fontes presentes também em outros tópicos deste estudo.

Estabelecer relações, nexos; transitar entre tempos, espaços, culturas, línguas, formas; ligar, fundir elementos aparentemente díspares, distantes; realizar o hibridismo: a atitude que permeia estes objetivos parece-me determinante na obra e no pensamento de Haroldo de Campos.

Vejamos, brevemente, algumas manifestações da focalização do entremeio, do espaço em que se podem traçar conexões entre dois pontos referenciais.

Sobre sua obra *Galáxias*, diz Haroldo, em entrevista concedida a Carlos Rennó e publicada em 23 de outubro de 1984¹¹⁷:

A poesia concreta respondeu a uma das vertentes da minha personalidade, as Galáxias respondem a outra. Que elas tenham podido coexistir, é algo que me demonstrou a inexistência de uma oposição antagônica entre barroquismo e construtivismo. [...] Não teria sido possível, por outro lado, sem a experiência de rigor e controle do acaso da poesia concreta, disciplinar o turbilhão barroquizante que a escritura galática desencadeia.

117 A referida entrevista foi publicada nessa data no caderno Folha Ilustrada, do jornal *Folha de S.Paulo*.

Coexistência entre “construtivismo e barroquismo”, entre a poesia concreta e o “turbilhão barroquizante” da “escritura galática”: a fusão desenvolve-se como instrumento, como caminho, para o autor, de encontro entre diferentes tendências, que criará um espaço manifesto não só na “proesia” de *Galáxias*, como em sua obra propriamente poética (lembre-se, por exemplo, a poesia de *Signância quase céu*, ou a de *Finismundo: a última viagem*, às quais voltaremos mais adiante). A linguagem de *Galáxias*, em seu “hibridismo textual”, já conteria, em si, o “fusionismo” do próprio barroco:

[Em um ensaio,] referia-me ao Barroco, pelo *fusionismo* que lhe é próprio, pelo hibridismo de línguas e culturas que o caracteriza, como o momento embrionário, em nossa América, dessa rebelião contra a normatividade clássica dos gêneros.

Também a própria ideia de “ruptura dos gêneros”, ou seja, fusão de seus limites, estaria na base da escritura da obra:

Desde longa data eu vinha me preocupando com o problema da ruptura dos gêneros na literatura contemporânea, da rarefação dos limites entre poesia e prosa, e também entre ficção e ensaio crítico, entre o exercício ficcional e o exercício metalinguístico da escritura.

Teria sido, ainda, um trânsito, uma passagem que leva a outro hibridismo, a concepção de que “A escritura galática foi [...] um gesto épico que se resolveu numa *epifânica*” – “o narrar deixou-se levar de roldão pela proliferação de imagens, pela voracidade fônica, pelas fosforescências de uma semântica móvel que o contágio de significantes é capaz de suscitar e sustar [...]”.

Vista, rapidamente, a presença de passagem, de ligação – que leva à fusão – em *Galáxias*, prossigamos o itinerário errático de referências abordando, sob a mesma perspectiva, a sua atividade de recriação, e, mais exatamente, o seu pensamento sobre tradução poética.

Em seu primeiro ensaio de fôlego sobre o assunto, “Da tradução como criação e como crítica”¹¹⁸, Haroldo buscou fundamentar-se em duas referências principais: a

118 *Op. cit.*

noção de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri, e de “informação estética”, de Max Bense, traçando, por meio de sua própria concepção de poesia e de tradução, uma conexão entre as duas formulações, que serviram a uma forma de “unificação” expressa em seu pensamento. Mas essa junção seria apenas o início de um processo de agregação de fundamentos, num esforço de leitura que buscaria pontos de convergência em fontes de diferente teor. Nesse mesmo texto, de 1962, o autor propõe, valendo-se de noções da cristalografia, o conceito de “isomorfismo” para designar a operação de traduzir poesia; para ele, obtém-se, pela tradução “em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (1976: 24); uma “dialética do diferente e do mesmo” (“Tradução, ideologia e história”). Em primeiro lugar, há a evidente aproximação de dois campos distintos de conhecimento, a química e a poesia; em segundo, a própria natureza do conceito de isomorfismo, cuja ênfase é na analogia: correspondência de forma, que será um exercício de passagem. O termo “isomórfico” cederá lugar, mais tarde, a “paramórfico” no pensamento de Haroldo, para que fosse enfatizada a relação de paralelismo, sugerida pelo prefixo “para-”: “‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’”). Observando-se a obra do tradutor, não se encontrarão, no entanto, regras precisas ou absolutas de como se deve construir o corpo paramórfico – as relações de correspondência a serem estabelecidas serão, de certa forma, únicas, como é cada poema e como é cada *recriação*: autônomos; cada “transposição”, uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem.

Será na descoberta do trabalho do linguista russo Roman Jakobson, no entanto, que Haroldo terá uma das principais sustentações de seu pensamento sobre poesia e sobre tradução poética. As proposições desse autor irão ao encontro das ideias que acompanhavam o grupo concretista paulistano desde sua origem, permitindo uma referência desenvolvida e precisa sobre aspectos não-verbais da linguagem; a “materialidade” do signo linguístico, tal como pode ser vista na linguagem poética, ideia que encontra respaldo em Jakobson, será um ponto essencial na concepção de Haroldo. Centralmente, a formulação do linguista relativa às funções da linguagem, entre as quais se inclui a “função poética” passará a ser, para os poetas construtivistas, uma referência absoluta, porque capaz de definir a especificidade da linguagem da poesia. Por essa

razão, Haroldo incluirá, em longo ensaio de *A arte no horizonte do provável*¹¹⁹, uma abordagem dos conceitos jakobsonianos, relacionando-os com o trabalho de outros autores, como o criador da semiótica norte-americana, Charles Peirce, outra das referências principais dos concretistas, e seu discípulo Charles Morris.

A ideia central de Jakobson sobre a função poética da linguagem poderá ser associada, por Haroldo, às outras fontes já por ele utilizadas como fundamentação de seu pensamento: é perfeitamente compatível com a noção de “informação estética”, de Bense, ou de “sentença absoluta”, de Fabri. Se, para Bense, a informação estética de um poema é coincidente com a totalidade de sua realização, para Jakobson a “equação verbal” também é irreduzível... Daí sobreviria – para ambos os pensadores – a impossibilidade de uma “tradução” de poesia. Se Haroldo já falava em recriação, em criação de um corpo análogo, “iso-” ou “paramórfico”, a proposição de Jakobson de que (ao mesmo tempo em que a tradução não é possível) será possível a “transposição criativa” integrará perfeitamente o constructo, em curso, de seu pensamento, que se articulará progressiva e crescentemente em torno do conceito nominado *transcrição*.

Mas o ponto mais importante da concepção de Haroldo sobre transcrição – que se define e se arma no conjunto de seus textos sobre o assunto, publicados, também, em periódicos ao longo de últimas décadas de sua vida, e que, recolhidos, integrarão um volume a ser publicado – é, no meu modo de ver, a explicitação de que seu caminho, como transcriador, parte de critérios originados da observação de elementos intratextuais para chegar a um novo texto que, “por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a” (1983: 60)¹²⁰. Para tanto, o ato de “construção de uma tradução viva” será “um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação” (*ib.*). Em vez de buscar reconstruir um mundo passado, a visão haroldiana decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na viagem, e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e em novo tempo são determinantes. Resultado de trânsito, de trans-historicização, o texto também será objeto de “viagem” para o leitor, e

119 “Comunicação na poesia de vanguarda”, *op. cit.* (1975).

120 Esta citação e as duas seguintes provêm do artigo “Tradução, ideologia e história”, in: *Cadernos do MAM* número 1. Rio de Janeiro: dezembro de 1983.

será objeto e sujeito de transformação: no dizer de João Alexandre Barbosa¹²¹, "[...] a compreensão [por parte do leitor] está na busca que é o início de uma viagem"; [...] o leitor do poema recorta o seu espaço de reflexão e pensa a viagem"; e "Transformando, pela leitura, o poema que lê, o leitor é transformado pela leitura"...

Recriação, reescritura: um ponto de vista que abarca um amplo horizonte capaz de revelar sincronicamente poéticas de diversas épocas, espaços e culturas, este seria um modo de se entender a posição de Haroldo como leitor-criador. Sigamos a ênfase no foco extensivo de seu olhar e de seu pensamento, amplamente dirigido à passagem, evocando (conforme anunciado) duas de suas escrituras "palimpsésticas": *Signância quase céu* e *Finismundo: a última viagem*.

Sobre o primeiro, lembre-se muito brevemente que o texto rastreia, reinscrevendo índices da passagem textual da criação dantesca num percurso inverso ao da *Divina Comédia*: iniciando-se no paraíso, o livro-poema finda no fundo do inferno, atravessando os âmbitos e lindes, desde o início, com palavras pendentes desde as alturas por um fio invisível que as sustém até o derradeiro nível; uma queda evidenciada na "Coda", em que a visão dos "últimos lêmures" configuram o "êxito ao revés": a viagem se dá na amplitude do alcance de cada plano, e, também, na dimensão da profundidade, como que colhendo fragmentos desvelados pela releitura. Uma reescritura indicial-icônica, pois, ao indicar elementos de uma tradição evocada, reinstala paradigmas – qualidade transformada na passagem de um a outro tempo, de um a outro espaço –, novos estímulos à percepção em novo contexto, em que se insere a nova dimensão poética.

Sobre o segundo, trata-se de um poema que, no dizer de Haroldo, envolve o "risco da criação pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é recompensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema". Um desafio encarado pelo poeta, que encontrou, em estudo semiológico do italiano D'Arco Silvio Avalle, o "embrião" de seu próprio texto: no estudo é analisado o canto XXVI do Inferno, "no qual Dante propõe a solução para um enigma que vinha da tradição clássica, o enigma do fim de Ulisses". O enigma referido

121 As citações são excertos do ensaio "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso", que introduz o livro *Signantia quase coelum / Signância quase céu*, de Haroldo de Campos (São Paulo: Perspectiva, 1979).

diz respeito a um segmento de verso do canto XI da *Odisseia*, "*thánatosekshalós*", que, como diz Haroldo (na esteira de Avalor), pode ser entendido "como uma morte para longe do mar salino, ou como uma morte que procede do mar salino" (ou seja, se Odisseu teria morrido no mar, ou longe dele, "em paz, em Ítaca"). No canto dantesco, o velho Odisseu (Ulisses) teria ousado uma nova aventura, a "travessia das fronteiras permitidas do mundo" – uma atitude provinda da *hýbris* (definida por Haroldo como "essa desmesura orgulhosa com que o ser humano intenta [...] confrontar-se com o impossível"). Se há *hýbris* na ação de Ulisses, esta encontra paralelo no próprio enfrentamento do desafio do poema, pelo poeta de *Finismundo*: a travessia desde a tradição – a "situação do herói homérico", Odisseu, focalizada no "primeiro tempo" do texto – até a contemporaneidade, em que o agora renomeado Ulisses (também evocador do anti-herói criado parodicamente por James Joyce, um "paradigma do homem na cidade contemporânea, ou seja, um Ulisses da banalidade, do mundo, como diria Lukács, abandonado pelos deuses") transforma-se num "*factotum*"... Transmutação, confronto, passagem, viagem, ousadia no trânsito e na superação de limites: a jornada de Haroldo em toda a sua obra é emblematicamente representada por *Finismundo*, talvez seu poema máximo: nele o poeta chega ao cume de seu processo interespaços, navega destemida e firmemente no "mar encarnado, avermelhado, multitudinoso, cor de vinho" (tema de uma passagem de *Galáxias*), com a sensibilidade de quem sorve o aroma, desfruta das notas do paladar e deglute, "antropofagicamente", toda a humanidade e sua história criadora, reinventando-a.

Terminemos com uma breve menção a uma iniciativa – emblemática – do poeta-crítico-transcriador, movida pela circunstância: em 1991, após diversos anos de colaboração com o livreto (por vezes, livro) feito anualmente para o Bloomsday (data em que se celebra, internacionalmente, a obra de James Joyce) paulistano, Haroldo propôs e organizou o volume *Ulisses: a travessia textual*¹²², que traçava, por meio de traduções suas e alheias, um percurso iniciado com o próprio Odisseu homérico (a *Odisseia* aparece representada por fragmento do canto VI, em que Nausícaa depara-se com o herói náufrago, nu, "sujo de marugem salina") e que prosseguia com o tema odisseico relido e recriado por Jorge Guillén e por Derek Walcott, além de ligar-se, entre outras referências multilíngues, à versão, em grego moderno, do texto homérico

122 São Paulo: Olavobrás / ABEI, 2001.

(realizada por Kazantzákis) e à paródica reimaginação do episódio em *Ulysses*, de Joyce; ligava-se, ainda, ao poema evocador do retorno do herói a sua terra, "Ítaca", de Kaváfis. O sintagma "travessia textual" representa bem o mar sígnico que é objeto do poeta, a assumir, em sua autônoma materialidade sonora e visual, uma realidade equivalente – espelho com vida própria e independente, tramado com seus próprios constituintes geradores de significação – à dos elementos da vida e da história, transitadas, transpostas, transcriadas. Mar em que se viaja, sempre, com o olhar largo, extensivo, da passagem.

Complemente-se a apresentação da obra de Haroldo de Campos com citações que a discutem. Sobre a *Ilíada* e a tradução do poema realizada por Campos, foco de interesse deste estudo, diz Trajano Vieira:

[...] a linguagem da *Ilíada* é elaboradíssima, ao contrário do que até pouco tempo atrás entendiam alguns comentadores. [...] Se é verdade que a *Ilíada* apresenta características formais que indicam sua natureza oral – retomada de expressões fixas ao longo do texto, repetição de cenas típicas, predomínio da sintaxe paratática – isso não implica que, no plano estético, sua linguagem seja simples ou despojada.

[...]

Desconheço outra tradução tão fiel à complexidade formal da *Ilíada* quanto esta.

[...] ¹²³

A fim de introduzir, já, a referência ao metro adotado por Campos em sua recriação da *Ilíada*, visando ao dado comparativo em relação às traduções já referidas, e às posteriores discussões sobre o tema, cite-se o próprio tradutor:

De minha parte, em lugar do decassílabo de molde camoniano, que mais de uma vez obrigou Odorico a prodígios de compressão semântica e contorção sintática, recorri ao metro dodecassílabo (acentuado na sexta sílaba, ou, mais raramente, na quarta, oitava e décima-segunda). Evitei, assim, o risco do prosaísmo, decorrente

¹²³ VIEIRA, T. "Introdução". In: CAMPOS, H. *Odisseia de Homero*. São Paulo: Mandarim, 2002, pp. 20-21.

de um verso mais alongado, e sua contrapartida, a constrição derivada de um metro demasiadamente conciso. [...]¹²⁴

Em nota referente à sua opção pelo metro dodecassílabo, Campos cita opinião de Said Ali e o já mencionado comentário de Silveira Bueno:

M. Said Ali, estudando o hexâmetro latino, refere que a “ideia primitiva de construir verso de seis pés, uniformemente dactílicos”, teve de ser modificada na prática, já que “o predomínio dos hexâmetros de 15 e 14 sílabas se observa em qualquer poeta latino” (*Acentuação e versificação latinas*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1957). Silveira Bueno, por sua vez, considera o dodecassílabo (alexandrino) “o único metro moderno que se aproxima do hexâmetro dactílico” (prefácio de 1956 da edição da *Ilíada* traduzida por M. Odorico Mendes).

¹²⁴ CAMPOS, H.; VIEIRA, T. “Para transcriar a *Ilíada*”. In: *Mênis – A ira de Aquiles*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, pp. 13-14.

B. Poetas-tradutores, teóricos da tradução poética no Brasil: um trabalho precursor de conceitos e práticas atuais

Se temos, do século XIX, a teorização de Manuel Odorico Mendes, proveniente das notas a suas traduções da épica e, indiretamente, da própria metodologia tradutória por ele empregada, no século XX, alguns poetas se destacam quanto à produção de um pensamento sobre tradução: entre eles, inegavelmente, Haroldo de Campos ocupa posição mais elevada, como se tem visto e será reiterado adiante; seu irmão, Augusto de Campos, referência quase unânime pela excelência de suas traduções, não se dedicou tanto quanto Haroldo a teorizar o que denomina “tradução-arte”, em conceito semelhante ao de “transcrição”; outros seriam dignos de nota, mas nos alongaríamos para além dos destaques centrais. Há, no entanto, um trabalho a ser citado e discutido como pioneiro na proposição de conceitos que se firmaram posteriormente – como o de “recriação”, palavra primeiramente usada por ele – entre nós: refiro-me ao poeta Guilherme de Almeida, cujos textos de apresentação e notas às edições de poesia francesa por ele recriada se mostram precursores de ideias hoje bem conhecidas: em sua época, bem mais do que hoje, “afastar-se da letra” para preservar a intenção de recriação de relações sonoras ou rítmicas havia de ser um ato bem justificado.¹²⁵

Em ensaio de 2011, denominado “Guilherme de Almeida e a tradução como forma”¹²⁶, Álvaro Faleiros (motivado por artigo de Júlio Castañon Guimarães¹²⁷) destaca “o papel central de Guilherme de Almeida na construção da tradição da tradução como forma” (2012: 2) em nosso país, tradição essa que teria sucedido aquela da tradução praticada conforme o paradigma da *aemulatio*, que seria a “forma predominante de se tratar a tradução de poemas desde o século XVII [...] até o início do século XX” (*ib.*): assim entendidas, as traduções, “muitas vezes livremente modificadas”, eram correntemente incluídas “nos livros dos próprios autores [...], pois o que importava era a qualidade e o alcance da emulação” (p. 3). Este

¹²⁵ A fim de registrar a ocorrência desse importante capítulo da teoria da tradução poética em nosso país (antecedendo a exposição da teoria da transcrição, de H. de Campos), assinalo a existência de três artigos meus, escritos para acompanharem reedições da obra tradutória de Guilherme, que, ademais, realizou, diretamente do grego, uma tradução da *Antígone*, de Sófocles, considerada modelar por Campos. Os artigos são prefácios e posfácio dos livros: Verlaine, Paul. Trad. G. de Almeida. *A voz dos botequins e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2009; Almeida, G. de. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010; Almeida, G. de. *Poetas de França*. São Paulo: 2011.

¹²⁶ FALEIROS, A. *Guilherme de Almeida e a tradução como forma*. Plaquete. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2012.

¹²⁷ GUIMARÃES, J. C. “Presença de Mallarmé no Brasil”. In: GUIMARÃES, J. C. *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010, pp. 9-53.

seria o caso de traduções como as de Batista Cepelos (c. 1900) e de Alphonsus de Guimarães (realizadas no início do século XX), de poemas do francês Stéphane Mallarmé, que teriam “uma função de imitação ou de paráfrase” (p. 4). Faleiros desenvolve a ideia, apresentada por Guimarães, de ser Guilherme de Almeida “um dos primeiros a operar de modo mais completo uma ‘mudança da noção de tradução’” (*ib.*), reconhecendo na formulação do poeta, “ao longo das décadas de trinta e quarenta do século XX, parte dos princípios que regem as concepções dominantes do traduzir poemas hoje no Brasil” (*ib.*). Estas seriam marcadas pela “tradução como forma”, que teria o propósito de “reproduzir, no poema de chegada, formas homólogas às do poema de partida”, sendo constantes “a retomada de padrões métricos e rítmicos” e a “preocupação com a retórica e a imagética do texto de partida” (p. 2).

De minha parte, destacaria um aspecto importante nas concepções sobre tradução (ou “re-produção”, ou “transusão”) de Guilherme de Almeida: este expressava que, no seu “processo de re-criação, não há propriamente luta de poeta contra poeta, de um contra outro idioma: e sim uma automática justaposição, passiva conformação, espécie de *entente cordiale*, de tácita e recíproca sujeição”¹²⁸. Ainda que se afirme uma “passiva conformação”, esta é anulada pela colocação final: se há “recíproca sujeição”, não há sujeição unilateral, ou seja, não há relação de subserviência. Este entendimento, que prevê o diálogo da tradução com o original e, portanto, a *relativa* autonomia autoral do poema recriado, estará em conformidade com a mais atual prática tradutória de poesia e com a própria conceituação buscada por este trabalho acerca da tradução poética e da análise de poemas traduzidos, como se poderá verificar.

¹²⁸ ALMEIDA, G. de. Flores das “flores do mal” de Baudelaire. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 97.

C. A teoria da transcrição, de Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica / paramórfica

O poeta Haroldo de Campos é um caso raro de fertilidade não só na produção de criações originais e de traduções referenciais em língua portuguesa, como, também, de escritos críticos e teóricos sobre poesia e sobre tradução. Sem dúvida, entre os poetas que o Brasil já teve, é o exemplo máximo de pensamento sobre tradução poética, tendo publicado um grande número de textos que se somam num conjunto dos mais densos e coerentes acerca do assunto. Além dos artigos incluídos em livros, há outros que apareceram apenas em periódicos¹²⁹.

Dos escritos teóricos de Campos acerca da tradução de poesia emerge, centralmente, um conceito que pode orientar a prática do traduzir e, assim considero, dá conta de coadunar visões por vezes tomadas como díspares ou mesmo antagônicas por quem as confronta. O conceito a que me refiro é o do *isomorfismo*, ao qual se dedica esta breve apresentação.

Coerentemente, o pensamento de Haroldo de Campos sobre tradução¹³⁰ considera, como um de seus princípios fundamentais, a definição da função poética da linguagem, de Roman Jakobson – função dominante da “arte verbal” (1973: 128) – que implica o “tratamento da palavra como *objeto*” (Campos, H.; 1976: 22) e, por conseguinte, o fato de que a palavra deixa de ser um mero mesma (*coisificando-se*, portanto) e a suas relações com outras palavras, criando uma instrumento de transmissão de um conteúdo, para chamar a atenção a si “teia de significantes” característica do fenômeno poético. Na linha de pensamento jakobsiana, tal teia seria irreproduzível, sendo possível, apenas, a “transposição criativa” (1973: 72). Esta transposição se daria, necessariamente, conforme fica implícito em tal concepção, pela via do “princípio construtivo do texto” (p. 72), que, assim, atentaria à palavra e a suas relações com outras do ponto de vista de sua existência como objeto, a qual caracterizaria tais relações por uma dimensão significativa, ou seja, de *forma*.

Outra ideia que fundamenta a concepção de Haroldo sobre tradução é a definição de “informação estética”, de Max Bense, caracterizada por elementos de “imprevisibilidade”, “surpresa”, “improbabilidade da ordenação de símbolos”, e

¹²⁹ Tais artigos integrarão o volume, a ser lançado, denominado *Transcrição*.

¹³⁰ Serão referidos e reiterados, complementarmente, de forma sucinta e um tanto diversa, nesta parte do trabalho, alguns conceitos antes apresentados.

marcada pela fragilidade, uma vez que é “inseparável de sua realização”, coincidente com sua totalidade. Daí decorreria, igualmente, no caso da informação estética, “pelo menos em princípio, sua *intraduzibilidade*” (1976: 22-3). Como diz Haroldo, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da **recriação** desses textos” (p. 24; grifo meu). Assim, “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem [ou seja, do “significado”, ou do “conteúdo”], mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem; a reconstituição, portanto, da *informação estética*, e não “da informação meramente semântica” (1975: 100). Priorizar o significado, a informação semântica, seria – para utilizarmos um conceito tomado da química – realizar uma provável *alotropia* (fenômeno pelo qual pode a mesma substância apresentar-se sob variados aspectos e com propriedades diferentes), convertendo, por exemplo, um diamante em grafite, ou em carvão. Embora de nossa visão dependa o brilho da pedra cristalina, algo em sua estrutura a distingue do carvão, ainda que sejam, ambos, estados alotrópicos do carbono¹³¹. Como nos revela a poeta curitibana Helena Kolody (em seu poema “Gestação”), “Do longo sono secreto / na entranha escura da terra, / o carbono acorda diamante.” (1985: 39).

Observe-se que a visão de uma informação estética – que coincide com a própria totalidade do poema, implicando que qualquer mudança de seus constituintes transforma (ou “perturba”) tal informação – ou de um “princípio construtivo”, que privilegia a referência ao significante, não acarreta necessariamente o conceito de que o texto seja “receptáculo de significados estáveis”, conceito este passível de ser depreendido da linguística estrutural, ao qual se opõe uma óptica desconstrucionista. De meu ponto de vista, a recriação estética de um original não exclui nem a mutabilidade do signo (e, particularmente, de seu significado), nem a participação da leitura como um “ato de interpretação” que delinea os significados, postuladas pela referida óptica.

Na concepção de Haroldo de Campos, a “[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual,

¹³¹ Valho-me de um recurso metafórico para nova referência à questão da “materialidade sgnica”.

enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (1976: 24). O autor, em seu artigo “Transluciferação mefistofáustica”, refere-se à “teoria do traduzir” de Walter Benjamin – outro dos fundamentos essenciais de sua concepção relativa à tradução de poesia e à sua própria atividade como tradutor – como um pensamento que “inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução ‘servil’), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original” (1981: 179). Enfatizando tratar-se “do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal”, ou seja, afirmando a especificidade desse tipo de obra e, conseqüentemente, a singularidade de uma abordagem tradutória a ela dirigida, Haroldo considera que, “na perspectiva benjaminiana da ‘língua pura’, o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem [...] e permite dedicar-se [...] [à] ‘fidelidade à reprodução da forma’, que arruína aquela outra, [...] estigmatizada por W. B. como o traço distintivo da má tradução: ‘transmissão inexata de um conteúdo inessencial’ ”. Nesse sentido, Haroldo postula que a teoria benjaminiana é “orientada pelo lema rebelionário” de uma “tradução luciferina” (p. 180).

Podemos ver, em tal concepção de recriação, que toma como referência a materialidade do signo linguístico, se não um questionamento explícito aos ditos “significados estáveis”, uma implícita visão de sua efemeridade ligada à secundária importância para o poema e, conseqüentemente, para a tradução da obra de arte verbal. Não seria absurdo vincular o que Benjamin considera “conteúdo inessencial” com uma qualidade que poderia ser uma das justificativas de sua inessencialidade: seu aspecto instável ou mutável. Campos entende a tradução do “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) benjaminiano como a tradução da forma, “uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico” (*ib.*). Para ele, isso “quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar **ao poema**

transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário” (p. 181, grifo meu). Segundo ele, o “tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido [o “conteúdo”][...] [apenas] como bastidor semântico ou **cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel**” (p. 181, grifo meu). Fica, creio, evidente, neste ponto, a não-incompatibilidade entre uma visão do ato de tradução como recriação estética e uma óptica “pós-estruturalista” que preconize a inexistência de significados estáveis originais. Sobre a “coreografia móvel” que caracterizaria a tradução de poesia, Haroldo afirma tratar-se de “pulsão dionisiaca, pois dissolve a **diamantização apolínea do texto original** já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava” (p. 181, grifo meu). Não seria cabível vermos a afirmada dissolvência da “diamantização apolínea do texto original” – portanto uma transformação de uma estrutura, que, para tanto, não pode ser uma meta fixa a ser atingida – como uma metáfora da inexistência do original como objeto estável? Ideia compatível com o que o criador do desconstrucionismo, Jacques Derrida, enfatiza em seu ensaio “Torres de Babel”, dedicado a “A tarefa do tradutor”, de W. Benjamin: “O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação: ‘Pois na sobrevida, que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras modificadas existe ainda uma pós-maturação’ [citação de W. B.]” (2002: 38).

Valendo-se de noções da cristalografia (“Ciência da matéria cristalizada, das leis que regem sua formação, de sua estrutura, de suas propriedades geométricas, físicas e químicas”), Campos propõe, como se mencionou, o conceito de “isomorfismo” para a designação da operação de traduzir poesia. Para ele, obtém-se, pela tradução “em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, “isomorfismo” pode ser definido como “fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina” (2001: 1656); conforme a *Larousse*, são isomorfas “duas substâncias químicas que apresentam a mesma estrutura cristalina”, sendo que tais substâncias “geralmente possuem um grande parentesco de constituição química e têm a propriedade de poderem substituir-se mutuamente na formação de um mesmo cristal, chamado ‘solução sólida’ ”

(p. 3252). Substâncias, portanto, diversas, mas capazes de substituição mútua, por analogia de estrutura.

Em uma nota à “Nota de Haroldo de Campos à tradução” do poema “Blanco”, de Octavio Paz, o tradutor observa que já procurara, antes (no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, escrito em 1962 e publicado originalmente em 1963), “definir a tradução criativa (‘recriação’, ‘transcrição’) como uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste” (1986: 89). E prossegue afirmando que, mais tarde, preferiria “usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *pará-*, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...]”¹³². Referindo-se, em sua “Nota”, à tradução que realizara do poema de Paz, Haroldo frisa que “os ‘desvios’ semânticos ou sintáticos no texto em português responderam a precisas opções transformadoras de natureza ‘paramórfica’ ” (p. 89).

Como se pode constatar, tais observações enfatizam o aspecto da *transformação* do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas, sim, a recriação paramórfica, em outra língua, da “entretrama das figuras fonossemânticas” (p. 89), ou seja, da teia de “significantes” cujas relações internas caracterizariam mais o poema do que seus “significados”, não priorizados na abordagem tradutória. Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, com todas as possibilidades de transformação de seus elementos, sejam estes vistos como signos em sua integridade, ou, de maneira dicotomicamente parcial, como seu “conteúdo”, ou seja, seu valor semântico: no caso de “Blanco”, palavras iguais em ambas as línguas (inclusive em seus aspectos denotativo e conotativo) podem ser e são mudadas tendo-se em vista critérios de ordem estética.

Tal empresa luciferina é característica do tradutor como recriador, ou (como o denomina Haroldo) do “tradutor usurpador”, que “passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem”, sendo esta, para ele, “a última ‘hybris’ do tradutor luciferino [a palavra grega *hybris*, diga-se, refere-se a um orgulho desafiador, que podia

¹³² A nota em questão reproduz o parágrafo inicial do já referido artigo “Tradução, ideologia e história” (1983).

provocar a *nêmesis*, ou seja, a indignação dos deuses]: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. **Reencenar a origem e a originalidade** como **plagiotropia**: como ‘movimento infinito da diferença’ (Derrida); e a mimesis como produção dessa diferença” (1984: 7; grifo meu).

A recriação de um poema não só não seria, por tais caminhos, uma versão fiel do “conteúdo” do original, como também não seria fiel nem à língua de origem, nem à língua de chegada, em termos dos limites de uma ou de outra, tanto relativamente a seus “significados”, como a sua sintaxe. Assim, ligando-se a uma tradição do pensamento romântico alemão, que inclui as ideias de Schleiermacher, de Rudolf Pannwitz e do próprio Benjamin, a atividade da tradução poética poderia envolver a ampliação dos limites das línguas, como agente transformador de ambas as envolvidas no processo.

Para Haroldo de Campos, na tradução de poesia “como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estrangeira. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica” (1976: 31).

Referindo-se ao procedimento que considera adequado à tarefa de tradução, Campos assim sintetiza suas etapas:

Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar) [...] o código de “formas significantes” [pelo qual] o poema representa a mensagem [...] (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos “in casu”, e regidos, em princípio, por um isoformismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (paramorfismo, com a ideia de paralelismo — como em paráfrase, em paródia ou em paragrama — seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação, contida no

prefixo grego “iso-”). Os mecanismos da “função poética” instruíam essa “operação metalinguística” por assim dizer, de segundo grau.¹³³

Numa visão que considere a iconicidade do signo estético, e, portanto, a existência de uma dimensão física ou material do signo, o poema também resulta da “leitura” de seu próprio criador. A “leitura” do autor – concomitante a sua criação – e a leitura crítica são (proponho que se considere este horizonte) pólos de uma mesma realidade indissociável, que assume diferentes configurações conforme as peculiaridades com que se estabelecem.

Vale enfatizar que o conceito de *isomorfismo* envolvido no processo de tradução de um poema – o “redesenho” dele em outra língua – inclui a criação e a leitura, tanto do original (que se recria ao ser desvendado por vivissecção, processo que envolve – e aí está o plano do horizonte a que me referi – não só as descobertas de seus elementos constituintes, mas a *criação* destes na medida em que somente se reconhece o que se pode ver, e o que se vê inclui a determinação – limite, seletividade e mesmo projeção – de quem vê) como da tradução, que, por ser também criada, pode converter-se em “original”, transformando a obra anterior em sua “tradução”, e, portanto, revelando sua potencialidade de mutação e seu aspecto de incompletude, uma vez que o movimento, a transformação, funcionará como acréscimo, uma nova dimensão de existência – no processo, ambas as criações se transformam, pela “leitura” recíproca que se fazem.

(Abra-se, aqui, um parêntese complementar, a fim de se fazer referência ao conhecido conceito relativo à abordagem do texto literário a partir de uma perspectiva funcionalista, representado pela ideia de contraposição entre o “cristal” e a “chama”¹³⁴. Em vez de se entender o “cristal” tal como se pode fazê-lo a partir das afirmações de Lévi-Strauss relativas à célebre análise que empreendera de “Les chats”, de Baudelaire, em parceria com Jakobson – segundo as quais a obra seria “um objeto que, uma vez criado pelo autor, possuía a rigidez por assim dizer, do cristal”, e a análise consistia em explicitar “suas propriedades” (Bellei, 1986: 188) –, de que ele seja um “objeto isolado do espectador”, “controlado em sua essência e, portanto, em todas as suas

¹³³ CAMPOS, H. de. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; SANTAELLA, Lucia (org.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: Educ, 1987, pp. 53-74. (Cadernos PUC, vol. 28.)

¹³⁴ Tal oposição, de teor metafórico, entre o cristal e a chama, encontra-se em fontes tanto literárias como teórico-críticas. Refiro-me, aqui, no entanto, acerca do uso conceitual de tal metáfora, à obra *O cristal em chamas*, de Sérgio Bellei (1986).

manifestações” (*ib.*) (inclusive, deduz-se, em seu plano de conteúdo, ou seja, em seus “significados”), pode-se entendê-lo como estrutura de “significantes” (ligados a significados instáveis), de relações sonoras ou imagéticas que serão desveladas a partir da leitura, e mesmo modificadas por esta, produzindo-se o sentido por meio das relações estabelecidas entre o observador e o imposto pela leitura: o resultado é a recriação do sentido, que combina os aspectos estruturais identificados e os “significados” como são compreendidos. Tal ideia seria compatível com aquela, haroldiana, de “cristalografia em reebulição de lava”: o cristal não é fixo e imutável, mas passível de refluidificação. (Neste sentido, a título de curiosidade, mencione-se uma recente experiência científica que teria demonstrado que, no interior do cristal, em nanoescala, materiais magnéticos emitem uma espécie de “chama magnética”, “um processo muito semelhante ao produzido por uma substância inflamável pegando fogo”¹³⁵. Tal fato nos permitiria uma nova metáfora: a da “chama no cristal”, aludindo-se à ideia de que um texto caracterizado pela informação estética, comparado a um cristal, abrigaria, em si mesmo, a chama de sua mutabilidade ou fluididade.))

C.1. Transcriar é fazer de novo ou refazer o novo? Um exemplo de transcrição

Poesia vem do substantivo grego *poiésis*, ligado ao verbo *poiéo*, que significa fazer, produzir, fabricar, criar. Assim, transcriar um poema é fazê-lo de novo. Mas também será fazer, de novo, o novo: *renovar* o poema de origem, seguindo o lema *make it new*, proposto pelo poeta e tradutor norte-americano Ezra Pound. Ao transcriar um poema segundo a concepção de Haroldo de Campos, será preciso pensar em, uma vez conhecida sua “forma”, fazer um novo poema inserido em novo lugar e novo tempo, em vez de se fazer uma “arqueologia” de sua função social, cultural ou histórica¹³⁶. Assim, ao traduzir um haikai (modelo clássico japonês de poema breve) de Bashô, em vez de ser apenas “fiel” a seu conteúdo ou, mesmo, a certos aspectos “sociais” da prática dessa poesia na época, Haroldo procura recriar, em português, um poema dotado de visualidade (a escrita ideogrâmica é visual por natureza) e capaz de re-produzir a

¹³⁵Referência a uma experiência realizada por Yoko Suzuki, da Universidade City College, inspirada no trabalho de Eugene Chudnovsky (Lehman College), que, em conjunto com Dmitry Garanin, elaborou uma teoria segundo a qual as chamas magnéticas são possíveis.

¹³⁶ A questão se esclarece por meio de conceituação de Campos baseada em proposições de Wolfgang Iser; o tema será tratado em texto complementar a este tópico, anunciado e incluído adiante.

concisão do original¹³⁷, valendo-se, por exemplo, da criação de uma palavra nova, uma “palavra-valise” à maneira de Lewis Carroll ou James Joyce: o verbo *saltombar* corresponderia ao verbo *tobikomu*, composto de *tobu*, saltar, mais *komeru*, entrar:

furu ike ya / kawasu tobikomu / mizu no oto

o velho tanque

rã salt´

tomba

rumor de água

Pode-se causar um certo “estranhamento” no leitor deste novo tempo e espaço, embora o poema a ele se dirija, renovadoramente: há uma tendência, na transcrição, de “levar o leitor (de uma língua) ao autor (de outra)”, privilegiando um dos dois caminhos identificados pelo pensador romântico alemão Schleiermacher para a tradução (o outro seria “levar o autor ao leitor”).

Renomeação “adâmica”

Para citar apenas mais um exemplo, ligado à atividade recriadora (ou “transcriadora”, como prefere o tradutor) de Haroldo de Campos, capaz de ilustrar (ainda que de forma limitada a um vocábulo) o processo em que “se desmonta e se remonta a máquina da criação”, tomemos um elemento de sua tradução do *Bere’shit*, o *Gênese*. No início do texto, aparece a expressão “fogoágua”, correspondente à palavra hebraica *shamáyim*, normalmente traduzida por “céu”. Comenta, a respeito do motivo de sua opção, o tradutor: “[...] HM [Henri Meschonic] sugere que, na palavra hebraica, pode-se entrever um composto de *’esh* (‘fogo’) e *máyim* (‘água’), embora ele próprio não tire partido desse verdadeiro ‘pictograma’ etimológico. Dentro da ideia de uma tradução ‘laica’, pareceu-me que a imagem cósmica de um magma de fogo e água previne a projeção, neste ponto, de um ‘céu’ abstrato, já conceptualizado. Tanto a

¹³⁷ No mesmo complemento a este texto, o exemplo da transcrição do haikai ao português é retomado, como paradigma explicitador de procedimentos tradutórios de Campos.

componente ígnea como a líquida pertencem, por outro lado, à imaginação bíblica de um cosmo supraterrrestre” (1993: 27).

Ao usar o composto “fogoágua”, Haroldo fornece, metaforicamente, um correspondente “concreto” (feito de dois elementos) ao “abstrato” “céu”, fundamentado numa hipótese de constituição etimológica que não só alarga – realizando o proposto pelos teóricos do romantismo alemão – os limites de nossa língua, causando-lhe estranheza ao incorporar um novo constructo vocabular cuja dimensão de materialidade aponta para um pictograma, mas também modifica o original pela leitura de seu elemento de forma a desvesti-lo de sua conceptualização prosaica e normalizadora, chamando a atenção para sua própria composição e, portanto, para o aspecto de sua fisicalidade “iconicizante”, destituindo-a, assim, de sua dimensão meramente simbólica (para referir-me ao conceito de “símbolo”, de Charles S. Peirce).

De forma análoga, em suas traduções da épica grega Haroldo de Campos vale-se frequentemente de compostos inusitados em nossa língua, criados à semelhança das composições vocabulares do grego. Para que se observe o procedimento “iso” ou “para” -mórfico de Haroldo em relação à épica grega, veja-se a parte inicial do item “a” do terceiro capítulo deste trabalho.

C.2. “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin segundo Haroldo de Campos

De difícil consenso interpretativo, o célebre ensaio de Walter Benjamin sobre tradução mereceu inúmeras análises e interpretações; lembrem-se, por exemplo, o texto de Paul de Man, “Sobre ‘A Tarefa do Tradutor’ de Walter Benjamin”¹³⁸, e o de Jacques Derrida (*Torres de Babel*). Haroldo de Campos faz, do texto de Benjamin, uma leitura operacionalizadora, que extrai dele, apesar de suas ambiguidades e contradições e das diferentes interpretações de sua obra (por vezes atribuída ao próprio caráter contraditório do conceito de *origem* em “A tarefa”) lições indicadoras de aspectos da prática da tradução, fazendo correlações entre as ideias de Benjamin (qualificadas por Campos como uma *metafísica do traduzir*) e as de Roman Jakobson (qualificadas como uma *física do traduzir*).

¹³⁸ In: MAN, Paul de. *A Resistência à Teoria*. Lisboa: Edições 70, 1979.

Não caberá, neste estudo, a apresentação das tão estudadas ideias de Benjamin (uma vez que não as utilizaremos como referência direta, mas apenas como elemento fundamental das reflexões de H. de Campos sobre tradução); incluirei, apenas, um comentário de Campos sobre as ideias do autor, precedido de algumas anotações suas, datiloscritas e manuscritas, sobre “A tarefa do tradutor”: trata-se de uma espécie de “fichamento” do texto – em que se podem identificar conceitos-chaves do filósofo alemão, acompanhados de sua denominação em português –, a servir-lhe de fonte interpretativa das proposições benjamianas¹³⁹. Veja-se a seguir, portanto, uma das páginas de conjunto de anotações do autor, na qual é explorada a ideia, central em Benjamin, da existência de uma “íntima relação das línguas umas com as outras” (“reciprocamente parentes”), uma “relação oculta” que a tradução não alcança “produzir”, podendo, contudo, “re-presentá-la”:

¹³⁹ A página reproduzida integra um conjunto a ser incluído no mencionado volume *Transcrição*, a sair.

Sob a roupagem rabínica, midrashista, da irônica “metafísica” do traduzir benjaminiana, um poeta-tradutor, longamente experimentado em seu ofício, pode, sem dificuldade, depreender uma “física” (uma *práxis*) tradutória efetivamente materializável. Essa “física” — como venho sustentando de há muito (10) — é possível reconhecê-la in nuce nos concisos teoremas de Roman Jakobson sobre a “auto-referencialidade da função poética” e sobre a tradução de poesia como *creative transposition* (“transposição criativa”). (11) A esses teoremas fundamentais da poética linguística, os “teologemas” benjaminianos conferem, por sua vez, uma perspectiva de vertigem.

Para converter a “metafísica” benjaminiana e “física” jakobsoniana, basta repensar em termos laicos a “língua pura” como o “lugar semiótico” — o espaço operatório — da “transposição criativa” (*Undichtung*, “transpoetização” para W. Benjamin; “transcrição”, na terminologia que venho propondo). O “modo de significar” (*Art des Meinens*) ou de “intencionar” (*Art der Intentio*) passa a corresponder a um “modo de formar” o plano sógnico e sua “libertação” ou “remissão” (*Erloesung*, no vocabulário salvífico de Benjamin) será agora entendida como a operação metalinguística que, aplicada sobre o original ou texto de partida, nele desvela o percurso da “função poética”. Essa função, por sua natureza, opera sobre a “materialidade” dos signos linguísticos, sobre “formas significantes” (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o “conteúdo comunicacional”, a “mensagem referencial”. As “formas significantes”, por sua vez, constituem um “intracódigo semiótico” virtual (outro nome para a “língua pura” de Benjamin), exportável de língua a língua, ex-traditável de uma idioma para outro, quando se trata de poesia. O tradutor-transcriador como que “desbabeliza o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas (neles “exilado” ou “cativo”, nos termos de Benjamin), promovendo assim a reconvergência das divergências, a harmonização do “modo de formar” do poema de partida com aquele reconfigurado no poema de chegada. Essa reconstrução (que sucede a “desconstrução” metalinguística de primeira instância), dá-se não por *Abbildung* (afiguração imitativa, cópia), mas por *Anbildung* (“figuração junto”, “parafiguração), comportando a transgressão, o “estranhamento”, a irrupção da diferença do mesmo.

C.3. A recriação pela estrutura

Em dois artigos seus de grande relevância, publicados em periódicos (um deles, mais tarde, integrou uma antologia de textos sobre tradução), “Tradução, ideologia e história” (1993) e “Da tradução à transficionalidade” (1989), depois denominado “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”, Haroldo de Campos vale-se de conceitos do teórico alemão Wolfgang Iser para trazer nova dimensão de esclarecimento a respeito de suas concepções sobre transcriação. Por meio do texto em que se fundamenta, Campos define os contornos de sua orientação aos procedimentos tradutórios: seu ponto de partida se dará segundo um modo de abordagem do texto baseado em sua estrutura, ou seja, em sua dimensão estrutural, modo este que corresponde ao primeiro entre outros dois identificados por Iser. A este respeito, incluem os apontamentos que se seguem (originalmente integrantes de artigo crítico meu a respeito de *haikai* – modelo de poesia tradicional japonesa – e recriação¹⁴¹), que contêm uma apresentação sintética dos pontos centrais da teoria de Iser e sua utilização por H. de Campos, além de outras observações referentes a fontes e conceitos. A escolha do *haikai* como objeto em que se assenta a discussão justifica-se por ser um exemplo breve e claro de modos de abordagem do texto poético e da tradução, colaborando para uma interpretação de alguns conceitos fundadores do pensamento de Campos.

[...]

A questão central, no entanto, está em se determinar quais aspectos relacionados a uma poesia nascida em outra época e em outra cultura serão considerados essenciais por quem a toma como objeto de estudo, ou como referência para a criação.

Podemos até, em relação ao posicionamento diante do *haikai* – e à maneira de traduzi-lo ou criá-lo –, distinguir dois modos fundamentais (da forma como os vejo), ligados aos diferentes pontos de vista identificados, que, por sua vez, correspondem a diferentes visões de literatura e poesia, de modo geral, assim como de tradução literária e poética. Definamos tais modos, de forma talvez demasiado sucinta e redutora, tendo-se em conta a complexidade do tema.

¹⁴¹“Súbitos de luz”, posfácio ao livro *Lumes*, antologia de haicais de Pedro Xisto (São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008).

O primeiro modo será aquele que prioriza a *estrutura* do poema, e, portanto, os “fatores intratextuais”¹⁴² (isto é, fatores internos ao texto). Esta óptica pode ser representada pela conceituação de Haroldo de Campos que, ao considerar o poema escrito, atentar-se-á fundamentalmente para as relações entre som, sentido e visualidade no texto (no caso do haikai, como se disse, a escrita ideogramática será, para ele, uma referência fundamental). Sua abordagem prevê, também, uma *apropriação* dos fatores históricos relativos ao texto original, com o objetivo de construir uma “tradição viva”. Assim, em vez de se concentrar na “tentativa de ‘reconstrução de um mundo passado’ e de ‘recuperação de uma experiência histórica’”¹⁴³ (tentativa esta coerente com o outro ponto de vista que distinguimos), o ato de traduzir será regido “pelas necessidades do presente da criação”: o novo texto, “por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a”¹⁴⁴.

O outro modo privilegia a *função* do texto, um conceito que permite compreender a “relação do texto com seu contexto”¹⁴⁵, e portanto, atenta para sua historicidade, para as condições históricas e sociais em que o texto nasceu. Este ponto de vista poderá envolver o conceito de “fidelidade” à função, levando à tentativa de produzir um poema que corresponda às relações que estabelecia com seu contexto original. Assim, por exemplo, será desejável que um haikai de Bashô, concebido para ser “popular” em sua origem, seja traduzido, ou recriado em nossa língua, de modo que não exiba um vocabulário pouco usual ou as marcas de uma elaboração mais sofisticada. Se o poema era produzido oralmente, e só depois transcrito, será mais adequado priorizar sua dicção oral, e não seus atributos visuais, decorrentes da escrita ideogramática. A partir da ideia de “reconstrução de um mundo passado”, também se poderá fazer, na interpretação de um poema a ser traduzido, “o esforço para sentir ou experimentar de novo a emoção do poeta” (no dizer de Suzuki¹⁴⁶), numa atitude que parece buscar, além do resgate do papel social do haikai conforme proposto pela escola japonesa, o da intencionalidade do próprio poeta. De acordo com esses pressupostos, portanto, um haikai criado em nossa língua (ou traduzido para ela) deverá guardar relação com a visão de mundo da

¹⁴²ISER, W. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época”. In: Costa Lima, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. P. 369.

¹⁴³As frases provêm do já mencionado “Tradução, ideologia e história” (1983). O trecho citado inclui, por sua vez, citações de Iser (*op. cit.*).

¹⁴⁴*Id.*, p. 59. (Os grifos da citação são do original.)

¹⁴⁵ISER, *op. cit.*, p. 371

¹⁴⁶SUZUKI, Teiiti. “Impressões da viagem à China: Pequim – fevereiro de 1980”. In: *Estudos japoneses* III. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, 1983, p. 95.

cultura de origem, corresponder ao “espírito do haikai”, ser simples, composto de vocabulário popular (acessível a “crianças e incultos”¹⁴⁷), e não ser “ostensivamente trabalhado”; deverá apresentar as características consideradas essenciais (segundo Shiki¹⁴⁸) à natureza do haikai: “expressão direta, objetiva, por meio de imagens claras, sem abstrações ou sentimentalismo”.

Se este ponto de vista, centrado no conceito de função, privilegia a origem, a “*gênese* do texto”, aquele visto primeiramente, ao considerar a estrutura do texto e sua inserção em outro tempo e lugar, ressalta a “*validade* do texto” (ou seja, sua “vida” após as condições históricas em que nasceu), que prevê “um *modelo de interação entre texto e leitor*”¹⁴⁹. Enfatizar, portanto, a estrutura do texto e sua interação com o leitor permitirá um desapego da ideia de reconstruir um mundo passado (uma vez que este se modifica pelo mundo presente no ato da leitura e da recriação), indo ao encontro do conceito “*make it new*” (tornar novo, renovar) do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972).

Neste caso, um texto, ao ser traduzido, sofrerá a interferência do contexto em que é lido: sua estrutura será reconfigurada, e, a partir disso, sua função será novamente determinada. De modo semelhante, um poema criado a partir de um modelo proveniente de outra época, outro lugar e outra cultura procurará reinventar esse modelo, tal como o autor o vê no novo contexto¹⁵⁰.

Concentrando-se na linguagem e nas “necessidades do presente da criação”, será possível a um criador ou tradutor *optar* por outros parâmetros formais que considere adequados (com base em seus próprios conceitos estéticos) à produção do poema em seu novo contexto. No caso de Haroldo de Campos, sua opção será, em suas traduções, a de privilegiar a “continuidade visual” do haikai, adotando, para isso, uma “disposição mais espacial, que rompe o esquema usual do terceto”¹⁵¹; também não usará o padrão métrico original, preferindo adotar “um verso livre extremamente breve como módulo de composição”; descartará, ainda, o uso de rimas. [...]

¹⁴⁷FRANCHETTI, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁴⁸As características apontadas por Shiki são mencionadas em Franchetti, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁹CAMPOS, H. “Da tradução à transfuncionalidade”. In: *34 letras*, número 3. Rio de Janeiro: 1989. P. 90. Campos cita Iser, para quem “o modelo da interação entre texto e leitor é fundamental para o conceito de comunicação” (*op. cit.*, p. 365). (Ver nota seguinte.)

¹⁵⁰A abordagem de Campos, que considera fundamentalmente a estrutura do texto (pois é nela que, para ele, “atua por excelência” a recriação – ou “transcrição”, como prefere denominar), aponta também para o terceiro daqueles que, para Wolfgang Iser, são os “conceitos-chave” que “constituem os conceitos de orientação central na análise da literatura”: “estrutura, função e comunicação”.

¹⁵¹CAMPOS, H. “Haikai: homenagem à síntese”. *Op. cit.*, p. 60. Veja-sea tradução que Campos realizou de um poema de Buson e de outro de Bashô (o famoso “um velho tanque [...])).

C. 4. Sobre a transcrição da *Ilíada*

No livro *Menis – a ira de Aquiles*, em que apresenta sua tradução do Canto I da *Ilíada*, Haroldo de Campos faz comentários sobre seus propósitos tradutórios, ausentes da edição do poema completo (que conta com introdução, no volume I, de Trajano Vieira). Esses comentários são bastante esclarecedores sobre seus pontos de vista acerca de tradução da épica grega, que complementam as informações já discutidas neste estudo. Assim, é importante que se incluam, aqui, trechos de sua apresentação “Para transcriar a *Ilíada*”, citados a seguir. Após dizer de sua opção pelo dodecassílabo (em trecho já antes citado), Campos afirma: “[...] Busquei, por um lado, preservar a “melopecia” homérica (que Ezra Pound considerava inexcedível) e, por outro, estabelecer uma correspondência verso a verso com o original (ou seja, obter, em português, o mesmo número de versos do texto grego)” (1994: 14). E prossegue, anunciando o que considerava, então, sua tarefa total:

Estou empenhado em recriar, em nossa língua, quanto possível, a forma de expressão (no plano fônico e rítmico-prosódico) e a forma do conteúdo (a “logopeia”, o desenho sintático, a “poesia da gramática”) do Canto I da *Ilíada*. Longe de mim a intenção, excessiva para meus propósitos, de uma tradução integral do poema. Desejo, tão-somente, constituir um modelo intensivo, um paradigma atual e atuante, de “transcrição” homérica.

Como sabemos, Campos foi além do inicialmente pretendido, traduzindo toda a *Ilíada*; e teria, conforme se sabe de sua intenção posterior, traduzido toda a *Odisseia*, se isso lhe tivesse sido possível (desse poema, deixou-nos apenas fragmentos, dos quais tomaremos alguns para análise). Seu trabalho, como revela, dialoga com o de Mendes:

Por um lado, retomo o legado, até certo ponto “arcaizado”, de Odorico, com cujas soluções meu texto frequentemente dialoga; por outro, com o escopo de dar uma nova vitalidade ao verso traduzido, mobilizo todos os recursos do arsenal da moderna poética nesse sentido (desde logo há a considerar, em matéria de retomada épica, o exemplo de dicção dos *Cantos* de Ezra Pound [...]). Estou persuadido, pelo caminho até aqui percorrido, de que do “transcriador” da rapsódia homérica se requer, no plano da fatura poética, uma atenção micrológica à elaboração poética de cada verso (paronomásias, aliterações, ecos, onomatopeias),

aliada a uma precisa técnica de cortes, remessas e encadeamentos frásicos (o tradutor, no caso, deverá comportar-se como um "coreógrafo" ou "diagramador" sintático).

Aparece em seguida, como proposta tradutória, a ideia de “vivificação” do verso traduzido, que, como se sabe, associa-se ao conceito *make it new*, de Pound, e à abordagem do texto de modo a considerar sua *validade*, sua inserção em outro contexto (âmbito da *comunicação*, na conceituação de Iser):

Recuperações etimológicas (por exemplo, a que levei a efeito no verso 47, traduzindo *nyktì eoikós* por "ícone da noite", em lugar de "semelhante à noite", Odorico; "à noite semelha", C. A. Nunes) podem, estrategicamente aplicadas, vivificar o verso em português. Assim também, no caso dos epítetos (lição premonitória de Odorico, que não se deve descartar neste ponto, mas aperfeiçoar criteriosamente), este efeito vitalizador pode ser obtido através da cunhagem de compostos, isomorfos em relação a essas virtuais “metáforas fixas” que brasonam os heróis gregos e seus deuses.

O tradutor lançará mão, muitas vezes, da criação de compostos, embora de modo diverso do de Odorico, por fazer-se, com frequência, pela simples justaposição: “pés-velozes” (para Odorico, “velocípede”), “doma-corcéis”; “bom-pugilista” etc. Valoriza-se, como era de se esperar, o trocadilho:

Por vezes, toda uma precisa carga retórica pode estar encapsulada num simples trocadilho, que mobiliza som e sentido, e que, portanto, ao invés de rasura desatenta, demanda reconfiguração no texto traduzido; veja-se o v. 231:

demobóros basileús, epèi outidanorsin anásseis.

Odorico traduz:

Cobardes reges, vorador do povo,

recuperando o *demobóros* com a fórmula paronomástica "vorador do povo".

C. A. Nunes, menos feliz, mais discursivo, escreve:

Devorador do teu povo! Não fosse imprestável, Atrida, toda esta gente...

O tradutor fornece, em seguida, a sua versão, moldada pela “lei da compensação”:

[...] procurei reconstituir, sonora e semanticamente, com o máximo de economia, o jogo de palavras que nas traduções consultadas [incluindo-se a de Robert Fitzgerald e a de Robert Fagles] passou em branco:

Devora-Povo! Rei dos Dânaos? Rei de nada.

Observe-se que, no texto português, o trocadilho expandiu-se em paronomásia (dos DÂNAos / de NADA), enquanto em grego *outiDANôisin* repercute sonoramente no verbo *ANÁsseis* (*anássein*, "reinar sobre", regendo um dativo, no caso). Lei da compensação, regra de ouro da tradução criativa.

Como se vê, Haroldo de Campos é um desses casos, um tanto raros, de poeta e tradutor que se ocupou de conceituar e descrever procedimentos e expedientes seus, gerando uma ampla sustentação para a leitura das traduções que empreendeu. Sobre a compensação, diga-se que ocorrem com frequência, em suas traduções, o que seria denominado, por José Paulo Paes, de “sobrecompensação” – uma solução que acrescenta recursos de linguagem poética: norteado pela conceituação de função poética da linguagem e de “iconização” do signo verbal, Campos tende à concentração de efeitos, que pode ultrapassar o que se depreende do original.

Na convergência de teoria e prática, revela-se uma amplitude de conduta que permite a diversidade de resultados, ditados pela identidade única de cada empreendimento recriador: não há preceitos estritos a serem seguidos, como “receita”, mas uma recomendação, fundamentada, de *hýbris* criadora, de ousadia na transposição criativa.

A *hýbris* do tradutor – preceito indispensável, desse ponto de vista, para a tradução desvinculada da tradição de subserviência ao original –, já encontra expressão na própria apresentação da *Ilíada*: os volumes trazem, como autor, Haroldo de Campos,

reservando-se ao título a forma *Ilíada de Homero*. Trata-se da assunção, pelo tradutor, do *status* de autor, de criador de obra autônoma, embora paramórfica.¹⁵²

¹⁵² Esse modo de apresentação, decorrente de um conceito sobre a própria tarefa do tradutor, encontra – mencione-se – antecedência, no país, em livros de poesia traduzidos por Guilherme de Almeida: *Poetas de França* (1936), *Paralelamente a Paul Verlaine* (1944) (cujo título permite entrever o conceito de “canto paralelo”) e *Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire* (1944), todos tendo, como autor, o poeta paulista.

Capítulo III

A. Vozes para Homero

A simple instance is the preservation of an object not only through the meanings of the words which deal with it but also through their sound, as when Pope, in his translation of a passage of the Iliad describing chariots racking down a hillside, tries to put Homer's description into English words that shall not only correspond in meaning to the meaning of Homer's words but shall also repeat, in a different metrical structure and in the sound-system of English, the market onomatopoeia of the original:

*First march the heavy Mules, securely slow,
O'er Hills, o'er Dales, o'er Craggs, o'er Rocks, they go (XXIII, 138-9)*

Winifred Nowottny¹⁵³

Este capítulo terá por objetivo a análise de diferentes versões em português de fragmentos do Canto I e do Canto IX da *Ilíada*, de Homero. Do Canto I serão extraídos apenas dois versos (33-34), considerando-se inicialmente três traduções (a de Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos), às quais se agrega, depois, uma quarta (de André Malta¹⁵⁴); do Canto IX serão tomados os versos 177 a 198, considerando-se as versões dos quatro tradutores referidos.

Para tanto, o ponto de partida será a abordagem de características gerais da poesia épica grega, observando-se, depois, aspectos dos mencionados fragmentos; serão apresentados, como referenciais teóricos sobre tradução poética, alguns conceitos centrais relativos ao tema, e os pontos de vista dos tradutores escolhidos, considerando-se seus fundamentos e propósitos; as soluções encontradas nas diferentes traduções serão estudadas essencialmente à luz de suas próprias diretrizes, e o cotejamento destas servirá a alguma análise comparativa dos diversos resultados.

¹⁵³ NOWOTTNY, Winifred. *The language poets use*. London: The Athlone Press, 1972, p. 3.

¹⁵⁴ André Malta Campos é professor de língua e literatura grega na FFLCH da USP, estudioso e tradutor da obra homérica.

A.1. Sobre a poesia épica grega: a questão da oralidade

A poesia homérica é entendida, hoje, como resultante de um processo oral de composição, ligado à tradição de uma cultura marcada pela oralidade. Segundo Havelock¹⁵⁵,

[...] presume-se que o tipo de composição oral no qual os gregos se comprazeram, e pode-se dizer que aperfeiçoaram, deve ter sido uma história milenar, recuando ao fundo da experiência de todas as sociedades pré-letradas mas civilizadas; e suas regras fundamentais deitam raízes nessa história. O estranho poder dos clássicos gregos arcaicos deve-se, em primeiro lugar, não à inspiração, mas ao que eles têm de comum com a técnica e com o propósito desse modo pré-histórico de composição” (1996: 14).

Desde a famosa tese de Milman Parry e seus trabalhos posteriores¹⁵⁶ – que procuram estudar o estilo da obra homérica identificando de modo “prático” os elementos que o caracterizam – a “fórmula” é definitivamente vista como um componente fundamental do método oral de composição, podendo-se conceituá-la como uma expressão usada de forma regular, sob as mesmas condições métricas, a fim de expressar uma ideia essencial. Como demonstra Parry, seguindo a esteira de Düntzer (1872), as fórmulas apresentam um aspecto funcional: no caso dos epítetos, sempre que, no poema, se vincular um atributo a determinado herói, em determinada extensão do hexâmetro dactílico (padrão métrico da épica grega)¹⁵⁷, será usada a mesma expressão formular. Como seu emprego é funcionalmente ligado às necessidades e às peculiaridades da composição oral, a fórmula integrará o aspecto ornamental do poema, sem que precise ter significado específico em certa passagem; assim, serão relevantes, antes, suas características estéticas do que semânticas.

¹⁵⁵ HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

¹⁵⁶ Referência ao texto “L’Epithète traditionnelle dans Homère”, publicado originalmente em 1928, e os demais estudos do autor, recolhidos (numa versão em língua inglesa) por Adam Parry no volume *The making of homeric verse – collected papers of Milman Parry*, Oxford, 1971.

¹⁵⁷ O hexâmetro dactílico (verso formado por cinco pés dactílicos e um cataléptico, ou seja, falto de uma sílaba) é o padrão utilizado na épica grega; pode ser representado, basicamente, com a sílaba breve simbolizada pela bráquia (U) e a sílaba longa, pelo macron (–), da seguinte forma: –UU /–UU /–UU /–UU /– UU /–U. Mencione-se que duas sílabas breves podem ser substituídas por uma longa em todos os pés, com exceção do quinto (a substituição neste pé ocorre muito raramente; este fato é relevante para a proposta que faremos, em capítulo posterior, de possível padrão métrico para a tradução da épica); a última sílaba do verso, breve, também pode ser uma longa, integrando, assim, um dactilo.

Ainda que, como sustenta Havelock, o essencial, para Homero, fosse “sem sombra de dúvida” a narrativa (*A revolução da escrita na Grécia*, 1996: 79), e (conforme esse autor empenhou-se em demonstrar) sua poesia tivesse, também, um nítido papel “enciclopédico” – fazendo parte dela elementos didáticos e informativos ao cidadão, que incluíam padrões de comportamento –, têm sido objeto constante de estudos, após as descobertas de Parry, “o *modo* como aquela poesia foi feita”, passando “a interessar menos” “o *que* aquela poesia nos conta” (Oliveira, 2006: xi). Ainda que se possa criticar este ponto de vista – por implicar a menor consideração do “conteúdo” narrativo dos poemas – é evidente que as observações e constatações de ordem formal (que, diga-se, podem ir além da identificação dos “mecanismos de oralidade”) lançam luz sobre a natureza dessa poética, bem como explicitam uma forma de utilização de elementos estéticos que, por sua vez, poderá servir de referência a possíveis comparações com parâmetros próprios da “cultura letrada”, e, particularmente, da cultura ocidental moderna (com seus conceitos acerca de poesia).

Segundo Peabody, citado por Havelock, o estilo oral específico de composição é “detectável através de critérios que definem cinco tipos de ‘redundância’ ou ‘regularidade’ na linguagem. Vêm a ser eles: padrões fonêmicos, como rima ou assonância; padrões formulares, constatados em ‘feixes morfêmicos’ recorrentes; padrões periódicos, ou sintáticos; padrões temáticos [...] e ‘indicador de canto’” (1996: 150). Peabody examina a estrutura do hexâmetro (como se refere Havelock) em termos de cólon (“combinação de pés [...] formando uma unidade”¹⁵⁸) e de fórmula. Sobre esta, diz Havelock¹⁵⁹:

As fórmulas (tornadas familiares [...] pela obra de Milman Parry) são examinadas, do ponto de vista da configuração desses membros métricos, como constituídas por cola [plural de cólon] simples ou agregados de cola. Os mais longos usualmente formam hemistíquios [...] Esses vários componentes do verso permite ao cantador entoá-los, apoiado no fato de que expressões e ritmos da fala ordinária [...] se refletem na sua composição. (1996: 152)

¹⁵⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

¹⁵⁹ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Unesp / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Para Havelock, Peabody “se atém com firmeza às realidades fonêmicas subjacentes ao processo de composição genuinamente oral”:

Ele ouve o cantador que compõe cola articulados em fórmulas, articula fórmulas em aglomerados temáticos, encerrando-os em hexâmetros, a aos hexâmetros em estâncias, a seguir o comando das formas fonéticas das palavras, por uma espécie de automatismo psicológico. (p. 161)

Havelock observa que “é nisso, e não na formação ou busca de ‘ideias’, como enfatiza corretamente Peabody [para este, a história contada na epopeia é um traço secundário], que reside o segredo da composição oral” (p. 161).

(Sendo assim, a importância da “forma fonética das palavras” e do esquema rítmico-métrico será considerada neste estudo, posteriormente, em relação às traduções escolhidas para discussão.)

Referindo-se à pesquisa de Parry e de Albert Lord com os cantadores iugoslavos¹⁶⁰, Havelock afirma que

A teoria da oralidade, aplicada a Homero, com analogias derivadas da poesia oral balcânica, estimulou o hábito de considerar a prática oral e a letrada como mutuamente exclusivas. A escrita, presume-se, toma de assalto o espírito da composição oral e corrompe-o de maneira que a originalidade dele dá lugar à repetição mecânica. (p. 17)

Discordando desta visão, o autor considera que “a *Ilíada* e a *Odisseia* são construções complexas, as quais refletem o começo de uma parceria entre o oral e o escrito, parceria que se mostrou fecunda” (*ib.*). E esclarece que “o espírito integral da literatura e da filosofia” por ele considerados mostra-se como uma “tensão dinâmica” entre o oral e o letrado, sendo tal “o processo que, nele, a linguagem tratada de forma acústica, segundo princípios de ressonância (eco), entra em competição com a linguagem tratada segundo princípios arquitetônicos” (procedimento que teria se firmado depois de Platão). (*ib.*)

¹⁶⁰ PARRY: “Greek and southslavic heroic song”, in *op. cit.*, e Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

(Estas considerações também poderão servir de referência à análise que se pretende desenvolver, aqui, das diferentes versões de fragmentos da *Iliada*; é este, também, o caso das citações seguintes.)

Acerca da modernidade e da maneira como esta concebe a poesia, e referindo-se à questão da narrativa, o mesmo autor afirma que

[...] é característico de toda a tendência da crítica moderna que o componente do relato seja ignorado e o componente do artifício seja exagerado. Nossa concepção de poesia não tem lugar para o ato oral de relatar e, portanto, não leva em conta as complexidades da tarefa de Homero. A criação artística, no sentido que damos ao termo, é algo muito mais simples do que a declamação épica e implica o afastamento do artista com relação à ação política e social. (*Prefácio*, 1996: 108)

(Havelock refere-se no final do trecho, diga-se, ao papel social das informações “enciclopédicas” que a poesia épica encerra.) Em que pese a possibilidade de divergência acerca das colocações quanto ao nível de complexidade da criação oral e da não-oral, é interessante registrar-se a diferença entre ambos os modos, em termos de concepção e procedimento, vinculada à sua própria função na comunidade em que se insere.

Em relação à diferença entre as culturas oral e letrada, afirma Havelock que numa obra escrita busca-se um mínimo de repetição, enquanto “o registro oral requer exatamente o processo oposto”, sendo que

os intérpretes letrados que não treinaram sua imaginação para entender a psicologia da conservação oral irão [...] dividir, recortar e amputar as repetições e variantes de um texto de Homero ou de Hesíodo para conformar o texto a procedimentos letrados, nos quais as exigências da memória viva não mais são importantes. (pp. 109-110).

Como diz ainda Havelock, “no campo circunscrito pela repetição, poderia haver variação”¹⁶¹, e “o típico pode ser reafirmado dentro de um âmbito bastante extenso de

¹⁶¹ É oportuno mencionar que, por meio das gravações realizadas por Lord com cantores iugoslavos, constatou-se que estes variavam seu canto, ainda que dissessem mantê-lo sempre igual.

fórmulas verbais”; para ele, o “hábito de ‘variação do mesmo’ é fundamental à poesia de Homero” (p. 110). Tal hábito integra o procedimento do poeta, descrito nesta passagem:

A técnica oral de composição em verso pode ser vista como a que se constrói mediante os seguintes recursos: há um padrão puramente rítmico que permite que versos sucessivos de poesia de extensão temporal padronizada sejam compostos de partes métricas intercambiáveis; em segundo, um enorme suprimento de combinações de vocábulos ou fórmulas de extensão e sintaxe variáveis compostas ritmicamente para que se ajustem a partes do verso métrico, mas que, por sua vez, sejam também compostas de partes métricas intercambiáveis dispostas de modo a que, tanto pela combinação de diferentes fórmulas, quanto pela combinação de partes de diferentes fórmulas, o poeta possa alterar sua sintaxe sem alterar seu ritmo. Seu talento artístico como um todo consiste, desse modo, numa distribuição infinita de variáveis, nas quais, todavia, a variação é mantida dentro de limites estritos, e as possibilidades verbais, embora extensas, são, em última análise, finitas. (*ib.*)

Considere-se ainda que, para Havelock, a técnica formular teria nascido como um artifício de memorização e de registro, não devendo ser considerada como um simples auxílio à improvisação poética, elemento este secundário, “assim como a invenção pessoal do menestrel é secundária para a cultura e costumes populares que ele relata e conserva” (p. 111). Não é pertinente, de seu ponto de vista, a comparação com cantores de comunidades como as da Iugoslávia e da Rússia, nas quais a técnica oral não é mais essencial à cultura, e o cantor “torna-se primordialmente um homem de espetáculos e similarmente suas fórmulas estão destinadas à improvisação fácil, e não à conservação de uma tradição magisterial” (p. 112). Desse ponto de vista, o mesmo se poderia dizer em relação aos cantadores nordestinos do Brasil, que se valem de padrões rítmicos e de “fórmulas” memorizadas em seus improvisos e “desafios”, executados em apresentações populares.

As colocações referidas apontam para diferenças fundamentais existentes entre a poesia oral tradicional e a poesia tal como a entendemos hoje, com propósitos estéticos. No entanto, é preciso ter em conta que, ainda que a função do aedo e de sua poesia

fossem prioritariamente “magisterial e enciclopédica”, seu modo de concepção, composição e execução envolviam padrões estéticos nitidamente definidos, o que a aproxima essencialmente, por esta via, da poesia conforme nossa cultura, letrada, a entende. O ritmo – um componente de ordem estética – é apontado, da antiguidade à contemporaneidade, como um elemento essencial e característico da poesia, prevalecente na composição poética desde suas origens até o presente, o que, pelo “plano da expressão”, assemelha toda e qualquer poesia, independentemente da situação histórico-cultural e dos conceitos compartilhados pelos indivíduos inseridos no mesmo contexto, quanto ao que seja poesia e qual seja sua função na comunidade. Sobre o ritmo, lembremos a visão de Aristóteles, na *Poética*¹⁶²:

Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte dos ritmos é fato evidente – primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia. (1990: 22)

Contemporaneamente, Segismundo Spina¹⁶³ afirma:

O homem, por natureza, não é somente um animal político como diz Aristóteles [...]; é, também, e sobretudo, um animal rítmico [...]. Dentre todos os caracteres genéticos das artes fonéticas e da coreografia, está em primeira linha o ritmo. [...] O conto, a narração mítica primitiva foi, foi-se desvencilhando gradativamente do elemento rítmico, tão dominante na literatura primitiva. Mas permaneceu na poesia até os nossos tempos. A Poesia deve à Música em seu período ancilar as suas leis constitutivas. (2002: 127)

Considerando-se novamente uma concepção provinda da linguística estrutural, a de “função poética da linguagem”, tal como definida por Roman Jakobson, poderemos estender o que se observou em relação ao ritmo para todos os aspectos não-verbais que integrem a estrutura linguística do poema. (Revejam-se – agora relacionadas à poesia oral – as proposições de Jakobson, já abordadas neste trabalho).

¹⁶² ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.

¹⁶³ SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Jakobson procura descrever o que lhe parece caracterizar a poesia, independentemente de circunscrições temporais, situacionais ou culturais; e, note-se, o que ele aponta parece adequar-se tão bem à poesia oral da antiguidade quanto à poesia como a concebemos e praticamos hoje. Isto exatamente porque ele reconhece elementos constitutivos que independem da função da arte na comunidade, e da intencionalidade de seu “conteúdo”. Enfatiza ele, sim, a “relação entre som e sentido”, o que se mantém mesmo no caso das fórmulas cuja função no metro muitas vezes parece atribuir-lhes – como demonstrou Parry – apenas função formal, associada ao esvaziamento de significado: na concepção jakobsoniana, a tensão entre som e sentido é o que promove o alcance do poema como um todo significante (pleno de significado, pois as duas “faces” do signo são indissociáveis). Sobre isto, diz Mário Laranjeira: “[...] as palavras, os sons, as formas e a sua organização enquanto tais assumem a dianteira na expressão poética, trocando o seu estatuto subalterno de veículo do sentido, mero suporte – língua não-poética – pelo de princípio ativo, gerador de sentidos nunca suspeitados porque desvinculados do mundo exterior como referente direto” (2003: 52).

As repetições e as correspondências de posições (caso das fórmulas) das palavras, acentos, pausas etc., como afirma Jakobson, são avaliadas em termos de equivalência, participando, portanto, da criação de sentido: a projeção paradigmática, pode-se dizer, amplia o sentido denotativo, gerando a ambiguidade que muitos consideram, também, própria da poesia. Para Michael Riffaterre, citado por Laranjeira, “a poesia exprime os conceitos de maneira oblíqua. Em suma, um poema diz-nos uma coisa e significa outra” (2003: 48).

Tendo-se em conta que, como se disse, os sons e o modo como as formas se organizam geram sentidos “desvinculados do mundo exterior como referente direto”, pode-se pensar nas fórmulas homéricas (dada sua funcionalidade sonora e formal) como produtoras de sentido apontado ao âmbito interno do poema (ou seja, da linguagem)¹⁶⁴ desvinculado do referente, o que as torna “descompromissadas” com a “verdade” (considerada em relação ao referente). (Esta abordagem, diga-se, redimensiona a questão da função apenas de “embelezamento”¹⁶⁵ que uma visão simplificadora atribui

¹⁶⁴ “Na função poética [da linguagem], a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração” (Campos, 1975: 41).

¹⁶⁵ Referência a uma das maneiras (κλισμὸν χλῖπιν) pelas quais os alexandrinos explicavam o uso das adjetivações formulares. Note-se que também Parry (e, antes dele, Düntzer), ao atribuir aos epítetos um esvaziamento de sentido, consideram o significado apenas em termos do referente, de certa forma desvinculando a funcionalidade sonora e rítmica da geração de sentido.

às fórmulas, para explicar o fato de que seu sentido muitas vezes parece não se ajustar ao contexto específico em que é empregado.)

Uma vez abordadas certas características básicas da composição oral, e uma vez observado que estas, embora possam ser peculiares, mantêm um canal amplo de contato com o que se concebe genericamente como poesia, é possível antever que a épica permitirá, também, uma ampla faixa de leituras e interpretações possíveis, em conformidade com ideias particulares que se possam ter sobre poesia e sobre poesia grega arcaica, bem como sobre a forma adequada de traduzi-la; a diversidade existente entre as diferentes versões será teoricamente justificável, e, neste sentido, os resultados poderão ser considerados, em princípio (ainda que isto seja discutível), igualmente “válidos”¹⁶⁶. Entre tais leituras, portanto, a consideração dos procedimentos próprios de composição oral como fundamento do método de tradução da poesia arcaica será, no plano teórico, apenas uma das opções possíveis. Mas deixemos para mais adiante a questão da diversidade e dos fundamentos que norteiam cada uma das versões aqui focalizadas.

A.2. *Iliada*: fragmentos

Sinopse do poema

Antes de apresentarmos os fragmentos escolhidos para discussão, inserindo-os no contexto do canto e tecendo um breve comentário sobre seus elementos e características, é conveniente incluir-se uma sinopse do argumento da *Iliada* (composta de XXIV cantos). A ação se passa em torno de 1200 a.C., na planície de Tróia, na Ásia Menor; transcorre entre o final do nono e o início do décimo ano da Guerra de Tróia. Agamêmnon, líder do exército grego, toma a escrava de Aquiles, Briseida, desonrando-o; o herói, então, afasta-se dos combates. Após uma séria derrota (no Canto VIII), Agamêmnon admite seu erro e envia mensageiros a Aquiles, oferecendo-lhe, por

¹⁶⁶ Acerca da diversidade de características das diferentes traduções, lembre-se o já discutido conceito desconstrucionista, hoje indispensável relativamente à atividade tradutória, de que cada tradutor chega a resultados próprios a partir de suas convicções de ordem estética e de seu ponto de vista sobre o que seja a tarefa do tradutor (embora isto, no meu modo de ver, não impeça discussões comparativas no plano estético de realização, ainda que relativizadas). Revejamos os comentários de Rosemary Arrojo e, sob outra perspectiva, os de João Angelo Oliva Neto.

intermédio deles, muitos bens como reparação por seu ato, a fim de convencer o herói a retornar ao campo de batalha. Aquiles não atende ao pedido, mas cede, mais tarde, à súplica de seu mais próximo e querido amigo, Pátroclo, que desejava lutar no lugar de Aquiles, com as armas do herói, para livrar o acampamento grego da proximidade ameaçadora dos troianos. Pátroclo é morto em combate pelo filho do rei Príamo, Heitor, que se apodera das armas de Aquiles. Este, tomado pela ideia de vingar a morte de Pátroclo, retorna à luta (com novas armas, feitas pelo deus Hefesto, a pedido da mãe do herói, Tétis), matando Heitor e ultrajando seu cadáver. Por intervenção dos deuses, Aquiles concede a Príamo, mediante pagamento de resgate, que este leve o cadáver de seu filho de volta a Tróia, para seus funerais.

Em linhas muito gerais, é este o assunto da *Ilíada*.

Canto I

Embora nos proponhamos a analisar, neste tópico, apenas dois versos do Canto I, façamos, antes, um resumo de seu argumento:

Crises, sacerdote de Apolo, suplica a Agamêmnon que lhe devolva a filha, Criseida, mas este o afronta e se nega a devolvê-la. Apolo, em resposta à invocação de Crises, envia como castigo uma peste que se apodera do exército grego, matando muitos dos seus integrantes. O adivinho Calcas revela em assembleia convocada por Aquiles que a devolução de Criseida é o único remédio para o mal; Agamêmnon a devolve, mas toma Briseida, cativa de Aquiles. Aquiles, revoltado, abandona a luta a conselho de sua mãe Tétis, que lhe promete vingança. Tétis pede a Zeus vantagem aos troianos, e o deus promete atender a seu pedido até Aquiles obter reparação; Hera, esposa de Zeus, ameaça-o; Hefesto, filho de Tétis e Zeus, restabelece a harmonia entre os deuses.

Os dois versos escolhidos, do início do canto, referem-se ao momento em o sacerdote Crises manifesta temor após a fala ultrajante de Agamêmnon, e se vai pela praia, antes de orar a Apolo:

Ilíada, I, vv. 33-34

ὥς ἔφατ', ἔδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ·
βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·

*(Hos ephat', edeisen d'ho géron kai epeíteto mýthoi;
be d'akéon pará thina polyphloísboio thalásses:)*

Tradução 1: Manuel Odorico Mendes (1799 – 1864)

Taciturno o ancião treme e obedece.
Busca as do mar fluctissonantes praias.
(2003: 27)¹⁶⁷

Tradução 2: Carlos Alberto Nunes

Isso disse ele; medroso, o ancião se curvou às ameaças,
e, taciturno, se foi pela praia do mar ressoante.
(S.d.: 48)

Tradução 3: Haroldo de Campos

Findou a fala e o ancião retrocedeu medroso,
mudo, ao longo do mar de políssonas praias.
(2002: 33)

A.3. Análise comparativa das traduções: uma primeira abordagem

Passemos, então, a uma análise um tanto detida das diferentes traduções de tal fragmento que, embora restringindo-se a dois versos, pode nos dar subsídios para considerações, que, por sua vez, também se aplicarão à análise do fragmento do Canto IX a ser estudado posteriormente. Terão lugar, nesta análise inicial e nas posteriores, referências teóricas acerca de cada um dos tradutores, de modo a se construir, paulatinamente, um conjunto significativo de informações acerca das diretrizes e dos procedimentos que lhes são próprios.

¹⁶⁷Obs.: a numeração dos versos de O. Mendes não corresponde à dos versos em grego.

Observe-se, relativamente às diversas traduções, que a própria imposição de regularidade métrica – um dos elementos que integram o conjunto de características de teor estético do poema original, considerado por todos os tradutores, independentemente de sua óptica diferenciada a respeito do traduzir – será, evidentemente, um fator determinante para que nenhum dos textos em português se oriente, de modo imperativo, pela “literalidade”¹⁶⁸ (já dificultada no caso, em princípio, pela grande distância existente, no plano morfossintático, entre as línguas envolvidas). Cada um desses tradutores, à sua maneira, procura recriar os versos em conformidade com o padrão formal adotado, cuja regularidade busca corresponder à uniformidade métrica do original; isto já representa uma opção comum por não priorizar radicalmente uma suposta “fidelidade de sentido”, centrada na ideia de uma “literalidade semântica”, embora esta ideia se revele em níveis diversos de intencionalidade entre esses tradutores.

No caso de Carlos Alberto Nunes, a escolha por versos de dezesseis sílabas tenderia a favorecer, de certa forma, devido à sua extensão, se não a “tradução literal”, possibilidades de correspondência maior de sentido, que poderia ser buscada por meio de soluções como a “transposição”¹⁶⁹ e a “modulação”¹⁷⁰. Observe-se ainda, em relação a esse tradutor, que a extensão do verso não se origina de um critério voltado ao aspecto semântico, mas, sim, obedece a uma transferência matemática do hexâmetro dactílico para o sistema silábico-tônico de nossa língua, resultando, portanto, em seis segmentos, sendo cinco formados por uma sílaba tônica seguida de duas átonas (correspondendo às sílabas longas e breves do pé grego) e um último, por uma tônica seguida de uma átona (à semelhança do último pé do hexâmetro). Podemos representar da seguinte maneira o modelo métrico adotado por Nunes, utilizando-se os símbolos relativos a sílabas longas e breves para representar as tônicas e átonas:

¹⁶⁸ Entende-se aqui o termo “literalidade” como relativo à “tradução palavra-por-palavra”.

¹⁶⁹ A transposição, conforme a entende Francis Aubert, acontece “[...] sempre que ocorrerem rearranjos morfossintáticos”, que podem envolver: o desdobramento de uma palavra em duas, ou a condensação de duas palavras numa só; alterações na ordem das palavras (inversões e deslocamentos). A transposição é um dos desdobramentos da literalidade, que, segundo esse autor, “manifesta-se como um conjunto de soluções tradutórias [...] em que a passagem do texto original para o traduzido faz-se [...] de forma direta, valendo-se de soluções configuradoras de uma certa sinonímia interlinguística e intercultural”. AUBERT, Francis Henrik. “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise”. In: *Literatura e sociedade* nº 9. São Paulo: USP, 2006.

¹⁷⁰ “Registra-se como modulação a solução tradutória que resulta em uma alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha fundamentalmente o mesmo efeito geral de sentido denotativo, no contexto em questão” (AUBERT, 2006).

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU / –U

Sobre o hexâmetro dactílico e sobre sua opção métrica ao traduzir a épica homérica, diz o próprio Carlos A. Nunes: “[...] [a] medida exclusiva da epopeia grega, o hexâmetro [...] iria impor-se, depois, na literatura latina e, em parte, nas modernas, como o verso mais adequado para esse gênero de poesia (1962: 38)”. Conforme o autor explicita (revejam-se as citações do autor incluídas na página 112 deste estudo), para ele a característica rítmico-métrica da épica grega lhe é essencial, e, como tal, deve ser tomada como referência para a tradução dos poemas gregos. No entanto, note-se que a transposição do hexâmetro operada por Nunes pode corresponder ao metro grego em medida, mas não poderá equivaler a este plenamente, devido à própria diferença fundamental entre as sílabas longas e breves, por um lado, e tônicas e átonas, por outro. A “monotonia” a que o tradutor se refere como própria do hexâmetro aplica-se antes ao verso correspondente em nossa língua, uma vez que as possibilidades de combinação entre as sílabas longas e breves são múltiplas no verso grego (devido à usual substituição de duas breves por uma longa), o que incluía a diversidade no padrão fixo; além disso, a própria melopeia característica do verso grego (decorrente das elevações e descensos determinados pela acentuação) estabelecia uma dinâmica que não encontra equivalência no verso em português.

Observe-se a escansão dos versos tomados para referência, marcando-se a divisão das sílabas com barra (/), e as sílabas tônicas com sublinhas (_):

Is / so / dis/ se e / le; / me / dro / so, o an / ci / ão/ se / cur / you/ às / a / mea / ças,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

e, / ta / ci / tur / no, / se / foi/ pe / la / prai / a / do / mar/ res / so / nan / te.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Diz Nunes que “uma tradução deve apresentar-se como criação nova; quando não for apreciada como obra original, é porque falhou na finalidade de nacionalizar o

modelo” (s. d.: 143). Tal afirmação aproxima sua óptica em relação ao traduzir daquela que concebe a tradução como recriação (a ser apresentada quando abordar-se, aqui, a tradução de Haroldo de Campos), e, ao mesmo tempo, define-a como uma visão que encara o trabalho tradutório como associado à ideia de “nacionalização”, o que, suponho, equivaleria a dizer que se busca inserir uma obra estrangeira na cultura local, de modo a fazer com que pareça escrita na língua de chegada (neste aspecto, como veremos, distingue-se da visão de H. de Campos acerca de recriação poética). É nesse sentido, pode-se entender, que Nunes fala de “obra original”, embora este conceito também possa estender-se a uma ideia que desobriga o texto traduzido de “fidelidade” semântica absoluta em relação ao original; e isto se confirma pela prioridade que ele estabelece ao padrão métrico que, como se disse, impõe inevitáveis distanciamentos da “literalidade”.

O verso longo de Nunes, se por um lado facilita o arranjo semântico para dar conta de todos os elementos envolvidos pela narrativa, por outro tende a aproximá-lo da prosa. No entanto, não impede a ocorrência de momentos de densidade sonora, que, além do mais, podem contrapor-se à monotonia que se costuma atribuir a suas traduções; é o caso do verso “e, taciturno, se foi pela praia do mar ressoante”, cujas aliteraões em /p/ e em /t/ atribuem-lhe uma concentração sonora desejável ao verso (considerando-se a do original), ainda que “mar ressoante” enfraqueça a sonoridade da expressão formular.

Na tradução do pré-romântico maranhense Manuel Odorico Mendes, o emprego de versos decassílabos (considerado, desde o classicismo – é o modelo usado por Camões em *Os lusíadas*, uma espécie de “reescritura” da Eneida de Virgílio, também composta em hexâmetros dactílicos –, um correspondente do verso heróico, capaz da mesma dicção elevada) obriga a uma busca de síntese (e é, como veremos, também adotado por esta procura) que, em princípio, pode levar a “omissões”¹⁷¹, e que ocasionou uma significativa diminuição do número de versos dos poemas épicos por ele traduzidos (no caso da *Iliada*, o número de versos do original, 804, desceu para 652); é, por isso, a tradução que tende à menor “literalidade” (correspondência “palavra-a-palavra” – embora, como se poderá ver nos fragmentos analisados, costume manter toda

¹⁷¹ “Ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do texto fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto meta” (AUBERT, 2006).

a “informação essencial” – e, sendo marcada por uma nítida procura de recriação estética conforme os padrões vigentes em sua época, isto não impediu – como observa, de um ponto de vista crítico, Haroldo de Campos – que obtivesse soluções poeticamente referenciais (como é o caso da sequência “fluctissonantes praias”, presente nos versos aqui abordados), e, no conjunto, conserve, hoje, o atrativo de um texto com qualidade estética inegável, sobrevivente na modernidade.

Mostra-se, a seguir, a escansão dos versos de Odorico apresentados, um heróico (com tônica principal na sexta sílaba) e outro sáfico (com tônicas principais da quarta e oitava sílabas), que ilustram a variabilidade do decassílabo por ele utilizado, ao modo camoniano.

O primeiro deles permite três formas de escansão, conforme se opte, ou não, pelas diferentes elisões¹⁷² possíveis:

(Primeira possibilidade)

Ta / ci / tur / no o an / ci / ão/ tre / me e o / be / de / ce.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(Segunda possibilidade, com sinérese – passagem de hiato a ditongo – em “cião”, não se elidindo o /e/ e o /o/, de “obedece”)

Ta / ci / tur / no o an / cião/ tre / me e / o / be / de / ce.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(Terceira possibilidade, não se elidindo o /o/ e o /an/ (de “ancião”)

Ta / ci / tur / no o / an / cião/ tre / me e o / be / de / ce.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O outro verso pode ser assim escandido:

¹⁷² Elisão: “modificação fonética decorrente do desaparecimento da vogal final átona diante da inicial vocálica da palavra seguinte”. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2001.

Bus / ca as / do / mar/ fluc / tis / so / nan / tes / prai / as.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Sobre Odorico, diz também Campos:

Muita tinta tem corrido para depreciar o Odorico tradutor, para reprovar-lhe o preciosismo rebarbativo ou o mau gosto de seus compósitos vocabulares¹⁷³. [...] Odorico [...] soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde os seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época. Seu projeto de tradução envolvia desde logo a ideia de síntese [...], seja para demonstrar que o português era capaz de tanta ou mais concisão do que o grego e o latim; seja para acomodar em decassílabos heróicos, brancos, os hexâmetros homéricos; seja para evitar as repetições e a monotonia que uma língua declinável, onde se pode jogar com as terminações diversas dos casos emprestando sonoridades novas às mesmas palavras, ofereceria na sua transposição de plano para um idioma não-flexionado. (1976: 27)

O próprio Odorico Mendes (citado por Campos) diz que “Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixaria a obra de ser apazível como a dele; a pior das infidelidades” (*ib.*). Como se pode notar, o que outro tradutor poderia considerar como característica essencial da obra homérica a ser preservada numa tradução, é vista por Odorico – e por Haroldo de Campos, que mostra compartilhar da mesma visão quanto a este aspecto – como indesejada, devido à natureza diversa das línguas envolvidas: de novo, o aspecto da diversidade incorporada ao padrão repetitivo não encontra correspondente em nossa língua, e esta constatação orienta Odorico (e, também, ainda que com diferenciação, Campos) no sentido de recriar a épica de modo a

¹⁷³ Campos refere-se à crítica negativa em relação a Odorico, que prevaleceu desde Silvio Romero. Este diz, em sua *História da literatura brasileira*: “Quanto às traduções de Virgílio e Homero tentadas pelo poeta, a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades” (1949: 35). O crítico qualifica de “ásperas, prosaicas, obscuras” as traduções do maranhense, e chama de “pueril” sua ideia de “provar ser a língua portuguesa tão concisa quanto o latim e o grego”; aponta, ainda, outros defeitos da iniciativa do tradutor: “inventou termos”, “latinizou e grecificou termos, o diabo!”, “num português macarrônico abafou, evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero”. Deve-se ressaltar que diversos dos defeitos apontados por Romero seriam, mais tarde, considerados como suas principais virtudes por H. de Campos, coerentemente a pressupostos seus, como a concepção na natureza sintética da poesia, provinda de Ezra Pound, ou a ideia de ampliar os limites da língua de chegada por meio de criações lexicais realizadas a partir de elementos da língua do original. Após a “recuperação” crítica de Odorico, a que se empenhou H. de Campos, sua obra tradutória tem sido objeto de muitos estudos e referências, inclusive no âmbito acadêmico.

não envolver o que seria uma monotonia inexistente no original (para ele uma “infidelidade”). Neste sentido, sua visão – e a de Campos – opõem-se àquela de Carlos A. Nunes, quanto ao simples transporte de um padrão, no caso o métrico.

Quanto à tradução de H. de Campos, os versos dodecassílabos, se não permitem um “espaço de manobra” tão amplo como o possibilitado pela medida adotada por Nunes (para o exercício de soluções dadas pela transposição e pela modulação), tampouco determinam uma restrição tão grande quanto aquela imposta pelos decassílabos (mencione-se, contudo, que Campos lançará mão, muitas vezes – à semelhança de O. Mendes –, de um procedimento sintético de criação de neologismos, formando palavras correspondentes a compósitos gregos). Espera-se, portanto, um menor número de omissões em seus versos, que, embora privilegiem o aspecto estético – decorrentes que são de uma concepção transcriadora –, também procurarão corresponder às “relações entre som e sentido”, características da função poética da linguagem na concepção jakobsoniana, a qual não será perdida de vista pelo tradutor, ainda que este não busque a “literalidade” da equivalência.

Ficam assim os versos de Campos, escandidos:

Fin / dou / a / fa / la e o an / cião/ re / tro / ce / deu/ me / dro / so,

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

mu / do, ao / lon / go / do / mar / de / po / lís / so / nas / prai / as.

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

Em seus versos (no caso, ambos alexandrinos, pela cesura na sexta sílaba), Campos adota procedimentos regulares de elisão e sinérese (caso de ancião) que permitem (principalmente a última) um certo ganho quantitativo relativo ao número de sílabas (ou seja, com a providência das sinalefas¹⁷⁴, amplia-se um pouco o espaço dos versos). Será possível conferir os procedimentos em exemplos futuros.

Acerca da visão de Haroldo de Campos sobre tradução poética, considere-se a apresentação de seu pensamento no segundo capítulo deste trabalho.

¹⁷⁴ Sinalefa: “fenômeno de transformação de duas sílabas em uma, por elisão, crase ou sinérese” (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2001).

Voltemos a considerar as características das traduções apresentadas, a partir de uma “tradução literal” (“palavra-por-palavra”) dos citados versos gregos, que pode ser a seguinte:

ὥς ἔφατ', ἔδεισεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπείθετο μύθῳ
Assim dizia, temeu o velho e cedeu à ordem:

βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
andou calado ao longo da praia do polirruído mar;

Quanto ao primeiro verso, observamos que o primeiro segmento ὥς ἔφατ' (*hos éphat'*) (assim – ou dessa maneira – dizia), um elemento formular muitas vezes repetido ao longo dos poemas homéricos – não encontra correspondência literal em nenhuma das três traduções consideradas; pode-se apontar a versão de Nunes (“Isso disse ele”) como a menos distante da literalidade, por se referir ao que foi expresso antes (“isso”) e conservar o verbo “dizer”; provavelmente a substituição de “assim” (advérbio) por “isso” (pronome) tenha decorrido da necessidade de se iniciar o verso sempre com uma sílaba tônica, e, de fato, essa é a forma empregada pelo tradutor como correspondente a tal fórmula. No caso de Odorico, o segmento é omitido; e no de Campos, transforma-se em “findou a fala”, solução que sugere a intenção antes de se criar um efeito aliterante do que corresponder à fórmula sob um ponto de vista da literalidade de sentido – e que é coerente com a perspectiva da recriação que visa as relações estéticas *internas* aos versos na língua de chegada, podendo corresponder isomorficamente à densidade de relações do original, sem, no entanto, a obrigatoriedade do cumprimento de regras fixas advindas deste (como as fórmulas em seu aspecto fixo e repetitivo), uma vez que o “corpo isomórfico” também se estruturará a partir de características que lhe são intrínsecas. Em relação ao restante do verso, embora também não se encontre correspondência literal em nenhuma das traduções, novamente é a de Nunes (“medroso, o ancião se curvou às ameaças”) que conserva mais correspondências de posições relativas de seus elementos: “ancião”, que no original aparece logo após o verbo, ali aparece após o adjetivo relativo a esse verbo; “às ameaças” aparece correspondendo a μύθῳ (*mýthoi*) (palavra, discurso, ordem), que, estando no caso dativo, envolve a atribuição, representada em português por “à”; e “se curvou” corresponde a ἐπείθετο (*epeýtheto*) (imperfeito do indicativo, voz média, do verbo πείτω (*peitó*), persuadir,

significando que o ancião deixou-se persuadir pela ordem, ou seja, cedeu a ela; usamos “cedeu” na tradução referida como “literal”, o que pode ser considerado sinônimo). Odorico inclui, nesse verso, um elemento que se encontra no verso seguinte (recorrendo, portanto, a uma transposição de palavra de um verso a outro), “taciturno” (relativo a *ακεων* (*akéon*), calado, mudo), e substitui metonimicamente o verbo “temeu” por “treme”, fazendo corresponder “obedece” ao sentido relativo a *πείτω* (*peitó*) e omitindo seu complemento, a ordem (*μύθοι*) (*mýthoi*). H. de Campos utiliza, como verbo do segmento, “retrocedeu”, sugerindo com ele ao mesmo tempo a desistência, o voltar atrás do ancião (que alude, portanto, a seu cedimento), e o andar, de volta, pela praia; adota, também, em lugar do verbo “temer”, a mesma palavra “medroso” (usada por Nunes), encadeando-a com outro adjetivo que inicia o verso seguinte, “mudo”, o que permite não só a associação imediata de qualificativos (concentrando e reforçando a imagem do estado do ancião), como traçar uma sequência aliterante que envolverá também a palavra “mar”, mais à frente.

Sobre o segundo verso, pode-se observar que a tradução de Carlos A. Nunes também é a que mais se aproxima da literalidade, apenas recorrendo à mudança de ordem (transposição): “foi-se” corresponde a *βη*, aoristo do verbo *βαίνω* (andar, caminhar, ir-se), “taciturno” refere-se a “*ακεων*” (mudo, calado, taciturno); “pela praia do mar ressoante” pode-se considerar que corresponde integralmente a *παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης* (*pará thina polyphloísboio thalásses*), tendo-se optado por uma palavra corrente na língua (ressoante) em lugar de um possível neologismo correspondente a *πολυφλοίσβοιο*, invertendo-se a ordem do adjetivo e do substantivo. A tradução de Odorico Mendes emprega “busca” para referir-se a *βη* (o que permite dizer que se mantém no campo semântico de correspondências), e altera a sintaxe do segmento seguinte, atribuindo o adjetivo “fluctissonante” (de inegável qualidade estética tendo-se em conta o composto grego) às praias, e não ao mar, como ocorre no grego (no original, *πολυφλοίσβοιο* e *θαλάσσης*, ambos no genitivo, estão associados); a sequência “as do mar fluctissonantes praias”, em vez da mais esperada em português (as praias fluctissonantes do mar) provavelmente se tenha definido pela questão do metro, bem como por outras razões de ordem rítmico-estética. Haroldo de Campos recorre à mesma alteração sintática realizada por Odorico, atribuindo o adjetivo (“polissonas”) a “praias”, e não a “mar”, o que sugere mais uma vez o seu desapego (e também de Odorico) em relação à literalidade; é evidente, neste caso, como já se

apontou antes, a opção pela escolha de palavras e sequências que atendam ao propósito central de (re)criação de um verso que ofereça, paramorficamente, uma densidade sonora compatível com a melopeia grega (isso não impede, obviamente, que não ocorra por vezes o uso de elementos de correspondência direta, como é o caso de “ao longo de” em relação a $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$, que ao mesmo tempo se conforma perfeitamente ao encadeamento de sons nasais, ocasionando o efeito particularmente bem-sucedido de sua associação com “políssonas” (on – on). Devido aos objetivos do tradutor e à sua competência poética, obtém-se um verso plenamente realizado em termos estéticos, que permitirá a visão de sua superioridade (relativa às demais versões apresentadas) quando a avaliação for pelo critério (ou pela percepção) da “relação entre som e sentido” e da própria construção sonora que encerra.

Em relação à natureza oral da composição homérica, a tradução que mais se afina com seus elementos formulares é a de Nunes, pois, como se viu, a solução por ele empregada inclui, neste fragmento, a repetição da fórmula na mesma posição: é o caso de “Isso disse ele”, no início dos versos. O tradutor, contudo, variará a posição de fórmulas – caso de $\pi\omicron\lambda\upsilon\phi\lambda\omicron\iota\sigma\beta\omicron\iota\omicron\tau\alpha\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\epsilon\varsigma$, como se verá no fragmento do Canto IX – visando a adequação aos parâmetros de seu próprio verso. Os demais tradutores, conforme esperado, não consideram a necessidade de manter repetições formulares próprias da épica (independentemente de sua visão acerca da natureza – oral ou escrita – da composição), voltados que são antes (como já se disse) às qualidades intrínsecas de seus próprios versos.

Tratando-se da assunção de parâmetros da própria épica e da consideração de sua oralidade, é interessante acrescentar-se ao conjunto de traduções até agora estudadas a publicada mais recentemente por André Malta (que se dedicou a traduzir os cantos I, IX, XVI e XXIV da *Ilíada*):

Tradução 4: André Malta

Assim disse, e o ancião teve medo, e obedeceu.
Partiu mudo pela praia do murmurejante mar,
(2006: 310)

Note-se, primeiramente, nesta tradução, o padrão métrico adotado: segundo o tradutor, o metro proposto

corresponde, no Brasil, junto com o decassílabo de Odorico Mendes, o hexâmetro de Carlos Alberto Nunes, o verso livre de Jaa Torrano e o dodecassílabo de Haroldo de Campos, a mais uma tentativa de encontrar em nossa língua um equivalente para o hexâmetro grego, tão estranho às nossas medidas de poesia escrita. Trata-se de uma linha elástica e maleável, de 14 a 17 sílabas, em cuja base estão duas redondilhas maiores, metrificadas com mão leve, muitas vezes imprecisa, sem a cesura de praxe. A validade do recurso a esse metro básico de sete sílabas – sem tradição heróica entre nós – reside no fato de ser largamente verificado na poesia popular e oral e dessa forma se aparentar, de algum modo, à épica grega – além de servir ao nosso propósito de buscar o simples e andar nos arredores da prosa. (2006: 6)

O ponto de vista do tradutor considera, como se pode ver, as diversas propostas tradutórias como diferentes tentativas de equivalência ao hexâmetro grego; por ser esta sua óptica, relaciona traduções como as de Odorico e de Campos a uma intencionalidade estranha ao propósito que lhes é inerente (como vimos, estes tradutores não propõem propriamente equivalência métrica, mas, sim, a recriação no metro que, sob seu próprio ponto de vista, permite a realização estética mais satisfatória do poema épico dentro dos parâmetros da poesia em sua própria língua, ao mesmo tempo que análoga ao original sob um certo ponto de vista estético). (É a perspectiva desta relatividade – já referida neste estudo – que se mostra indispensável quando se aborda a produção de um tradutor, já que coexistem diferentes visões acerca do que deve ser considerado e priorizado em tradução poética, e, no caso, na tradução da poesia épica arcaica em particular.)

A realização de Malta utiliza como base um metro popular em nossa língua, a redondilha maior, por ser este característico das produções orais em português, revelando, assim, que considera essencial, para a tradução da obra homérica, a equivalência à sua natureza oral: adota, portanto, como princípio – à semelhança de Carlos Alberto Nunes – um valor de referência externo à própria necessidade do verso épico em língua portuguesa, se pensada intrinsecamente à sua elaboração. Usa, no entanto, por necessidade ligada à dimensão semântica do longo verso grego, um duplo

da redondilha, aproximando-se, em extensão, do verso nunesiano; mas é só neste aspecto que se pode assemelhar seu trabalho ao de Nunes, uma vez que a maleabilidade do verso (referida pelo tradutor), ocasionada pela variação métrica decorrente da existência ou não de elisão entre um verso e outro, traz um dinamismo que praticamente inexistia na recriação de Nunes (restringe-se nesta, apenas, à alternância das cesuras).

Note-se ainda que, coerentemente à busca de equivalência aos padrões da epopeia grega, a tradução de Malta é a única a trazer “literalmente” a fórmula “Assim disse”, que é sempre repetida – assim como outras expressões formulares – da mesma forma nos versos em que aparece.

Sobre os versos, pode-se constatar, devido à sua coloquialidade, a coerência entre o resultado e o propósito do “simples” e de “andar nos arredores da prosa”: “Assim disse, e o ancião teve medo, e obedeceu”, a não ser pela inversão do início, aproxima-se de uma frase prosaica, e mesmo oral, pela repetição sequencial dos verbos e conjunções; o outro verso, embora também encerre uma inversão, mais marcante que a anterior (as inversões parecem coexistir com o aspecto prosaico em função de imposição métrica), não chega a perder o tom coloquial, ditado por seu início, apresentando uma sequência aliterante que pode indicar a preocupação do tradutor também com este aspecto: “partiu – praia” e “mudo – murmurejante – mar”; tal encadeamento, ainda que se possa questionar sua adequação, no plano da relação entre som e sentido, ao teor do verso (pela cadeia mu – mu – mu), constrói uma frase dotada de densidade sonora.

Canto IX

Síntese do argumento

Os gregos, obrigados no Canto VIII a recuar a suas fortificações pelos troianos, estão com o ânimo dilacerado. Setecentos homens posicionam-se entre a muralha e o fosso, para proteger o exército. Nestor propõe que se tente amainar a ira de Aquiles, com o objetivo de trazê-lo de volta à luta. Agamêmnon concorda, dispondo-se a devolver Briseida ao herói, além de lhe dar muitas e valiosas dádivas como reparação. Nestor designa Fênix, Ájax e Odisseu para irem até Aquiles e realizarem a súplica. Os visitantes encontram Aquiles e Pátroclo com a lira nas mãos; Aquiles canta. Bem

recebidos pelo herói, Odisseu, Fênix e Ájax discursam, sempre seguidos de resposta de Aquiles, que não aceita a retratação, recusando-se a lutar contra Heitor. Odisseu e Ájax retornam à tenda de Agamêmnon e comunicam que Aquiles não só não lutará como ameaça voltar a Ftia, sua terra natal; Diomedes diz que não deveriam ter suplicado a Aquiles, pois isto o tornou ainda mais insolente, e incita os chefes à luta no dia seguinte.

Veja-se, a seguir, o fragmento escolhido, no original e nas quatro traduções (inclui-se agora, entre elas, a de André Malta).

IX, 162-198

τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ·
'Ατρεΐδῃ κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον
δῶρα μὲν οὐκέτ' ὄνοστ' ἀδιδούς Ἀχιλῆϊ ἄνακτι·
ἀλλ' ἄγετε κλητοὺς ὀτρύνομεν, οἳ κε τάχιστα
ἔλθωσ' ἐς κλισίην Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.
εἰ δ' ἄγε τοὺς ἂν ἐγὼ ἐπιόψομαι οἳ δὲ πιθέσθων.
Φοῖνιξ μὲν πρῶτιστα Διὶ φίλος ἡγησάσθω,
αὐτὰρ ἔπειτ' Αἴας τε μέγας καὶ δῖος Ὀδυσσεύς·
κηρύκων δ' Ὀδῖος τε καὶ Εὐρυβάτης ἅμ' ἐπέσθων.
φέρτε δὲ χερσὶν ὕδωρ, εὐφημῆσαί τε κέλεσθε,
ὄφρα Διὶ Κρονίδῃ ἀρησόμεθ', αἳ κ' ἐλεήσῃ.
ὥς φάτο, τοῖσι δὲ πᾶσιν ἐαδόμενός μιν ἔειπεν.
αὐτίκα κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν,
κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο,
νώμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν.
αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τ' ἔπιόν θ' ὅσον ἤθελε θυμός,
ὀρμῶντ' ἐκ κλισίης Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο.
τοῖσι δὲ πόλλ' ἐπέτελλε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ
δενδίλλων ἐς ἕκαστον, Ὀδυσσῆϊ δὲ μάλιστα,
πειρᾶν ὥς πεπίθοιεν ἀμύμονα Πηλεΐωνα.

τὼ δὲ βάτην παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
 πολλὰ μάλ' εὐχομένω γαιηόχῳ ἐννοσιγαίῳ
 ῥηϊδίως πεπιθεῖν μεγάλας φρένας Αἰακίδαο.
 Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην, 185
 τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
 καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,
 τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·
 τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.
 Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ, 190
 δέγμενος Αἰακίδαην ὅποτε λήξειεν αἰείδων,
 τὼ δὲ βάτην προτέρω, ἡγεῖτο δὲ δῖος Ὀδυσσεύς,
 στὰν δὲ πρόσθ' αὐτοῖο· ταφῶν δ' ἀνόρουσεν Ἀχιλλεὺς
 αὐτῇ σὺν φόρμιγγι λιπῶν ἔδος ἔνθα θάασσεν.
 ὥς δ' αὕτως Πάτροκλος, ἐπεὶ ἴδε φῶτας, ἀνέστη. 195
 τὼ καὶ δεικνύμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 χαίρετον· ἦ φίλοι ἄνδρες ἰκάνετον ἦ τι μάλα χρεώ,
 οἳ μοι σκυζομένῳ περ Ἀχαιῶν φίλτατοί ἐστων.

Tradução 1: Manuel Odorico Mendes (1799 – 1864)

(A numeração dos versos de O. Mendes não corresponde à dos versos em grego)

- 130 Inda o Gerénio: "Soberano egrégio,
 Dons não despiciendos lhe destinas.
 Legados, sus, ao pavilhão de Aquiles;
 Aqui mesmo os nomeio, e não recusem:
 135 Fénix guie, de Júpiter privado.
 O magno Ajax, o sapiente Ulisses,
 E arautos Hódio e Euribates com eles.
 Águas às mãos, freio às línguas, deprequemos;
 De nós se comisere o deus supremo."
 140 O aviltre aceitam: linfa arautos vertem,
 E de urnas coroadas vertem servos
 Dos auspicantes: pelos copos vinho.
 Fartos de libações, iam saindo;

Nestor a cada um lançando os olhos
 145 E ao Laérticles mais, no empenho os firma
 De abrandar o magnânimo Pelides.
 Pelas do mar fluctissonantes praias
 Ao padre Enosigeu vão suplicando
 Que as entranhas do Eácida comova.
 150 Já no arraial dos Mirmidões o encontram
 A recrear-se na artefacta lira,
 Que travessa une argêntea, insigne presa
 Dos raros muros d'Etion: façanhas
 De valentes cantava, e só Patroclo
 155 Tácito à espera está que finde o canto.
 Chegam-se, à testa Ulisses; e o Pelejo
 Em pé, na sestra a lira, estupefato,
 Com seu fido consócio, as destras cerra
 "Que urge? a que vindes? Bem que irado, amigos,
 160 Exulto ao ver os Dânaos que mais prezo."
 (2003: 216-217)

Tradução 2: Carlos Alberto Nunes (1897 – 1990)

Disse-lhe, tudo, o Gerênio Nestor, condutor de cavalos:
 "Filho glorioso de Atreu, Agamémnone, rei poderoso,
 o que ofereces a Aquiles, de fato, não é despiciendo.
 Ora, sem perda de tempo, emissários a jeito escolhamos.
 para os enviar com recados à tenda de Aquiles Peleio.
 Deixa que eu próprio os nomeie; ninguém objeções anteponha.
 A direção tome o herói predileto dos deuses, Fenice;
 o grande Ajaz, depois, venha, e Odisseu, o divino guerreiro.
 Sigam, também, como arautos, Odio e o impecável Euríbates.
 As mãos lavemos; observe-se em tudo completo silêncio,
 quando imploramos a Zeus que há de ter de nós todos piedade”
 Foi o discurso do velho Nestor agradável a todos.
 Fazem vir água, e os arautos por cima das mãos a despejam.
 Té pelas bordas escravos as taças encheram de vinho,
 distribuindo por todos os copos as sacras primícias.

Logo que todos haviam comido e bebido à vontade,
os emissários deixaram a tenda do Atrida Agamémnone.
Observações a êles todos o velho Nestor faz ainda,
acompanhadas de olhar expressivo, a Odisseu com mais ênfase,
sôbre a maneira melhor de suadir o divino Pelida.
Ambos, então, pela praia do mar ressoante se foram,
preces alçando a Posido, que os muros da terra sacode,
para que fôsse possível dobrar o Pelida altanado.
Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones,
aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora
de cavalete de prata, tôda ela de bela feitura,
que êle do espólio do burgo de Eecião para si separara.
O coração deleitava, façanhas de heróis decantando.
Em frente dêle, sômente, calado, encontrava-se Pátroclo,
Pacientemente a esperar que o Pelida concluísse o seu canto.
Ambos, então, avançaram; servia Odisseu como guia.
Param defronte do herói. Espantado de vê-los, Aquiles,
sem que o instrumento soltasse, a cadeira, de um salto, abandona.
O mesmo Pátroclo fêz, ao notar a presença de estranhos.
A ambos, Aquiles veloz cumprimenta, dizendo o seguinte:
"Salve! Bem grave é, sem dúvida, a causa de aqui terdes vindo
Ainda que muito agastado, sois ambos os que eu mais distingo".
(S. d.: 208)

Tradução 3: Haroldo de Campos

Néstor, então, ginete exímio, redarguiu:
"Glorioso Atreide, rei-dos-homens, Agamêmnon,
não desprezíveis dons ofereces a Aquiles.
Mas, rápido: emissários de escol para a tenda 165
do filho de Peleu se dirijam. Avante!
Aqueles, para os quais acene, me obedeçam:
Fênix seja o primeiro em comando, caríssimo
a Zeus. Então, o grande Ájax, Odisseu divo
e os arautos Odio e Eurílates, os dois. 170
Que se lavem as mãos, em silêncio augurai:

Roguemos a Zeus Pai, piedade para os Gregos!"
 Falou. Palavras gratas aos ouvintes, todos.
 Os arautos, de pronto, versam água às mãos
 e os mais jovens coroaram de vinho as crateras 175
 até as bordas, e a todos encheram as copas.
 Feitas as libações aos deuses, todos bebem
 de coração à larga, e da tenda do Atreide
 Agamêmnon se vão. Néstor Gerenio, exímio
 ginete, faz apelos de olhar a eles todos; 180
 sobretudo a Odisseu encarece persuada
 Aquiles, o Peleide imáculo. Então, eles
 pelas praias do mar, polissonoras, marcham,
 muitas preces erguendo ao deus circum-terrestre,
 a Posêidon, Tremor-de-terra, que movesse 185
 o coração de Aquiles! Junto às naus e tendas
 dos Mirmidões o encontram. Tangia uma lira
 — cordas presas em trave de prata — artefato
 dedáleo, que o enlevava, do espólio de Eecião,
 e a cujos sons cantava gestas de heróis. Pátroclo 190
 só, silencioso, senta-lhe defronte e espera
 que ele termine o canto. Odisseu guiando, os núncios
 chegam à frente dele e param. O Peleide
 sustendo a lira salta, abismado, do sólio
 onde sentava. Pátroclo, ao vê-los, levanta-se. 195
 Aquiles, pés-velozes, dá-lhes as boas-vindas:
 "Salve! Eis aqui guerreiros amigos! Algum
 motivo urgente, grave, é que vos traz a mim!
 Ainda que irado, sois-me, entre os Gregos, caríssimos!"
 (2002: 339)

Tradução 4: André Malta

E respondeu-lhe em seguida Nestor, velho cavaleiro:
 "Atrida assinaladíssimo, senhor de homens Agamênon,
 dádivas não indevidas das ao soberano Aquiles.
 Mas vamos, seletos homens incitemos, que depressa 165

se dirijam à cabana dele, do Pelida Aquiles;
 anda, aqueles em quem eu puser os olhos, acatem:
 que primeiramente Fênix, querido a Zeus, vá na frente,
 e então em seguida Max grande e o divino Odisseu;
 dentre os arautos, que Odio e Euríbato os acompanhem. 170
 Trazei água para as mãos, e solicitai silêncio,
 para que oremos a Zeus Cronida, a ver se tem pena".
 Disse assim, e proferiu fala grata a todos eles.
 Os arautos de imediato vertem água sobre as mãos;
 os jovens enchem então as crateras de bebida 175
 e as distribuem a todos — libando antes com os cálices.
 Após libar e beber quanto o ânimo queria,
 se apressaram da cabana dele, do Atrida Agamênon.
 E a eles muito ordenou Nestor, velho cavaleiro
 (olhando pra cada uni), sobretudo a Odisseu, 180
 que tentassem convencer ao ilibado Pelida.
 E partiram pela praia do murmurejante mar,
 ambos clamando muitíssimo ao Terra-tem Treme-terra
 por convencer facilmente o grande ânimo do Eácida.
 E chegaram logo às naus e às cabanas dos mirmídones; 185
 o encontraram deliciando o ânimo com lira límpida,
 bela. trabalhada (em cima tinha presilha de prata),
 que apanhara dos despojos, destruída a polis de Eécion.
 Com ela se deliciava, cantando as glórias dos homens.
 Sozinho com ele, Pátroclo sentava em frente, em silêncio, 190
 aguardando quando o Eácida terminasse de cantar.
 Os dois avançam — à frente vai o divino Odisseu —
 e param diante dele; atônito, Aquiles se ergue,
 a lira ainda nas mãos, deixando o assento em que estava;
 Pátroclo, do mesmo modo, ao ver os heróis, levanta-se. 195
 E saudando os dois lhes disse o pés-rápidos Aquiles:
 Salve! Entrai, sim, como amigos (sim, é grande a precisão),
 vós que a mim sois — mesmo irado — os mais caros dos acaios".
 (2006: 334)

Comentários sobre o fragmento

Passemos ao largo de algumas questões importantes relativas ao episódio, para nos atermos àquelas ligadas a esse breve fragmento (e particularmente como as vêem alguns dos tradutores escolhidos), antes de procedermos à análise das traduções.

Um aspecto do fragmento a se ressaltar, já muito discutido por estudiosos da obra homérica, é a questão do uso repetido de verbos na forma dual (própria para a dupla) a partir do verso 182, uma vez que foram três os enviados à tenda de Aquiles (Fênix, Ájax e Odisseu). Sobre este tema (compartilhando, em sua explicação, da visão de Denys Page, manifestada no apêndice à sua obra *History and the homeric Iliad*, 1959), diz Carlos Alberto Nunes:

O que importa é chegarmos ao verso 182, no ponto em que se diz que como os componentes da embaixada se puseram a caminho, depois de ouvidas as últimas recomendações de Nestor: “Ambos”, então, pela praia do mar ressoante se foram.

Como! se eram três os embaixadores? Dez linhas adiante, encontramos novamente o dual, quando os emissários chegam à tenda de Aquiles, e também na saudação com que este os recebe, num misto de surpresa e alegria: ainda que muito agastado, “sois ambos” os que eu mais distingo.

Os partidários da unidade a todo custo dos poemas de Homero recorrem a subterfúgios para explicar a irregularidade; mas o fato é que o Canto IX da *Ilíada*, tal como nos foi transmitido, deixa perceber as suturas por que passou o episódio da embaixada ao ser incorporado na trama do poema [...] No primitivo traçado, os embaixadores eram apenas dois: Ajaz e Odisseu [...] Além do mais, as falas dos dois primeiros se diferenciam estilisticamente da de Fenice. [...]

Mas não é tudo dizer-se que o canto da embaixada sofreu retoques; todo ele só mui tardiamente foi incorporado à *Ilíada*.

Ao abordar esta questão, André Malta, considerando outras hipóteses relativas a ela¹⁷⁵, observa que “Fênix não segue com eles [Ájax e Odisseu], pois fora na frente, o que explica a repetida conjugação dos verbos no dual a partir desse ponto”, esclarecendo que “devemos [...] simplesmente entender que no texto (v. 168, *hegesástho*) está indicado que Fênix foi *na frente* (e não *à frente*), e não avisou Aquiles

¹⁷⁵O referido autor menciona a edição de Jasper Griffin do Canto IX – *Homer: Iliad IX*, Oxford, 1995, e a obra de Pierre Chantraine *Grammaire homérique*, Paris, 1948/1953.

da vinda dos companheiros” (2006: 295). Para o autor, assim, a dúvida se resolve mediante a atribuição do significado de “ir na frente”, equivalente a “ir antes” à forma verbal ἡγησάσθω (*hegesástho*) (imperativo aoristo, voz média, do verbo ἡγομαι (*egéomai*)), sentido considerado em sua tradução. Escapa ao foco de interesse deste estudo a discussão acerca de tal hipótese, sendo-nos pertinente, apenas, considerá-la como uma interpretação determinante¹⁷⁶, no caso, de um aspecto da solução tradutória, comparando-a com aquelas dadas pelos demais tradutores relativamente a esta questão (o que será feito adiante).

Outro aspecto a ser apontado é o uso da mesma expressão formular encontrada no verso 34 do Canto I, παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο τάλασσες (*parà thîna polyphloísboio thalásses*); tal emprego possibilitará, também, a observação comparativa do procedimento adotado pelos tradutores em relação às fórmulas homéricas.

Encontra-se neste fragmento a significativa passagem de Aquiles cantando ao som de sua lira¹⁷⁷, cena cuja descrição permitirá, especialmente, observar procedimentos dos tradutores escolhidos. Mas é a diversidade relativa aos dois versos finais do fragmento que nos trará uma possibilidade clara de análise das soluções tradutórias à luz da interpretação, em termos semânticos, norteadora de cada uma dessas soluções, inserida na óptica “geral” de cada tradutor. Sobre esses versos, comenta Malta acerca do uso da palavra χρεώ (*khreó*), “precisão” (na afirmação ἦ τι μάλα χρεώ, (*é ti mala khreó*) traduzida por ele como “sim, é grande a precisão”) que tal substantivo

¹⁷⁶ Diga-se apenas que a possibilidade de tal interpretação pode se dar a partir da definição do verbo ἡγομαι encontrada em Lidell & Scott, “to go before, lead the way”: ainda que “before” também possa ter o sentido de “à frente, na dianteira”, ou “na vanguarda”, encerra o significado de “antes” (Houaiss, 1982); “lead away” (“levar (conduzindo)”, *id.*) é o outro sentido possivelmente atribuído à mesma expressão, tomado por Page e outros.

¹⁷⁷ Dada sua relevância, inclua-se um comentário acerca de seus possíveis sentidos, a partir das observações de Malta (2006). Este autor parte da colocação de Bryan Hainsworth – segundo a qual a motivação para o canto de Aquiles seria “realizar, pela palavra”, o que não podia “realizar em atos”, uma vez que, desonrado, havia se afastado da luta –, para estender a motivação a um apego do herói ao “mecanismo de ordenação e significação do mundo que são as palavras das Musas, mecanismo oportunamente reclamado diante de sua posição de herói desonrado”; tal canto consistiria num “canto pronunciado por um herói que busca exatamente na glorificação de feitos humanos uma sustentação para si”, reafirmando assim o próprio “valor do canto da *Ilíada*, por que apontaria para o fato de que, na iminência da des-significação, é o canto divino que traz orientações (claras ou obscuras) para a vida humana”. Para Malta (cuja obra aqui referida tem por tema central a ἀτή (*áte*) – definida por ele como “perdição” – na *Ilíada*), esse ato de Aquiles encerra um paradoxo: “[...] a entoação de um épico por parte de Aquiles, além de se identificar com a afirmação de seu épico e de seu significado, identifica-se também, contrariamente, com a negação de seu épico ou com a afirmação de sua falta (para ele, Aquiles), de sentido, por lhe surgir como grande farsa, e só pode lhe surgir de tal modo porque o herói, no momento, passa a ser incapaz de perceber o alcance de seus atos” (2006: 150-153).

“nos remete a seu emprego, pelo mesmo Aquiles, no Canto I, quando então afirmou aos arautos de Agamênon que um dia haveria “precisão” (v. 341) de que ele afastasse a ruína ultrajante dos acaios. A precisão de agora seria, portanto, a precisão já prevista pelo Pelida atrás”; a presença dos heróis que lhe foram enviados permitiria a ele “afirmar, com indisfarçável satisfação, que era chegado o momento de os acaios reconhecerem seu valor”. Segundo Malta, o mesmo verso, no entanto, também pode referir-se à “precisão que o próprio Aquiles tinha dos amigos”: “tanto os acaios precisam vir a ele e lhe suplicar, porque dele precisam, quanto ele precisa que os acaios a ele venham e lhe supliquem, porque a súplica é uma oportunidade de reconhecimento do seu valor” (2006: 143-155). (Cabe lembrar, aqui, que a poesia, considerada genericamente do ponto de vista da linguagem, e independentemente das especificidades de determinada poética, tem na ambiguidade uma de suas características; por este ângulo, a solução da dúvida sobre a quem se refere a palavra “precisão” não só não é obrigatória como é indesejada, pela possibilidade de ampliação de sentido que a ambiguidade proporciona (como se vê pela citação acima).)

Feitas tais considerações, realizemos, a seguir, uma breve análise das traduções do fragmento, localizada em alguns de seus pontos e características.

De maneira geral, a tradução menos voltada à literalidade é a de Manuel Odorico Mendes. No caso deste trecho, seu compromisso com a síntese é particularmente visível, e se torna, mesmo, um caso notável de realização nesse plano: usando de transposições e modulações (notadamente inversões, característica de sua dicção), e, evidentemente, de omissões – sem, contudo, suprimir o que parece “essencial” ao sentido, e nem mesmo o detalhe em prata da lira – obtém uma descrição breve, dinâmica e concentrada para a cena de Aquiles tocando seu instrumento: “[...] o encontram / A recrear-se na artefacta lira, / *que travessa une argêntea, insigne presa / Dos raros muros d’Etion: façanhas / De valentes cantava e só Pátroclo / Tácito à espera está que finde o canto.*” Note-se, na passagem, a alta concentração também sonora, urdida principalmente de aliterações, que aceleram o ritmo dos versos; à densidade do sentido soma-se a densidade fônica, compondo uma relação peculiar, entre ambos, que introduz um clima contraditoriamente vibrante e tenso a uma situação anunciada como deleitosa, mas ao mesmo tempo coerente com a intensidade de um canto feito de fatos heróicos; a tensão pode, também, prenunciar a chegada abrupta dos mensageiros, numa sequência igualmente admirável pela concisão: “*Chegam-se, à testa Ulisses; e o Peleio /*

Em pé, na sestra a lira, estupefacto, / com seu fido consócio, as destros cerra / “Que urge? a que vindes? Bem que irado, amigos, / Exulto ao ver os Dânaos que mais prezo.” As aliterações (principalmente em /t/, /p/ e /c/, além da trilha de fricativas) associadas às assonâncias e panonomásias (como entre *testa* e *sestra*), perpassam também esses versos, engendrando nesse nível a continuidade das cenas e conservando sua tensão; esta, de certo modo, culmina com o cerramento da mão direita (inexistente no original, um acréscimo portanto), e este, por sua vez, liga-se à ira pelo herói referida, subjacente à alegria que manifesta pela chegada dos amigos: não me parece absurda a leitura de que, pela associação som-sentido, esta tradução arma (independentemente da intencionalidade de seu autor) um quadro de conflito, adequado ao momento paradoxal vivido por Aquiles e à “cegueira” (ou “perdição”) – ἄτη (áte) – em relação às consequências de seus atos. (Sobre o original, ainda que não se possa afirmar que haja neste trecho uma especial concentração de aliterações, elas estão presentes de forma clara, e, até onde me é dado perceber, a tensão sonora está presente na passagem, ainda que de forma inerentemente menos compacta que a dos decassílabos de Odorico.)

Tensão sonora semelhante se pode perceber nos versos de Haroldo de Campos, densos, envolvendo, também, sequências aliterantes que aceleram seu ritmo, como em “[...] Tangia uma lira / – cordas presas em trave de prata – artefacto” ou “sustendo a lira salta, abismado, do sólio / onde sentava.” A síntese é igualmente característica desta versão, coerentemente aos pressupostos que a orientam. Quanto a este aspecto, as demais traduções, também de modo coerente aos pressupostos de seu método, são mais analíticas, tendendo à literalidade. Embora a tradução de Carlos Alberto Nunes possa ser, como já se viu em relação ao fragmento do Canto I, considerada próxima da literalidade, é na tradução de André Malta que esta mais se realiza, como no verso καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ’ ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν (*kalê daidalée, epì d’argyrion zygón een*), traduzido como “bela, trabalhada (em cima tinha presilha de prata)”, em que apenas com o recurso da transposição e do acréscimo de uma pontuação conservam-se todas as palavras do original (ainda que com alguma modulação).

Como já se disse, a medida dos versos usados por Malta e por Nunes tende a favorecer a literalidade, mas o primeiro parece ater-se mais a este propósito, associado à priorização do sentido, baseando-se para tanto, principalmente, em sua leitura interpretativa do original, fundamentada, por sua vez, em questões apontadas por especialistas na obra homérica; este ponto de vista (que inclui a preocupação com a

natureza oral da épica e seu aspecto “popular”) é determinante de seu método e do consequente resultado, distinguindo-a claramente das demais quanto ao modo de abordagem de dúvidas em relação ao significado do original e suas ambiguidades. Vejamos este aspecto ao tratar de pontos levantados anteriormente sobre o fragmento.

No caso das fórmulas, evidencia-se mais uma vez a preocupação de Malta em mantê-las inalteradas a cada ocorrência, o que não sucede sempre nas demais traduções: Campos conserva a forma de epítetos (no caso, “Aquiles, pés-velozes” – correspondente a πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς (*pódas okys Akhilleús*), como está no verso 196 constante do fragmento, aparece, por exemplo, no verso 48 do Canto XVI; pode surgir, no entanto, em posições diversas e, mesmo, independentemente de figurar no original, como no caso do verso 166 do mesmo canto), mas não de outras expressões formulares, como se pode constatar na fórmula relativa ao mar: se nos versos do Canto I aparecia, para παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (*parà thîna polyphloísboio thalásses*), “ao longo do mar de políssonas praias”, no verso 183 do Canto XIX aparece “pelas praias do mar, polissonoras” (mesmo que se considere como fórmula apenas a expressão πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (*polyphloísboio thalásses*), há, portanto, mudança). Opções como esta, que evidenciam a não-obrigatoriedade, da perspectiva deste tradutor, de correspondência com o aspecto imutável da fórmula, também podem indicar o compartilhamento da visão de Odorico Mendes, de “evitar as repetições e a monotonia” (à qual estaria mais sujeita uma língua não-flexionável). A mesma fórmula também é modificada por Odorico neste fragmento, conservando-se, no entanto, em sua principal parte: em vez de “Busca as do mar fluctissonantes praias”, presente no Canto I, encontra-se agora “pelas do mar fluctissonantes praias” (fica mantida, assim, a sonoridade apontada anteriormente, acrescida de uma aliteração entre “pelas” e “praias”); na versão de Nunes, a fórmula “pela praia do mar ressoante” se conserva, variando apenas sua colocação na frase (a mesma expressão é usada por ele, contudo, para a construção ῥηγμῖνι θαλάσσης (*regmini thalásses*), no verso 67 do Canto XVI, o que revela o desapego à repetição exata do sintagma original, indicando um critério de escolha e coerência interno à tradução). Quanto ao epíteto atribuído a Aquiles, ele sequer aparece na tradução de Odorico; em Nunes, surge a forma “Aquiles veloz” no verso 196 do Canto IX, enquanto no verso 48 do Canto XVI está “Aquiles, de pés muito rápidos”, evidenciando a flexibilidade com que são trabalhados os epítetos pelo

tradutor. No caso de Malta, coerentemente a suas diretrizes, conserva-se a forma e a posição da fórmula “o pés-rápidos Aquiles” nos versos em que ela acontece, nos fragmentos que traduziu.

A respeito do uso da forma dual nos versos gregos, vinculado aos embaixadores de Agamêmnon, a solução apontada por Malta (relativa ao entendimento de ἡγηςάσθω (*hegesástho*) como “na frente”) é exclusiva de sua tradução, que contém a sequência: “que primeiramente Fênix, querido a Zeus, vá na frente”; “E partiram [...] / ambos clamando [...]”; “Os dois avançam – à frente vai o divino Odisseu –”; “E saudando os dois lhes disse o pés-rápidos Aquiles”. Nunes mantém a contradição gerada pela compreensão da referida palavra como “à frente”, “na dianteira”, “no comando”, utilizando “ambos” para corresponder ao dual quando este surge: “A direção tome o herói predileto dos deuses, Fenice”; “Ambos, então, pela praia [...]”; “Ambos, então, avançaram; servia Odisseu como guia”; “A ambos, Aquiles veloz cumprimenta”. Odorico passa ao largo do conflito, desconsiderando a existência do dual: “Fênix guie, de Júpiter privado”; “vão suplicando”; “Chegam-se, à testa Ulisses [...]”; “E o peleio [...] com seu fido consócio”. Campos, à semelhança de Odorico, elimina a contradição ao não levar em conta a forma dual: “[...] Então, eles / pelas praias do mar [...]”; “[...] Odisseu guiando, os núncios / chegam à frente dele e param”; “Aquiles, pés-velozes, dá-lhes as boas vindas”.

É de se supor, no caso da solução adotada por Nunes, que sua intenção é manter o que para ele representa uma evidência da agregação posterior de elementos a um texto mais antigo; no caso daquelas adotadas por Odorico e Campos, a questão, pode-se também supor, passa a ser secundária diante de seus objetivos, mais voltados à recriação de um poema de modo a considerar sua dimensão estrutural própria, ainda que, como afirma Campos – e talvez por isto mesmo – sua configuração se defina paramorficamente em relação ao original (este aspecto será tratado, ainda, de modo mais detido, adiante).

Quanto à questão relativa ao emprego da palavra χρεώ (*khreó*) (“necessidade, falta, desejo, saudade” – *Isidro Pereira*) no verso 197, apenas Malta mantém, utilizando o vocábulo “precisão”, a ambiguidade por ele apontada em relação ao sujeito da necessidade: “[...] (sim, é grande a precisão)”. Odorico emprega a noção de necessidade encerrando-a na forma de pergunta, solução que lhe permite uma construção sintética: “Que urge? A que vindes? [...]”; tal solução claramente opta pela atribuição da urgência

aos visitantes, e não a ele próprio. É num sentido também ligado a “urgir”, “urgência” (“situação crítica ou muito grave que tem prioridade sobre outras” – *Dicionário Houaiss*, 2001) que Nunes constrói seu verso: “[...] Bem grave é, sem dúvida, a causa de aqui terdes vindo”; a solução de Campos aproxima-se semanticamente das de Nunes e Odorico: “Algum / motivo urgente, grave, é que voz traz a mim”.

Feita esta rápida análise comparativa das traduções do fragmento do Canto IX, voltemos a questões fundamentais acerca de sua diversidade. O que as distingue essencialmente é a opção por considerar – ou não – suas características ditadas pela cultura e pela língua gregas como absolutas no sentido da referência formal à composição. Tais características, ligadas à natureza oral da poesia épica, são – ou não – tomadas como padrão composicional pelos tradutores (independentemente, inclusive, da convicção acerca de tal oralidade). Inseridos na cultura letrada, que detém conceitos próprios acerca de arte, literatura e poesia, o tradutor pode guiar-se por conceitos que lhe são externos – no caso, advindos da cultura oral – ou orientar-se pelos padrões de sua própria cultura acerca da composição poética, recriando dentro destes padrões o que seria análogo ao original, provindo de cultura diversa, naquilo que ele considera essencial a este do ponto de vista estético.

Se, como vimos a partir de Havelock, a prática oral e a letrada não são mutuamente exclusivas, e os poemas homéricos são “construções complexas” que “refletem o começo de uma parceria entre o oral e o escrito”, a tensão entre estes dois “pólos opostos” permitirá, do ponto de vista da leitura (entendida em seu sentido amplo) do original e de sua tradução, ou uma diretriz a partir de suas características que são próprias do mundo oral, ou outra, na qual a consideração dos elementos do poema se dá a partir da cultura letrada e de sua visão acerca do fenômeno poético, que inclui, como vimos, aquilo de comum que há – do ponto de vista da linguagem – entre as composições de épocas tão distantes como a antiguidade e a nossa. Evidentemente, ambas as diretrizes encontram-se no plano de intersecção entre a oralidade e a escrita (entre os aludidos “pólos”); o que as distinguiria basicamente seria a adoção de um ou outro referente para a definição das regras orientadoras de sua recriação, o que envolve, inevitavelmente, a *função* da poesia numa ou noutra cultura (oral ou letrada).

Neste sentido, traduções como as de Carlos Alberto Nunes (principalmente pela transposição direta do metro grego) e André Malta (pela adoção de metro considerado

análogo ao original por suas características ligadas à oralidade) adviriam de um ponto de vista que parte de *padrões* característicos da poesia na cultura arcaica, ligados à sua função em sua cultura (já que, independentemente das convicções de Nunes acerca da natureza, oral ou não, autoral ou não, da épica grega, ele incorporou um padrão físico característico da poesia homérica¹⁷⁸). Contudo, mesmo que orientados por uma óptica que se pode considerar intrínseca aos padrões da composição oral, é inevitável que a visão da cultura em que se insere o tradutor, e a maneira como concebe o fenômeno poético, bem como sua concepção acerca das criações de outras épocas, propiciada pelo uso de instrumentos de análise e interpretação de que dispõe, exerçam papel decisivo na atividade tradutória: no caso de Malta, as hipóteses voltadas ao esclarecimento de contradições e ambiguidades do original grego são, ainda que investigativas, fruto da cultura contemporânea, e do modo com esta pode “refazer” a lógica e a coerência de sentido onde elas não se dão sem que se construa uma tentativa de explicá-las: embora tenha o objetivo de resgate de significados, estes serão sempre também resultantes da leitura, que poderá envolver formulações hipotéticas produtoras de sentido (uma vez que o campo da incerteza e, mesmo, da mutabilidade do significado, é intransponível).

Na teorização de Haroldo de Campos – que considera o poema e a tradução deste como ligados “entre si por uma relação de isomorfia”, sendo “diferentes enquanto linguagem” (a obra traduzida é uma “outra informação estética, autônoma”) mas que, “como os corpos isomorfos”, cristalizam-se “dentro do mesmo sistema” –, o original não é tomado como estrutura fixa: o ato de traduzir é visto como uma “pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sîgnica: põe a cristalografia em reebulição de lava”. Como já se disse antes, a dissolvência de tal “diamantização” implica transformação estrutural; o sentido do isomorfismo (ou do paramorfismo) envolve a noção de substâncias diferentes, e a analogia de estrutura se dá não por parâmetros fixos impostos externamente ao que se recria, mas – conforme entendo – pela reconstrução estrutural que se sustenta como

¹⁷⁸ C. A. Nunes dizia-se, em relação aos estudos da épica grega, filiado à corrente analítica (para quem, nas palavras do tradutor, “é apenas aparente a unidade dos dois poemas [*Ilíada* e *Odisseia*], que se formaram pela união mal ajeitada de composições menores” (s.d.: 10). Alertava, no entanto, que suas conclusões pareceriam paradoxais, uma vez que defendia “a unidade de concepção da *Ilíada* e a pluralidade da *Odisseia*”, atribuindo-lhes autoria diversa. Para ele, “a *Ilíada* e a *Odisseia* representam a fase última do movimento épico na Grécia, firmando-se os dois poemas em copioso material pré-existente, isto é, em poemas de proporções menores, em sagas, lendas, mitos de origem variada, que iam sendo incorporados a conjuntos cada vez mais complexos. Mas no caso da *Ilíada* um grande poeta – que poderá ser o tão discutido Homero histórico – conseguiu uma síntese admirável com esse material heterogêneo, a que imprimiu o cunho de seu grande gênio” (*id.*: 11).

corpo autônomo, paralelo, e ao mesmo tempo análogo em suas relações constituintes consideradas essenciais: aquelas decorrentes da iconicidade do signo, ou seja, a teia de relações sonoras e imagéticas que formam o conjunto, cuja funcionalidade decorrerá de uma nova criação, de um novo cristal que “brilhe” (ou, para usar outra analogia, de “organismo” que funcione), independentemente, no contexto em que surge (ou “nasce”). Na óptica de Campos, portanto – que leva em conta, também, o conceito poundiano *make it new* (tornar novo) – o corpo isomórfico terá um metro e outras características próprias da cultura em que a tradução se insere, dentro das quais se recria o conjunto de relações essenciais que tornam o conjunto uma informação estética. Isto não impede, no entanto, como já se viu, que se busque alargar os limites da própria língua com criações vocabulares ou sintáticas baseadas na língua do original; mas é dentro da funcionalidade da obra na própria cultura que se buscará estender seus parâmetros. Assim, no caso particular do verso hexâmetro, dada a natureza diversa das substâncias, sua consideração como referência fixa e sua simples transposição implicariam a perda de algo, isto sim, tido como essencial para o tradutor: a dinâmica associada à síntese, que, do ponto de vista de Campos, não é estranha ao original; a concisão, nesta forma de pensar, se dá pela concentração de efeitos, pela densidade poética, pela relação cerrada entre seus elementos (não é difícil perceber, numa simples leitura, quão densa é a relação sonora presente nos versos gregos). Se em nossa língua o verso excessivamente longo pode levar à perda da musicalidade e à aproximação com a prosa, outros valores se elevarão para a recriação paramórfica: em vez da medida original, por exemplo, a escolha básica de um metro fixo, sendo este metro adequado aos padrões de sensibilidade do contexto da tradução, ainda que este possa ser “alargado” em seus lindes.

No caso de Odorico Mendes, como vimos, é nítida sua opção por guiar-se pelos valores estéticos de sua época e de sua cultura, tomando então o verso “heróico” como padrão, o que lhe permitiu levar a cabo seu objetivo de síntese radical; para ele, também, a narrativa não é priorizada em relação à urdidura poética, marcada pela extrema densidade de efeitos.

Para concluir este exercício reflexivo, reafirme-se que nas diferentes traduções prevalece, sobre a (por vezes buscada) “fidelidade” ao original, uma “fidelidade” às convicções do tradutor a respeito da obra que traduz, da própria poesia e do que vem a

ser uma tradução. Neste sentido, recorde-se também, ainda que se possam distinguir – sempre a partir de um ponto de vista crítico, que também relativiza seus julgamentos – realizações mais plenas no plano estético, todas as traduções aqui consideradas são resultados válidos e próprios de abordagens competentes, embora diversas, da épica grega. Todas envolvem noções de equivalência, mas compatíveis com seus pontos de vista; a análise descritiva permanece, por isso, mais adequada como procedimento para comparação e estabelecimento de semelhanças e diferenças.

A.4. Caminhando em possibilidades de análise

Serão abordados, a seguir, outros versos isolados e fragmentos de cantos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Buscaremos introduzir alguns elementos às análises, de modo a caminhar no esboço de possibilidades de desvendamento dos processos empregados pelos diversos tradutores. Incluiremos a tradução “palavra-a-palavra”, do grego, como índice de sentido.

Considerem-se os seguintes versos em grego, dotados de particular sonoridade:

ἔκλαγξανδ’ ἄρ’ ὅϊστοιέπ’ ὄμων χρομένοιο, (*Ilíada*, I, 46)

Ressoaram as flechas do ombro do furioso

δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο· (*Ilíada*, I, 49)

terrível ruído surgiu do prateado arco

Fazemos, mais uma vez, acompanhar os versos do que seria uma “tradução literal” (palavra-a-palavra) do grego: tais palavras podem ser vistas como índices da construção das frases naquele idioma, dando conta das informações delas apreensíveis, ou seja, do “significado” ou do “sentido”¹⁷⁹; no entanto, ao se ouvirem esses versos¹⁸⁰, certamente algo do sentido parecerá perdido pela escolha das palavras,

¹⁷⁹ Se se quiser utilizar o referencial semiótico, estaríamos no plano do símbolo, da terceiridade (da qual emergiram hipóicones, no processo de iconização do símbolo, que buscaremos identificar também nos demais fragmentos estudados).

¹⁸⁰ As observações feitas, neste trabalho, sobre a sonoridade dos versos e palavras em grego, baseiam-se na pronúncia mais habitual empregada nos cursos de formação em língua e literatura grega antiga.

independentemente de sua ordem em português. Seguem-se novamente os versos, acompanhados de sua transliteração:

ἐκλαγξανδ' ἄρ' οἴστοι ἐπ' ὄμων χωομένοιο,
éklangxan d'ár oïstoi ep' ómon khooménoio

δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένητ' ἀργυρέοιο βιοῖο
deinè dè klangè génet' arguréoio bioîo.

Marquemos as repetições aliterativas (consoantes ou grupos consonantais similares):

éklangxan d'ár oïstoi ep' ómonkhooménoio

deinè dè klangè génet' arguréoio bioîo.

Associadas às evidentes assonâncias (repetições de vogais), as aliterações e, também, as semelhanças de algumas palavras entre si, colaboram para que se perceba um efeito dos ruídos referidos no plano do conteúdo; segundo diferentes pontos de vista teóricos, diríamos que: a projeção paradigmática se realiza (função poética); as palavras parecem motivar-se; os símbolos¹⁸¹ convertem-se em ícones (ou, a rigor, hipoícones¹⁸²).

Nestes últimos termos, advindos da semiótica de Peirce, poderíamos nos referir a aspectos de *primeiridade* que emergiriam do contexto de *terceiridade*: os sons que ecoam, reverberam nos versos, aproximam-se por relações de contiguidade fônica, formando-se uma tessitura sonora que sugere um caráter qualitativo imagético¹⁸³, a contínua emissão de flechas por Apolo, em movimento. Falaríamos, inicialmente, em:

¹⁸¹ Observe-se que, neste contexto, adota-se o conceito de “símbolo” (e, portanto, de “simbólico”) proveniente da semiótica de Peirce, diverso daquele empregado na semiótica oriunda da linguística, isto é, de Greimas e colaboradores (já mencionado em capítulo anterior, em que se tratou de “relações semi-simbólicas”).

¹⁸² Ver breve referência à classificação de signos por Peirce, no primeiro capítulo deste estudo.

¹⁸³ Será utilizada, como referência para um possível exercício de análise, a classificação de três tipos de hipoícones conforme apresentada por Santaella em *Teoria geral dos signos* (2000: 119-120): a imagem propriamente dita, o diagrama e a metáfora.

Aspectos de primeiridade –

Hipoiconicidade imagética (contínuo de sons sugerindo a ação de Apolo)

1. *Aliteração:*

éklangxan, d'ár, oïstoì, ep', ómon, khooménoio
deinè, dè, klangè, génet', arguréioio, bioîo.

(todas as palavras, portanto, relacionam-se pela hipo-iconicidade)

2. *Assonância:*

éklangxan d'ároïstoì er' ómon khooménoio
deinè dè klangè génet' arguréioio bioîo.

(todas as palavras se ligam, também, pelas assonâncias; claro está que as aliterações e assonâncias se ligam, interpenetrando-se – a “separação” é feita apenas para evidenciação.)

3. *Paronomásia* (repetição de conjuntos de sons semelhantes):

ómon, khooménoio
deinè, dè, klangè, génet', arguréioio bioîo

4. *Onomatopeia:* a sequência de consoantes oclusivas (/k/, /d/, /t/, /g/, /b/), em ambos os versos, ocasionam o efeito de som forte, imitativo de golpes, batidas, ações que percutem.

Quanto a aspectos de secundidade – hipoiconicidade anagramática (ver nota 177) – pode-se entrever um “diagrama” das posições das “fontes sonoras” envolvidas na ação, por meio das palavras posicionadas em cada linha: na primeira, na qual há referência ao ressoar das flechas, as palavras se alongam, próprias da posição relativa a essa fonte de ressonância; na segunda, em que a referência se faz ao estridente arco, há palavras mais breves, secas, rápidas, contundentes, a indicarem a posição relativa ao arco como emissor do som. Uma leitura possível, demonstrando-se as possibilidades de

reconhecimento de inter-relações produtoras de sentido, ainda que este se crie (ou se recrie) pela observação.

Sobre os aspectos da terceiridade (para completarmos nossa leitura com base nessa referência), dada a brevidade do fragmento, temos a identificar a construção da relação entre o estado de fúria do deus, o ato de emissão de flechas e seu ressoar ecoando a própria fúria, assim como a estridência ou retumbância do arco que a representam em máxima intensidade. Neste plano, o sentido pelo nível simbólico, estabelecem-se, na “mente interpretante” (para usar terminologia da semiótica), as relações de analogia entre a fúria e os ruídos, contruída num crescendo de intensidade.

Voltando à dimensão da primeiridade, note-se que a sonoridade desses versos, portanto, participa da composição do “significado”. Resultam da percepção das qualidades fônicas que, por diferença e semelhança, chamam nossa atenção para sua “materialidade”: a leitura atenta poderá “desvelá-los” à primeira audição. A “tradução literal”, portanto, ainda que do ponto de vista da “equivalência semântica” esteja a contento, deixa muito a desejar como recriação dos versos, uma vez que o sentido pleno se faz exatamente da associação entre o som e o chamado “sentido”, ou seja, o “significado”. Em que medida se deveria priorizar a equivalência (ou correspondência, palavra a palavra) no caso de versos cujo alcance de sentido ultrapassa a prerrogativa da literalidade?

Vejamos as soluções obtidas pelos tradutores que temos focalizado:

Odorico Mendes:

Tinem-lhe ao ombro as flechas. Ante a frota (45 = 46)

Terrível o arco argênteo estala e zune: (47 = 49)

Carlos Alberto Nunes

A cada passo que dá, cheio de ira, ressoam-lhe as flechas (46)

[nos ombros largos ...]

Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso. (49)

Haroldo de Campos

À espádua do iracundo retiniam flechas, (46)

Horríssono clangor irrompe do arco argênteo. (49)

Comecemos por Odorico.

Tratando-se da informação semântica – “Ressoaram as flechas ao ombro do furioso” –, o verso “tinem-lhe ao ombro as frechas. Ante a frota” omite o significado de “furioso” (“irado”, “colérico” etc.); no mais, corresponde ao sentido, com o acréscimo de conteúdo relativo aos versos seguintes. Contudo, não se trata, neste caso, propriamente de omissão (relembre-se o conceito: “ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do texto fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto meta” – Aubert, 2006): ocorre, sim, falta de repetição do adjetivo, epíteto de Apolo: o verso 44 (βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ) é traduzido por Odorico para “Do vértice do céu baixa iracundo”. A palavra “iracundo” corresponde, no caso, a *χωόμενος* (*khoómenos*, encolerizado), particípio presente (voz média) do verbo *χωομαι* (*khoomai*, “estar irritado, enfadar-se” – *Isidro Pereira*), que aparecerá novamente (com a variação no modo, que permite, no grego, a repetição associada à mudança) no verso 46 (*χωομενοιο*, *khoomenoio* – optativo aoristo, voz média): Odorico procura evitar a repetição, como já se viu, conforme o procedimento que adotou, vinculado à ideia de concisão e de não tornar a obra pouco “aprazível”. A informação, portanto, fora dada dentro do conjunto dos versos próximos. Quanto ao aspecto da sonoridade, o verso nada deixa a desejar, pela alta concentração de efeitos aliterantes e assonantes:

tinem-lhe ao ombro as frechas. Ante a frota

A escolha do verbo “tinir” (palavra que parece motivada) permite associar o som agudo das vogais à consoante oclusiva, estabelecendo uma perfeita relação som-sentido que inclui as demais aliterações e semelhanças: uma sequência de cinco consoantes / grupos consonantais que podem ser associados com o ruído das flechas lançadas por Apolo, concentração correspondente à das consoantes oclusivas no verso grego. Especialmente concentrado de efeito, portanto: uma vez que o verso decassílabo (heróico, no caso de ambos os versos) é bem menor que o hexâmetro, pode-se pensar em proporcionalidade quantitativa, pois as ocorrências tendem a se aglutinar mais no menor verso, em si mais concentrado. Claro que os versos em sequência, com uso de *enjambement*, têm seus limites relativizados; mas, num caso como o de Odorico (como se viu e verá, com outros exemplos), o nível de reunião de efeitos costuma ser alto. A ideia de proporção, associada à simples observação (percepção) do efeito produzido num verso, envolve a flexibilidade da “equivalência”, como categoria não-absoluta, mas apenas referência do comportamento do texto recriado, sob determinado aspecto. O verso 45, de Odorico (correspondente ao 46, em Homero, já que o procedimento do tradutor envolve a diminuição do número de palavras e de versos em relação ao texto grego), apresenta ocorrência análoga de *primeiridade*, ou seja, de hipoiconicidade imagética.

Sobre o outro verso em questão, “**Terrível** o arco argênteo estala e zune”, é evidente a cadeia de consoantes oclusivas, assim como de constritivas (fricativas e vibrantes), entre outras associações possíveis (como a seguida repetição de “ar”, além de efeitos mais sutis, como a inversão entre “ên” e “nê”). A presença da iconicidade é flagrante, sem que a medição seja necessária para o convencimento pelo efeito. Dentro de seus propósitos e procedimentos, estes versos isolados são um indicador da fatura (ainda que possa ser um momento especialmente dotado de eficiência) de Odorico: poderiam ser exemplos de uso da função poética da linguagem, de relação som-sentido, hibridismo ícone-símbolo etc.

Prossigamos com Carlos Alberto Nunes.

Por vezes, como é de se esperar – e, nesse sentido, veremos uma breve amostragem, não calcada em critérios estatísticos, mas apenas em busca de alguns paradigmas, ou padrões, que componham o modo composicional do tradutor – Nunes

parece ter de preencher o verso longo com palavras adicionais, a fim de manter a paridade de versos com o texto grego. Certas adjetivações, que poderiam consistir numa única palavra, desdobram-se; outras, não presentes no poema homérico, atrelam-se à sequência. A escolha pela manutenção do ritmo uniforme em esquema ternário descendente impõe necessidades de distribuição à qual a palavra deve adequar-se, o que amplia o número de exigências para a escolha semântica e vocabular. Assim, os versos “A cada passo que dá, cheio de ira, ressoam-lhe as flechas” e “Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso” assumem um caráter mais descritivo, pela variedade de palavras, usada coerentemente com a colocação das tônicas na 1ª, 4ª, 7ª, 10ª, 13ª e 16ª sílabas, sendo nítida a superioridade da configuração do segundo verso em relação ao primeiro, a começar pela tônica naturalmente posta na primeira sílaba: Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso. Certamente, a concisão não é uma das precondições de Nunes; a favor desta opção, pode-se dizer que o verso grego não tem, igualmente, o propósito de síntese; e que a concisão é uma procura própria de uma época, de um contexto e de um autor. No entanto, como se poderá observar e concluir a partir de poucos exemplos de trechos, e, muito melhor, com a leitura geral das obras, os versos gregos apresentam uma certa “condensação” de efeitos que os torna densos, ainda que não necessariamente sucintos, por suas funções narrativa e descritiva. No plano do conteúdo, “A cada passo que dá, cheio de ira, ressoam-lhe as flechas” deixa de fora, ou melhor, para depois, a informação “nos ombros” (levada ao verso seguinte – a omissão, também no caso deste verso, é relativa, de modo diferente, pois não visa a evitar a repetição), que passará a contar com o adjetivo “largos”, inexistente no verso grego. Há um detalhe de sentido a observar: “omon”, correspondente a “ombros”, está no genitivo-ablativo (com ideia de origem), e, portanto, indicando que deles partem o retinir da flechas; “nos ombros” (solução que seria coerente com a forma do caso dativo-locativo) traz uma ambiguidade (a ideia de os ombros receberem as flechas), que, no entanto, se resolve pela compreensão do relato. “A cada passo que” é uma expressão para indicar movimento, “desdobrada” em forma de pés dáctilos, acentuando-se o “A” (A / ca / da / pas / so / que). O verso traz a informação de “irado” por meio da sequência também não sintética “cheio de ira”, assim como da informação relativa ao ruído das flechas. Sob o aspecto da sonoridade, o verso soa de outro modo, reservando o uso de sílabas iniciadas por consoantes oclusivas na associação com o movimento ágil, brusco de Apolo, que pode ser entrevisto pela sequência aliterante – **A cada passo que dá** –,

enquanto emprega as fricativas quando a informação semântica refere-se ao som das flechas, que passam a soar como um zumbido, os objetos a produzirem sons ao passar pelo ar: “**cheio** de ira, ressoam-lhe as **flechas**”. Uma possível sensação de frouxidão do verso deve advir do efeito mais tênue, menos contundente, em relação ao texto grego e a uma solução como a de Odorico Mendes. Os versos, no entanto, ainda que também possam parecer desequilibrados nos agrupamentos de ícones sonoros e incertos no sentido, respondem a exigências básicas, que podemos atribuir a Nunes, da informação relevante à narrativa e ao padrão rítmico-métrico.

Vejamos, em seguida, a versão de Haroldo de Campos.

Entre os tradutores estudados, Campos é o único cuja trajetória reflexiva vincula-se às teorizações acerca dos signos, da linguagem poética e da tradução de poesia. Assim, seus pressupostos explícitos permitem antever a valorização das relações som-sentido, ou da “iconicidade do signo”¹⁸⁴. Há críticas, como uma recentemente manifesta em livro¹⁸⁵, que atribuem, equivocadamente, ao poeta e tradutor a convicção de que, para a tradução ser criativa, é necessário e desejável que o “conteúdo” seja desconsiderado ou modificado, valorizando-se as traduções que assim procedem. A crítica pueril revela desconhecimento do trabalho teórico e tradutório de Haroldo, que se dedicou a demonstrar a inadequação, em tradução poética, de se conferir a primazia a uma suposta “fidelidade ao sentido”, como já se abordou neste estudo, sem, entretanto – e evidentemente – deixá-lo de lado. Vejamos as características destas soluções do tradutor, considerando seu arcabouço teórico e convicções sobre a prática do traduzir.

“À espádua do iracundo retiniam flechas” incorpora todas as informações do verso grego (do ombro de Apolo, irado, ressoaram as flechas), e, neste caso, apenas elas (embora Haroldo se valha frequentemente de *enjambement*). O uso do verbo no passado, embora no imperfeito, guarda relação com o uso homérico, que não adota verbos no presente, como o fez, neste caso, Odorico Mendes; chama a atenção a escolha de verbo derivado daquele que Odorico empregou (tinir / retinir), indicando a referência à tradução anterior, considerada “transcriadora” por Campos. Também se pode notar o

¹⁸⁴“A tradução criativa, [...] uma prática voltada para a iconicidade do signo”. CAMPOS, H. “Tradução, ideologia e história” (1984).

¹⁸⁵ABRAMO, C. W. *O Corvo – Gênese, Referências e Traduções do Poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.

uso da preposição “à”, ligada a “espádua”, solução conveniente para dar a entender que as flechas partiam do ombro apolíneo, recurso de que se valera, também, Mendes (“ao ombro”). O dodecassílabo parece acomodar perfeitamente os elementos que, dando conta plena do sentido, são palavras que podem atender ao referencial do paramorfismo relativo à dimensão icônica do verso; note-se a sucessão de cinco oclusivas:

À espádua do iracundo retiniam flechas

A reiteração atende, em quase todo o verso, à necessidade de presença onomatopaica, com nítida presença icônica: as ocorrências se dividem em dois grupos, se considerarmos a cesura na sexta sílaba: três antes desta, e duas após, sendo que, ademais, a vogal aberta em “flechas” reverbera a vogal aberta em “espádua”, finalizando o verso com a ênfase desejada, que sugere a ampliação da ação de Apolo. A escolha de “espádua”, em vez de ombros, chama a atenção, embora o relativo preciosismo vocabular não seja estranho à assumida tendência “barroquizante” da obra do poeta e tradutor; a opção pelo vocábulo claramente sugere a preocupação com as ocorrências aliterantes e assonantes: além do mais, o fonema /a/ atribui força à “explosão” do /p/, na segunda sílaba do verso, promovendo a intensidade do início da ação.

Por sua vez, o verso “Horrissono clangor irrompe do arco argênteo” também encerra toda a informação comunicada pelo verso homérico (o ruído, ou estrondo, ou estrépito que nasceu, ou brotou, ou surgiu, do arco prateado). A escolha de “clangor” enfatiza, no plano semântico, a natureza metálica, estridente, do som envolvido na ação, ao mesmo tempo em que o “significante” traz a dimensão grave, ressoante, das vogais fechadas, associadas às consoantes explosivas (ou oclusivas). O verso constitui um verdadeiro modelo, dificilmente superável, de relação som-sentido ou, para lembrarmos o referencial jakobsoniano, de projeção paradigmática sobre o sintagma; observem-se as notações (feitas com diferentes marcas) de correspondências internas à linha, que procuram assinalar as reiterações de vogais, consoantes fricativas e explosivas e dos segmentos paronomásticos:

Horrissono clangor irrompe do arco argênteo

Novamente, o uso de vocabulário “precioso”, sugestivo do veio barroco do escritor, serve para trazer elevação ao verso, adequada ao contexto épico.

Verifiquemos, ainda, com objetivo de complementação, a tradução de André Malta Campos, aqui incluída pelo interesse de sua especificidade métrica e pela preocupação (já referida) do tradutor em manter, na recriação, as ocorrências dos epítetos, empregando, para eles, as mesmas palavras a cada aparição:

[E já dos cimos do Olimpo baixou, encolerizado, (44)]
estrepitaram as setas no ombro do encolerizado (46)
[deus]

(um estrépito terrível brotou do arco prateado): (49)

Um elemento a se destacar, nesta versão, é o uso do epíteto “encolerizado”, correspondente, nesse verso, à palavra grega *χωόμενιο* (*khoomenio*). Conforme já foi mencionado, ocorre, no verso 46 do poema homérico, a repetição da palavra integrante do verso 44, *χωόμενος* (*khoómenos*), mas, como se pode ver, com mudança de sua terminação. Fiel a sua proposta de conservar, em sua tradução, a mesma palavra relativa àquela que define um epíteto no texto grego, o tradutor usa o mesmo adjetivo (forma do particípio do verbo em português), nos dois versos em questão, como se pode ver nas citações. O verso de Malta, feito de duas redondilhas maiores (conforme se comentou antes), apresenta uma cesura nítida após o primeiro segmento, que mais concentra o efeito sonoro referente ao clangor, ou seja, o aspecto icônico do verso:

estrepitaram as setas / no ombro do encolerizado

A escolha da palavra “estrepitaram” permite, por si só, a recriação de efeito análogo ao do texto grego; a seguinte repetição de /t/ (pela providência da opção por “setas”) e a ocorrência de /br/, que ecoa /tr/ completam a sonoridade; no entanto, esta perde força com o uso do adjetivo, resultando em desequilíbrio estético, perceptível da audição atenta do verso. O mesmo não acontece com o verso 49:

(um estrépito terrível / brotou do arco prateado):

Como se pode ver, o efeito do ruído distribui-se por todo o verso, atribuindo força maior ao conjunto e maior equilíbrio, que resulta em melhor resultado estético. O uso de “terrível”, cuja vogal tônica marca a cesura dos hemistíquios, permite o efeito de ênfase e agudeza sugerido pelo fonema /i/. O tradutor adotou a solução dos parênteses, ao que parece, pela questão sintática de independência do verso, de modo a evitar o ponto final no próprio verso e no anterior; no grego, os versos 48 e 49 terminam em “ponto em cima”, equivalente aos dois pontos, em português:

ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε·

δεινὴ δὲ κλαγγὴ γέενετ' ἀργυρέοιο βιοῖο· (*Ilíada*, I, 49)

Os dois pontos envolvem o prenúncio: a solução de Malta mantém a “autonomia” do verso 49 e, ao mesmo tempo, a expectativa ligada ao conjunto de dois versos (48 e 49):

E então, pondo-se bem longe das naus, lançou uma flecha
(um estrépito terrível / brotou do arco prateado):

Esse procedimento ilustra a característica de apego à literalidade, manifesta na tradução de Malta, coerentemente aos seus pressupostos de equivalência (inclusive quanto à versificação) ao verso grego. Como é fácil verificar, os versos do tradutor atendem ao critério de correspondência de sentido com o original.

Observemos, em seguida, os primeiros sete versos também do Canto I da *Ilíada*. Mas, antes, é oportuno fazer-se uma observação importante sobre o processo de análise que está em andamento.

Não é minha pretensão, exatamente, propor um modelo de análise; em meu modo de ver, análise também é *criação*, ou *re-criação*, ainda que baseada em aspectos intratextuais, pois é um modo de leitura, e esta sempre será, também, *re-criadora*. O objetivo pretendido, aqui, é tão-somente indicar possibilidades (perseguidas de modo um tanto errático, sem a formulação de procedimentos-padrão ou metodologia fixa) de leitura analítica que colaborem para o re-conhecimento de características do texto

poético, original ou traduzido, na dimensão interna a uma estrutura tal como identificada, e na dimensão comparativa entre estruturas de textos diversos.

Ilíada, I, 1-7

Μῆνιν αἶειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
A ira (duradoura) canta Deusa do Pelida Aquiles,

οὐλομένην, ἣ μυρί 'Αχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
funesta , que dez mil (miríade) aos aqueus dores fez,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
muitas valentes almas no Hades lançou precocemente

ἥρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
de heróis, e a eles mesmos presa produziu para os cães

οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
e para as aves todas, de Zeus cumpria-se a decisão,

ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
desde que primeiro apartaram-se em discórdia

Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
O Atrida, chefe de homens, e o divino Aquiles.

E, agora, as traduções de Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos:

Odorico Mendes (I, 1-6)

Canta-me ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:

Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino. (6)

Carlos Alberto Nunes

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos,
o de Atreu filho, senhor dos guerreiros, e Aquiles divino. (7)

Haroldo de Campos

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
de valentes, de heróis, espólio para os cães,
pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
desde que por primeiro a discórdia apartou
o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles. (7)

Pensemos, primeiramente, na tradução de Odorico; apenas para conferência,
façamos a escansão dos versos do fragmento, assinalando-se suas sílabas tônicas:

Can / ta- / me ó / deu / sa, / do / Pe / lei / o A / qui / les
Ai / ra / te / naz, / que, / lu / tu / o / sa aos / Gre / gos,
Ver / des / no Or / co / lan / cou / mil / for / tes / al / mas,
Cor / pos / de He / róis / a / cães / e a / bu / tres / pas / to:
Lei / foi / de / Jo / ve, em / ri / xa ao / dis / cor / da / rem
O / de ho / mens / che / fe e o / Mir / mi / don / di / vi / no.

Os versos se dividem entre aqueles com tônicas predominantes na quarta e oitava sílabas (sáficos) e aqueles com tônica predominante na sexta sílaba (heróico); contudo, dois deles (quarto e quinto) permitem a leitura com acentos nas posições pares, o que ocasiona certa indefinição em seu esquema métrico-rítmico, que favorece certa aceleração e ritmo mais marcado, pelos reiterados acentos, que ocasionam sequências binárias (jâmbicas) nos segundos hemistíquios, caso este, também, do terceiro verso. Note-se também a sequência ternária decrescente (dactílica) no início de todos os versos do fragmento, com exceção do terceiro, com célula binária descendente (trocaico); todos têm em comum, portanto, o acento na primeira sílaba (o último permite a leitura do acento em “o”). Quanto às sinalefas, elas se dão de maneira usual, com elisões entre vogais átonas ou entre átona e tônica ou semitônica (caso de “A ira”; seria possível a leitura sem a elisão, mas isso ocasionaria um esquema atípico – acentuado na quinta sílaba – do decassílabo clássico usado por Odorico, nas variantes de sáfico e heróico).

Tratemos, agora, do âmbito semântico do trecho. O início da *Ilíada* é, já, revelador da concisão do tradutor, da eficiência com que procura re-produzir o “sentido” depreendido do texto grego¹⁸⁶: exercitando uma espécie de paráfrase¹⁸⁷ poética, com grande acuidade na escolha das palavras e com um engendramento sintático que resulta em tom ao mesmo tempo elevado e contundente, pela densidade. É mesmo impressionante verificar-se que, em apenas seis versos, sem basear-se na noção estrita de equivalência pela “literalidade”, Odorico alcance sugerir todo o sentido essencial¹⁸⁸ do que o texto grego comunica. Fazendo-se outra paráfrase, desta vez apenas referencial, ou seja, no âmbito da função cognitiva da linguagem, será possível evidenciar o que da informação “original” se pode obter pelos versos concisos de

¹⁸⁶ Relembrem-se as palavras de Nienkötter, antes citadas.

¹⁸⁷ *Paráfrase*: “interpretação ou tradução em que o autor procura seguir mais o sentido do texto que a sua letra; metáfrase” (*Houaiss*). A palavra se origina do grego, composta de παρά (*pará*) – ao lado, junto a, cerca de, e φράσις (*phrasis*) – linguagem, discurso, frase. É nesse sentido, não vinculado a um referencial teórico específico, que o termo é aqui empregado. Mencione-se a diferença em relação ao conceito de Newmark, para quem a paráfrase escaparia a qualquer vínculo com o texto na língua de partida, consistindo em “uma ampliação ou re-escritura livre do significado de um período” (1981, apud Barbosa, 1990: 54).

¹⁸⁸ Sobre esse aspecto do “sentido essencial”, desapegado da literalidade, cabe mencionar, guardadas as devidas diferenças de contexto e proposta, a primeira etapa do modelo operacional proposto por Nida, que prevê três etapas no processo tradutório: “redução do texto original a seus núcleos mais simples e semanticamente evidentes; transferência do significado da língua original para a língua da tradução em um nível estruturalmente simples; geração de uma expressão estilística e semanticamente equivalente na língua da tradução”. Para Nida, “o tradutor realmente competente traduz ‘unidades de significado’ em vez de reproduzir ‘unidades estruturais’” (1964, apud Barbosa, 1990: 33).

Mendes. A paráfrase será uma providência de auxílio à análise: seu uso me parece um modo de se verificar a presença do sentido geral, ou seja, das informações “essenciais”, na tradução cuja proposta não é a “fidelidade” em termos de equivalência “pela letra”, isto é, pela “literalidade” (palavra-a-palavra), mas, sim (como já foi apontado), por um processo de “construção paralela” do conjunto de informações depreendido do texto-fonte, que se vale do uso de sinonímia afim com o objetivo manifesto de síntese ou concisão, e com o objetivo (dedutível pela observação dos versos) de “densidade sonora”. Diremos então, parafraseando as notações “literais” (essas palavras consistem, apenas, em algumas primeiras escolhas, comuns, usuais nos dicionários, entre outras possibilidades), que: é feito o pedido, à *Deusa*, de que ela *cante* a ira *funesta* de *Aquiles* Pelida (filho de Peleu), que *dez mil dores* trouxe aos *aqueus* (gregos), e que *lançou* prematuramente ao *Hades* muitas *almas valentes* de heróis, e as *presas* aos *cães* e às *aves*, cumprindo-se a *lei de Zeus*, desde que, em *discórdia*, se separaram o *chefe dos homens*, o Atrida, e o *divino Aquiles*.

Segue-se nova paráfrase, desta vez da tradução de Mendes: o primeiro verso, sáfico, expressa perfeitamente a mensagem conativa à Deusa, introduzindo o nome do herói para em seguida atribuir-lhe a ira tenaz (persistente) lutuosa aos gregos, e informar que ela lançou verdes (jovens), no Orco (o reino dos mortos, o Hades), mil almas fortes, corpos que são pasto a cães e abutres; anuncia, então, que a Lei (cumprida) foi de Jove (Júpiter, versão latina de Zeus), e aponta que estão em rixa por terem discordado o chefe dos homens e o Mirmidon (epônimo do herói, Aquiles).

Já se pode perceber que o sentido geral está mantido: as informações relevantes estão, todas, presentes. Ao menos o que podemos apreender, hoje, dos significados do texto grego, lido sob nosso ponto de vista¹⁸⁹. Montemos, contudo – para evidenciar as relações entre um conjunto de informações e outro –, uma relação de correspondências entre as palavras, ou grupo de palavras, postos como traduções “literais” junto aos versos gregos (apenas uma escolha “imediata”, frise-se) e as palavras que a eles correspondem, usadas por Odorico:

¹⁸⁹ A observação procura explicitar um ponto de vista sobre a problemática já discutida: Ainda que o significado seja mutável, como já se comentou largamente, o processo histórico envolve a “fixação” de significados de referência, que permitem o acesso, sob a óptica própria de quem lê e do contexto ao qual pertence.

A ira (duradoura)	A ira tenaz
funesta	lutuosa
canta	Canta-me
Deusa	ó deusa
do Pelida Aquiles,	do Peleio Aquiles
que dez mil dores	(mil)
aos aqueus fez	aos gregos
muitas valentes almas de heróis	mil fortes almas
no Hades lançou precocemente	Verdes no Orco lançou
e (deles mesmos) presa produziu para os cães	Corpos de heróis, pasto a cães
e para as aves todas,	e abutres
de Zeus cumpria-se a decisão;	Lei foi de Jove
desde que primeiro	...
apartaram-se em discórdia	em rixa ao discordarem
O Atrida, chefe de homens	O de homens chefe
e o divino Aquiles.	e o Mirmidon divino.

Notemos alguns pontos: na primeira linha da “tabela”, aparece, de um lado, a palavra “ira”, correspondente a μήνις (ménis): esta palavra pode ser traduzida simplesmente por “fúria”, “ira”, “cólera” etc. (no *Greek-English lexicon*, de Liddell and Scott¹⁹⁰, μήνις [...] — “wrath”). Em Odorico, vemos “ira tenaz”. Diga-se, no entanto, que o significado é previsto no *Dicionário grego-português* de Isidro Pereira¹⁹¹: “ira

¹⁹⁰ LIDDELL & SCOTT. *Greek-English lexicon*. Londres: Clarendon Press – Oxford, s. d. (O dicionário passará a ser referido, neste estudo, como *Liddell & Scott*).

¹⁹¹ PEREIRA, ISIDRO, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984. (Ao longo do texto, o Dicionário será referido pela forma usual, que toma o nome do autor, Isidro Pereira.)

duradoira, ressentimento”¹⁹²; entre os significados de “tenaz”, no *Dicionário Houaiss*, constam “difícil de acabar” e “persistente”: um caso em que o tradutor se vale de duas palavras para abranger, com ênfase, o sentido de persistência, resistência, da ira do herói.

Na segunda linha, há “lutuosa”, correspondendo a “funesta”, por οὐλομένην (ouloménen), acusativo feminino singular de οὐλόμενος: no *Liddell & Scott*, “destructive, baneful” (segundo o *Houaiss*¹⁹³, “destrutivo, mortífero, pernicioso, nocivo”); no *Isidro Pereira* e no *Dicionário grego-português*, “pernicioso, funesto”. “Lutuoso”, segundo o *Houaiss*¹⁹⁴, é o “que evoca ou simboliza a ideia de morte; fúnebre, lúgubre”; a palavra é um dos sinônimos relacionados, no Dicionário, para “funesto” (“que causa a morte; fatal, mortal”). Não passa despercebida, entretanto, a semelhança parcial da palavra *ouloménen* com *lutuoso*: um possível índice da razão da escolha do tradutor. Além disso, a escolha explicita o *luto* pela morte dos gregos, motivo das “dez mil dores” (uma quantidade a sugerir o número “simbólico”, indefinido, de “muitas”) que a ira provocou nos aqueus (“dez mil” mortes, portanto), passagem transformada, ou concentrada, por Odorico, diretamente na afirmação de “mil fortes almas”, lançadas ao “Orco” (“o inferno”, segundo o *Houaiss*); “Verdes no Orco lançou”, ademais, dá conta da informação correspondente a προΐαψεν (*proiapsen*): verdes é solução relativa a *pro*, indicativo da precocidade, prematuridade, do lançamento ao Hades dos heróis (mortos jovens, portanto). O tradutor inclui a palavra “corpos”, que, associada a “pasto”, cumpre o sentido de que os heróis, almas atiradas ao Hades, tornaram-se presas dos cães e aves; embora em grego aluda-se a “todas as aves”, a opção por “abutres” permanece, com o ganho de uma imagem intensa, no mesmo âmbito semântico.

Quanto à sonoridade, observemos, inicialmente, correspondências fônicas nos versos gregos, transliterados:

μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
mênin áeide Theà Peleiádeo Aquileos

¹⁹² A mesma definição (“ira duradoura, ressentimento”) é encontrada no recente *Dicionário grego-português* (São Paulo: Ateliê, vol. 3, 2008). Ambas as definições reportam ao Bailly – *Dictionnaire Grec-Français*: “μήνις [...] colère durable, ressentiment” (Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2005 (1ª edição: 1895).

¹⁹³ HOUAISS, A. (editor). *Dicionário inglês-português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

¹⁹⁴ *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

οὐλομένην, ἥμυρί Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
ouloménen, emyrí Akhaioîsalge étheke,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
pollàs d' íphthímou psikhás Aidi proiapsen

ἥρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώριατε ὕχεκύνεσσιν
eróon, autoùs dè eloríate ûkhekýnessin

οἶωνο ἱσίτεπᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
oiono ísítepâsi, Diòs d' eteleíeto Boulé,

ἐξοὔδῃ τὰ πρῶ ταδιαστή την ἐρίσαντε
éksoudè ta prô tadiasté tem epísante

Ἀτρεΐδης τε ἄναξάνδρων καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
Atreides te ánaksándron kai díos Akhilleús.

Seguem-se os versos com as unidades de correspondência assinaladas, com diferentes notações de destaque:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
mênin áeide Theà Peleíádeo Akhileos

οὐλομένην, ἥμυρί Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
ouloménen, emyrí Akhaioîsalge étheke,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
pollàs d' íphthímou psikhás Aidi proiapsen

ἥρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώριατε ὕχεκύνεσσιν
eróon, autòùs dè eloríate ûkhekýnessin

οἶωνο ἱσίτεπᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
oiono ísítepâsi, Diòs d' eteleíeto Boulé,

ἐξοὔδῃ τὰπρῶ ταδιαστή την ἐρίσαντε
éksoudè tàprô tadiasté ten epísante

Ἀτρείδης τε ἄναξάνδρων καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
Atreides te ána^{ks}ándron kai díos Akhilleús.

As marcações, ainda que limitadas e um tanto imprecisas, podem indicar a intrincada teia de correspondências sonoras do texto grego. Há, como se pode ver, muitos aspectos de iconicidade que se sobressaem do signo verbal, simbólico. Para efeito ilustrativo, isolemos algumas das unidades demarcadas; por exemplo, a de consoantes oclusivas, sonoras, surdas e aspiradas¹⁹⁵ (são incluídas, também, consoantes duplas, por envolverem dois sons consonânticos consecutivos, o primeiro deles oclusivo):

de Th P d kh

kh ge th k

p d' th os kh d pr ps

t t kh ek

tp D t t B

ks d t pr td t t p t

tr d t ks dr k d kh

¹⁹⁵ Há divergências no âmbito das hipóteses acerca dos fonemas do grego antigo. Para efeito prático de referência, adota-se aqui uma categorização usualmente aceita nos atuais cursos de língua e literatura grega antigas, que pode ser assim representada (relativa às consoantes): (ver página seguinte.)

	OCLUSIVAS			ESPIRANTES		
	sonoras	surdas	aspiradas *	líquidas	nasais	sibilantes
labiais	β	π	φ	-	μ	φ
dentais	δ	τ	θ	λ	ν	σ, ς
guturais	γ	κ	χ	ρ	γ **	ζ, γ

Fonte: Ribeiro Júnior, W. A. *Didascalía*. Portal Graecia Antiqua. São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org

Ira, discórdia, morte: os fonemas oclusivos sugerem uma batida belicosa, uma imagem de tensão e conflito (primeiridade). Vejamos, sob este aspecto restrito, o que podemos perceber do texto de Mendes, mas antes assinalando, também, algumas das diferentes relações de semelhança fônica que se urdem no texto:

Canta-me ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino. (6)

Repetições de consoantes oclusivas, de constritivas fricativas: ocorrências de primeiridade a sugerirem tensão, embate, divergência; paronomáias, como “ira” e “rixa”, “peleio” e “lei”, a sugerirem, também, oposição. De secundidade, podemos notar posições de palavras que indicariam correspondências com a situação a que o texto se refere: “verdes”, no início do verso, em correspondência exata com a palavra “corpos”, inicial do verso seguinte, a indicar a presença prematura dos corpos lançados ao Hades como almas (palavra que ocupa posição de final de verso, oposta a “verdes”); a palavra “rixa”, no meio do verso, podendo indicar a intervenção de Zeus, a pedido de Tétis, na guerra, que, assim, teria se posto em meio à disputa de Agamemnon e Aquiles, posicionados de um lado e outro no verso seguinte (“rixa” tem, penso, referência ambígua no verso: tanto pode referir-se àquela entre os guerreiros, como à participação do deus).

No texto grego, chama a atenção a posição intermediária de “Diòs” no quinto verso (para dizer de uma possível atribuição de secundidade), centro do poder e interventor nos destinos dos guerreiros e da guerra.

Mas o deus que se intrometera, antes, e ocasionara a situação que levaria à discórdia entre o “chefe de homens” e o pelida, fora Apolo, filho de Zeus e Latona. Será feito, adiante, algum comentário, também, acerca dos dois versos seguintes aos propostos para análise, que se referem a Phebo.

Prossigamos observando a tradução de Carlos Alberto Nunes, conferindo o esquema rítmico por ele adotado, por meio da marcação das tônicas do verso:

Can / ta- / me a / có / le / ra – ó deu / sa – funes / ta de Aqui / les Pe / li / da,
cau / sa / que / foi / de os / A / qui / vos / so / fre / rem / tra / ba / lhos / sem
[/ con / ta
e / de / bai / xa / rem / pa / ra o Ha / des / as / al / mas / de he / róis / nu / me / ro /
[sos
e es / cla / re / ci / dos, / fi / can / do e / les / pró / prios / aos / cães / a / ti / ra / dos
e / co / mo / pas / to / das / a / ves. / Cum / priu-se / de / Zeus / o / de / síg / nio
des / de o / prin / cí / pio / em / que os / dois, / em / dis / cór / dia, / fi / ca / ram /
[cin / di / dos,
o / de A / treu / fi / lho, / se / nhor / dos / guer / rei / ros, / e A / qui / les / di / vi / no.

O primeiro verso é modelar, por diversas razões. Primeiro, pela perfeita prosódia, com coincidência entre as posições das tônicas exigidas pelo esquema hexamétrico (ternário descendente) e as sílabas tônicas das palavras. Embora esta seja uma condição básica, que se repetirá em todos os versos, em muitos deles, na tradução de Nunes, a primeira sílaba métrica tônica prevista pelo modelo do verso corresponde a sílabas gramaticais átonas, caso dos versos 3, 4, 5 e 7 aqui apresentados, iniciados pelos conectivos “e” ou pelo artigo “o”. Este expediente, no entanto, é frequente em adaptações do antigo sistema quantitativo para o sistema qualitativo; a própria sequência de versos marcados pelas tônicas poéticas impõe a leitura de modo a tornar tônica a primeira sílaba de cada verso, ainda que a ela não corresponda uma tônica gramatical; veremos isso adiante, quando tratarmos mais detidamente da questão da adaptação do sistema quantitativo ao qualitativo e do hexâmetro português, no tópico relativo ao estudo para proposição de um formato rítmico para a tradução da épica.

A que pese a apontada monotonia dos versos hexâmetros de Nunes, à semelhança dos versos baseados em pés nas línguas anglo-saxônicas¹⁹⁶, é, como já se

¹⁹⁶ Diz Wolfgang Kayser, sobre o assunto: “A analogia fez parecer possível a reprodução do verso antigo nas línguas germânicas: as longas substituíram-se pelas tônicas, as breves pelas átonas [...] Na verdade, o encontro com a métrica antiga foi de fatídico significado para a métrica germânica. [...] [Ele] levou à restrição [...] [da] liberdade [antes existente na métrica germânica] e [...] à construção com pés iguais.”

disse, notável a sua difícil empreitada e a competência com que a realizou. Talvez este seja o aspecto mais importante a se assinalar em sua recriação da épica, por ser um critério fundamental de correspondência ao verso antigo que o distingue dos demais tradutores estudados neste trabalho. Sua noção de manter a organização do verso em pés análogos aos do texto grego é fator determinante das características dos resultados por ele obtidos.

Sobre isso, observe-se preliminarmente que, de fato, a medida em sílabas não deve ser vista como a referência primeira em seus versos, conforme observou J. A. Oliva Neto (em trecho já citado); em vez dela, o fundamento de sua versificação é a “célula dactílica”, já que estas se sucedem ininterruptamente, pouco importando o ponto em que cada verso termina – quanto a esse aspecto, há a considerar, também, os *enjambements* frequentes na épica, que, pela via semântico-sintática, relativizam a delimitação dos versos. Embora assim seja, o alongamento decorrente da obrigatória sequência de seis dáctilos em cada linha leva a um procedimento analítico (termo entendido aqui como oposto a “sintético”¹⁹⁷) na busca de correspondência com o original, que envolve a inclusão de acréscimos de significados em relação a esse.

Façamos uma relação de correspondências entre os elementos da “tradução literal” adotada como referência e os elementos que a eles correspondem na versão de C. A. Nunes:

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor / São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976, p. 84. Este tema será novamente abordado em outro tópico deste estudo.

¹⁹⁷ Conforme já foi referido neste estudo, e assinalou, também, Oliva Neto, a épica grega, de teor narrativo, não se faz com base no valor da síntese, não sendo o procedimento de Nunes, portanto, avesso aos poemas que traduz.

A ira (duradoura)	a cólera
funesta	funesta
canta	Canta-me
Deusa	ó deusa
do Pelida Aquiles,	de Aquiles Pelida
que dez mil dores	[...] sofrerem trabalhos sem conta
aos aqueus fez	[causa que foi de os aquivos]
muitas valentes almas de heróis	[...] as almas de heróis numerosos e esclarecidos
no Hades lançou precocemente	[e de baixarem para o Hades]
e (deles mesmos) presa produziu para os cães	Ficando eles próprios aos cães atirados
e para as aves todas,	e como pasto de aves.
de Zeus cumpria-se a decisão;	Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde que primeiro	Desde o princípio em que os dois
apartaram-se em discórdia	em discórdia, ficaram cindidos
O Atrida, chefe de homens,	O de Atreu filho, senhor dos guerreiros,
e o divino Aquiles.	e Aquiles divino.

Embora não tenhamos o propósito geral de quantificação, mas sim de identificação de características e de sua significação para o resultado, o uso que temos feito das relações de correspondência baseiam-se no procedimento de “tabelas” à semelhança do que é proposto por P. H. Britto. Não se considera de interesse, no entanto, propriamente enumerar todas as ocorrências de aspectos identificados com determinado referencial teórico, visando a um julgamento. O reconhecimento de aspectos qualitativos de procedimento pode, contudo, dar-nos alguma identificação de melhor realização, tendo em vista, como base de referência, a proposta de tradução e sua coerência interna.

As traduções até agora vistas apresentam – para lembrarmos conceitos da linguística contrastiva – transposição e modulação (ver notas 125, 126 e 128), com diversas ocorrências. Um caminho a seguir seria enumerá-las em cada uma das

traduções, mas essa perspectiva não me parece promissora: não levaria a constatações frutíferas para o critério de avaliação adotado; a ocorrência generalizada, no entanto, ainda que em poucos exemplos, atesta a importante obviedade (nem sempre reconhecida) de que a tradução poética envolve a *transformação*, independentemente dos procedimentos e critérios de tradução adotados. Além dos parâmetros “formais” que determinam adequações, e das soluções semânticas e estéticas definidas pela óptica do tradutor, há a se considerar a própria distância entre as línguas, que ocasiona a necessidade de abundantes ocorrências como essas (duas palavras em vez de uma, e vice-versa; inversões e deslocamentos – transposição; aparentes alterações na estrutura semântica mas com o mesmo “efeito geral de sentido denotativo” – modulação). Como foi antes apontado, o verso mais longo permite maior “espaço de manobra” ao uso desses recursos, visando à realização de seus objetivos de tradução, seja no plano de expressão ou de conteúdo.

A identificação de omissões, por sua vez – importante por dizer respeito à presença ou ausência de informação, potencialmente relevante à narrativa – pode indicar que estas também ocorrem de modo independente da extensão dos versos: observemos sua existência nos hexâmetros de Nunes. Chama a atenção, de imediato, a ausência da informação relativa a $\pi\rho\omicron$ (pro) (de $\pi\rho\omicron\iota\alpha\psi\epsilon\nu$, *proiapsen*), ou seja, da prematuridade do lançamento dos heróis ao Hades, ou da juventude desses heróis (no verso de Nunes há apenas a afirmação “e de baixarem ao Hades”). Há outro evento a se destacar: a informação relativa a $\iota\phi\theta\acute{\iota}\mu\omicron\upsilon\varsigma$ (*ipthímous*) foi substituída por uma informação diversa – o sentido denotativo foi modificado, portanto. O adjetivo $\iota\phi\theta\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$ (*ipthimos*) (que, no verso, aparece no acusativo plural) é assim definido pelo *Liddell & Scott*: “stout, strong, stalwart” (palavras às quais se atribuem, no *Houaiss*, os significados de forte, resolutivo, corajoso, decidido etc.); assim é, pelo *Isidro Pereira*: “forte, robusto // generoso, valente”; e, pelo *Dicionário grego-português*, “vigoroso; forte; robusto // valente; corajoso; valoroso”. O sentido predominante de “valente”, tratando-se de jovens heróis, não pode ser apreendido dos versos de Nunes; em seu lugar, aparece a palavra “esclarecido”, que, para o *Houaiss*, significa “dotado de saber, de conhecimentos; que possui nobreza, ilustre”. Embora se possa aproximar o conceito de “possuidor de nobreza” à valentia do herói, o sentido denotativo imediato da palavra é bem diverso daquele do adjetivo grego. Estes dois eventos demonstram que, embora com maior “espaço de manobra”, estes versos de Nunes trazem omissão relativamente importante

(tendo-se em conta o conceito grego de herói) e uma substituição que também o é (pela mesma razão).

Se há a possibilidade de se identificar uma omissão nos versos de Odorico Mendes (relativa a “desde que primeiro” [apartaram-se em discórdia]), não se pode atribuir a ela a mesma importância, pelo teor quase redundante da informação.

Vejamos, agora, o que se pode observar de função poética da linguagem, ou de iconicidade perceptível nos versos:

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos,
o de Atreu filho, senhor dos guerreiros, e Aquiles divino. (7)
Qual dentre os deuses eternos, foi causa de que eles brigassem?

Na linha de leitura que percorremos com a tradução anteriormente vista, destacamos inicialmente as consoantes que vislumbramos como potenciais participantes das relações entre som e sentido. Marcamos também, com as sublinhas, as tônicas do hexâmetro.

Embora este não seja o foco do procedimento adotado, recorramos a alguma quantificação, a fim de buscar possíveis explicações para um dado de percepção de que falaremos pouco adiante. As repetições prosseguem em todos os versos, somando 52 ocorrências de oclusivas no total, com presença predominante do /d/ (20 ocorrências), seguida da do /k/ (15 ocorrências), da do /p/ (7 ocorrências) etc. A versão de Odorico, por sua vez, apresenta o total de 28 ocorrências de oclusivas, sendo 9 de /d/, 6 de /k/, 6 de /t/, 3 de /p/ etc. Considerando-se a proporcionalidade de ocorrências com o número de sílabas poéticas de cada um dos conjuntos de versos observados (no caso de Odorico, 6 versos com 10 sílabas cada = 60 sílabas; no caso de Nunes, 7 versos com 16 sílabas cada), chegamos ao resultado de que, para os versos de Nunes terem a mesma proporção de ocorrência de fricativas que a dos versos de Odorico, deverão contar com 52,2 sílabas. Como vimos, os versos de Nunes contam com 52 sílabas, ou seja, uma

ocorrência de oclusivas proporcional àquela apresentada pelos versos de Odorico. Também os fonemas predominantes são, na ordem decrescente, /d/ e /k/, com a diferença de que o /t/ aparece na mesma quantidade do /k/.

Havendo a mesma proporção de ocorrência dessas consoantes entre ambas as traduções, será considerada, pelo critério da quantidade, a mesma possibilidade de efeito aliterativo ligado à ideia de embate, conforme a nossa atribuição interpretativa. No entanto, o efeito parece menos nítido: não obstante a subjetividade da percepção, a distribuição das oclusivas parece torná-las menos marcantes, e, assim, a citada relação som-sentido parece mais remota como perspectiva de leitura. Algumas hipóteses podem ser consideradas; mencionamos três: a maior quantidade de palavras não possibilita efeito análogo ao daquele ocasionado por uma quantidade menor delas, ainda que na mesma proporção; a presença marcante dos acentos uniformemente distribuídos faz recair a atenção auditiva às próprias tônicas e a fonemas outros, em que as tônicas recaem; a narrativa mais extensa favorece, conforme a suposição já mencionada, a aproximação dos versos longos à prosa, deslocando a atenção à narrativa em si e dificultando a apreensão de efeitos sonoros. Estamos num terreno em que a tentativa de objetividade para avaliação de resultados pouco pode colaborar, ao menos até onde posso entrever suas possibilidades: a aferição de qualidades estéticas escapa à mensuração, inevitavelmente, recaindo em constatações de ordem subjetiva, compartilhadas ou não por outros leitores.

De todo modo, alguns efeitos são ressaltados pela leitura atenta: a paronomásia em “de Zeus o desígnio”, quase anagramática; a sucessão dos /d/ na sequência “os **dois**, em **discórdia**, **ficaram cindidos**”, em que as posições do fonema parecem indicar a própria separação, convertendo-se, suas ocorrências, em índices da posição dos discordantes. Efeitos poéticos que resistem ao fluxo narrativo e à aparente diluição das reiteraões fônicas.

Passemos a examinar a tradução de Haroldo de Campos, com a relação de correspondências entre as palavras usadas por Campos e as da “tradução literal” que temos adotado como referência:

A ira (duradoura)	A ira
funesta	o irado desvario
canta	celebra
Deusa	Deusa
do Pelida Aquiles,	do Peleio Aquiles
que dez mil dores	que tantas penas
aos aqueus fez	aos aqueus trouxe
muitas valentes almas de heróis	incontáveis almas de valentes, de heróis
no Hades lançou precocemente	arrojou no Hades
e (deles mesmos) presa produziu para os cães	espólio para os cães
e para as aves todas,	pasto de aves rapaces:
de Zeus cumpria-se a decisão;	fez-se a lei de Zeus;
desde que primeiro	desde que por primeiro
apartaram-se em discórdia	a discórdia apartou
O Atrida, chefe de homens	O atreide, chefe de homens,
e o divino Aquiles.	e o divino Aquiles.

De imediato, sobressai, no plano do conteúdo, a variante relativa ao significado de αἶδε, imperativo presente do verbo αἶδω (ᾶδω) – (aeido, ado), ao qual é atribuído, em primeiro lugar, o sentido denotativo de “cantar” – no entanto, o *Liddell & Scott* registra, além de “sing”, o significado de “chant”, que, segundo o *Houaiss*, pode significar “celebrar em versos ou canto”; o *Isidro Pereira*, por sua vez, traz os significados: “cantar / celebrar, elogiar”; e o *Dicionário grego-português*, “cantar; celebrar; cantar repetindo, cantar refrão; [etc.]”. A opção de Campos é por “celebrar”, que permite – serão feitas aqui, diga-se, observações de relações formais que podem, hipoteticamente, ser determinantes nas escolhas do tradutor – dois tipos de ocorrência que seriam de interesse para o resultado de recriação: o primeiro, a adequação da palavra ao esquema métrico dodecassilábico, com a tónica da palavra “celebra” localizando-se na sexta sílaba do verso, ou seja, na posição intermediária usual de pausa (ou cesura) no dodecassílabo; segundo, a repetição de /le/ (*celebra* do *Peleio Aquiles*),

em variantes aberta e fechadas. Também se nota a variação dos significados comumente atribuídos a ουλομενεν (*oulomenen* – conforme já dito, “perdido, arruinado / pernicioso, funesto” – *Isidro Pereira*): o tradutor prefere “o irado desvario”, aparentemente “afastando-se da letra”. Entretanto, é preciso considerar que o *Liddell & Scott* traz, como referência preliminar, a seguinte indicação para ουλομενος (*oulomenos*): “used as a term of abuse” (“usado como um termo de abuso”), o que sugere o “desvario” na solução de Campos. (O adjetivo deriva-se do verbo ολλυμι (*ollumi*, “to destroy, make an end of”).) Uma hipótese para a opção do tradutor é a de que a palavra ουλομενεν (*oulomenen*) mantém uma relação paronomástica com μηνιν (*menin*) (ουλομενεν / μηνις), lembrando que ε e η correspondem, ambos, a /e/ em português. Ao utilizar “o irado desvario”, Campos inclui a palavra “ira” por meio do adjetivo, e a faz reverberar no substantivo, numa disposição anagramática (*desvario*), criando uma dupla paronomásia, que pode associar-se, na leitura, ao sentido de insistente, persistente. Um ganho, portanto, de iconização do símbolo (na classificação de Peirce, um “legissigno, icônico, remático”, assim como outros exemplos aqui dados) que permite a perspectiva de uma relação som-sentido. Deve-se considerar, ademais, que a solução adotada se adéqua às exigências do padrão métrico, com a tônica da palavra “desvario” na posição da cesura.

Chama a atenção, também, a ausência (omissão) do sentido de “jovem”, tal como na tradução de Nunes. A despreocupação de manter presente esse significado talvez se deva, em ambos os casos, à relativa obviedade da informação, pelas características da cultura grega; no caso de Odorico, no entanto, essa informação é mantida, e, portanto, escolhida para permanecer. Se, porém, há tal omissão na versão de Campos, não há aquela de Mendes: “desde que por primeiro a discórdia [...]” mantém a ideia de “primeiro”, de anterioridade do desentendimento, que o último desprezou. O verso seguinte, por sua vez, é tradução “literal” do verso grego: “O Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles”, por “*Atreides te ánaksándron kai díos Akhilleús*”.

Algumas prévias suposições são, portanto, relativizadas neste breve conjunto de versos: todas as traduções apresentam omissão; a versão de Odorico não apresenta mais omissões que as demais; Campos acomoda, diante dessa possibilidade, uma correspondência palavra-a-palavra em seu dodecassílabo, mantendo, além do mais, proximidade sonora com o original (como na opção por “atreide”). As ideias de concisão e concentração de efeitos em Odorico e em Campos correspondem ao que

ocorre neste trecho; em Nunes os “efeitos” têm presença análoga às versões dos demais (embora não se associem à síntese e, possivelmente por isso, não parecem causar a mesma impressão de concentração). Mas, para se afirmar isso, devemos conferir a ocorrência das consoantes (oclusivas) tomadas como referência potencial da poeticidade pela repetição:

A ira, **Deusa**, celebra do **Peleio Aquiles**,
o irado **desvario**, **que** aos **Aqueus** tantas **penas**
trouxe, e incontáveis almas arrojou no **Hades**
de valentes, de heróis, **espólio** para os **cães**,
pasto de aves rapaces: fez-se a lei **de** Zeus;
desde que por **primeiro** a **discórdia** apartou
o **Atreide**, chefe **de** homens, e o **divino Aquiles**.

De novo quantificando para estabelecer referências, as opções do tradutor parecem coerentes com o referencial, por ele explícito, da função poética da linguagem: a frequência das oclusivas é ligeiramente maior que a das demais versões (39 ocorrências, 15% a mais que as outras); como nos outros casos, sua ocorrência permite engendramento de relações paradigmáticas que compõem, na leitura, associações entre som e sentido. A destacar, também, entre outros caminhos de identificação, semelhanças como a entre “pasto” e “rapaces” (que restringe o sentido, como “abutres”, em Odorico), e toda a sequência sonora desse verso:

pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus

E, ainda, a observar: “a ira”, “peleio” e “pasto” são escolhas também de Odorico, possível “citação” do trabalho considerado referencial pelo tradutor.

Faça-se, a seguir, a escansão dos dodecassílabos, marcando-se as tônicas e a pausa na sexta sílaba e registrando-se as tônicas e semitônicas, de modo a evidenciar as variações no esquema rítmico dos versos:

A i / ra, / Deu / sa, / ce / le / bra / do / Pe / lei / o A / qui / les,

o i / ra / do / des / va / rio, / que aos / A / queus / tan / tas / pe / nas
trou / xe, e in / con / tá / veis / al / mas / ar / ro / jou / no / Ha / des
de / va / len / tes, / de he / róis, / es / pó / lio / pa / ra os / cães,
pas / to / de a / ves / ra / pa / ces: / fez- / se a / lei / de / Zeus;
des / de / que / por / pri / mei / ro a / dis / cór / dia a / par / tou
o A / trei / de, / che / fe / de ho / mens, / e o / di / vi / no A / qui / les.

Com o mesmo início de Odorico, o verso também faz elisão em “A ira”, encontro entre uma vogal átona e uma tônica; esse tipo de elisão será um recurso comum em Campos, assim como em Odorico: um modo (já referido) de “ganhar” elementos por meio de sinalefa. É (como já se mencionou) frequente, na *Ilíada* de Campos, o uso de sinérese (“passagem de um hiato, no interior da palavra, a ditongo” – *Houaiss*), como em “Des / pre / zo es / sa / tua / có / le / ra / ca / ni / na. As / sim” (VIII, 484), e de sinéreses associadas a elisões, como em “Não / me im / por / ta / tua / có / le / ra, ain / da / que / te / lan / ces” (VIII, 478). A esse respeito, vejam-se, como referência ilustrativa, duas páginas manuscritas por Haroldo de Campos, contendo a escansão de versos do Canto XXIV da *Ilíada*¹⁹⁸:

¹⁹⁸ Estas páginas integram, também, o mencionado livro *Transcrição*, em preparo.

Os manuscritos permitem constatar que, poeta de longa experiência, Haroldo de Campos não desprezou a escansão anotada de versos, talvez um registro de seus critérios de metrificação; como se pode ver, a cesura na sexta sílaba é um deles. Fica evidente, também, a flexibilidade no uso dos diferentes modos de sinalefa, como se tem

observado; vejamos-se, por exemplo, os versos (nos quais anoto tônicas e semitônicas, evidenciando-se, mais uma vez, a variação rítmica):

e a Héctor, um mortal [...] (XXIV, 58)¹⁹⁹

que é ho / ra / de / res / ga / tar / seu / fi / lho, ao / cam / po a / queu (XXIV, 146)

e / troi / a / nas, / seios / fun / dos, / sem / te / mor / e / sem

Nesses versos, destacam-se a elisão em “e a Héctor” e em “que é ho (ra)”, e a sinérese em “seios”, exemplos da referida flexibilidade, incorporada aos critérios do tradutor.²⁰⁰

Sobre o dodecassílabo de Campos, diga-se que não corresponde ao padrão do alexandrino clássico, tão utilizado pelos poetas parnasianos, embora o tradutor tenha optado por manter, preferencialmente, a pausa na sexta sílaba²⁰¹ (um dos critérios relativos ao referido alexandrino, não seguido pela escola romântica, que reagia “contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo emprego do cavalgamento”²⁰²). Campos, coerentemente à composição épica (que envolve a narrativa), emprega com frequência o cavalgamento, sem, contudo, abdicar da cesura clássica. Sobre os demais critérios que definiriam o padrão clássico, leia-se a seguinte citação, do parnasiano Olavo Bilac, sobre o verso “de doze sílabas ou alexandrino”:

Este verso compõe-se geralmente de dois versos de seis sílabas; porém é indispensável observar que dois simples versos de seis sílabas sem sempre fazem um alexandrino perfeito. [...] A lei orgânica do alexandrino pode ser expressa em dois artigos: 1º quando a última palavra do primeiro verso de seis sílabas é grave, a

¹⁹⁹ O verso que consta no manuscrito foi posteriormente modificado pelo tradutor; aparece assim, na edição da *Ilíada de Homero*: “e a Héctor. Mortal, em peito de mulher mamou”. *Op. cit.*, vol. II, p. 443.

²⁰⁰ Faça-se, também uma observação de outro teor: o tradutor indica a repetição, para o verso 186, do verso 157 do mesmo canto; tais versos são, também, iguais no texto grego.

²⁰¹ Relembre-se a seguinte afirmação do tradutor: “[...] recorri ao metro dodecassílabo (acentuado na sexta sílaba, ou, mais raramente, na quarta, oitava e décima-segunda)” (1994: 13).

²⁰² ALI, Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 108.

primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um h; 2º a última palavra do primeiro verso nunca pode ser esdrúxula. (1910: 68)

Bilac segue preceitos definidos por A. F. de Castilho, em seu já citado *Tratado de metrificação*; sobre tais regras, leia-se o que dizem Adriano L. Drummond e J. Américo Miranda:

Na concepção de Antônio Feliciano de Castilho, só é alexandrino o verso que conta doze sílabas de ponta a ponta, até a última tônica. O poeta português considerava ainda, pelo padrão agudo de contagem que propunha, verso de doze sílabas apenas aquele que se compusesse de dois versos de seis sílabas. Entretanto, havia restrições a essa fórmula: o primeiro hemistíquio deveria ser agudo; no caso de ser grave, o primeiro hemistíquio deveria terminar por vogal e o segundo iniciar-se por vogal ou por “h”, de modo que a sílaba final do primeiro hemistíquio se absorvesse por sinalefa na primeira sílaba do segundo. Preenchidas essas exigências, conforme os moldes da prescrição castilhiana, a medida do verso resulta invariavelmente em doze sílabas. Denomina-se esse verso de doze sílabas de alexandrino francês.²⁰³

Afirma, sobre o alexandrino e em defesa de seu uso, o próprio Castilho:

Ao verso de doze sílabas chamam alexandrino, e também francês; [...] entre os franceses é ele o heróico, como o de dez sílabas o tem sido em Portugal, Castela, e Itália, como entre os Latinos e os Gregos o fora o hexâmetro. [...] Surda e antimusical a sua língua, mas necessitando em poesia de uma medida, que por sua extensão abrangesse maior suma de idéas, somaram dois versos de pausas assaz constantes, para a conseguirem; se o verso heróico se partisse, como o nosso, em porções desiguais, deixaria de ser reconhecível; sem passar a ser prosa, deixaria de ser verso.

Não será fácil atinar com a razão porque um verso mais espaçoso, que todos os outros, por consequência mais capaz de pensamento, e com uma partição simétrica,

²⁰³ O trecho integra o artigo “O alexandrino português”, de Adriano Lima Drummond e José Américo Miranda, in: O eixo e a roda. *Revista de Literatura Brasileira*, vol. 14 – Dossiê Literatura Brasileira do final do século XIX. Belo Horizonte: UFMG, 2007, pp. 15-28.

o que para o espírito de quem os faz, e para o agrado de quem os lê é ainda uma vantagem, tem sido até hoje tão escassamente cultivado em nossa língua.²⁰⁴

Acerca do tema, diz ainda Castilho:

Depois que nós, por inteiramente convictos do préstimo e das excelências dos alexandrinos nos entregamos desenganada e abertamente ao seu granjeio e sucessivo aperfeiçoamento em português, muitos dos nossos mais bem nascidos poetas o tomaram também a si e o têm já na verdade subido a grande apuro, sendo já hoje fácil prever que dentro em pouco este metro, que tanto se aconchega à elegância da frase e do estilo, há de pleitear ousadamente preferências ao nosso velho heróico, apesar da prescrição da sua posse até o deixar afinal, não dizemos destruído, nem o desejamos, mas quando menos suplantado.²⁰⁵

Como se pode verificar nos versos de Haroldo de Campos aqui citados, uma das regras relativas ao alexandrino (o primeiro dos “artigos” mencionados por Bilac) nem sempre é seguida, ou seja, não há, neles, a preocupação de que a sílaba seguinte a uma palavra paroxítona no final do primeiro hemistíquio ser sucedida por uma vogal ou h: “e / troi / a / nas, / seios / fun // dos, / sem / te / mor / e / sem”; ou “A i / ra, / Deu / sa, / ce / le / bra / do / Pe / lei / o A / qui / les”.

Como se apontou, os versos de Campos transitam por diferentes esquemas permitidos pelo dodecassílabo. Sobre os esquemas básicos do alexandrino, afirma Said Ali que “o movimento rítmico até a última tônica obedece em qualquer dos hemistíquios a um destes quatro esquemas”:

a) ~ ~ ~ ~ ~
b) ~ ~ ~ ~ ~
c) ~ ~ ~ ~ ~
d) ~ ~ ~ ~ ~

Forma-se o alexandrino quer pela repetição de um destes tipos, quer pela combinação de dois diferentes.²⁰⁶

²⁰⁴ CASTILHO, A. F., *op. cit.*, 1874, p. 50.

²⁰⁵ *Id.*, p. 52.

²⁰⁶ ALI, Said, *op. cit.*, p. 108.

Rogério Chociay identifica as seguintes “possibilidades acentuais do alexandrino clássico”, “considerando-se a contiguidade dos hemistíquios”²⁰⁷:

1-3-6-8-12	2-4-6-8-12	3-6-8-12
1-3-6-9-12	2-4-6-9-12	3-6-9-12
1-3-6-10-12	2-4-6-10-12	3-6-10-12
1-3-6-8-10-12	2-4-6-8-10-12	3-6-8-10-12
1-4-6-8-12	2-6-8-12	4-6-8-12
1-4-6-9-12	2-6-9-12	4-6-9-12
1-4-6-10-12	2-6-10-12	4-6-10-12
1-4-6-8-10-12	2-6-8-10-12	4-6-8-10-12

Como pudemos constatar nos poucos exemplos, considerando-se tônicas e semitônicas, ocorrem em Campos esquemas como 1-4-6-8-10-12, 1-3-6-8-10-12 etc.

Algo a comentar complementarmente: o verso seguinte aos vistos, ou seja, o oitavo da *Ilíada*.

São as seguintes as soluções dos diferentes tradutores:

Odorico Mendes:

Nume há que os malquistasse? O que o Supremo
[...]

Carlos Alberto Nunes:

Qual dentre os deuses eternos, foi causa de que eles brigassem?

Haroldo de Campos:

Que Deus, posto entre ambos, provocou a rixa?

²⁰⁷ CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. Rio de Janeiro / São Paulo: McGraw-Hill, 1974, p. 128.

A registrar, a extrema concisão de Odorico, com a comunicação do sentido geral do verso grego no primeiro segmento do decassílabo heróico, ou seja, até a sexta sílaba tônica; a coerência de Nunes com seu propósito narrativo afim com a extensão e a explicitação; e, especialmente, a providência de Campos em valer-se da disposição dos elementos do verso de maneira a criar a indicialidade da posição da sequência de palavras referentes à divindade, entre vírgulas e entre dois extremos do verso, de modo análogo ao que seria a posição no espaço extrínseco ao poema; “posto entre ambos” passa a funcionar, também, como um hipoícone da divindade.

Tomaremos como objeto de estudo, agora, fragmentos da *Odisseia*. Antes, no entanto, de abordarmos os poucos versos escolhidos, apresentemos sucintamente o argumento do poema:

A *Odisseia*, composta de 24 cantos, é dedicada ao retorno de Odisseu a sua terra, Ítaca, após sua participação na guerra de Tróia. Durante dez anos (após ter estado também por uma década na guerra), o herói astucioso afrontou perigos na terra e no mar, antes de poder chegar a seu reino. O poema compõe-se de três partes:

1. A “Telemaquia” (cantos I-IV): Telêmaco parte à procura do pai, diante da situação em que se encontra sua mãe, Penélope, devido à ausência de seu pai: pretendentes a sua mão usurpam o palácio real.

2. A “volta de Odisseu” (cantos V-VIII): recolhido após um naufrágio pelo rei dos feácios, Alcínoo, ele relata suas peregrinações (cantos IX-XIII), que o levaram até os Lotófagos, os Ciclopes, a feiticeira Circe, o Hades, o mar das Sereias e, por fim, a ninfa Calipso.

3. A “vingança de Odisseu” (cantos XIV-XXIV): de volta a Ítaca, o herói se disfarça de mendigo e chega ao palácio, invadido pelos pretendentes à mão de sua esposa; ela, porém, declara que só se casará com aquele que conseguir manejar o arco de Odisseu; ele então se revela e massacra os pretendentes, auxiliado por Telêmaco.

Também é apresentada, a seguir, uma adaptação do resumo clássico do Canto I, a partir da edição da *Odisseia* de Victor Berard (*Les Belles Lettres*)²⁰⁸:

²⁰⁸ A mesma observação se aplica a outras sinopses de cantos incluídas neste trabalho.

Canto I

Assembleia dos Deuses. Conselhos de Atena a Telêmaco. Festim dos Pretendentes.

A Assembleia dos Deuses reúne-se e decide pelo o envio de Odisseu a Ítaca, a partir da ilha de Calipso. Atena vai para Ítaca, onde se apresenta a Telêmaco, fazendo-se semelhante a Mentis, rei dos Táfiros. Há uma conversa, em que Atena aconselha Telêmaco a procurar por seu pai, primeiramente em Pilo, cidade de Nestor, depois em Esparta, cidade de Menelau. Ao partir, ela dá sinais de que é a deusa Atena. Acontece, nesse ínterim, a Festa dos Pretendentes.

Segue-se o texto grego dos primeiros cinco versos do canto, acompanhado de uma “tradução literal”, à semelhança das apresentadas anteriormente:

Odisseia, I, 1-5

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
homem cantai-me, Musa, multívio/astuto, que muitíssimas vezes

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
vagou, porque de Troia sagrado baluarte destruiu;

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
de muitos homens viu cidades e soube pensamento,

πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
e muitas ele no mar sofreu dores seu no ânimo,
(e no mar muitas dores sofreu ele em seu ânimo,)

ἄρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
tentando salvar sua vida e retorno de companheiros.

Leiamos as recriações dos diferentes tradutores:

Odorico Mendes:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.
Mil transe padeceu no equóreo ponto,
Por segurar a vida e aos seus a volta;
[...]

Carlos Alberto Nunes

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito
peregrinou, dê que esfz as muralhas sagradas de Tróia;
muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes,
como no mar padeceu sofrimentos inúmeros da alma,
para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.

Haroldo de Campos

Do homem poliengenhoso, Musa, dá-me conta,
do que perambulou por muitas partes, desde
que saqueou Tróia, urbe sagrada. Profusão
de povos e de pólis viu e desvendou;
padeceu profusão de penas sobre o pélogo,
para salvar-se e garantir a volta dos seus.²⁰⁹

Verifiquemos uma relação de correspondências entre os elementos da “tradução literal” e os da tradução de Odorico Mendes, com o referencial do âmbito semântico:

²⁰⁹ Fragmentos de cantos da Odisseia traduzidos por Haroldo de Campos foram reunidos no livro: Campos, H. de. *Odisseia de Homero – Fragmentos*. Organização: Ivan de Campos e Marcelo Tápia. Apresentação: Trajano Vieira. São Paulo: Olavobrás, 2006. Na edição consta, relativamente ao fragmento do Canto I (versos 1-37), a seguinte nota dos organizadores: “Provavelmente, Haroldo de Campos não considerasse esta uma versão definitiva de sua tradução da abertura da *Odisseia*, a julgar pelos manuscritos que deixou, em que os versos iniciais do poema homérico recebem outras formulações. Feito o registro, consideramos mesmo assim interessante a publicação do texto nesta oportunidade” (p. 9).

Cantai-me, Musa, o homem multívio / astucioso	Canta, ó Musa, o varão [...] astucioso
que muitíssimas vezes vagou	[que] errou de clima em clima
porque destruiu sagrado baluarte de Tróia	rasa Ílion santa
viu cidades	viu de [...] nações
e soube pensamento	costumes
de muitos homens	[muitas]
e no mar muitas dores sofreu em seu ânimo	mil transe padeceu no equóreo ponto
tentando salvar sua vida	por segurar a vida
e o retorno de companheiros	e aos seus a volta

Valendo-se basicamente do recurso da modulação, como se pode ver – e não é, penso, necessário explicitar detalhes do procedimento – o texto de Odorico dá conta do plano do conteúdo, entendido como a comunicação “essencial” do sentido depreendido dos versos gregos. Com suas habituais paráfrases, atua de modo a recriar a mensagem coerentemente a suas convicções estéticas e àquelas que orientam sua escolha vocabular, inseridas em sua época e em seu contexto estético-literário, permanecendo no campo semântico do original. Diversos elementos podem ser destacados, como a opção por “transe” para designar as “dores em seu ânimo”: para a palavra escolhida, o *Houaiss* traz, inicialmente, os significados de “estado de aflição, angústia”; ou a utilização de “costumes” para fazer corresponder a lugares (cidades) e a pensamentos, simultaneamente; ou “rasa Ílion santa” referindo-se à destruição (rasa: “arrasa” – *Houaiss*) do sagrado baluarte (fortaleza, praça forte) de Tróia (Ílion: “antigo nome de Tróia [...]” – *Isidro Pereira*). Síntese radical, em parte ditada pelo metro adotado, associada à procura de manutenção do que se pode considerar o conjunto “fundamental” de informações propiciadas pelos versos. Nestes cinco primeiros versos, Odorico mantém a correspondência quase verso a verso, e, portanto, a mesma quantidade de

linhas; diminuirá, contudo, um verso já no conjunto dos dez primeiros versos do texto grego, fazendo corresponder a sua nona linha à décima de Homero. A fim, apenas, de propiciar esta verificação, incluirei, a seguir, os versos de números 6 a 10, no original (acompanhados da “tradução literal”) e os que a ele correspondem, de Odorico, de números 6 a 9, evidenciando o processo de síntese que decorria do posicionamento do tradutor e que, como já se mencionou, o torna – embora circunscrito a período que vai do início a pouco além de meados do século XIX –, identificável com as postulações modernas da condensação como uma das propriedades da linguagem poética:

ἀλλ’ οὐδ’ ὥς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:

mas nem assim companheiros resgatou, desejando embora/ainda que

αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,

deles mesmos (pois) própria por loucura/estultícia pereceram,

(pois pereceram por sua própria loucura)

νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο

néscios, que vacas de Hiperiônio Sol (Hélio)

ἥσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

devoravam; e ele lhes arrebatou do retorno dia.

(e ele lhes arrebatou o dia do retorno)

τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν. (10)

disso de alguma parte, Deusa, filha de Zeus, diz também a nós.

Baldo afã! Pereceram, tendo, insanos,

Ao claro Hiperiônio os bois comido,

Que não quis para a pátria alumiá-los.

Tudo, ó prole Dial, me aponta e lembra. (9)

“Prole dial”, comente-se, alude à Deusa, à Musa, descendente de Zeus, provindo a palavra “dial” do vocábulo Δι (Di), “Zeus”, em grego.

Vejamos, em semelhante estabelecimento de correspondências, a tradução de Carlos Alberto Nunes:

Cantai-me, Musa, o homem multívio / astucioso	Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso
que muitíssimas vezes vagou	que muito peregrinou
porque destruiu sagrado baluarte de Tróia	dês que esfez as muralhas sagradas de Tróia
viu cidades	muitas cidades [...] viajou
e soube pensamento	conheceu seus costumes
de muitos homens	[dos homens]
e no mar muitas dores sofreu em seu ânimo	como no mar padeceu sofrimentos inúmeros da alma
tentando salvar sua vida	para que a vida salvasse
e o retorno de companheiros	e de seus companheiros a volta

Como se pode constatar a simples leitura comparativa, a recriação de Nunes pode ser encarada como uma possível tradução “literal” do texto grego, não omitindo, na passagem, qualquer de seus elementos. As soluções vocabulares se dão de modo coerente a seus procedimentos mais afeitos à análise, ao resultado explicitador, do que à síntese, adequando-se às necessidades ditada pelo esquema rítmico-métrico do hexâmetro. Não se observa neste fragmento, também, qualquer acréscimo.

Apresente-se, por fim, a relação de correspondências estabelecidas pela tradução de Haroldo de Campos:

Cantai-me, Musa, o homem multívio / astucioso	Do homem poliengenhoso, Musa, dá-me conta,
que muitíssimas vezes vagou	do que perambulou por muitas partes
porque destruiu sagrado baluarte de Tróia	desde que saqueou Tróia, urbe sagrada.
viu cidades	Profusão [viu] [...] de pólis
e soube pensamento	e desvendou
de muitos homens	[de povos]
e no mar muitas dores sofreu em seu ânimo	padeceu profusão de penas sobre o pélagos
tentando salvar sua vida	para salvar-se
e o retorno de companheiros	e garantir a volta dos seus

Conforme se pode verificar, o texto de Campos permanece, como os demais, no campo de sentido do texto grego, empregando o recurso da modulação; nota-se a transformação da referência homérica à destruição do “sagrado baluarte”, ou sagrada fortaleza de Tróia, em saque a “Tróia, urbe sagrada”, coerente à visão do tradutor como sendo, o plano semântico, uma “baliza demarcatória” para a tarefa da tradução; neste caso, inclui-se um sentido explicitador do teor da destruição referida nos versos de Homero. Os dodecassílabos da recriação não trazem, nesta passagem, omissões ou acréscimos. A destacar, a recriação (por modo usual nos procedimentos do tradutor, à semelhança daqueles praticados por Odorico Mendes) do epíteto de Odisseu, que consiste em palavra criada a partir do termo grego, utilizando-se para tanto, neste caso, o mesmo antepositivo, “poli”: “poliengenhoso”, por “polytítron”.

Diga-se que, curiosamente, a tradução de Campos relativa aos cinco primeiros versos do texto homérico vale-se de seis versos para abranger o campo de sentido

daqueles, como se pode ver no conjunto antes apresentado. Contudo, no conjunto dos dez primeiros versos do Canto I, a “transcrição” realizada fará manter-se a correspondência numérica, conforme mostra a leitura de seus versos de números 7 a 10, incluídos a seguir:

Aos companheiros, não logrou poupá-los, mesmo
querendo. Por si próprios perderam-se. Loucos,
predando os bois do Sol, do retorno privaram-se.
Começa de onde queiras, Deusa, a nos contar. (10)

Note-se que o décimo verso corresponde de modo quase “literal” ao verso grego de mesmo número (“disso de alguma parte, Deusa, filha de Zeus, diz também a nós”), eliminando-se apenas a informação (com valor de epíteto) referente à Musa (“filha de Zeus”).

Antes de prosseguirmos a análise com observações de ordem formal, relativas a repetições identificáveis no fragmento, vejamos – para que não seja excluída esta referência – os versos de números 6 a 10 na tradução de Carlos A. Nunes:

Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse,
pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas.
Loucos! que as vacas sagradas do Sol hiperiãoio comeram.
Ele, por isso, do dia feliz os privou do retorno.
Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras.

Mantém-se na sequência, conforme é possível verificar, a relação praticamente literal com o texto grego; o décimo inclui a informação referente à Deusa, embora transformada. Há a informação, cabível por dedução a partir do verso homérico, relativa à vontade da Musa (à semelhança do que escreveu Haroldo de Campos), permanecendo, portanto, no campo semântico do original.

Continuemos com breves comentários acerca do plano estético dos versos. Para tanto, segue-se, inicialmente, o conjunto de versos gregos acompanhados de sua transliteração:

ἄνδραμοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
ándramoi énnēpe, mousa, polýtropon, hos mala pollà

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
pláankhthe, epei Troíes ieròn ptolíethron énersen:

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
pollôn d'anthropon íden ástea kai nóon égno

πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
pollà d' ὃ g' em póntoi páthen álgea on katà thumón,

ἄρνύμενος ἦν τεψυχήν καὶ νόστον ἐταίρων.
arnúmenos em tepsykhèn kai nóston etáiron.

Localizaremos nossa análise num âmbito decorrente de uma hipótese de leitura, sustentada pela observação de repetições fônicas nos cinco primeiros versos homéricos (por vezes aproximadas, por semelhança, à maneira do que já se fez neste estudo). Destaquem-se, com grifos, as ocorrências (entre outras de possível identificação) que tomaremos por base para a discussão:

ándramoi énnēpe, mousa, **polýtropon**, hos mala **pollà**
pláankhthe, epei **Troíes** ieròn **ptolíethron** énersen:
pollôn d'anthropon íden ástea kai nóon égno
pollà d' ὃ g' em **póntoi** páthen álgea **on** katà thumón,
arnúmenos em tepsykhèn kai nóston **etáiron**.

A hipótese de leitura, fundamentada na projeção paradigmática sobre o sintagma, é de que se constrói, no texto, uma teia de correspondências entre elementos contidos no epíteto do herói, tecendo-se sua errância por entre os versos. As manifestações de primeiridade, efeitos sugestivos de marcação rítmico-sonora, permitem a composição da figura da errância, que, em nível de secundidade, pode

corresponder a lugares pelos quais Odisseu teria peregrinado, no anúncio de sua múltipla aventura:

o p polytrophon o l poll
 pl th p Tro rò ptolí thron
 pollôn thronon óon o
 poll ó pónto p on th ón
 o p ó on t ron

Relendo-se as traduções em questão, à luz desta hipótese, conclui-se que a “transcrição” de Haroldo de Campos permite a observação de teia comparável de elementos icônicos, assim como da indicialidade das posições do herói errante:

Do homem poliengenhoso, Musa, dá-me conta,
 do que **perambulou por** muitas **partes**, desde
 que saqueou Tróia, urbe sagrada. **Profusão**
 de **povos e de pólis** viu e desvendou;
padeceu profusão de penas sobre o pélago,
para salvar-se e garantir a volta dos seus.

Se, além das ocorrências (aproximativas) no plano fônico, destacarmos as ocorrências de notação, ou seja, pela semelhança gráfica, ampliaremos a teia de correspondências:

Do homem poliengenhoso, Musa, dá-me conta,
 do que **perambulou por** muitas **partes**, desde
 que saqueou Tróia, urbe sagrada. **Profusão**
 de **povos e de pólis** viu e desvendou;
padeceu profusão de penas sobre o pélago,
para salvar-se e garantir a volta dos seus.

Isoladas, assim ficam as ocorrências, nas duas versões de destaque:

o ho em poliengenhoso e on
o e pe lo po i p e e e
e eo ói e Po s o
e po o e e póli e e emo
p e e po s o e pen o e opél o,
p l e e n ol o e

o ho em poliengenhoso e on
o e pe lo po i s p es es e
e s eo ói es Po s o
e po os e e pólis e es en o
p e e po s o e pen s so e opél go,
p s l se e g n ol os se s

Tomaremos como objeto de análise, por fim, um fragmento do Canto XI da *Odisseia*. Vejamos, preambularmente, uma sinopse do canto:

Canto XI

Consulta aos mortos

[Após a morte de Elpenor (que cai do terraço, na casa de Circe), relatada no final do Canto X,] Odisseu conta como, a conselho de Circe, desce ao Hades, a fim de consultar o adivinho tebano Tirésias. Encontra primeiro a alma de Elpenor, que reclama a própria sepultura; ouve, depois, de Tirésias, o modo de salvar a si mesmo e a seus companheiros. Conversa com diversos heróis e heroínas, com a mãe, que lhe dá notícias de Ítaca, e com alguns da guerra de Tróia, além de alguns criminosos.

Seguem-se os primeiros oito versos do canto, em grego, acompanhados de sua “tradução literal” ao português:

Odisseia, XI, 1-8

‘αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἡδὲ θάλασσαν,
Depois, quando até o navio descemos e o mar,

νῆα μὲν ἄρ’ ἀμύμονα ἐρύσσαμεν εἰς ἄλκιον,
o navio primeiro puxamos ao mar divino,

ἐν δ’ ἰστὸν τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ,
no mastro pusemos e velas navio negro,

ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄνδρες καὶ αὐτοὶ
dentro as ovelhas tendo pegado fomos, e nós mesmos

βαίνομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες.
fomos (subimos) aflitos abundantes lágrimas vertendo.

ἡμῖν δ’ αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρόροιο
nosso à popa de navio de escura proa

ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον,
favorável vento envia a inflar velas, bom companheiro,

Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήςσα.

Circe de belas tranças, terrível Deusa de voz harmoniosa (canora).

Leiam-se, consecutivamente, as traduções do fragmento ao português, por Odorico, Nunes e Campos:

Odorico Mendes

Deitado ao mar divino o fresco lenho,
Dentro as hóstias, o mastro e o pano armados,
Em tristíssimas lágrimas partimos.
Bom sócio, enfuna e sopra o vento em popa,
Que invoca a deusa de anelado Crino. (8)

Carlos Alberto Nunes

Quando chegamos à beira do mar e ao navio ligeiro,
antes de tudo, arrastando-o, o metemos nas ondas divinas;
mastro, depois, levantamos, e velas no negro navio,
e ambas as reses pusemos a bordo; em seguida subimos,
a derramar quentes lágrimas, entre suspiros magoados.
Por trás de nosso navio de proa anegrada mandou-nos
Circe, de tranças bem-feitas, canora e terrível deidade,
Vento propício, que as velas enfuna, excelente companha. (8)

Haroldo de Campos

Foi assim que baixamos para a nau, mirando
o mar; antes, porém, lançamos o navio
ao sacro sal aquoso, o mastro e as velas todas
fazendo arborescer no barco escuro; então,
embarcamos carneiros e ovelhas. Subimos
a bordo, corações-cortados, todo-lágrimas.
Um vento enfuna-velas, favorável, ótimo

sócio, a deusa de belas-tranças, poderosa,
 claravoz, Circe, envia-nos, impulso à nau
 de proa azul-cianuro. Após os faticosos (10)
 [...]

Observemos a relação de correspondências entre a recriação de Odorico e a “tradução literal” do grego:

Depois, quando até o navio descemos e o mar,	...
o navio primeiro puxamos ao mar divino,	Deitado ao mar divino o fresco lenho
pusemos mastro e velas no navio negro	Dentro [...], o mastro e o pano armados,
as ovelhas tendo pegado fomos dentro	[as hóstias]
e nós mesmos subimos aflitos vertendo lágrimas abundantes	Em tristíssimas lágrimas partimos
à popa de nosso navio de escura proa	[...] em popa,
favorável vento envia a inflar velas, bom companheiro,	[Bom sócio, enfuna e sopra o vento] [...]
Circe de belas tranças, terrível Deusa canora	[que invoca] a deusa de anelado crino

O texto de Odorico, relativo à sequência inicial do Canto XI, é um exemplo nítido de sua orientação para a síntese: as informações contidas nos oito primeiros versos gregos são trabalhadas, pelo tradutor, em apenas cinco. O modo de composição evidencia, pela radicalidade, o teor paródico da recriação: o objetivo parece, mesmo, ser o de comunicar a informação “essencial” à narrativa, com a maior economia possível de elementos. Ao adotar, por exemplo, o particípio para referir-se a uma ação já executada – “deitado o fresco lenho” –, o tradutor vale-se de um recurso para dispensar a ação inicial descrita no poema homérico, meio para colocar o navio ao mar; de modo análogo, utiliza a sequência “dentro as hóstias” para comunicar que as ovelhas, ou reses

(“hóstia” tem o significado de “vítima expiatória”) foram levadas a bordo (incluindo, assim, a denotação da finalidade de uso das reses). Omitem-se: a referência à cor escura do barco; a qualificação de “favorável”, ao vento (informação que se pode considerar implícita na seguinte, ou seja, de que o vento “enfuna e sopra”); o nome de Circe (que aparecerá no 17º verso) e parte de seus epítetos (terrível, canora). Embora seja sempre relativa a secundarização da importância de sentidos atribuíveis ao texto, pode-se considerar que tais informações não sejam indispensáveis ao plano de conteúdo do poema. Sobre a fatura poética, a evidente e notável autonomia do conjunto, com sua coerência condensante assentada sobre os decassílabos, e sua forte sonoridade, como será referido adiante.

Vejamos as correspondências relativas à tradução de C. A. Nunes:

Depois, quando até o navio descemos e o mar,	Quando chegamos à beira do mar e ao navio ligeiro,
o navio primeiro puxamos ao mar divino,	antes de tudo, arrastando-o, o metemos nas ondas divinas;
pusemos mastro e velas no navio negro	mastro, depois, levantamos, e velas no negro navio,
as ovelhas tendo pegado fomos dentro	e ambas as reses pusemos a bordo
e nós mesmos subimos aflitos vertendo lágrimas abundantes	em seguida subimos, a derramar quentes lágrimas, entre suspiros magoados.
à popa de nosso navio de escura proa	Por trás de nosso navio de proa anegrada
favorável vento envia a inflar velas, bom companheiro,	Mandou-nos [...] vento propício, que as velas enfuna, excelente companha.
Circe de belas tranças, terrível Deusa canora	[Circe, de tranças bem-feitas, canora e terrível deidade]

Marcado por algum acréscimo associado à modulação, o texto de Nunes inclui possíveis composições semânticas de elementos decorrentes do sentido depreendido do texto grego, como “entre suspiros magoados”, referência contígua a “aflitos”. A mesma

solução, diga-se, encontra-se em sua tradução do final do Canto X, no qual há verso quase idêntico no poema grego, alterando-se apenas o verbo, de sentido análogo (*baíno*²¹⁰, no Canto XI; *eîmi*, no canto X); do verso 572 desse canto, mencione-se também, Nunes colherá uma informação que será incluída na tradução do início do canto XI (vejam-se, em seguida, o referido trecho homérico, com a “tradução literal” de apenas dois versos, em questão):

ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης
 ῥομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες, (570)
 fomos aflitos abundantes lágrimas vertendo.
 τόφρα δ' ἄρ' οἰχομένη Κίρκη παρὰ νηὶ μελαίνῃ
 ἀρνειὸν κατέδησεν ὄιν θῆλύν τε μέλαιναν,
 carneiro amarrou e carneiro fêmea (ovelha) negra
 ῥεῖα παρεξελθοῦσα: τίς ἄν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα
 ὀφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κιόντα;

A tradução de Nunes para os versos 570 e 572, é: “a derramar quentes lágrimas, entre suspiros magoados” e “tinha amarrado um carneiro e também uma ovelha bem negra” (2001: 188). O tradutor segue a repetição do verso em grego, repetindo igualmente o seu; e utiliza a informação das duas reses na composição do verso 4 do Canto XI: “e ambas as reses pusemos a bordo; em seguida, subimos” – a inclusão da palavra “ambas” – que não se apóia no próprio verso traduzido, pois este traz, em grego, o artigo e o substantivo no plural) permitiu, além da referência ao canto anterior²¹¹, a perfeita acomodação do hexâmetro.

Coerentemente a um projeto mais afeito à análise que à síntese, a tradução não traz omissões.

Segue-se o quadro de correspondências referentes à tradução de H. de Campos:

²¹⁰ O *Dicionário grego-português* (São Paulo: Ateliê, 2006-2010, 5 volumes) traz, para βαίνω (*baíno*), os sentidos de “dar um passo; andar / colocar o pé; colocar-se / ir; descer; subir / colocar os pés para avançar; ir embora; partir; morrer; passar / etc”. E, para εἶμι (*eîmi*), “ir [...] / ir a; dirigir-se a / ir por; percorrer / seguir o caminho; percorrer / etc.”

²¹¹ O tradutor supõe serem as reses deixadas presas por Circe as únicas a serem embarcadas; cria-se uma coerência não necessariamente presente no poema homérico.

Depois, quando até o navio descemos e o mar,	Foi assim que baixamos para a nau, mirando o mar;
o navio primeiro puxamos ao mar divino,	Antes, porém, lançamos o navio ao sacro mar aquoso,
pusemos mastro e velas no navio negro	O mastro e as velas todas fazendo arborescer no barco escuro;
as ovelhas tendo pegado fomos dentro	então, embarcamos carneiros e ovelhas.
e nós mesmos subimos aflitos vertendo lágrimas abundantes	Subimos a bordo, corações-cortados, todo-lágrimas.
à popa de nosso navio de escura proa	[impulso à nau de proa azul-cianuro]
favorável vento envia a inflar velas, bom companheiro,	Um vento enfuna-velas, favorável, ótimo sócio,
Circe de belas tranças, terrível Deusa canora	a deusa de belas-tranças, poderosa, claravoz, Circe, envia-nos, [...]

Também de maneira coerente com sua concepção de “canto paralelo”, H. de Campos compõe versos que envolvem o sentido geral, ou “essencial” (para a narrativa) do texto grego, sem que se mostre pretensão de correspondência semântica direta. Nesta sequência, o “conteúdo” dos oito primeiros versos homéricos é trabalhado em dez versos pelo tradutor, não havendo, portanto, correspondência verso a verso; ao longo do fragmento do Canto XI traduzido por Campos, no entanto – que vai até o verso 137 – a sequência ajusta-se, de modo a reinstalar a correspondência.

O primeiro verso introduz de outro modo a narração, com eficiência análoga (em vez de “depois, quando...”, usa-se “foi assim que...”); acresce-se a palavra “aquoso”, a “sacro mar” (*als*, em grego – que aparece na forma do acusativo, *ala* – designa o mar, assim como “onda salgada”²¹²), um modo de distinguir da primeira referência a mar (*thálassa*); cria-se uma imagem sugestiva: “fazendo arborescer no barco escuro” (a

²¹²Dicionário grego-português (2006-2010).

expressão, além do mais, como veremos logo adiante, teria função sonora). O uso de “carneiros e ovelhas” desmembra o sentido de “ovelhas”, ou “reses”, em informação que, diferentemente de C. A. Nunes, não supõe os dois animais presenteados por Circe como os únicos a embarcarem, ou não considera o final do canto anterior, ou não se baseia em suposta coerência do texto grego; o “funcionamento” do conjunto de versos, sua elaboração estética com base nas repetições fônicas parece nortear as escolhas, como se prevê pela proposição da “fidelidade à forma”, conceito integrante da teoria da transcrição. A assinalar, quanto à coerência de procedimentos internos à tradução dos fragmentos da *Odisseia* e de toda a *Ilíada*, a criação de adjetivos, compostos por simples justaposição: “corações-cortados”, “todo-lágrimas”, “azul-cianuro”, “enfunda-velas”, “belas-tranças”, “claravoz”.

Antes de observarmos certos aspectos formais das traduções, vejamos algo dos versos gregos. Para tanto, segue-se o fragmento, acompanhado de sua transliteração:

‘αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἡδὲ θάλασσαν,
Autàr epeí r’ epì nêa kathélthomen edè thálassan,

νῆα μὲν ἄρ πάμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα δῖαν,
nêa mèn ar pamproton erýsamen eis ála dían,

ἐν δ’ ἰστὸν τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ,
em d’ istòn tithémestha kaì istía neì melaíne,

ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄν δὲ καὶ αὐτοὶ
em dè ta mela labóntes ebésamen, an dè kaì autoi

βαίνομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες.
baínomen akhnýmenoi thaleròn katà dákry khéontes.

ἡμῖν δ’ αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρόροιο
hemin d’ aû katópisthe neòs kyanopróroio

ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον,
 íkmenon ouron íei plesístion, esthlon etairon,

Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδῆεσσα.
 Kírke euplókamos, deinè theòs audéessa.

Dada a alta concentração de repetições (de fonemas, de sílabas, de palavras), o fragmento apresenta particular densidade sonora, no contexto sempre denso da épica de Homero. Pode-se falar, pelas sequências aliterantes e reincidências próximas, numa aceleração tensiva dos versos: tensão ligada ao momento aflitivo, aceleração ligada ao movimento, à ação que se executa. A leitura pode incluir a percepção de obstáculos reiterantes, associados à marcação dos passos, da movimentação. Tão abundante de efeitos é o conjunto, que me parece dispensável seu difícil destaque. Mas podemos indicar, como um verso de quase-cimo tensivo, aquele referente à subida dos homens aflitos, tristes, a bordo; observe-se sua escansão (evidenciando, portanto, o esquema do hexâmetro dactílico²¹³):

(baínomen akhnýmenoi thaleròn katà dákry khéontes.)

βαίνομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες. (5)
 _ U U / _ U U/ _ U U/ _ U U/ _ U U/ _ U

(Subimos aflitos, abundantes lágrimas vertendo.)

A alternância padrão de longas e breves, neste caso, parece associar-se perfeitamente à reincidência dos sons e, no plano semântico, ao movimento referido no verso, mantendo-se a marcha, a velocidade constante; no conjunto de vogais, particularmente o υ repetido, tal como se apresenta na sequência, pode colaborar na sugestão do aspecto sombrio, depressivo, da cena.

O verso 7, no entanto, apresenta outra configuração, ao dizer do vento favorável:

²¹³ Como já se disse, o hexâmetro é composto por seis pés dactílicos: _UU (uma sílaba longa e duas breves, podendo, as breves, ser substituídas por uma longa, resultando num pé espondeico).

(íkmenon ourov íei plesístion, esthlon etairon,)

ἴκμενον οὖρον ἰεὶ πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον,
_ U U / _ U U / _ _ / _ UU / _ U U / _ U

(favorável vento envia a inflar velas, bom companheiro)

Apesar de aparecerem as aliteraões de oclusivas, à semelhança do anterior, surge a repetição do fonema /s/, que ameniza a sonoridade da frase e potencialmente sugere, iconicamente, a passagem do vento; o ritmo desacelera, estende-se, pela sucessão de sílabas longas, entre o terceiro e o quarto pés, transformando-se, também, num ícone de mudança aliada à suavização: variação de tom, de ritmo, associada à alteração de perspectiva no relato.

Abordemos, sinteticamente, a dimensão formal das traduções apresentadas.

Em Odorico, são perceptíveis relações entre som e sentido; observemos como se apresentam nos versos relacionados aos dois versos homéricos recém-destacados:

Em tristíssimas lágrimas partimos.

Bom sócio, enfuna e sopra o vento em popa,

O movimento do verso heróico, com tônica na terceira e sexta sílabas, instaura um ritmo ternário ascendente inicial, a ser complementado pela célula quaternária subsequente²¹⁴, compondo uma sequência adequada ao que se diz, com a posição das tônicas a reforçar o significado de cada palavra:

Em / tris / tís / si / mas / lá / gri / mas / par / tí / mos.

²¹⁴Pela tendência paroxítona e dos padrões rítmicos de nossa língua – binário e ternário – um verso acentuado na terceira, sexta e décima sílabas, como é o caso, pode), encaminha-se à subdivisão binária, à maneira do martelo agalopado, forçando-se uma tônica.

As repetições das consoantes oclusivas e, particularmente, dos encontros consonantais /tr/ e /gr/ marcam o passo e a dificuldade compatível com a situação aflitiva. O verso seguinte (diferentemente do grego, em que o ritmo parece desacelerar), também heróico, traz o padrão mais veloz do pentâmetro jâmbico, ou seja, composto de uma sucessão de cinco unidades binárias ascendentes, como que a reitar o impulso do vento:

Bom /só/ cio, en / fu/ na e / so/ pra o / ven/to em / po/ pa,

A tecitura sonora reforça a ação, associando à sequência a sucessão aliterante de fricativas, também a sugerir, como primeiridades (hipoícones sonoros), o efeito da passagem do vento, que amaina o “clima” funesto; movimento constante, reiterativo da ação, e sopro: uma conjunção entre ritmo, sonoridade e sentido, que traz unidade ao verso e consistência ao conjunto.

A tradução de C. A. Nunes, por sua vez, se não pode valer-se de variações do ritmo, pelo padrão fixo utilizado, pode dar a ilusão de mudança, como no verso:

e ambas as reses pusemos a bordo; em seguida subimos

Embora em padrão ternário descendente (dactílico), o verso – pela cesura na décima sílaba, coincidente com a final da oração, ou seja, com a pausa sintática, marcada pelo ponto-e-vírgula –, parece inverter o sentido para o padrão ascendente, ao mesmo tempo em que é dito “em seguida subimos”, ação que ganha paulatinidade com a repetição uniforme. Um momento feliz no processo composicional de Nunes, que mostra uma certa (ainda que diminuta) relatividade na fixidez do padrão. Vejam-se ainda os versos:

a derramar quentes lágrimas, entre suspiros magoados.

[...] mandou-nos

Circe, de tranças bem-feitas, canora e terrível deidade,

Vento propício, que as velas enfuna, excelente companha.

No primeiro, ainda que se possa ter a sensação de “lassidão” do verso, como frequentemente ocorre nos versos analíticos e alongados do tradutor – a impressão de arrastar-se extensivamente, com perda de força e diluição de efeitos – as repetições colaboram para uma unidade em que se entrevêem relações som-sentido: a reiteração do fonema /m/, da sílaba “ma” repetida, sugere murmúrio, lamento; os /s/ sucessivos reverberam a ideia de suspiro; na palavra “magoados” insinua-se a figura sonora da “água” (fazendo lembrar a proposição de Jakobson quanto à sugestão de proximidade semântica a partir da semelhança sonora), que, por sua vez, liga-se conceitualmente a “lágrimas”. O verso seguinte é feliz na distribuição das tônicas entre vogais diferentes que se sucedem (/ê/, /i/, /é/, /u/, /ẽ/, /ã/), marcando-se a repetição do /ẽ/ na palavra referente a “vento” e traçando-se, assim, uma relação sonora entre o início e o fim do verso. No último, podem-se reconhecer as aliterações nas fricativas /v/, /s/ e /f/, que, como os demais casos, convertem-se em ícones sugestivos do sopro do vento.

Examinemos, sob os aspectos da informação estética, alguns elementos da tradução de Haroldo de Campos. Procurarei isolar alguns efeitos marcantes dos versos:

O primeiro verso traz a tônica da palavra “baixamos” na sexta sílaba do dodecassílabo, ou seja, da cesura, acentuando-se, com o componente rítmico, a ação principal enunciada. Desde o início pode-se perceber o critério de engendramento de repetições, de correspondências internas ao texto: entre o primeiro e o segundo, a paronomásia mirando – mar; em seguida, outras semelhanças entre palavras ou segmentos: sacro – sal; arbo – barco – barca – bor; car – cor – cor etc. Pode-se, assim, supor a tentativa de re-produção de uma densidade sonora análoga aos versos gregos. A sequência “fazendo arborescer no barco escuro” encontra proximidade, na concentração, com certas sucessões no texto homérico, provável razão da escolha que, embora distante “da letra”, sugere fonicamente um reinício, um tempo fértil a iniciar-se, a crescer, no momento até então sombrio, definido pelo “barco escuro”, ligado pelo som a “arborescer”. Nos versos:

Um vento *enfuna*-velas, *favorável*, ótimo
sócio, a deusa de belas-tranças, poderosa,
claravoz, *Circe*, envia-nos, impulso à nau

de proa *azul-cianuro*. [Após os faticosos] (10)

é apreensível de imediato a sucessão de fricativas (de novo, ícones do vento), que participam da ressonância vocal de Circe (*poderosa*, *claravoz*) e do efeito escurecedor da expressão “*azul-cianuro*”, com sua duplicação de /u/. Mais uma vez é dedutível, em Campos, a priorização da teia sonora como meio de composição do sentido geral do conjunto de versos.

Capítulo IV

A. Proposição de referência rítmico-métrica associada a método tradutório: o hexâmetro em português

O propósito central deste capítulo será apresentar uma proposta de possível opção rítmico-métrica a se adotar em uma recriação da épica homérica, e, por extensão, da épica greco-latina.

Baseia-se, primeiramente, na ideia óbvia de que sempre os versos em português apresentarão medidas, sejam regulares ou não, assim como conterão sílabas tônicas, quer haja, ou não, algum propósito em sua existência e no modo pelo qual são distribuídas nos versos. Não penso na necessidade de correspondência exata com o hexâmetro dactílico, porque creio não se justificar – pelo fato de que a tradução será sempre recriação com outros elementos e em outro contexto – a predefinição da equivalência “absoluta” (seja no plano de conteúdo, ou, no caso, no plano de expressão) em relação aos poemas traduzidos. A autonomia do texto recriado, ainda que relativa, envolverá inevitavelmente suas próprias regras internas, que não serão as mesmas do original, ainda que se tenha tal propósito.

São diversas as possibilidades, como se pôde constatar neste trabalho, de adaptação métrica e prosódica da épica ao português, variando da transposição adaptativa de C. A. Nunes ao decassílabo de O. Mendes. A escolha do dodecassílabo por H. de Campos é muito bem sucedida do ponto de vista formal, por manter-se dentro do parâmetro da poesia tradicional de língua portuguesa (sem, portanto, aproximar-se de uma extensão que sugere ilimitação como a da prosa) e por apresentar variação prosódica associada à quase fixa presença da cesura, emulando, de certa forma, a regularidade e a mutabilidade do verso grego. É bastante eficiente, também, a solução de A. Malta Campos, também por associar, ainda mais nitidamente, a regularidade e a mutabilidade, além de fazer corresponder ao verso grego subunidades de metro popular em português, estabelecendo a relação, em nível também extratextual, com a função do poema épico, se considerada sua contextualização de origem. Uma possibilidade a ser testada é a do verso hendecassílabo, por sua dinâmica normalmente formada por uma célula binária seguida de três ternárias, de perfil dinâmico e marcado, ao mesmo tempo; a pesar contra essa medida, a restrição de seu tamanho (com uma sílaba apenas a mais

do que o metro escolhido por Mendes, uma das razões para sua prática de contorções sintáticas), e, portanto, de “espaço de manobra” do tradutor, a menos que se aumente a quantidade de versos.

Por necessidade de escolha, entre outras possíveis, parece-me interessante e adequada a opção que exporei adiante. Ela será baseada antes no elemento mais caracterizador do ritmo, as tônicas, do que na medida do verso. Isto para valorizar-se, exatamente, o aspecto rítmico e, também, melódico do verso (compartilhando, desse modo, da “essencialidade” do verso grego), uma vez que, pelo teor narrativo, a medida tende a dissociar-se das unidades de sentido, que se completam amiúde nos versos em sequência.

Embora o verso grego fundamente-se na distribuição de sílabas longas e breves, e tenhamos, em português, de considerar a tonicidade das sílabas, podem-se entender, com certa liberdade, os procedimentos como análogos²¹⁵. Mesmo porque, ainda que os critérios sejam de natureza diversa (uma, quantitativa²¹⁶; outra, qualitativa), há possibilidade de entrever-se a duração diferenciada entre as sílabas tônicas e átonas, como queriam Olavo Bilac e Guimarães Passos em seu *Tratado de versificação* (1910), que chegam a utilizar a terminologia “longa” e “breve” para se referirem às sílabas do verso em português. Diz o texto:

O acento predominante ou a pausa numa palavra é aquela sílaba em que parecemos insistir, assinalando-a [...]

O som mais ou menos aberto da vogal não influi sobre o acento; a demora é, na pronúncia, o que o caracteriza. [...]

A sílaba longa é que dá à palavra o nome de aguda, grave ou exdrúxula [...]

Bilac e Passos, assim como outros teóricos da versificação, encontram apoio na lição de António Feliciano de Castilho (1800-1875), que, em seu *Tratado de Metrificação* (1851), reconhecia sílabas longas e breves nas palavras:

²¹⁵ Verdade é que os versos greco-latinos também encerram acentos, como é inevitável; essa não era, entretanto – conforme se considera – a base para a composição rítmica.

²¹⁶ Ou seja, relativa à duração das sílabas (a longa dura duas vezes a breve). Os diferentes arranjos entre os dois tipos de sílabas compunham alguns tipos básicos de pés, usados na poesia greco-latina. Os principais (aqui anotados a partir dos símbolos da braquia, U, relativo à sílaba breve, e o mácron, ¯, relativo à sílaba longa) são: o jambo, ou iambo (U ¯), o troqueu (¯ U), o espondeu (¯ ¯), o dátilo (¯ UU), o anapesto (UU ¯) e o peônio (¯ UUU / UUU ¯).

Acento predominante ou pausa num vocábulo se chama aquela sílaba em que parecemos insistir, ou deter-nos mais, v. g.: em *louvo*, a primeira; em *louvado*, a segunda; [etc.]

Toda a palavra tem necessariamente uma pausa, nem mais, nem menos. [...]

Levantamos tem a terceira sílaba longa seguindo-se-lhe por consequência uma só breve; se juntando-lhe o complemento — *nos* — disserdes *levantamo-nos*, sentireis depois daquela sílaba longa, não já uma só breve, mas duas breves; [...]²¹⁷

Reforçam a ideia de duração das sílabas os modos de abordagem do verso com base na notação musical, conforme proposta de Geoffrey N. Leech²¹⁸, de M. Cavalcanti Proença²¹⁹ (que, por sua vez, menciona Spinelli e Echarri) e de Paulo Henriques Britto: em comum a esses autores, a indicação, por meio de símbolos musicais convencionais, da “duração relativa das sílabas e [d]as pausas e [d]as separações entre compassos”²²⁰. Veja-se, como exemplo, uma notação apresentada por Leech (1969: 108):

The image displays two examples of musical notation for poetry, illustrating syllable duration and phrasing. The first example is for Milton's *Samson Agonistes*, with the text "Éyeless in Gáza | ^ at the | mill with | sláves". The notation uses eighth notes for "Éyeless in", a quarter note for "Gáza", a half note with a fermata for the pause after "Gáza", eighth notes for "at the", a quarter note for "mill", and eighth notes for "with sláves". The second example is for Keats' *Endymion*, with the text "A | thing of | béauty | ^ is a | jóy for | éver". The notation uses eighth notes for "A", eighth notes for "thing of", eighth notes for "béauty", a half note with a fermata for the pause after "béauty", eighth notes for "is a", eighth notes for "jóy for", and eighth notes for "éver".

E, também, a notação, por Cavalcanti Proença, de versos do “Hino ao sono”, de Castro Alves:

²¹⁷ CASTILHO, A. F. de. *Op. cit.*, pp. 14-15.

²¹⁸ Leech, G. *A linguistic guide to English Poetry*. London: Longman, 1969.

²¹⁹ Proença, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

²²⁰ BRITTO, P. H. “O conceito do contraponto métrico em versificação”, p. 6.

Antes de prosseguirmos com uma sugestão de uso métrico para a épica – que, ademais, será mais uma alternativa entre as existentes – vejamos referências às diversas possibilidades de adaptação do hexâmetro em línguas modernas. Já mencionamos a adaptação realizada nas línguas anglo-saxônicas (inglês e alemão), que fazem corresponder as sílabas tônicas do verso às sílabas longas das composições gregas e latinas, e, as átonas, às sílabas breves²²¹. Seguem-se alguns exemplos, colhidos de Kayser (1976)²²², relativos (na ordem) a jambos, troqueus, dáctilos e anapestos:

²²¹ O mesmo sistema foi usado, como vimos, por C. A. Nunes; mas há antecedentes do procedimento nas línguas latinas, como veremos adiante.

²²² *Op. cit.*, pp. 84-85.

Sobre a conversão do metro a línguas neolatinas – que devo abordar para fundamentação do que será proposto por fim –, recorrerei a um esclarecedor artigo publicado na revista espanhola *Estudios clasicos* (1971)²²³, de autoria de Francisco Pejenaute, que traz um panorama dos modos com que se adapta, ou se adaptou, o hexâmetro ao espanhol; terei como uma das principais fontes, também, comentário de Castilho sobre o hexâmetro português.

Pejenaute categoriza modos de adaptação do metro, identificando quatro sistemas diversos de adaptação do hexâmetro:

a) adaptación “a la grecolatina”, la de aquellos que, después de admitir que la cantidad puede ser también en español elemento esencial em el verso y constitutivo de ritmo, y tras formular las leyes por las que se rige la cantidad en español, han intentado demostrar prácticamente su teoría con algún ejemplo; b) sistema que nosotros denominamos de yuxtaposición y que parte del deseo de imitar los acentos del verso latino leído a la española [...] los adaptadores por yuxtaposición se han dado cuenta de que los acentos del hexámetro latino [...] formaban las más de las veces esquemas acentuales que, divididos en dos hemistiquios, tenían parangón acentual con determinados versos castellanos [...] su sistema ha desembocado finalmente em yuxtaponer dos versos castellanos dotando al segundo de cláusula acentual hexamétrica | ˘ – – / ˘ –; c) sistema denominado *legere* por L. Alonso Schokel y “rítmico-acentual intensivo” por Huidobro, [...] simple imitación de los acentos del verso clásico, de modo que en el hexámetro [...] no aparecen fijos más que los dos últimos acentos, mientras que los otros (dos, tres o cuatro) se distribuyen en el resto del verso caprichosamente [...] d) sistema “por

²²³ PEJENAUOTE, F. “La adaptación de los metros clasicos em castellano”. In: *Estudios clasicos* n° 63. Madri: 1971.

ictus”, que Huidobro denomina “por arsis y tesis”, y Schökel *scandere*, y que intenta reconstruir el ritmo del hexâmetro clásico tratando de reproducir [...] los ictus o tiempos marcados. Aquí habrá que hacer tres divisiones: hexâmetro dactílico puro, hexâmetro anacrústico y hexâmetro con sustituciones.

A classificação revela o quadro complexo de possibilidades adaptativas do hexâmetro, conforme os referenciais que se adotam para a definição do procedimento fundamental relativo à composição do ritmo do poema. Mais uma vez, instala-se a multiplicidade de sistemas decorrentes de uma pluralidade de visões, que buscam coerência do produto com seus propósitos. Nenhum dos sistemas, como se sabe e se verá, poderá almejar a equivalência ou a correspondência completa entre os metros, pela “natureza” diversa dos sistemas associados às diferentes línguas; por esta via de constatação, pode-se concluir da necessidade de solução intrínseca à tradução, que busque diferentes níveis de analogia com os esquemas próprios dos modelos traduzidos, e não o paradigma da correspondência “fiel” a tais modelos. Voltando às categorias distinguidas por Pejenaute, segue alguma explicitação e alguma exemplificação (necessária, para o que discutiremos):

a) Adaptación a la greco-latina

[...] no hay más ejemplo claro que el hexâmetro cuantitativo de D. Sinibaldo de Mas [...] [Él] defiende no sólo que existen largas y breves en castellano, sino que esa cantidad [...] es, o puede ser [...] um elemento constitutivo de ritmo. [...] Siguiendo [reglas de la cantidad en castellano] nos ofrece “hexâmetros” cuantitativos como los siguientes:

$\begin{array}{cccccccccccccccccccc}
- & \sim & \sim & / & - & \sim & \sim & / & - & - / - & - / - & \sim & \sim & / & - & - \\
\textit{Préstame, blanda Musa, el encanto aquel melodioso} \\
- & - / - & - & - / - & - & \sim & \sim & / & - & \sim & \sim & / & - & \sim & \sim & - \\
\textit{el fuego ardiente, el hechizo, el sacro cántico dulce} \\
- & \sim & \sim & / - & - / - & \sim & \sim & / - & - / - & - & \sim & \sim & / - & - \\
\textit{que un día del Xanto célebre, del sesgo Meandro} \\
- & - / - & \sim & \sim & / - & - / - & \sim & \sim & / - & \sim & \sim & / - & - \\
\textit{diera a las riberas grande fama, póstumo nombre.}
\end{array}$

A tentativa é, portanto, de fazer valer a diferença de duração entre sílabas do espanhol; o comentário do ensaísta aponta o que não é difícil antever – a não-

funcionalidade do sistema, diante de um padrão instalado de leitura com base em tônicas:

Si algún ritmo tienen versos de este tipo, proviene de los acentos que, al final, aparecen según la fórmula de la cláusula hexamétrica $\overline{\text{—}} - - / \text{—} - [\dots]$

Aqui, uma questão fundamental a assinalar: a permanência da “cláusula”²²⁴ será comum aos diversos sistemas; o padrão de constância – definido pela distribuição de tônicas, própria do sistema qualitativo, portanto – conviverá, em geral, com variações diversas de esquema acentual (mesmo que o critério não seja o acento). No caso recém-visto, é apontado o papel determinante das sílabas tônicas (e não das “longas” e “breves”) para a configuração do ritmo. Seguem-se informações referentes à categoria seguinte;

b) Adaptación por yuxtaposición

Para [Juan Gualberto González] *en el exámetro latino se encierran [...] todas nuestras combinaciones métricas [...]* Toda su teoría de la adaptación de los metros clásicos tiene sus raíces en este principio: [...] todo hexámetro latino puede descomponerse en algún verso castellano más algo (prácticamente, en dos versos castellanos). [...]

Los hexámetros latinos leídos a la española resultan ser una yuxtaposición de dos versos ya conocidos del castellano [...]

Para adaptar en castellano el hexámetro latino no hay más que yuxtaponer dos versos castellanos [...]

Incluem-se em seguida, como exemplo, versos do tradutor mencionado (nos quais assinalo as sílabas tônicas finais, para evidenciar a presença do “módulo hexamétrico”):

*El pastor Coridón / al bello Alexis amaba,
delicias de su dueño; / mas esperar no tenía.
En la espesura solo / de unas altísimas hayas
andaba de continuo, / dando a los montes y selvas ...*

²²⁴ A sequência $_UU / _U$ no final do verso (um pé dátilo e outro interrompido), como já se viu, é característica do metro utilizado nos poemas épicos, o denominado “hexâmetro dátilico catalético” (ou seja, ao qual suprimiu-se uma sílaba em seu final). Chamarei de “módulo hexamétrico” a sequência (a que Pejenaute chama “cláusula hexamétrica”).

Sobre o terceiro e o quarto tipos de adaptação, diz o autor:

c) Adaptación por el sistema “legere”

[...] se trata de, [mediante este sistema,] reproducir acústicamente la sensación que producen en nosotros los hexámetros latinos leídos a la española: un ritmo indefinido, vago, impreciso en la mayor parte del verso que se canaliza y encauza al llegar al final mediante la dipodia dactílico-espondaica, cláusula del hexámetro clásico, donde la mayor parte de las veces el acento venía a caer en tiempo marcado.

d) Adaptación por el sistema “scandere”

Intenta reproducir, mediante el acento, los *ictus* o tiempos marcados del hexámetro clásico. [...] Tenemos [las variantes] [...]:

1.Hexámetro dactílico puro: que sería [...] la imitación, mediante el acento, del hexámetro “holodáctilo”, esto es, un verso de 17 sílabas²²⁵ con acento rítmico en las sílabas 1ª, 4ª, 7ª, 10ª, 13ª y 16ª o, lo que es lo mismo, una serie formada por cinco grupos prosódicos ternarios seguidos de uno binario, todos ellos acentuados en la primera sílaba.

Como se pode notar, o verso utilizado por Carlos Alberto Nunes, em português, corresponde a este modelo: a equiparação exata do sistema qualitativo com o quantitativo; também a ele corresponde o sistema usado na tradicional metrificação inglesa e alemã. Segue-se um exemplo de verso da *Ilíada* em espanhol, de Pedro-Luis Heller:

*Esta, pues, / fue hacia / él; y la / criada se/guia sus / pasos,
sobre su / seno lle/vando al / cándido, / tierno in/fante,
hijo que/rido de / Héctor, i/gual a un / astro her/moso,
al que su / padre lla/maba Esca/mandrio, en / cambio los /otros
«Rey-de-ciu/dad», porque / sólo a/quél ampa/raba a / Troya.*

²²⁵ Observe-se que o sistema métrico espanhol adota o padrão do verso grave (paroxítono) para contagem, isto é, considera uma sílaba além da última tônica para estabelecer o número de sílabas do verso (o sistema, que era praticado no português antes da proposição, por Castilho, do padrão do verso agudo – oxítono – prevê a não contagem da última sílaba de uma palavra esdrúxula no fim do verso, e o acréscimo de uma, no caso de o verso terminar com palavra oxítona). Assim, as 17 sílabas mencionadas equivalem a 16 sílabas na contagem praticada em língua portuguesa.

2. Hexámetro dactílico anacrústico. Aquí los grupos prosódicos ternarios no son cinco, sino cuatro seguidos también por uno binario, todos igualmente com acento en la primera sílaba y, al frente de dichos grupos, abriendo verso, una o dos sílabas en anacrusis²²⁶ que forman una especie de pie volado, imprescindible para totalizar los seis pies de los que necesariamente se compone este verso.

El adaptador más consciente y más convincente de cuántos han seguido este sistema es, sin lugar a dudas, D. José Manuel Pabón y Suárez de Urbina.

A respeito da tradução de Pabón, diz o apresentador de edição de cantos da *Odisseia*²²⁷:

En vez de largas y breves, una sílaba tónica seguida de dos átonas; en vez de seis pies, solamente cinco, evitando así la monótona división en hemistiquios de tres pies [...] Este ritmo resulta, es cierto, producto de una caprichosa convención; pero es la más perfecta imitación del hexâmetro que puede darse en nuestra lengua. ¿Que a la larga resulta monótono? Naturalmente. Pero ¿no ocurre lo mismo con todos los metros y ritmos? [...] los ensayos previos admitían lo que el autor llama una anacrusis al principio, es decir, los inicios de versos podían ofrecer bien una o bien dos sílabas átonas; [...] e nesta versão que agora oferecemos [...] ha sido eliminado este tipo de versos con una sola átona para que no surja un encabalgamiento con el cual la recitación se haría más monótona y confusa al empalmar unos versos con otros. Se trata en general [...] de pequeños recursos para compensar la inevitable tendencia a la monotonía que corre el riesgo de producir la rigidez del sistema frente a la libertad del original con sus dactilos y espondeos.

O tradutor utiliza, portanto, a anacruse para instalar um componente de variabilidade ao verso. Conheçam-se algumas linhas de sua *Odisseia*; marco as anacruses e os hexâmetros dos primeiros versos:

²²⁶ *Anacruse*: “sílabas (ou sílabas) inicial de um verso, anteposta à ársis, que não é levada em conta para que se tenha, convencionalmente, o mesmo número de pés dos demais versos” – *Houaiss*.

²²⁷ HOMERO. *Cuatro cantos de la “Odisea”* (IX, XIII, XIV, XXII). Trad. de José Manuel Pabón. Com introd. de M. F. G. Suplementos de Estudios Clásicos nº 7. Madrid: 1969.

Canto IX

Contes/tando a su /vez dijo U/lises, el /rico en in/genios:

"Prez y ho/nor de tus /hombres, Al/cínoo, se/ñor pode/roso,

hala/giueño es sin / duda escu/char a un can/tor como /éste

semejante en su voz a los dioses. Yo pienso de cierto

que el extremo de toda ventura se da sólo cuando

la alegría se extiende en las gentes y están los que comen

Veja-se o tipo seguinte:

3. Hexâmetro dactílico com substituições. Al igual que en el hexâmetro clásico, los grupos silábicos no van fijos más que en 5ª y en 6ª posición, pudiéndose dar alternancia de ternarios y binarios en los cuatro primeros pies. De cuantos sistemas se han seguido, éste nos parece el más acertado y el que mejor se amolda al modelo clásico. El número de sílabas oscila entre 13 y 17; los acentos van formando grupos rítmicos de tres o de dos sílabas y terminan con la cláusula hexamétrica $\text{˘} - - / \text{˘} -$

Como exemplo, versos do colombiano José Eusebio Caro, nos quais assinalo as tônicas:

;Céfiro, / rdpido / lánzate! / ;Rápido em/pújame y / vivo!

Más re/dondas mis / velas / pon: del pros/crito a los /lados

haz que tus / silbos su/surren / dulces y / dulces sus/piren.

[...]

Na língua portuguesa, diversos tradutores praticaram a adaptação do hexâmetro greco-latino. Tem-se notícia do “hexâmetro português” por meio do escritor António Feliciano de Castilho (1800-1875), no seu já mencionado *Tratado de metrficação portuguesa* (1851). Nessa e em três edições seguintes do livro, assim expressa Castilho sua opinião acerca do tema:

[...] A tentativa não já moderna, mas em que tanto insistiu modernamente o nosso, aliás bom engenho, Vicente Pedro Nolasco, de fazer versos portugueses hexâmetros e pentâmetros, é uma quimera sem o mínimo vislumbre de possibilidade. Carecendo de quantidades, condição indispensável para os onze pés do dístico, o português nada mais pode que arremedá-lo [...] insistir em tão evidente matéria [...] fora malbaratar o tempo que as sãs doutrinas estão pedindo.

No entanto, em texto posteriormente escrito – destacado, mencione-se, pela ensaísta portuguesa Maria Leonor C. Buescu, em livro seu²²⁸ – o autor emenda outro comentário, reconsiderando seu pensamento sobre o assunto²²⁹; a complementação é publicada na edição de 1874²³⁰ do *Tratado*, constando a data de 1871 como aquela em que o trecho foi escrito:

Entretanto, agora, quatro anos depois da quarta edição, refletindo novamente na matéria, confessamos que a exclusão absoluta que fazíamos da metrificação latina para o português já nos não parece tão bem fundada. Subsiste sim a objeção de não haver em nossa língua as quantidades, como havia no latim; mas a essa pode-se responder que os entendedores desse belo idioma, dado o não saibam pronunciar, nem por consequência lhe possam conhecer as longas e as breves, não deixam contudo de reconhecer a harmonia dos versos de Virgílio ou de Ovídio; tanto assim, que na leitura, embora rápida, estremam logo, como quer que seja, um metro que por ventura escapasse mal medido. Esta só ponderação já persuade que o nosso ouvido, que assim aprecia esses metros pronunciados sem a respectiva prosódia antiga, e à portuguesa, bem pode por analogia achar música aceitável nos que em português se lhes assemelharem.

²²⁸ O referido texto está incluído, quase na íntegra – com o título “Música aceitável” –, na seção “Documentário antológico” do volume: Buescu, Maria Leonor Carvalhão. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

²²⁹ Sugeriu-me uma vereda de pesquisa relativa ao tema um alerta para a mudança de opinião de Castilho, feita, durante palestra, por João Ângelo de Oliva Neto, que desenvolve pesquisa na área.

²³⁰ O trecho acrescentado consta de edição revista e aumentada do *Tratado*:

Castilho, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa* – Seguido de considerações sobre a declamação e a poética. 4ª edição, revista e aumentada. Lisboa: Livraria Moré-Editora, 1874.

No entanto, nesse fragmento, cuja escrita é datada de 1871, Castilho refere-se a terem se passado quatro anos desde a quarta edição, o que mostra tratar-se de edição nova, ainda que permanecesse como “quarta”.

Trechos do volume em questão, em formato “PDF”, estão disponíveis, mediante consulta por palavras, na *internet*; o texto integral do livro encontra-se acessível por meio de cópia digital (“full text”, em formato “txt”); as edições anteriores da obra também podem ser lidas na íntegra.

Uma vantagem grande, e grandíssima, poderia ter esta introdução: se por uma parte os hexâmetros e pentâmetros não fossem feitos senão por quem andasse bem enfrascado na língua do Lácio, e possuísse assaz de engenho para os imitar com felicidade; e por outra parte, os leitores não tivessem negação, ou completa falta de conhecimentos, para os apreciarem; a vantagem, repetimo-lo, seria o muito maior âmbito, que assim adquiriria a emissão do pensamento poético. O alexandrino, tão guerreado, já afinal pegou, e está generalisadíssimo; e por quê? não tanto pela sua muita música, como pela sua extensão; logo, a medição latina, por inda mais extensa, muito melhor se acomodaria à ambição de espaço em que os poetas tantas vezes laboram.

Outra consideração não despicienda: ao mesmo tempo que todos os nossos outros metros são obrigados a número invariável de sílabas, estes novos, pela liberdade de entremear *ad libitum* arremedos de dátilos e espondeus, são susceptíveis de muito maior fôlego. O hexâmetro pode constar de treze, quatorze, quinze, dezesseis ou dezessete sílabas; isto é: quatro sílabas mais que o opulento alexandrino; e o pentâmetro de doze até treze ou quatorze sílabas. Mas deixando explicações teóricas, vejamos um fragmento de uma tentativa feita por poeta devidamente versado no latim:

Hexâmetro

A bruma do alto mar some ao longe o Real foragido.
Chora-o de pé na torre a constante, a misérrima Dido.
Na tormenta cruel que lhe agita as turbadas ideias,
Eneias brilha só; triste Dido, o teu mundo era Eneias!
E Eneias vai cortando (ímpia sorte!) as undosas campinas;
superna mão lhe aponta entre névoas as plagas latinas.
Nada espera nem vê, se interroga o cerrado futuro;
se inquire o que lá vai... só vê Tróia abraçada no escuro.
O marulho do Oceano os rugidos do incêndio arremeda;
e os sibilos do vento o estralar da fatal labareda.

E olhando além Carthago a sumir-se entreas sombras da tarde,
em gemidos exhala as profundas saudades em que arde.

.....

&c. &c. &c.

Observemos os hexâmetros (de autoria de Júlio de Castilho, filho do autor) citados como exemplo. Primeiramente, será feita uma possível notação dos pés dáctilos com base na ideia do sistema à maneira greco-latina (“adaptación a la greco-latina”, na classificação de Pejenaute): considerando a menção de Castilho a “dáctilos e espondeus”, pode-se entender a variação dos pés nos versos à possibilidade de atribuição do valor de “longa” ou “breve” às sílabas, o que implicaria a ocorrência potencial da sucessão de duas longas. Veja-se como ficariam os versos escandidos conforme uma hipótese baseada na configuração dos pés pelo aspecto quantitativo:

A bruma do alto mar some ao longe o Real foragido.

_ U U/ _ U U/ _ _ / _ U U/_ UU/_ U

Chora-o de pé na torre a constante, a misérrima Dido.

_ U U/ _ _/ _ U U/ _ U U/_ U U/ _ U

Na tormenta cruel que lhe agita as turbadas ideias,

_ _/ _ U U/ _ U U/ _ U U/_ U U/_ U

Eneias brilha só; triste Dido, o teu mundo era Eneias!

_ U U/ _ U U/_ _/ _ U U/ _ U U/_ U

E Eneias vai cortando (ímpia sorte!) as undosas campinas;

_ U U/ _ U U/ _ _/ _ U U/_ U/ U _ U

superna mão lhe aponta entre névoas as plagas latinas.

_ U U/ _ _ / _ U U/ _ U U/_ UU/_ U

Nada espera nem vê, se interroga o cerrado futuro;

_ _ / _ U U / _ U U/_ U U/_ U U/_ U

se inquire o que lá vai... só vê Tróia abrasada no escuro.

_ U U/ _ _/ _ U U/ _ U U/_ U U/ _ U

O marulho do Oceano os rugidos do incêndio arremeda;

_ _ / _ U U/ _ U U/_ U U / _ U U/_ U

e os sibilos do vento o estralar da fatal labareda.

_ UU/_ _ / _ U U/_ U U/_ U U/_ U

E olhando além Carthago a sumir-se entre as sombras da tarde,

_ U U/ _ _/ _ U U/ _ U U/ _ U U/_ U

em gemidos exhala as profundas saudades em que arde.

_ _/ _ U U/_ U U/ _ U U/_ U U/ _ U

.....

Todos os versos seriam, assim, hexâmetros (isto é, com seis pés dáctilos cada): um padrão adaptativo fundado no uso das sílabas do português de modo análogo às sílabas do grego ou do latim, atribuindo-lhes, portanto, diferentes durações (longa / breve), independentemente de sua tonicidade. No entanto, considerando a leitura tradicional e habitual dos versos das línguas modernas, baseada nos acentos (e no número de sílabas), realizemos uma escansão “convencional” dos mesmos versos²³¹. Antes, porém, faça-se a ressalva de que haverá, certamente, diferentes possibilidades de leitura interpretativa das configurações métricas²³²; opto por aquela que me parece mais efetiva na configuração rítmica em português, e atende aos propósitos deste estudo: a busca de um possível padrão adaptativo (ou seja, análogo) para o hexâmetro. Tais versos, todos com 15 sílabas, podem ser entendidos como formados por justaposição de dois hemistíquios, um de seis sílabas²³³ e outro de nove; contudo, desde a pausa da sexta sílaba, faz-se uma sequência de três dáctilos²³⁴ e um último falto de uma sílaba (incluindo-se no final, portanto, o “módulo dactílico” _UU_U):

A / bru/ ma do al/to / mar//so/me ao / lon/ge o / Re/al/ fo/ra/gi/do.
Cho/ra-o / de / pé/ na / tor//re a / cons/tan/te, a / mi/sér/ri/ma /Di/do.
Na / tor/men/ta /cru/el// que / lhe a/gi/ta as / tur/ba/das /i/dei/as,
E/nei/as /bri / lha / só; // tris / te / Di/do, o / teu / mun/do e/ra E/nei/as!
E E/néi/as / vai/ cor/tan//do (ím/pia /sor/te!) as / un/do/sas /cam/pi/nas;

²³¹ A razão, a ser logo reiterada, é a provável inadequação de um sistema quantitativo imposto no contexto de nossa tradição literária, que não inclui a referência a padrões baseados em duração silábica.

²³² A definição dos modos de composição hexamétrica utilizados pode causar disparidades; faço uma possível leitura do procedimento com base na observação e na tipologia descrita para o espanhol, ainda que não seja a considerada pelo autor dos versos. Tratando-se de possibilidades de leitura, Pejenaute assim se refere às diferentes interpretações dos hexâmetros de certo poeta:

“La égloga de Villegas *Lcidas. Coridón. Poeta* ha sido muy diversamente valorada en cuanto a sus aspectos literario y formal. Por lo que se refiere a la interpretación de los “hexâmetros” en que está compuesta, las opiniones pueden alinearse en alguno de los apartados siguientes:

1. Interpretación acentual: Martínez de la Rosa, Narciso Alonso Cortés, J. M. Pemán, T. Navarro Tomás, etc. 2. Por yuxtaposición: Huidobro. 3. Acentual/por yuxtaposición: Díez-Echarri. 4. Por largas y breves: Luzán, Saavedra Molina, García Calvo.

La interpretación que más nos satisface es la de Díez-Echarri, [...] La repetición de octosílabos, por ejemplo (de los dieciocho primeros versos, doce comienzan con tal grupo), más el número de acentos que suele aparecer en el hexâmetro latino, rematado todo ello con la cláusula final $\angle$ - / $\angle$ -, es más que suficiente para explicar la «cadencia» que Alonso Cortés, editor de Villegas, encontraba en su poeta.” *Op.cit.*, p. 226-227.

²³³ O segmento inicial é semelhante ao praticado no verso alexandrino clássico.

²³⁴ Pelo que se vê, o módulo dactílico final pode ser identificado numa leitura com base nos acentos, porque há, neste como nos demais casos (conforme se viu e verá) uma coincidência com o padrão acentual; é cabível a hipótese de que a opção pelo critério qualitativo no final dos versos se dê com a finalidade de definir a marcação rítmica (lembre-se da observação de Pejenaute, sobre os versos com base no critério qualitativo).

su/per/na / mão/ lhe a/pon/ta en/tre / né/voas / as / pla/gas /la/ti/nas.
Na/da es/pe/ra / nem / vê, //se in/ter/ro/ga o / cer/ra/do / fu/tu/ro;
se in/qui/re o / que/ lá / vai... //sô/ vê/ Trói/a a/bra/sa/da / no es/curo.
O/ ma / ru / lho / do O/cea//no os / ru/gi/dos / do in/cên/dio ar/re/me/da;
e_os/ si/bi/los / do / ven//to o es/tra/lar/ da / fa/tal/ la/ba/re/da.
E o/lhan/do a/lém / Car/ta//go a su/mir/-se en/ter as/ som/bras / da / tar/de,
em / ge/mi/dos e/xa/la / as / pro/fun/das / sau/da/des / em / que ar/de.

Pode-se constatar, nos versos, a irregularidade da distribuição das tônicas iniciais e a regularização dos acentos a partir da sexta sílaba. Como também se vê, predomina a existência de seis tônicas em cada um deles, quantidade que varia para cinco (mas com a possibilidade de se contar uma semitônica)²³⁵.

A frequência de tônicas nos exemplos até agora vistos pode constituir uma referência na procura de analogia com o hexâmetro quantitativo, pois, ainda que fosse possível considerar durações independentemente dos acentos, na prática de línguas neolatinas, como o português e o espanhol, as sílabas tônicas é que constituem o principal determinante do ritmo (como já foi apontado em citação de Piejenaute). A sucessão de tônicas, em número variável de cinco a seis – que ocasiona, portanto, a definição de células binárias e ternárias (conforme o padrão rítmico da língua portuguesa) – permite, apesar das variações, o estabelecimento da expectativa de repetição (condição fundamental ao ritmo marcado) em versos mais longos. Como qualidade básica comum a diversas das adaptações apresentadas, a desejável (de meu ponto de vista) associação entre a constância e a variabilidade, que não ocasiona a criticada monotonia resultante da marcação exclusivamente ternária no sistema qualitativo.

Mas retornemos a Castilho; ele apresenta, em seguida²³⁶, exemplo (do mesmo autor) de outra possibilidade de composição, que consistiria em dísticos de hexâmetros e pentâmetros:

²³⁵Notem-se os acentos secundários assinalados com pontilhado (menor intensidade) ou linha interrompida (maior intensidade), numa leitura possível.

²³⁶*Op. cit.*, pp. 31-32.

A bruma do alto mar some ao longe o Real foragido.
Pranteia em pé na torre a lamentosa Dido.

No rude turbilhão que lhe agita as turbadas idéas,
só o vê; triste Dido, era o seu mundo Eneas.

E Eneas vai cortando (ímpia sorte!) as undosas campinas;
mão superna lhe aponta as regiões latinas.

Nada espera nem vê, se interroga o cerrado futuro;
se inquire o que lá vai, vê Tróia a arder no escuro.

O marulho do Oceano os rugidos do incêndio arremeda;
e o uivar do largo vento imita a labareda.

E olhando além Carthago a sumir-se entre as sombras da tarde,
em gemidos exala o acerbo amor em que arde.

&c. &c. &c.²³⁷

De início, examinemos uma possibilidade de escansão²³⁸ baseada no critério quantitativo, ou seja, de cinco pés (dácilios e espondeus) formados de sílabas longas e breves:

Pran/teia em / pé / na / tor/re a / la/men/to/sa / Di/do. (2-4-6-(8)-10-12)

_ U U / _ U U / _ U U / _ _ / _ U

só / o / vê; / tris/te / Di/do, e/ra o / seu / mun/do E/nei/as.(1-3-6-9-(10)-12)

_ U U / _ U U / _ _ / _ U U / _ U

mão / super/na / lhe a/ pon/ta as / re/gi/ões /la/ti/nas.(1-3-6-(8)-10-12)

_ U U / _ U U / _ U U / _ _ _ U

²³⁷ Castilho encerra seu comentário com uma exortação ao trabalho em “amplas formas”: “Se as amostras que deixamos transcritas lograrem a fortuna de persuadir aos espíritos não-hóspedes no latim que a novidade pode ser prestadia, a esses rogamos que ponderem que imensa facilitação não encontraria para o seu trabalho nestas amplas formas quem empreendesse dar à nossa literatura os grandiosos poetas romanos! É ponto que vale a pena de ser meditado. 30 de julho de 1871.”

²³⁸ A escansão envolve a incerteza, considerando-se a existência de diversos modos de adaptação do hexâmetro, e o fato de eu não ter obtido fonte explicitadora das possibilidades ou maneiras de aplicação de regras da metrficação latina para a configuração dos pés em português, conforme a prática da época.

se in/qui/re o / que / lá / vai, / vê / Trói/a a ar/der / no es/cu/ro. (2-(4)-6-8-10-12)

_ U U / _ _ / _ U U / _ U U / _ U

e o ui/var / do / lar/go ven/to i/mi/ta a / la/ba/re/da. (2-4-6-8-(10)-12)

_ U U / _ U U / _ U U / _ U U / _ U

em / ge/mi/dos / e/xa/la o a/cer/bo a/mor / em / que ar/de. ((1)-3-6-8-10-12)

_ _ / _ U U / _ U U / _ U U / _ U

É evidente a coerência da configuração, que reforça a hipótese do sistema empreendido pelo autor. Mas, adotando-se novamente a ideia de busca de correspondências identificáveis nos padrões de metrificação qualitativa, vejamos como poderiam ser “lidos”, deste modo, os versos.

Pode-se reconhecer, também, nos pentâmetros (a seguir isolados), a justaposição de dois segmentos, desta vez hexassílabos ambos; entre parênteses, ao lado de cada linha, as posições das tônicas e semitônicas (entre parênteses internos), evidenciando-se padrões do dodecassílabo em português:

Pran/teja em / pé/ na / tor//re a / la/men/to/sa / Di/do. (2-4-6-(8)-10-12)

só/ o / vê; / tris/te / Di//do, e/ra o / seu/ mun/do E/nei/as. (1-3-6-9-(10)-12)

mão/ super/na / lhe a/ pon//ta as / re/gi/ões/la/ti/nas. (1-3-6-(8)-10-12)

sein/qui/re o / que/ lá / vai, // vê / Trói/a a ar/der/ no escu/ro. (2-(4)-6-8-10-12)

e o ui/var/ do / lar/go ven//to i/mi/ta a / la/ba/re/da. (2-4-6-8-(10)-12)

em/ ge/mi/dos / e/xa/la o a/cer/bo a/mor/ em que ar/de. ((1)-3-6-8-10-12)

Todos os versos terminam com uma sucessão de duas células binárias descendentes, ou seja, dois troqueus “acentuais” (uma relativa exceção é o quinto verso, com acento secundário definindo a sequência), e totalizam doze sílabas. (Do ponto de vista acentual, há predominância de versos nesse pé, uma vez que, embora haja igual número de versos que se iniciam por células jâmbicas e trocaicas, os primeiros não prosseguem com um conjunto uniforme desse padrão.) A solução pentamétrica,

portanto (que, também, permite outras possibilidades de leitura), vista deste modo (baseado em sistema qualitativo), parece definir-se pela variação da posição das tônicas (cinco, com possível adição de semitônica) e pela presença constante de uma sequência trocaica final.

Vejamos mais alguns exemplos de adaptações do hexâmetro ao português, citando-se versos do já mencionado “antecessor” de Odorico Mendes em versão decassilábica da *Ilíada* (embora apenas do primeiro canto), José da Costa e Silva, autor, também, de epístolas²³⁹. Destas, quase todas são feitas em decassílabos, como no breve exemplo seguinte (de versos heróicos), dedicado ao tradutor da *Eneida*, Barreto Feio²⁴⁰:

Epístola I (*Epístolas*, Livro V)

Da sepultada inércia, e do ócio rude
Diferença não faz, Barreto amigo,
Quando esconde seus raios, a virtude.

Disse “quase” porque a Epístola VIII²⁴¹ é composta em versos adaptados do hexâmetro, e dedicados ao praticante dessa modalidade Vicente Pedro Nolasco da Cunha, citado como referência por Castilho:

Oh tu, do Tejo, Cisne de cândida pluma,²⁴²
Que ao Tames voaste, onde o teu canto divino
Os ares, ventos, ninfas, Pastores namora,
salve! pios votos d’amigo, Vate te buscam,
Vate, que (recorda) fora na Pátria noto
De Darwin o douto ao douto Intérprete longe,²⁴³

²³⁹ Veja-se: Livro V – Epístolas. In: *Poesias de José Maria da Costa e Silva* – Tomo III. Lisboa: Typographia de António José da Rocha, 1844.

²⁴⁰ Assim é a dedicatória que antecede a epístola: “Ao Sr. José Vigtorino Barreto Feio (Capitão do Regimento de Cavalaria n. 3, e mais correcto Poeta, que se dava a traduzir a Eneida em verso solto)”. *Op. cit.*, p. 112.

²⁴¹ Do mesmo livro IV das *Poesias*, pp. 232-237.

²⁴² Este verso e o seguinte aparecem assim no corpo do poema: “Oh tu, que do Tejo, Cisne de cândida pluma,” / ao Tames voaste, onde o teu canto divino”; no entanto, constam da “Errata do terceiro volume”, na qual se indica a forma que aqui consta como sendo a correta. *Op. cit.*, p. 292.

De ti inda folgo quando teus versos escuto;

[...]

De jugo livres, livres d'acento tedioso, (v. 19)²⁴⁴

Ou breve, ou tarda a marcha traslado jucundo

D'opostos Estos d'alma d'Ilyso do Tibre,

Sublimes metros de seus antigos Poetas

Mil, que a modernos Vates faltaram, recursos

Deram; por impeços brioso o Gênio rompe;

[...]

Do vasto esplendor d'Ásia qual Tróia do cume (v. 60)²⁴⁵

[...]

De novo estilo, e canto credor se volvia!... (v. 74)²⁴⁶

Faço, a seguir, possível escansão de alguns versos com base em critério quantitativo²⁴⁷; observe-se a invariável presença do módulo definidor do hexâmetro dactílico, no quinto e sexto pés:

Oh / tu, / do / Te/jo, / Cis/ne / de / cân/di/da / plu/ma,

_ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ U U _ U

Que ao / Ta/mes / vo/as/te, / on/de o / teu / can/to / di/vi/no

_ _ / _ _ / _ U U / _ U U / _ U U / _ U

[...]

Va/te, / que / (re/cor/da) / fo/ra / na / Pá/tri/a / no/to

_ _ / _ _ / _ _ / _ U U / _ U U / _ U

De / Dar/win / o / dou/to ao / dou/to In/tér/pre/te / lon/ge,

_ _ / _ _ / _ _ / _ U U _ U U / _ U

²⁴³ Consta, na edição original, a seguinte nota referente a esse verso: “Alusão ao belíssimo Poema Filosófico de Darwin, intitulado o Jardim Britânico, que o Doutor Nolasco traduziu em verso, e imprimiu quando ainda estava em Lisboa”. *Id.*, p. 232.

²⁴⁴ *Id.*, p. 233. Note-se, na sequência de versos, o elogio do sistema praticado por Nolasco.

²⁴⁵ Consta no livro, relativa a esse verso, a seguinte nota: “Verso do Doutor Nolasco no seu poema = O Incendio de Moscou”.

²⁴⁶ Corresponde a esse verso a seguinte nota, na edição: “O Incêndio de Moscou foi o primeiro Poema Hexamétrico, que em Português se imprimiu. É de esperar que os amadores da verdadeira Poesia se não neguem a aperfeiçoar, e moldar ao Gênio da língua uma tão vantajosa metrificação”.

²⁴⁷ Aqui, como no caso anterior, a escansão traz incerteza. Do modo como vejo, resulta um número aparentemente excessivo de espondeus, o que põe em dúvida a correção da leitura. Seja como for, interessa-nos a diversidade da distribuição e a presença fixa da sequência final de dois dactilos, como parâmetro de identificação do verso.

De / ti / in/da / fol/go / quan/do / teus / ver/sos / es/cu/to;

_ _ / _ _ / _ _ / _ U U / _ U U/ _ U

[...]

De / ju/go / li/vres, / li/vres / d'a/cen/to / te/dio/so, (v. 19)

_ _ _ _ _ _ _ _ U U _ U

[...]

Do vasto esplendor d'Ásia qual Tróia do cume (v. 60)

_ _ _ _ _ _ _ _ U U _ U

Prosseguindo a busca de um caminho que se depreenda da transmigração do sistema quantitativo ao qualitativo, como óptica de interpretação rítmica, vejamos, agora, como ficaria a escansão dos versos com base nas tônicas:

Oh / tu, / do / Te/jo, / Cis/ne / de / cân/di/da / plu/ma,

Que ao / Ta/mes / vo/as/te, / on/de o / teu / can/to / di/vi/no

Os / a/res, / ven/tos, / nin/fas, / Pas/to/res / na/mo/ra,

sal/ve! / pi/os / vo/tos / d'a/mi/go, / Va/te / te / bus/cam,

Va/te, / que/ (re/cor/da) / fo/ra / na / Pá/tri/a / no/to

De / Dar/win / o / dou/to ao / dou/to In/tér/pre/te / lon/ge,

De / ti / in/da / fol/go / quan/do / teus / ver/sos / es/cu/to;

A/mor/ das / Ar/tes, / Gê/nio, / Fe/bei/a / co/ro/a,

Pei/to, / que/ não / tur/bam / d'a/lhei/a / gló/ri/a / Lu/zes,

Con/ti/go / me en/la/çam!... / fi/que a / Ter/si/tes / in/fa/me

Ín/vi/do/ mor/der-se / quan/do a / Vir/tu/de / se e/le/va,

Na / voz/ de/pri/min/do o / que.i/mi/tar/ de/se/ja/va.

[...]

De /ju/go / li/vres, / li/vres / d'a/cen/to / te/dio/so, (v. 19)

Ou /bre/ve, ou / tar/da a / mar/cha / tras/la/do / ju/cun/do

D'o/pos/tos / Es/tos / d'al/ma / d'I/ly/so / do / Ti/bre,

Su/bli/mes / me/tros / de / seus/ an/ti/gos / Po/e/tas

Mil, / que a / mo/der/nos / Va/tes / fal/ta/ram, / re/cur/SOS

De/ram; / por/ im/pe/ços / bri/o/so o / Gê/ni/o / rompe;

[...]

Do / vas/to es/plen/dor/ d'Á/sia / qual / Trói/a / do / cu/me (v. 60)

[...]

De / no/vo es/ti/lo, e / can/to /cre/dor/ se / vol/vi/a!... (v. 74)

Pode-se verificar, da relativamente longa amostra, que todos os versos apresentam, com o critério acentual (com apenas dois pontos que poderiam suscitar dúvida, pela leitura em hiato de “glória” e “gênio”), o dito módulo hexamétrico. Há, também, padrões da distribuição das tônicas que se repetem (como U_ / U_ / U_ / UU / _UU / _U, ou _ UU/_U/_UU _U U_U)²⁴⁸, com ocorrência, em quase todos os casos, de cinco tônicas no verso. Desta, como de outras observações acerca do comportamento e possibilidades dos versos, proporei a anunciada opção métrica para um breve exercício tradutório de fragmentos da *Odisseia*.

²⁴⁸ Lembro, para evitar confusões de leitura, que temos usado a mesma notação para distinguir as sílabas no sistema quantitativo (breves e longas) e qualitativo (tônicas e átonas).

A. 1. Apresentação sucinta de um método tradutório

A partir de tudo o que se considerou, passo a fazer breve apresentação de um modo de conceber a tradução de poesia, voltado a um exercício tradutório de fragmento da épica homérica.

Como conceito fundamental, compartilho da visão de tradução de poesia como recriação “paralela, porém autônoma” do texto de referência. Isso significará reconhecer os elementos que compõem o texto, nos planos de conteúdo e de expressão; no entanto, considerando-se o que se buscou definir como referências definidoras da linguagem poética, serão observadas, no texto, as características que serão tomadas prioritariamente como fontes de recriação. Relativamente ao campo do sentido, será buscada a reconstrução de informações, com os elementos com que se trabalha, visando a abranger o máximo possível das informações consideradas essenciais pelo tradutor, em decorrência da leitura. Para se ter esse parâmetro, ainda que se leve em conta a mutabilidade do sentido e sua associação inevitável com a sonoridade e outros componentes icônicos da composição, será feita, inicialmente, uma “tradução literal” do texto grego, que servirá de base, no plano de conteúdo, à elaboração do “canto paralelo”. Este, por sua vez, terá suas próprias regras e qualidades internas de composição, com a busca de estabelecimento de correlações analógicas, vistas num amplo espectro de possibilidades; quanto a isso, nada de novo, uma vez que, intencionalmente ou não, o que se faz será sempre uma obra correlata, mas com identidade própria, definida pelo conjunto de referências e de opções de configuração do labor poético. Serão buscadas, neste caso, a dinâmica e a densidade sonora que, de meu ponto de vista, atendem à opção de analogia com qualidades do texto grego, e, também, à própria concepção de poesia voltada ao uso de repetições (fônicas, semânticas, rítmico-acentuais, icônico-visuais), integrantes da pretendida teia de relações entre som e sentido; não se terá como pressuposto a ideia de síntese “radical”, que traz inconveniências ao teor também narrativo da composição. Diga-se, especificamente, que não será considerada a obrigatoriedade de manutenção da mesma forma de epítetos e fórmulas ao longo dos versos, nem da posição em que ocorrem, pensando-se na variabilidade como um conceito adequado à tradição e à atualidade da poesia de língua portuguesa. Adoto, como os três tradutores aqui estudados, a opção

pelo tom elevado da composição, coerente, segundo certos pontos de vista, com o teor heróico do poema.

O primeiro passo, diante da tarefa de recriar o texto grego, será, de meu ponto de vista, estabelecer o parâmetro métrico com que se irá trabalhar. E neste aspecto concentraremos nossa proposição, uma vez que o processo tradutório geral compartilhará de ações comparáveis às ações de leitura empreendidas durante as análises feitas neste trabalho.

Com base no que se discutiu no tópico anterior, escolho um modelo de metro para orientação do exercício, que poderá constituir-se num parâmetro fértil para futuras traduções. Não penso, diga-se já, no uso de modelo baseado em sistema que não o qualitativo, pela profunda introjeção desse paradigma de leitura na cultura literária moderna; mas, da observação de possibilidades de adaptação do hexâmetro a línguas como a nossa, proponho o seguinte esquema rítmico-métrico:

Os versos não terão quantidade fixa de sílabas, pois esta não é uma condição fundamental na definição do ritmo em versos que se sucedem em grande quantidade, envolvendo o fluxo de uma narrativa que contará, frequentemente, com o *enjambement*. Mas terão cinco ou seis acentos, considerando a necessidade de marcação que reforce a expectativa constante, como marcação rítmica, ao longo dos sucessivos versos “narrativos”. A constância, porém, se aliará à diversidade; como já se disse, a sucessão de tônicas em número variável de cinco a seis ocasionará a definição de células binárias e ternárias, em conformidade com o padrão rítmico da língua portuguesa. Mas será também regra básica a presença, em cada verso, do que denominei “módulo hexamétrico”, ou seja (em termos acentuais), de um dáctilo e um troqueu – ou de uma célula ternária descendente e uma binária descendente – finalizando o verso (considerando-se a relação entre tonicidade e duração, pode-se entender que a última sílaba da célula binária poderá se prolongar, exercendo, também, o papel de pausa, realizando, analogamente, um espondeu). Todos os versos serão, portanto, graves; há, no entanto, a possibilidade (não praticada no exercício que apresento²⁴⁹) da admissão do verso agudo, cuja sílaba tônica final teria de ser seguida por sílaba átona no próximo verso: no fluxo dos versos, o módulo se manteria presente na impressão propiciada pela leitura. Um modo de associar o mutável ao constante, garantindo-se a identificação do

²⁴⁹ Há uma única exceção: um verso agudo terminado por reticências, a sugerir um “tempo” adicional, compensador da sílaba faltante; de todo modo, o verso é seguido por sílaba átona do verso contíguo.

parâmetro ternário, sem que se recorra a sua aplicação invariável. O esquema permite, frequentemente, que se façam versos dodecassílabos, de modo a compor um padrão de métrica irregular em torno de medida usual em nossa língua, além de ser escolha defendida, com propriedade, para a recriação da épica (caso de H. de Campos, entre outros).

Veja-se, em seguida, como resulta o exercício, desenvolvido conforme o modelo exposto²⁵⁰. Primeiramente é apresentada a tradução, acompanhada do texto grego; depois, inclui-se novamente a tradução, desta vez assinalando-se as sílabas tônicas (_) e, por vezes, tônicas secundárias (...) ²⁵¹, e anotando-se, ao lado de cada verso, o número de sílabas que a ele corresponde.

²⁵⁰ Trata-se de *work in progress*, passível de modificações e aperfeiçoamento.

²⁵¹ Quando duas sílabas se juntam por elisão, e uma delas é tônica, assinalam-se ambas, para evidenciar a contagem de uma única sílaba, uma vez que não se anota, neste caso, a separação das sílabas, a fim de não prejudicar a leitura. Embora não se indique, “com a” será lido com ectilipse (“co’a”).

Odisseia, XI

(1-83 / 180-208)

‘αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἡδὲ θάλασσαν,
 νῆα μὲν ἄρ’ ἀμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα δῖαν,
 ἐν δ’ ἰστὸν τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ,
 ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄν δὲ καὶ αὐτοὶ
 βαίνομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες. 5
 ἡμῖν δ’ αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώοιο
 ἵκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον,
 Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.
 ἡμεῖς δ’ ὄπλα ἔκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα
 10 ἰοῖμεθα: τὴν δ’ ἄνεμός τε κυβερνήτης τ’ ἴθυνε.
 τῆς δὲ πανημερίης τέταθ’ ἰστία ποντοπορούσης:
 δύσετό τ’ ἡέλιος σκιδρόντο τε πᾶσαι ἀγυαί.
 ἢ δ’ ἐς πεῖραθ’ ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
 ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,
 ἡέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι: οὐδέ ποτ’ αὐτοὺς 15
 ἡέλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,
 οὐθ’ ὅπότε ἄν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
 οὐθ’ ὅτ’ ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ’ οὐρανόθεν προτράπηται,
 ἀλλ’ ἐπὶ νύξ’ ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.
 νῆα μὲν ἔνθ’ ἐλθόντες ἐκέλσαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα 20
 εἰλόμεθ’: αὐτοὶ δ’ αὖτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο
 ἦομεν, ὄφρ’ ἐς χῶρον ἀφικόμεθ’, ὃν φράσε Κίρκη.
 ἔνθ’ ἱερῆια μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχος τε
 ἔσχον: ἐγὼ δ’ ἄορ ὅζῃ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 βόθρον ὄρυξ’ ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα, 25
 ἀμφ’ αὐτῷ δὲ χοῖν χέομην πᾶσιν νεκύεσσι,
 πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἶνω,
 τὸ τρίτον αὖθ’ ὕδατι: ἐπὶ δ’ ἄλφιστα λευκὰ πάλυνον.
 πολλὰ δὲ γουνούμην νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
 ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην στεῖραν βοῦν, ἣ τις ἀρίστη, 30
 ῥέξειεν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ’ ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,
 Τειρεσίη δ’ ἀπάνευθεν οἶν ἱερευσέμεν οἶω
 παμμέλαν’, ὃς μῆλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι.
 τοὺς δ’ ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν,
 ἐλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα 35
 ἐς βόθρον, ῥέε δ’ αἷμα κελαϊνεφές: αἱ δ’ ἀγέροντο
 ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων.

Quando, depois, descemos ao mar e ao navio,
 primeiro ao mar divino o navio empurramos,
 e, da negra nau, o mastro e as velas erguemos;
 levadas a bordo as ovelhas pegas, seguimos
 tristes, aflitos, vertendo lágrimas fartas.
 por trás da nau de escura proa, Circe, a terrível
 deusa canora, de belos cachos, envia-nos vento
 propício, a inflar as velas, ótimo sócio.
 Cansados demais por cuidar de apetrechos do barco,
 sentamos; o vento e o piloto o navio guiavam.
 por todo o dia singramos, velas infladas.
 Pôsto o sol, cobriram-se de sombra os caminhos:
 a nau atinge o limite do oceano profundo.
 Lá estão a cidade e o país dos cimérios,
 pelo véu das nuvens e das brumas envoltos:
 Hélio raios-brilhantes nunca sob si os vislumbra,
 nem ao subir ao alto do céu estelante,
 nem ao baixar, de novo, do páramo à terra:
 estira-se a noite fatal sobre os pobres humanos.
 Aportado o navio, dele tiramos as reses;
 retomamos, então, as ondas do oceano bravo,
 até chegar ao local predito por Circe.
 Perímedes e Euríloco nossas cabras pegaram;
 e eu, sacando da coxa a aguda lâmina, um fosso
 cavei, um côvado de lado a lado medindo,
 e em volta, verti libações a todos os mortos:
 leite-mel a primeira, um doce vinho a segunda
 e água a terceira; espargi, então, alva farinha.
 Jurei às muitas cabeças ocas dos mortos
 que, indo a Ítaca, em sacrifício daria
 o melhor novilho, fartando de bens nossa pira;
 mataria uma rês apenas para Tirésias,
 negra de todo, distinta entre nossas ovelhas.
 Depois de preces e votos enviados aos mortos,
 agarrei os dois animais, degolando-os por sobre
 o fosso: seu sangue quente ensombrado escorria;
 almas subidas do Érebo em torno se uniram:

νύμφαι τ' ἡϊέοι τε πολὺτλητοί τε γέροντες
παρθενικαί τ' ἀταλαί νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκῆρεσιν ἐγγείησιν, 40
ἄνδρες ἀρηίφατοι βεβρωμένα τεύχε' ἔχοντες·
οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
θεσπεσίῃ ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.
δὴ τότε 'ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρύννας ἐκέλευσα
μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα νηλεί χαλκῷ, 45
δεῖραντας κατακτῆαι, ἐπευξασθαι δὲ θεοῖσιν,
ἰφθίμω τ' Ἀΐδῃ καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ·
αὐτὸς δὲ ξίφος ὅξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
ἤμην, οὐδ' εἶων νεκρῶν ἀμενγνὰ κάρηνα
αἵματος ἄσσον ἵμεν, πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι. 50
πρώτῃ δὲ ψυχῇ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἐταίρου·
οὐ γάρ πω ἐτέθαπτο ὑπὸ χθονὸς εὐρουοδείης·
σῶμα γάρ ἐν Κίρκης μεγάρῳ κατελείπομεν ἡμεῖς
ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον, ἐπεὶ πόνος ἄλλος ἔπειγε.
τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ, 55
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων·
Ἑλπήνορ, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα;
ἔφθης πεζὸς ἰὼν ἢ ἐγὼ σὺν νηὶ μελαίνῃ·
ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οἰμώξας ἡμειβετο μύθος·
διογενὲς Λαερτιάδῃ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, 60
ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακῇ καὶ ἀθέσφατος οἶνος.
Κίρκης δ' ἐν μεγάρῳ καταλέγμενος οὐκ ἐνόησα
ἄπορρον καταβῆναι ἰὼν ἐς κλίμακα μακρὴν,
ἀλλὰ καταντικρὺ τέγεος πέσον· ἐκ δέ μοι αὐγὴν
ἀστραγάλων ἐάγη, ψυχῇ δ' Ἀϊδὸςδε κατῆλθε. 65
νῦν δέ σε τῶν ὀπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,
πρὸς τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐόντα,
Τηλεμάχου θ', ὃν μούνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες·
οἶδα γὰρ ὡς ἐνθένδε κιὼν δόμου ἐξ Αἰδαο
νῆσον ἐς Αἰαίην σχήσεις εὐεργέα νῆα· 70
ἐνθα σ' ἔπειτα, ἄναξ, κέλομαι μνήσασθαι ἐμεῖο.
μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὀπιθεν καταλείπειν
νοσφισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι,
ἀλλὰ με κακκῆαι σὺν τεύχεσιν, ἅσσα μοι ἔστιν,

jovens esposas e anciãos por demais padecidos,
virgens tenras de corações recém-magoados,
muitos feridos por lanças brônzeas, homens
mortos por Ares, as armas tintas de sangue,
tantos por todo lado a correr ante o fosso
com muito rumor: fui tomado por lívido medo.
Eu, então, depois de incitar os parceiros,
mandei que esfolassem as reses por mim degoladas
e ambas logo queimassem, rogando às deidades,
ao poderoso Hades e a Perséfone, torva;
tomando da coxa a aguda espada, sentei-me
e não deixei que as cabeças ocas dos mortos
o sangue alcançassem, antes que ouvisse Tirésias.
Veio, primeiro, a alma de Elpenor, meu amigo:
ele não estava, ainda, sob a terra tão vasta,
por termos deixado seu corpo no paço de Circe,
insepulto e não-pranteado: novas dores urgiam.
Ao vê-lo irrompi em pranto, e, apiedando-me dele,
passei a dizer-lhe as seguintes palavras aladas:
“Elpenor, como vieste à treva brumosa?
Chegaste, a pé, antes de mim, que vim com a nau negra.”
Assim falei; ele, lamentando-se, disse:
“Filho de Laertes, oh Odisseu astucioso,
afetou-me um mau nume, além do vinho inebriante:
deitado no quarto de Circe, não cogitei em
usar a grande escada para descer...
caí direto do eirado: quebrei o pescoço,
e minha alma, então, buscou o caminho do Hades.
Suplico-te pelos ausentes, que vivem no alto,
por tua esposa e por teu pai, que com zelo criou-te,
e por Telêmaco, filho que em casa deixaste;
sei que, para ires da morada de Hades
à ilha Eéia, terás um navio bem feito:
imploro, senhor, que te lembres de mim ao chegares.
Não me deixes assim, não-pranteado e insepulto,
ao partires, para que os deuses não se ressintam;
mas queima-me junto a meus pertences e armas,

σῆμά τέ μοι χεῦναι πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης, 75
 ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.
 ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαί τ' ἐπὶ τύμβῳ ἔρετμόν,
 τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἐὼν μετ' ἐμοῖς ἐτάροισιν.
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον:
 ταῦτά τοι, ὦ δύστηνε, τελευτήσω τε καὶ ἔρξω.' 80
 νῶϊ μὲν ὡς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν
 ἦμεθ', ἐγὼ μὲν ἄνευθεν ἐφ' αἵματι φάσγανον ἴσχων,
 εἰδωλὸν δ' ἐτέρωθεν ἐταίρου πόλλ' ἀγόρευεν:

180-208

ὡς ἐφάμην, ἡ δ' αὐτίκ' ἀμείβετο πότνια μήτηρ: 180
 'καὶ λίην κείνη γε μένει τετληότι θυμῷ
 σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν: οἷζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ
 φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέματα δάκρυ χεύουσι.
 σὸν δ' οὐ πῶ τις ἔχει καλὸν γέρας, ἀλλὰ ἔκηλος
 Τηλέμαχος τεμένεα νέμεται καὶ δαΐτας εἴσας 185
 δαίνυνται, ἃς ἐπέοικε δικασπύλον ἄνδρ' ἀλεγύνειν:
 πάντες γὰρ καλέουσι. πατήρ δὲ σὸς αὐτόθι μίμνει
 ἀγρῷ, οὐδὲ πόλινδε κατέρχεται. οὐδέ οἱ εὖναι
 δέμνια καὶ χλαῖναι καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα,
 ἀλλ' ὅ γε χεῖμα μὲν εὐδὲι δθι δμῶδες ἐνὶ οἴκῳ, 190
 ἐν κόνι ἄγχι πυρός, κακὰ δὲ χροῖ εἵματα εἴται:
 αὐτὰρ ἐπὶν ἔλθῃσι θέρος τεθαλυῖά τ' ὀπώρα,
 πάντῃ οἱ κατὰ γουνὸν ἀλωῆς οἰνοπέδοιο
 φύλλων κεκλιμένων χθαμαλαὶ βεβλήταται εὐναί.
 ἐνθ' ὅ γε κεῖτ' ἀχέων, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει 195
 σὸν νόστον ποθέων, χαλεπὸν δ' ἐπὶ γῆρας ἰκάνει.
 οὕτω γὰρ καὶ ἐγὼν ὀλόμην καὶ πότμον ἐπέσπον:
 οὗτ' ἐμέ γ' ἐν μεγάροισιν εὐσκοπὸς ἰοχέαιρα
 οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχομένη κατέπεφνεν,
 οὔτε τις οὐδ' μοι νοῦσος ἐπήλυθεν, ἥ τε μάλιστα 200
 τηκεδόνι στυγερῇ μελέων ἐξεΐλετο θυμόν:
 ἀλλὰ με σὸς τε πόθος σά τε μήδεα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ,
 σὴ τ' ἀγανοφροσύνη μεληιδέα θυμὸν ἀπηύρα.

e ergue-me um sepulcro na praia do mar pardacento,
 Lembrança deste infeliz aos que virão algum dia;
 ao fim de tudo finca sobre a tumba o meu remo,
 aquele que usava junto a meus companheiros.”
 Assim me falou, e eu, em resposta, lhe disse:
 “Tais coisas, oh infeliz, farei como queres.”
 Nos sentamos, trocando palavras muito dóidas:
 de parte, eu mantinha a espada sobre o sangue das reses;
 o espectro, do outro lado, lamentava deveras.

Disse-me, então, em resposta, minha mãe veneranda:
 “Ela, resignado coração, ainda persiste
 em teu palácio: são-lhe sempre penosos
 os dias e as noites que passam; lágrimas verte.
 Ninguém tomou ainda o teu nobre domínio:
 Telêmaco o comanda, e também frequenta as festas,
 tal como convém a quem reparte justiça.
 Muitos o convidam. Teu pai ainda se encontra
 no campo, e nunca desce à pólis: jamais utiliza
 cama, nem cobertores ou mantos macios;
 no inverno dorme com os escravos em casa,
 na cinza junto ao fogo; só veste farrapos.
 Mas, se vêm o verão e o outono abundante,
 ali, sobre o inclinado terreno da vinha,
 deita em seu leito, feito de folhas caídas.
 Vive sofrendo, com sua grande dor progressiva,
 à tua espera; chega-lhe a dura velhice.
 Foi assim que morri, o meu destino seguindo:
 a hábil arqueira não me matou no palácio,
 já que não me atacou com suas flechas amenas;
 nem, de fato, atingiu-me a doença, que tanto
 sofrimento horrível faz, e os membros definha:
 tua falta, o anseio por ti, Odisseu grandioso,
 e teu afeto levaram-me a vida melíflua.

ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας
 μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖας. 205
 τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,
 τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ
 ἔπατ'. ἐμοὶ δ' ἄχος ὁξὺ γενέσκετο κηρόθι μᾶλλον,
 [...]

Assim dizia; inquietando-me, quis a meu peito
 estreitar a alma triste de minha mãe morta.
 Três vezes lancei-me, pelo peito impelido,
 três vezes ela voou-me das mãos, como sombra
 e sonho. Uma dor atroz o coração machucou-me.

Odisseia

(XI, 1- 83)

- Quando, depois, descemos ao mar e ao navio, (12)
 primeiro ao mar divino o navio empurramos, (12)
 e, da negra nau, o mastro e as velas erguemos; (12)
 levadas a bordo as ovelhas pegas, seguimos (13)
 5 tristes, aflitos, vertendo lágrimas fartas. (12)
 Por trás da nau de escura proa, Circe, a terrível (13)
deusa canora, de belos cachos, envia-nos vento (14)
propício, a inflar as velas, ótimo sócio. (11-12 sílabas)
Cansados demais por cuidar de apetrechos do barco, (14)
 10 sentamos; o vento e o piloto o navio guiavam. (13)
 Por todo o dia singramos, velas infladas. (12)
Pôsto o sol, cobriram-se de sombra os caminhos: (12)
 a nau atinge o limite do oceano profundo. (13)
Lá estão a cidade e o país dos cimérios, (12)
 15 pelo véu das nuvens e das brumas envoltos: (12)
Hélio raios-brilhantes nunca sob si os vislumbra, (14)
nem ao subir ao alto do céu estelante, (12)
nem ao baixar, de novo, do páramo à terra: (12)
estira-se a noite fatal sobre os pobres humanos. (14)
 20 Aportado o navio, dele tiramos as reses; (14)
retomamos, então, as ondas do oceano bravio, (14)
até chegar ao local predito por Circe. (12)
Perímedes e Euríloco nossas cabras pegaram; (14)
e eu, sacando da coxa a aguda lâmina, um fosso

- 25 cavei, um côvado de lado a lado medindo, (13)
e em volta, verti libações a todos os mortos: (13)
leite-mel a primeira, um doce vinho a segunda (13)
e água a terceira; espargi, então, alva farinha. (13)
Jurei às muitas cabeças ocas dos mortos (12)
- 30 que, indo a Ítaca, em sacrifício daria (13)
o melhor novilho, fartando de bens nossa pira; (14)
mataria uma rês apenas para Tirésias, (13)
negra de todo, distinta entre nossas ovelhas. (13)
Depois de preces e votos enviados aos mortos, (13)
- 35 agarrei os dois animais, degolando-os por sobre (14)
o fosso: seu sangue quente ensombrado escorria; (13)
almas subidas do Érebo em torno se uniram: (12)
jovens esposas e anciãos por demais padecidos, (13)
virgens tenras de corações recém-magoados, (13)
- 40 muitos feridos por lanças brônzeas, homens (12)
mortos por Ares, as armas tintas de sangue, (12)
tantos por todo lado a correr ante o fosso (12)
com muito rumor: fui tomado por lívido medo. (14)
Eu, então, depois de incitar os parceiros, (11)
- 45 mandei que esfolassem as reses por mim degoladas (14)
e ambas logo queimassem, rogando às deidades, (13)
ao poderoso Hades e a Perséfone, torva; (13)
tomando da coxa a aguda espada, sentei-me (12)
e não deixei que as cabeças ocas dos mortos (12)
- 50 o sangue alcançassem, antes que ouvisse Tirésias. (13)
Veio, primeiro, a alma de Elpenor, meu amigo: (12)
ele não estava, ainda, sob a terra tão vasta, (13)
por termos deixado seu corpo no paço de Circe, (14)
insepulto e não-pranteado: novas dores urgiam. (14)
- 55 Ao vê-lo irrompi em pranto, e, apiedando-me dele, (13)
passei a dizer-lhe as seguintes palavras aladas: (14)
“Elpenor, como vieste à treva brumosa? (12)

- Chegaste, a pé, antes de mim, que vim com a nau negra.” (13)
- Assim falei; ele, lamentando-se, disse: (12)
- 60 “Filho de Laertes, oh Odisseu astucioso, (13)
- afetou-me um mau nume, além do vinho inebriante: (13)
- deitado no quarto de Circe, não cogitei em (14)
- usar a grande escada para descer... (11)
- caí direto do eirado: quebrei o pescoço, (13)
- 65 e minha alma, então, buscou o caminho do Hades. (13)
- Suplico-te pelos ausentes, que vivem no alto, (14)
- por tua esposa e por teu pai, que com zelo criou-te, (13)
- e por Telêmaco, filho que em casa deixaste; (13)
- sei que, para ires da morada de Hades (12)
- 70 à ilha Eeia, terás um navio bem feito: (12)
- imploro, senhor, que te lembres de mim ao chegares. (14)
- Não me deixes assim, não-pranteado e insepulto, (12)
- ao partires, para que os deuses não se ressintam; (13)
- mas queima-me junto a meus pertences e armas, (12)
- 75 e ergue-me um sepulcro na praia do mar pardacento, (14)
- lembrança deste infeliz aos que virão algum dia; (14)
- ao fim de tudo finca sobre a tumba o meu remo, (13)
- aquele que usava junto a meus companheiros.” (12)
- Assim me falou, e eu, em resposta, lhe disse: (12)
- 80 “Tais coisas, oh infeliz, farei como queres.” (12)
- Nos sentamos, trocando palavras muito doídas: (14)
- De parte, eu mantinha a espada sobre o sangue das reses; (14)
- O espectro, do outro lado, lamentava deveras. (13)

(XI, 180 – 208)

[...]

- 180 Disse-me, então, em resposta, minha mãe veneranda: (14)
- “Ela, resignado coração, ainda persiste (14)
- em teu palácio: são-lhe sempre penosos (11)

os dias e as noites que passam; lágrimas verte. (13)

Ninguém tomou ainda o teu nobre domínio: (12)

185 Telêmaco o comanda, e também frequenta as festas, (13)

tal como convém a quem reparte justiça. (12)

Muitos o convidam. Teu pai ainda se encontra (13)

no campo, e nunca desce à pólis: jamaiz utiliza (14)

cama, nem cobertores ou mantos macios; (12)

190 no inverno dorme com os escravos em casa, (11)

na cinza junto ao fogo; só veste farrapos. (12)

Mas, se vêm o verão e o outono abundante, (12)

ali, sobre o inclinado terreno da vinha, (12)

deita em seu leito, feito de folhas caídas. (12)

195 Vive sofrendo, com sua grande dor progressiva, (13)

à tua espera; chega-lhe a dura velhice. (12)

Foi assim que morri, o meu destino seguindo: (13)

a hábil arqueira²⁵² não me matou no palácio, (12)

já que não me atacou com suas flechas amenas; (12)

200 nem, de fato, atingiu-me a doença, que tanto (12)

sofrimento horrível faz, e os membros definha: (12)

tua falta, o anseio por ti, Odisseu grandioso, (13)

e teu afeto levaram-me a vida melíflua. (13)

Assim dizia; inquietando-me, quis a meu peito (13)

205 estreitar a alma triste de minha mãe morta. (12)

Três vezes lancei-me, pelo peito impelido, (12)

três vezes ela voou-me das mãos, como sombra (13)

e sonho. Uma dor atroz o coração machucou-me. (13)

[...]

Tradução: Marcelo Tápia

²⁵² Referência a Ártemis (Odisseu também perguntara a sua mãe se esta teria morrido por ação das flechas da deusa).

Conclusão

Iniciemos esta parte conclusiva com a rememoração dos “dois sentidos” existentes, segundo Haroldo de Campos (conforme exposto na Introdução deste trabalho), no que seria a operação semiótica envolvida na tradução, a fim de refletirmos brevemente sobre eles, à luz do que aqui se desenvolveu. Sobre o primeiro, o de que a tradução poética “visa ao intracódigo que opera na poesia de todas as línguas”, diga-se que, como se procurou demonstrar, o chamado “intracódigo” sempre será observado, ainda que se questione a existência de propriedades intrínsecas ao texto ou independentes da leitura; se, de fato, a leitura é determinante do código, ela se apóia em elementos por ela identificados, ou seja, existentes por seu desvelamento. É evidente, contudo, que o “intracódigo” observado o será conforme o ponto de vista da observação: é inevitável a adoção de referenciais norteadores da escolha durante a leitura e, portanto, durante a tradução. Campos refere-se a um referencial (de que compartilhamos) para identificação do intracódigo: a função poética de Jakobson (cujo “espaço operatório” seria o próprio intracódigo), que permite a identificação de componentes das relações icônicas (para valer-me de outro aporte teórico aqui referido, útil nas operações de leitura e de recriação) perceptíveis no texto, as quais, conforme concepções que permanecem frutíferas para as operações de leitura, análise e recriação – como aqui se pretendeu re-demonstrar – caracterizariam a linguagem poética.

Pelas razões, exploradas neste estudo, relativas à diferença das línguas, à transitoriedade do sentido, à impossibilidade da tradução como processo simplesmente de “passagem” de uma língua a outra, ou da inviabilidade da equivalência “literal”, absoluta, entre conjuntos de informação estética, etc., a tradução de poesia será, como define o outro sentido, previsto por Campos, da operação semiótica, um “canto paralelo”. O teor de “movimento paródico” da tradução poética é evidente na leitura comparativa das diferentes versões da *épica* em português: cada uma é obra diversa, autônoma, que suscita discrepantes impressões – e compreensões – pela leitura. Mais uma vez, constata-se o óbvio que, ainda, por vezes é questionado: a inexistência da tradução “neutra”, da qual o tradutor estaria “ausente”, por submeter-se ao original de modo a apenas transpô-lo, fiel a seu sentido e a seu estilo, a outro idioma; a própria tradução revela, desde a origem de sua realização, as escolhas do tradutor, que, por sua

vez, são indicadoras de seus pressupostos de leitura e compreensão do fenômeno poético. Reitere-se, portanto, que os diferentes cantos paralelos serão tão diversos (ainda que apresentem características homólogas aos poemas de partida) quanto o são os critérios adotados por cada tradutor, conforme se mostra neste estudo e conforme postulou, inapelavelmente, a teoria desconstrucionista.

A relatividade dos procedimentos tradutórios, contudo, não será suficiente para a total relativização das traduções, como igualmente válidas por precondição: a análise descritiva e comparativa poderá servir à observação dos resultados obtidos dentro de determinada proposição e perspectiva tradutória, e da coerência entre estes e objetivos sugeridos pelos procedimentos identificados. Será de pouca valia, no entanto, segundo a perspectiva que aqui se procurou defender, a busca de estabelecimento de um critério de superioridade ou inferioridade de traduções com base numa avaliação quantitativa de equivalências, devido, propriamente, à incondicional natureza paródica (no sentido etimológico)²⁵³ da recriação poética.

Quanto à possibilidade de análise objetiva de resultados estéticos, os elementos considerados, por referencial anterior, como “efeitos” ou recursos estético-sonoros podem ser percebidos e, mesmo, quantificados; resta, no entanto, como problema, a possibilidade de demonstrar objetivamente a superioridade estética de uma obra sobre outra, sem se considerarem os referenciais ou critérios previamente estabelecidos do que deverá ser considerado esteticamente superior. Isso não elimina o fato de que, ao se ouvirem obras diversas, por exemplo, se possa (independentemente de análise) ter a nítida sensação de melhores soluções sonoras em uma do que em outra versão, por pessoas de diferentes repertórios, inseridas num mesmo contexto linguístico-cultural etc.; sobre isso, relembrem-se as tão exploradas regras de composição para que versos resultem “agradáveis” ao ouvido²⁵⁴. Talvez a dificuldade – ou, mesmo, impossibilidade – de se dar conta de processos quantificadores da qualidade estética se possa explicar pela natureza impressiva da *arte* verbal (como das demais artes), dotada de potencialidade ilimitada para a produção de sugestões: podemos entender a questão à luz do conceito (do qual me vali repetidas vezes) de *primeiridade*, relativa ao *ícone*,

²⁵³ Gr. *paroidía* [...] do gr. *pará* 'ao lado de' + *óidê,ês* 'ode', pelo lat. *parodia,ae* 'id.' (Houaiss).

²⁵⁴ Sobre o assunto, evoque-se Castilho, em cujo *Tratado de metrificação* consta o seguinte: “Investiguemos pois quais sejam os principais requisitos para o agrado do verso, abstraindo da ideia, do afeto, do estilo, e da linguagem. De todos estes requisitos, o primeiro é que o verso não seja duro nem frouxo. [...]” *Op. cit.*, 1874, p. 66. (Ao trecho, seguem-se as definições de “verso duro” e “verso frouxo” e a identificação dos fatores que os determinam.)

segundo a teoria de Peirce: tal plano semiótico refere-se à *qualidade*, que nada representa, mas se *apresenta* (releiam-se os apontamentos sobre o conceito de ícone, na página 27 deste estudo²⁵⁵). Sendo os aspectos estéticos do poema ligados a formas sonoras, rítmicas, visuais etc. (a ícones, portanto), considere-se (como já se viu na referida página) que o objeto do ícone é uma simples possibilidade do efeito que poderá “produzir ao excitar nossos sentidos” (Santaella, 1983: 86), e que “o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade” (p. 87). Assim, considerando-se o caráter de primeiridade, de iconicidade das formas e das relações entre as formas que compõem o poema (e estabelecem as ditas relações com o sentido, num processo de hibridismo sígnico), e, portanto, a sua natureza eminentemente sugestiva, poderá ser compreensível a dificuldade de estabelecimento de processos voltados à medição objetiva, universalizante, de propriedades estéticas de uma obra de arte verbal. Por essa mesma razão, atribuições de representação que se fazem a elementos utilizados em poesia, como, por exemplo, a mencionada definição de sentimentos propiciados pelas vogais (em Castilho e Grammont), será sempre incerta, ainda que seu caráter sugestivo, no plano perceptivo e emocional, seja inegável.

Sobre as competentes traduções escolhidas como objeto de estudo, pudemos observar suas especificidades principais, e, desse modo, os caminhos próprios percorridos no processo tradutório, depreendendo-se, de cada uma, um paradigma metodológico, ora afeito à síntese mais radical, vinculada a um verso mais breve, ora à explicitação narrativa relacionada à cadência fixa de um verso longo, ora à preocupação evidente (e explícita, pela abordagem teórica) de “transcrição” pautada pela densidade de efeitos sonoros associados ao campo do sentido, em síntese semântica menos drástica. Paradigmas bastante diversos que ilustram, modelarmente, a grande e nítida heterogeneidade que pode existir entre diferentes recriações do mesmo texto, exatamente por serem recriações; a convergir, entre as três obras, portanto, o ponto comum da criação paralela, que busca, ainda que de modos distintos, o estabelecimento de construções análogas aos poemas gregos, em sentido *e* em forma (todas apresentam, em maior ou menor concentração nos diversos fragmentos vistos, resultados afeitos à relação entre sonoridade e significação). Nenhum dos tradutores, pelo que se pode

²⁵⁵ Nessa mesma página, em nota, há, preliminarmente, um breve comentário acerca da natureza incerta da avaliação de ordem estética.

depreender de suas realizações, buscou apenas a correspondência de significados ou a “literalidade” do sentido.

De minha parte, a proposição de mais um parâmetro métrico-rítmico de tradução da poesia épica veio a resolver – ou encaminhou a resolução – de um antigo anseio pessoal pela compatibilização do aspecto dinâmico necessário aos versos e do aspecto de repetição, de referência fixa, desejável a uma longa sequência deles. No caso do metro, diga-se, parece-me infrutífera (assim como o é a busca de equivalência literal no plano do conteúdo) a procura de correspondência mais “fiel” ao metro greco-latino, dada a distância entre idiomas, poesias, sistemas métricos e, por fim, entre as culturas envolvidas. O interessantíssimo esquema proposto por André Malta (do qual aqui se tratou, ainda que marginalmente, por sua importância), apresenta qualidades rítmicas e poéticas independentes dos critérios que nortearam fundamentalmente sua escolha (voltados à tentativa de equivalência funcional, que consideraria fatores como a popularidade do metro, a natureza oral das composições etc.). O que me levou à busca de um esquema rítmico diferenciado foi, antes, uma solução que conjuminasse meus interesses de ordem estética, considerados no plano interno ao poema resultante da tradução; que ele emergja de tentativas de adaptação do hexâmetro a línguas modernas, é esperado, uma vez que muito se fez nessa área e muito se pensou a respeito do assunto. Ainda que guarde analogias desejáveis com o metro antigo, não será o princípio puramente de equivalência sua motivação; mas o serão, sim, pelo próprio critério da analogia (e de analogia “flexível” – assim como deverá ser, penso, a referente ao campo semântico), as qualidades comuns de junção do instável com o estável, do imprevisto com o previsível.

Bibliografia

- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 108.
- ABRAMO, C.W. *O Corvo – Gênese, Referências e Traduções do Poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ABREU, C. *Poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Ritmo, elemento de expressão* (tese de concurso). São Paulo: 1926.
- _____. *Poetas de França*. 1ª edição, 1936 / 5ª edição – São Paulo: Babel, 2011.
- _____. *Paralelamente a Paul Verlaine*. São Paulo: Martins, 1944.
- _____. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. (org.). *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 2003.
- _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AUBERT, Francis Henrik. “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise”. In: *Literatura e sociedade* nº 9. São Paulo: USP, 2006.
- _____. *As (in)fidelidades da tradução – servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- BELLEI, S. *O cristal em chamas*. Florianópolis. Editora UFSC, 1986.
- BENJAMIN, Lee Whorf. *Language, thought, and reality*. Massachusetts: Cambridge, 1956.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Cadernos do Mestrado*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1992.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*. Campinas: Editora Pontes, 1991.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alvez, 1910.
- BRITTO, P. H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, Gustavo B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.
- _____. “Desconstruir para quê?”. In: *Cadernos de tradução*, vol. 2. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. “O conceito de contraponto métrico em versificação”. *Site do autor*, s. d.
- _____. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. In: *Revista Terceira margem*, nº 15, julho-dezembro de 2006, pp. 239-254. Rio de Janeiro: 2006.

- _____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. *Site do autor*, s. d.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. “A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin”. In: *Revista da USP* nº 33, p. 161-170, março-maio 1997.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. “A palavra vermelha de Hoelderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Bere’shith – A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. “Da tradução à transfuncionalidade”. In: *Letras* 34, n. 3, 1989.
- _____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. São Paulo, Cultrix, 1976.
- _____. “*Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*.” Conferência apresentada no II Congresso Brasileiro de Semiótica, São Paulo, 1985.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Ilíada de Homero*. Vol. I. São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. *Ilíada de Homero*. Vol. II. São Paulo: Arx, 2002..
- _____. ; Vieira, Trajano. *Mênis: A ira de Aquiles*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Metalinguagem*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Odisseia de Homero – Fragmentos*. Organização: Ivan de Campos e Marcelo Tápia. Apresentação: Trajano Vieira. São Paulo: Olavobrás, 2006.
- _____. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” In: *Revista USP* nº 15, pp. 76-89, 1992.
- _____. “Para além do princípio da saudade – a teoria benjaminiana da tradução”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Folhetim, 9 de dezembro de 1984.
- _____. “Para transcriar a *Ilíada*”. *Revista USP* nº12, dez.-jan.- fev. 1991-1992.
- _____. “Paul Valéry e a poética da tradução”. Caderno “Folhetim”, jornal *Folha de S. Paulo*, 9 de dezembro de 1984.
- _____. *Signantia quase coelum/Signância quase céu*. São Paulo. Perspectiva, 1970
- _____. “Tradução, ideologia e história”. In: *Cadernos do MAM* número 1. Rio de Janeiro: dezembro de 1983.
- _____. “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, que introduz o livro *Signantia quase coelum / Signância quase céu*. (São Paulo, Perspectiva, 1979).

- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa* – Para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa* – Seguido de considerações sobre a declamação e a poética. 4ª edição, revista e aumentada. Lisboa: Livraria Moré-Editora, 1874.
- CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Tradução brasileira: *Uma teoria linguística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CHELINI, Antônio; Paes, José Paulo e Blikstein, Izidoro (tradutores) *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. Rio de Janeiro / São Paulo: McGraw-Hill, 1974, p. 128.
- COHEN, Jean. “Poesia e redundância”. In: *O discurso da poesia*. Coimbra [Poétique 28], Almedina, 1982.
- _____. *A plenitude da linguagem* (Teoria da poeticidade). Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- _____. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COSTA E SILVA, J.M de. *Livro V – Epístolas*. Tomo III. Lisboa: Typographia de António José da Rocha, 1844.
- COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- COULTHARD, Malcolm; CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 1995.
- _____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DRUMMOND, Adriano Lima; MIRANDA, José Américo. “O alexandrino português” in: O eixo e a roda. *Revista de Literatura Brasileira*, vol. 14 – Dossiê Literatura Brasileira do final do século XIX. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- FALEIROS, Álvaro. *Guilherme de Almeida e a tradução como forma*. Plaquete. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2012.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. I. Objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____. “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”. In: *Revista Itinerários*, nº especial, pp. 77-89. Araraquara: Unesp, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2003.

- GENTZLER, E. *Contemporary translation theories*. New York: Routledge, 1993.
- GIANNINI, Pietro. “Espressioni formulari nell’elegia greca arcaica”. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Clássica* (QU), 1973.
- GREIMAS, A. J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GRIFFIN, Jasper Canto IX – *Homer: Iliad IX*, Oxford, 1995.
- GRUPO μ. *A retórica da poesia*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Presença de Mallarmé no Brasil”. In: _____. *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.
- HARDWICK, C. *Semiotics and signification*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Unesp / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOMER. *The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D., in two volumes*. Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd., 1919.
- HOMERO. *Ilíada* – traduzida do grego em verso português por José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Régia, 1811.
- _____. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.
- _____. *Ilíada*. Tradução: Manuel Odorico Mendes. Prefácio e notas de Sálvio Nienkötter. São Paulo: Ateliê / Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.
- _____. *Odisseia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp, s. d.
- _____. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schüler. Vols. I, II e III. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- HOUAISS, A. (editor). *Dicionário inglês-português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época”. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Univers. de S. Paulo, 1990.
- _____. “O que fazem os poetas com as palavras”. In: Revista *Colóquio Letras*, 1973.
- _____. “Configuração verbal subliminar em poesia”. In: _____. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 81-92.

- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor / São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.
- LAGES, Susanna Kampf. *Walter Benjamin – Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2003).
- LEECH, Geoffrey N. *A linguistic guide to English poetry*. London: Longmans, 1969.
- LEAL, Antonio Henriques. *Pantheon maranhense: ensaio biográfico dos maranhenses ilustres já falecidos*. Lisboa: Imprensa nacional, 1873.
- LE GRAND BAILLY – *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2010.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas linguísticas em poesia*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LIDDELL AND SCOTT. *Greek-English lexicon*. Londres: Clarendon Press – Oxford, s. d.
- LORD. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- MALHADAS, Daisy et. al. (org.). *Dicionário grego-português*. 5 volumes. São Paulo: Ateliê, 2006-2010.
- MALTA, André. *A selvagem perdição – Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- MAN, P. de. *A Resistência à Teoria*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- NIDA, E. *Language structure and translation*. California: Stanford University Press, 1975.
- NUNES, Carlos Alberto. “Notas de um tradutor de Homero”. In: *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: s. d.
- _____. “Ensaio sobre a poesia épica”. In: *Os brasileidas – Epopéia nacional em nove cantos e um epílogo*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- Nuntius antiquus* nº 3. Belo Horizonte: agosto de 2009 (ISSN 19833636).
- OLIVA NETO, João Angelo. “A Eneida em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética”. In: *Simpósio de Estudos Clássicos da USP* n. 2. São Paulo: Humanitas, 2007.
- PARRY, Milman. “The traditional epithet in Homer”. In: Parry, Adam (Ed.). *The making of homeric verse*. N. York: Oxford Univesity Press, 1987.
- _____. “Greek and southslavic heroic song”. In: *op. cit.*
- PAZ, Octavio / Campos, Haroldo de. *Transblanco*. Rio de Janeiro, 1986.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEJENAUTE, Francisco. “La adaptación de los metros clasicos em castellano”. In: *Estudios clasicos* nº 63. Madri: 1971.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 6ª edição. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença – Uma introdução*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte. Autêntica, 2000.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *O discurso da poesia concreta – uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, 2011.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Org. e apres. de Augusto de Campos. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Edição da “Organização Simões”, 1955.

_____. *A arte da poesia – ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PYM, Anthony. “Doubts about deconstruction as a general theory of translation”. In: *Revista TradTerm*. São Paulo, 1995.

_____. *Teorias contemporaneas de la traducción*. In: *site da Universitat Rovira i Virgili*. Tarragona (Catalunha, Espanha): 2011.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo terceiro. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 8ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der poetik*. Berlim: 1946.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

SUZUKI, Teiiti. “Impressões da viagem à China: Pequim – fevereiro de 1980”. In: *Estudos japoneses* III. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, 1983, p. 95.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TORRE, Esteban. *Teoría de la traducción literária*. Madrid: Síntesis, s. d.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. “Duas traduções poéticas da Eneida: Barreto Feio e Odorico Mendes”. In: *Anais do II Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2007.

VALERY, P. *Variété II. Œuvres II* (1941). Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

VIEIRA, Trajano. “Introdução”. In: Campos, Haroldo de. *Odisseia de Homero*. São Paulo: Mandarim, 2002.

WINIFRED, N. *The language poets use*. London: The Athlone Press, 1972.

WHORF, B.L. *Language, thought, and reality*. Massachusetts: Cambridge, 1956

Mídia eletrônica consultada:

Site Perseus.

TLG / Musaïos.

APÊNDICES

Três ações criativas

1. Referente à discussão sobre a especificidade da poesia:

“Ao som de duas insônias”, conto que encerra a angústia pela incerteza entre o existente e o imaginado.

2. Referente ao conceito de tradução como ação paródica:

Tradução do poema “Ceasefire”, do poeta irlandês Michael Longley, que faz uma recriação adaptada à forma de soneto inglês (em procedimento, portanto, radicalmente paródico), de episódio particularmente marcante do canto XXIV da *Ilíada*, no qual o rei Príamo, de Tróia, suplica a Aquiles que lhe entregue o cadáver (ultrajado) de seu filho Heitor.

3. Referente à proposição rítmica associada ao método tradutório:

Áudio da tradução, por mim apresentada, do fragmento do Canto XI, da *Odisseia* (CD), para evidenciar, pela leitura, o resultado do modelo métrico proposto.

AO SOM DE DUAS INSÔNIAS

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie.
Charles Baudelaire

Eis que coloquei minhas palavras em tua boca.
Jeremias, 1.9

Só sobrevivo se rio do que é sério.
Anônimo

Naquele dia do mês de março de 1909, Giovanni Pascoli havia recebido, pela manhã, uma carta que o deixara inquieto. Datada do dia 19, trazia um conteúdo inesperado, e a resposta a dar suscitava reflexão, embora não pudesse tardar. Olhando a paisagem quieta do entardecer, em pé no pórtico de sua bela casa em Castelvecchio, o poeta sentia um rebuliço interior que o impedia de pensar com clareza; não sabia se deveria responder à carta, ou, caso respondesse, se deveria fazê-lo de modo indefinido ou com decididas afirmações. Optou por respondê-la com evasivas, cuidando, contudo, de não alimentar esperanças. A despeito da decisão, não se tranquilizou por inteiro, restando-lhe uma espécie de tremor sutil na mão direita, suficiente para dificultar sua escrita; restou-lhe, também, um fio muito fino e frio no abdome, apesar da bebida quente que ingerira antes de se deitar. A estranha sensação acabou permanecendo em sua noite insone, povoada por imagens de letras, que se embaralhavam formando nomes, a soar em sua mente, imersos em versos que não conseguia delimitar, e dos quais logo se esquecia, numa sucessão de aparições e perdas.

Longe dali, Ferdinand de Saussure, depois de mais um dia dedicado à preparação da segunda série de conferências sobre linguística geral que ministrava na Universidade de Genebra, também não pudera dormir, e se dedicava a continuar seus cadernos de estudo sobre anagramas, sistematicamente preenchidos durante as noites, até a hora em que o sono o impedia de prosseguir. Nessa ocasião, com a insônia, o trabalho avançava até um ponto em que sua vista se turvava e seu pensamento se aturdiava, num misto de sonho e realidade que o tornava ainda mais aflito quanto à veracidade de suas descobertas; vinham-lhe à mente, então, a partir de direções difusas, inauditos sons guturais, enquanto sentia, pouco a pouco, a garganta apertar-se. Uma breve pausa e alguns goles de água, sorvidos em silêncio num canto escuro, eram suficientes para que se percebesse parcialmente refeito, retornando à sua longa tarefa.

Após alguns anos de pesquisa incansável, permanecia a dúvida primária quanto à própria existência do objeto de sua busca: apesar do deslumbramento a que se entregara, por reconhecer tantos anagramas evidentes nas obras que examinava e conseguir formular as regras que deveriam ter orientado os autores na realização daqueles feitos poéticos, persistia nele um duro foco de incerteza, imanente ao seu estudo, que se contrapunha ao encanto como um gume aguçado, impiedoso, a introduzir-se cada vez mais fundo em seu espírito. Durante a madrugada, além do trabalho, ocupava-lhe a imaginação uma possível segunda carta dirigida a Pascoli, na qual formularia, de maneira sucinta mas suficiente, a questão crucial que o aliviaria pela resposta que obtivesse, mesmo que negativa. Lia e relia a primeira carta enviada àquele poeta, um dos poucos a cultivar ainda a poesia latina, e tantas vezes premiado no *Certamen Hoeufftianum* da Academia de Amsterdã:

Tendo me ocupado da poesia latina moderna a propósito da versificação latina em geral, encontrei-me mais uma vez diante do seguinte problema: – Certos pormenores técnicos que parecem observados na versificação de alguns modernos são puramente fortuitos ou são *desejados* e aplicados de maneira consciente?

Entre todos aqueles que se distinguiram em nossos dias, por obras de poesia latina e que poderiam, por conseguinte, esclarecer-me, são poucos os que se poderia considerar ter dado modelos tão perfeitos como os seus e onde se sentisse tão nitidamente a continuação de uma tradição muito pura. É a razão que me leva a não hesitar em dirigir-me particularmente ao senhor e que deve servir-me de justificativa pela grande liberdade que tomo.

Caso o senhor estivesse disposto a receber em pormenor minhas perguntas, eu teria a honra de enviá-las numa próxima carta.

Saussure iniciara sua pesquisa sobre os anagramas em 1906, e, a esta altura, já havia preenchido seu 117^o caderno, além de papéis avulsos; no momento, fazia anotações nas grandes folhas em que tratava dos poemas latinos de Pascoli e de outro autor, também italiano e também Giovanni, Rosati. Seus cadernos continham essencialmente exercícios de decifração, por meio dos quais buscava encontrar os anagramas fonéticos que teriam sido incluídos pelos versificadores: um ou mais versos comporiam uma certa palavra, geralmente o nome de um deus ou de um herói; ao escutar versos latinos, Saussure ouvia levantarem-se, pouco a pouco, os fonemas principais de um nome próprio, distribuídos – acreditava – intencionalmente e conforme normas definíveis. A cada lance de dados do olhar, surgia um premeditado arranjo anagramático, a evidenciar a intervenção do demiurgo, uma inteligência organizadora do caos, que a sua própria desvendava;

divisados em toda parte, os nomes insuflavam o seu ânimo, nunca serenado, todavia, pela convicção.

Pascoli, professor da Universidade de Bolonha, e, portanto, seu colega de ensino acadêmico, seria seu salvador, o deus vivo a revelar-lhe a própria intenção criadora, a dar-lhe sustentação às asas do seu vôo, a confirmar-lhe a determinação dos gestos por ele desvelados; a dar-lhe a paz necessária à sua excitação, chão a sua descoberta sem limites.

Ao raiar a aurora, entrevedo por uma fresta um tênue raio de sol, Saussure adormeceu. E teve um sonho curioso, com estantes e estantes de livros; numa delas (onde seus olhos captaram de relance a palavra "Ficção" encerrada numa etiqueta) apareceu-lhe, num *close* a meia-luz – detalhe sobressaído em meio às contíguas edições na linha da prateleira –, o título *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. A inscrição o fez despertar; lembrou-se, logo, de já ter visto tal volume numa livraria de Genebra, sem chegar a folheá-lo – era, sabia ele, outra obra de Sigmund Freud, autor de *A interpretação dos sonhos*, que também não lera. Tratava-se, aquele vislumbre, de algo estranho e mero acaso, como lhe pareciam ser, quase sempre, os sonhos; após deixar de lado os signos esvanecidos na memória, voltou ao seu mundo presente, focalizando a resposta que receberia do poeta italiano.

Maria, irmã de Pascoli, notou, na manhã seguinte, sua inquietude; estava lívido, com as feições contraídas, visivelmente maldormido; trazia uma expressão rude, grave, interrogativa, além do habitual ar sombrio que se instalara nele desde o assassinato nunca aclarado de seu pai Ruggero, quando tinha apenas 12 anos. Ela ofereceu-lhe, então, um revigorante desjejum, que ele mal tocou. Ainda na mesa, o escritor relia versos seus, de *Ultima linea* – "Ergo Vergilius cecinit nova saecula frustra, / frustra ego praedixi, frustra effata Sybilla est..." –, de *Senex Coricius* – "Spectabat mare caeruleum de vertice collis / mente Cilix tota. Prope falx et marra iacebant" –, e de "Nestor", na página casualmente aberta de *Catullo calvos* – "sub arbore umbra Nestoris sedet senis"; depois, debruçou-se sobre versos de seus familiares poetas latinos, buscando neles, também, possíveis "pormenores técnicos" a que o linguista aludia. Seriam procedimentos por ele ignorados? E, se apareciam em seus próprios poemas, seriam fruto de uma consciência misteriosa que guiara sua pena, uma consciência alheia que o tornara um simples instrumento de sua vontade? Ou estaria tão imbuído da poesia no idioma do Lácio que a criaria, em seus moldes, como um meio transmissor de uma tradição, sem que isto se

limitasse à sua iniciativa? Afinal, ele, Iohannis, recebera medalhas de ouro do concurso holandês, o que revelava que, aos olhos dos críticos, assim como aos do próprio Saussure, seus versos eram legítimos e destacados representantes da poética latina. Não lhe agradava a ideia de não saber coisas importantes acerca de sua própria obra, composta com o máximo de atenção, labor, dedicação e controle que podia oferecer a si mesmo, naquilo que mais lhe importava; conhecia e estimava, é claro, os momentos em que lhe vinham soluções sem que as perseguisse, as fases mais férteis, a inspiração especial de alguns momentos, sem os quais, acreditava ele, não seria um poeta; mas a simples sugestão de algo que fizesse sem ter plena ciência de que o fazia fincava-lhe, novamente, no abdome, um frio e fino fio, como se a ponta delgadíssima de uma seta, ou mesmo uma agulha gélida, estivesse cravando-se em suas entranhas. Desencorajando o interlocutor sobre a existência de algo que não identificava, foi cortês o suficiente, em sua resposta, para propiciar a nova e esperada carta, com a questão mais definida acerca dos tais "pormenores"; a mensagem não categórica dava-lhe a alternativa de estar escondendo o que não queria revelar, em vez de atestar o possível desconhecimento de algo que pudesse ser real.

Ao receber a resposta de Pascoli, Saussure inicialmente prostrou-se, por não lhe indicar, ela, qualquer identificação com suas sugestões. Anteviu, portanto, a negativa quanto à realidade de seus achados, talvez apenas uma miragem, uma projeção de sua mente excitada sobre uma massa, ou mancha, que se prestava a qualquer molde que a ela se impusesse. Mas a chama de uma possível revelação, vista a cada passo de seu empenho, não se apagava com mais uma incerteza, e sua iniciativa de escrever a segunda carta deu-se logo, sem rodeios. Era o dia 6 de abril:

Dois ou três exemplos bastarão para colocar o senhor no centro da questão que se colocou ao meu espírito e, ao mesmo tempo, permitir-lhe uma resposta geral, pois, se é somente o acaso que está em jogo nesses poucos exemplos, disso decorre certamente que o mesmo acontece em todos os outros. De antemão, creio bastante provável, a julgar por algumas palavras de sua carta, que tudo não deve passar de simples coincidências fortuitas:

1. É por acaso ou intencional que, numa passagem como *Catullo calvos* p. 16, o nome *Falerni* se encontre rodeado de palavras que reproduzem as sílabas desse nome

... / *facundi cálices hausere – alterni* /

FA AL ER AL ERNI

2. *Ibidem* p. 18, é ainda por acaso que as sílabas de *Ulixes* parecem procuradas numa sequência de palavras como

/ *Urbium simul* / *Undique pepulit lux umbras ... resides*

U UL U ULI X S S ES

assim como as de *Circe* em

/ *Cicuresque* /

CI R CE

ou/ *Comes est itineris illi cerva pede* /

...

A carta continuaria, mas o essencial estava dito. Se isto não fosse, como deixara explícito, um procedimento consciente, nada o seria, e seu esforço teria sido em vão. A angústia instalou-se nele com um suspiro indefinível, pelo tempo que durasse a espera de uma resposta que previa desértica, árida, vazia, a consumir-lhe o ânimo.

Sem prestar muita atenção à correspondência, Maria passou-a ao irmão, que apanhou imediatamente, dentre as diversas cartas, a do mestre suíço. Ela notou, mais uma vez, que o desassossego tomava conta do poeta, alçando-se, pela premência de algo oculto, a um nível bem mais elevado do que aquele que percebia nele desde os dias finais do último mês.

Pascoli leu-a rapidamente, e dirigiu-se, como em busca de ar, aos arredores de sua residência. Uma névoa discreta tomava conta do lugar, fundindo-se a seu pensamento, curiosamente vago. Não pensara, considerava-se certo disso, em espargir elementos de nomes nos poemas, mas eles estavam ali, e o remetente da carta tinha razão. Desconhecia de fato algo que ele próprio fizera? Ou seu conhecimento era maior do que supunha? Por um instante, pareceu-lhe natural que tivesse engendrado tais palavras nos versos. Seu devaneio ingressou numa dimensão mais interna, a olhar para dentro, buscando enxergar em meio à névoa que espelhava o exterior, agora não visto; e viu um possível outro de si, a rir de sua ignorância, a ironizar sua cegueira. Voltando novamente o olhar para o lado de fora, dominado por uma superfície vaporosa amena, continuou a ver uma face de si mesmo no éter, como um reflexo que, não obedecendo a seu gesto, ria enquanto ele franzia o cenho. Seria este outro o autor daqueles gestos precisos de sílabas, de sons, entremeando-se em seu ofício como uma linha que costura no tecido alheio, mas cede à fusão de seu feito? Ou seu riso denunciava a não-autoria de quem quer que não fosse a própria escritura, a gerar em seus meandros suas próprias leis,

dotada de um cérebro, motor da linguagem, criador de urdiduras independentes do veículo de sua concretização, esta mão trêmula?

Não havia resposta a dar, sem partir-se; sem negar a sua consciência, ou exaurir a do outro, ou afirmar o inexistente, ou cegar-se diante da evidência, ou admitir que sua poesia lhe era transcendente, ou que, se não o era, talvez fosse algo que não conhecia bem, e, se não conhecia bem, talvez não existisse, assim como sua consciência, que agora lhe parecia demente, com um teor indistinto de mentira a roer-lhe desde dentro – e desde fora.

Nada a responder. A decisão amainou-lhe a alma, que clareava em seu centro, enquanto a névoa se dissipava, permitindo contornos mais nítidos. O ar frio entrou mais livremente em seus pulmões, acalentando-lhe o peito revoltado; parecia delimitar-se, em raros traços de vapor, a face translúcida de seu pai, sugerindo-lhe, com voz pálida e longínqua, que deixasse os mistérios se diluírem nos vãos do intelecto.

No início, a ausência de resposta intensificou a agrura de Saussure, que, febril, já não conseguia prosseguir a escrita em seus papéis grandes. As noites tornaram-se vazias, porque povoadas apenas de fantasmas. Fantasmas são nada, vêm e vão, à mercê dos ventos de nossa fantasia; emergem e retornam ao infinito das possibilidades amorfas, ao vazio das formas. Só a intenção, só o ato atento determina a existência do que se identifica; o que apenas surge, e some, nada é, desprovido da determinação da vigília. Assim os sonhos, incertos, das noites em Genebra, quando a elas retornou o sono, só reaparecido no momento em que os cadernos foram definitivamente ocultados dos olhos exangues de seu autor, num móvel de sólida madeira.

Marcelo Tápia, novembro-dezembro de 2007.

Nota: Este conto foi motivado pelas informações contidas na obra *As palavras sob as palavras – os anagramas de Ferdinand de Saussure*, de Jean Starobinski (tradução de Carlos Vogt), publicada em São Paulo pela editora Perspectiva, em 1974. Os trechos das cartas de Saussure foram retirados dessa edição, com alterações mínimas, assim como dela provém alguma frase incorporada ao texto.

Ceasefire

I

*Put in mind of his own father and moved to tears
Achilles took him by hand and pushed the old king
Gently away, but Priam curled up at his feet and
Wept with him until their sadness filled the building.*

II

*Taking Hector's corpse into his hands Achilles
Made sure it was washed and, for the old king's sake,
Laid out in uniform, ready for Priam to carry
Wrapped like a present home to Troy at daybreak.*

III

*When they had eaten together, it pleased them both
To stare at each other's beauty as lovers might –
Achilles built like a god, Priam good-looking still
And full of conversation, who earlier had sighed:*

IV

*'I get down on my knees and to what must be done
And kiss Achilles' hand, the killer of my son.'*

²⁵⁶ Nascido em Belfast, em 1939, Michael Longley publicou, entre outros, os livros de poemas *No continuing city* (1969), *Man lying on a wall* (1976), *Poems 1963-1983* (1984), *The ghost orchid* (1995) e *Broken dishes* (1998). É membro da Royal Society of Literature.

CESSAR-FOGO

I

Relembrando o próprio pai, lacrimoso, Aquiles
Tomou a mão do velho rei; com gentileza
Afastou-o, mas Príamo abraçou-lhe os pés:
Choraram, e a tenda inundou-se de tristeza.

II

Tendo nas mãos o corpo lavado de Heitor,
Aquiles, que respeito pelo rei nutria,
Embrulhou-o numa túnica, qual presente
A ser ofertado a Tróia ao raiar do dia.

III

Cearam juntos e, então, admiraram a
Beleza um do outro, como o fariam amantes –
Aquiles qual um deus, Príamo ainda belo
E pleno de prosa, ele que suspirara antes:

IV

“Faço o que devo: posto de joelhos me humilho;
Beijo a mão de Aquiles, que aniquilou meu filho.”

(Tradução: Marcelo Tápia)

Nota do trad.: “Ceasefire” foi escrito, segundo o autor, quando “se rezava em seu país por um cessar-fogo do Ira”.