

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**

RODRIGO BRAVO SILVA

**A Tradução como Rearticulação Textual**

São Paulo  
2019

RODRIGO BRAVO SILVA

**A Tradução como Rearticulação Textual**

**Versão Original**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Linguística, Letras e Artes

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586t Silva, Rodrigo Bravo  
A Tradução como Rearticulação Textual / Rodrigo  
Bravo Silva; orientador Antonio Vicente Seraphim  
Pietroforte - São Paulo, 2019.  
219 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Linguística. Área de  
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Tradução. 2. Linguística. 3. Filologia. 4.  
Filosofia da Linguagem. I. Pietroforte, Antonio  
Vicente Seraphim, orient. II. Título.

Nome: BRAVO, Rodrigo

Título: A Tradução como Rearticulação Textual

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para  
obtenção do título de Mestre em Linguística

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*εἰς τοὺς φιλοῦντας τὴν δίκην*

## **Agradecimentos**

A Maria Vitória, por todo o amor, paciência e pela parceria de valor inestimável. Infinita gratidão por compartilhar comigo essa jornada.

A Sílvia Moreira, pela bela amizade manifesta em uma década de estudos em conjunto.

A Tatiana Carlotti, por todo apoio, amizade e por ensinar-me que a resiliência é a maior virtude da vida adulta.

A Josuel Santos, por todo apoio em tempos de luta contra toda sorte de reacionarismos, totalitarismos e abusos de poder.

Aos professores Marcelo Tápia e Jaa Torrano, por todos os ensinamentos valorosos e pelo papel essencial em minha formação intelectual.

Aos professores da Área de Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, por todos os conhecimentos transmitidos e pela admirável dedicação.

À FFLCH e ao CNPq, pela viabilização desta pesquisa.

## RESUMO

BRAVO, Rodrigo. **A Tradução como Rearticulação Textual**. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente trabalho, que representa os desenvolvimentos de investigações iniciadas há cerca de quatro anos, propõe cumprir o seguinte objetivo imediato: fundamentar uma ciência tradutológica autônoma, orientada pelo paradigma teórico da *rearticulação textual* e sustentada pelos conceitos encaminhados por Vilém Flusser, Edmund Husserl e Ernst Cassirer, no que tange a filosofia da linguagem, o método fenomenológico e a epistemologia, respectivamente, e por Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Louis Hjelmslev e Gérard Genette, no que tange a ciência dos discursos. A justificativa da relevância e da pertinência de tal programa se verificará a partir da identificação e da investigação de problemas relacionados à lógica de alguns dos sistemas teóricos vigentes para a tradutologia. Reconhece-se que a proposta de um novo sistema metodológico para a condução da tradutologia implica a necessidade não somente de demonstrar sua aplicabilidade e validade, mas também de considerar suas consequências para a ciência da tradução, de modo que serão conduzidos, na segunda seção deste estudo, exercícios de aplicação do modelo encaminhado, em que se explicitará seu alcance enquanto teoria descritiva do traduzir. Deseja-se subsidiariamente, com isso, demonstrar que os conceitos aqui propostos não se fecham em si mesmos, mas, porque derivam as categorias em que se enquadram e as funções que estabelecem entre si a partir dos próprios objetos que sistematizam, permitem o encaminhamento de uma nova perspectiva de entendimento do fenômeno da tradução.

Palavras-chave: Tradutologia, Linguística, Filologia, Filosofia da Linguagem

## **ABSTRACT**

**BRAVO, Rodrigo. Translation as Textual Rearticulation.** 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work, representing the development of investigations started four years ago, aims to fulfill the following objective: fundamenting an autonomous translation science, oriented by the paradigm of textual rearticulation, based on the concepts created by Vilém Flusser, Edmund Husserl and Ernst Cassirer, regarding the philosophy of language, the phenomenological method and epistemology, respectively, and by Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Louis Hjelmslev and Gérard Genette, regarding discourse sciences. The justification of both relevance and pertinence of such research program will be verified by the identification and investigation of problems related to the logic of some of the current theoretical systems in translatology. One recognizes that the proposition of a new methodological system for conducting translatology implies the necessity of not only demonstrating its validity and applicability, but also considering its consequences for translation science, being that application exercises for the method will be performed on this study's second section, in which its range as descriptive theory of translation will be shown. Secondly, one aims, as a direct consequence, to demonstrate that the concepts hereby proposed are not closed within themselves, but allow, because they derive their categories and functions from the very objects they systematize, the development of a new perspective for the phenomenon of translation.

Key-words: Translatology, Linguistics, Philology, Philosophy of Language



## SUMÁRIO

1. Introdução – por um novo paradigma teórico para a tradutologia.....	10
1.1. A questão da autonomia na ciência tradutológica.....	10
1.1.1. Dogmatização X Descrição.....	20
1.1.2. O problema do recorte.....	27
1.2. A tradutologia como ciência da rearticulação textual.....	38
1.2.1. A tradução entre parênteses.....	38
1.2.2. As lógicas do traduzir diante do complexo textual.....	40
2. A lógica trágica em tradução caleidoscópica – estudo sobre as versões de Jaa Torrano do prólogo de <i>Bacas</i> , de Eurípides.....	62
2.1. O contexto da ciência filológica e da tradução dos clássicos no Brasil.....	62
2.2. A aceitação do fracasso do ato tradutório como programa metodológico..	72
2.3. A tradução caleidoscópica do texto mítico.....	72
2.4. Análise das traduções do prólogo de <i>Bacas</i> .....	77
2.4.1. Seção I (vv. 1-5).....	83
2.4.2. Seção II (vv. 6-9).....	85
2.4.3. Seção III (vv. 10-12).....	86
2.4.4. Seção IV (vv. 13-22).....	88
2.4.5. Seção V (vv. 23-31).....	89
2.4.6. Seção VI (vv. 32-38).....	91
2.4.7. Seção VII (vv. 39-42).....	93
2.4.8. Secao VIII (vv. 43-46).....	96

2.4.9. Seção IX (vv. 47-54).....	98
2.4.10. Seção X (vv. 55-63).....	100
2.5. A importância da contextualização filológica para a tradução do arquitexto trágico.....	103
3. Entre a peixeira e a <i>katana</i> - a tradução da tradição no <i>haikai</i> de Pedro Xisto.....	109
3.1. A importância do <i>haikai</i> na literatura brasileira.....	109
3.2. Os saltos da Rã – expressão e conteúdo no <i>haikai</i> .....	111
3.2.1. Coerções de expressão: metro, <i>Kigo</i> e <i>Kireji</i> .....	111
3.2.2. Coerções de conteúdo e máximas estéticas do <i>haikai</i> .....	123
3.2.3. A justaposição como inovação estilística.....	132
4. <i>Leonorana</i> : a rearticulação do Barroco na Pós-Modernidade.....	137
4.1. Introdução – tradução estilística e tradução além do código verbal.....	137
4.2. Considerações preliminares sobre a poética de Ana Hatherly.....	138
4.3. Características e mecanismos criativos da estética barroca.....	144
4.4. O projeto estético de Leonorana.....	183
5. Considerações finais.....	211
6. Referências Bibliográficas.....	212

## **1. Introdução – por um novo paradigma teórico para a tradutologia<sup>1</sup>**

### **1.1. A questão da autonomia na ciência tradutológica**

A busca pelo estabelecimento de um primado epistemológico autônomo para a prática da tradução é programa que já estabelece pressupostos no momento de sua enunciação. Considerando as implicações lógicas deste enunciado, entende-se que o traduzir não se manifesta, pelo menos nas correntes contemporâneas majoritárias, como disciplina dotada de autonomia; essa autonomia, por sua vez, é somente da ordem do parecer se mero ato performático declarativo ou designada pela burocracia da organização departamental das universidades; fala-se aqui de autonomia, valendo-se de termo avançado por Edmund Husserl (cf. 2010), no sentido de *ontologia regional*, ou seja, campo do saber independente, não subordinado a outros essencialmente, mas capaz de dialogar com estes em pé de igualdade. À guisa de exemplo, ainda que a linguagem por meio da qual a Física consegue dar forma a seus conteúdos seja a da Matemática, esta não é dependente daquela, e define-se enquanto ciência autônoma capaz de desenvolvimento independente. A tradução, porém, considerando o contexto brasileiro dos cursos de Letras, mais precisamente o caso da Universidade de São Paulo, por exemplo, dilui-se nos programas de diversos cursos de língua e literatura; há uma linha de pesquisa de pós-graduação em tradução na Universidade, mas a compartimentalização e a burocratização do conhecimento do contexto acadêmico atual acaba por dificultar o diálogo com outras frentes de estudo da linguagem, como as propostas pela filologia clássica e pela ciência linguística.

Saindo do âmbito da universidade pública, instituição dedicada à pesquisa e à reflexão científica, a questão política e social que se destaca, denunciando a decadência do ensino superior brasileiro, é a da transformação dos cursos de Letras em cursos profissionalizantes de Tradução e Intérprete. Ainda que instituída como curso universitário, ela não alcança sua autonomia porque é violentamente submetida aos ditames do mercado: egresso do bacharelado apenas munido de técnicas aplicadas de tradução, sem refletir sobre seus problemas e sobre a natureza particular das linguagens

---

<sup>1</sup> Todos as traduções dos exemplos apresentados nesta introdução e nos capítulos subsequentes, exceto quando indicado, foram realizadas pelo autor do presente trabalho.

que opera, carente de repertório tanto literário quanto teórico, o profissional recém-formado da área de tradução tem seu desenvolvimento intelectual interditado e, assim como o estado de sua ciência empobrecida, não adquire autonomia para reconhecê-la como tal e questioná-la de maneira relevante.

A natureza da relação que a tradução estabelece com a lógica de mercado permite revelar aspecto que pode, talvez, auxiliar na identificação daquilo que, de fato, impõe-se como obstáculo à sua emancipação enquanto ciência. Como bem aponta Martin Buber (1974), a esfera das instituições sociais, do Estado e, por consequência, do mercado, é a instância por excelência em que o humano atualiza sua vontade inata de dominar e controlar, de ter os objetos com os quais se relaciona enquanto coisas que podem usufruídas por ele. Esse estar sempre “à mão” (*zurhanden*), pronto para ser usado como ferramenta operadora do mundo, é o que se exige, hoje, não apenas dos objetos de estudo, mas também dos próprios métodos e ciências, valorados na idade Contemporânea a partir de sua disponibilidade ou não para uso e aplicação pelo mercado. Daí que, por consequência disso, as ciências empíricas, de altíssima operatividade material e prática, têm maior poder institucional e maior prestígio no universo acadêmico, ao passo que a filosofia, a história e as artes, quando não as engolidas pela indústria cultural, são relegadas ao *status* de ciências menores, relíquias do passado, ou, em decadência total, consideradas pelo conservadorismo tacanho ferramentas ideológicas que tentam destruir os valores do Estado e da sociedade civil.

Mas a filosofia e as artes, embora sucateadas e reduzidas à mera sombra do que já foram em outros contextos culturais da humanidade, não padecem, hoje, do mesmo problema de autonomia epistemológica que se identifica na tradução. Isso, propõe-se considerar, talvez seja devido ao fato de que, dentre as várias áreas que compõem os saberes que se vinculam exclusivamente ao elemento humano da equação cósmica, a tradução seja aquela que mais se comporta como ferramenta operativa do intelecto, de modo que, ousa-se especular, sua própria gênese talvez estivesse vinculada a esse aspecto utilitário. O indivíduo primitivo, quando forçado a transcender os limites da tribo ou da cidade-estado e a se engajar com outro indivíduo de matriz cultural absolutamente diversa, tem na diferença das línguas o primeiro obstáculo a ser superado. Sem

comunicação de ideias e conceitos, comandos e questões, não se atualizam no mundo as transformações que os humanos, reunidos em comunidade, impingem sobre ele. Nesse sentido, o mito da Torre de Babel ganha nova dimensão de leitura: alcançar o Divino não é questão de ordem material – barro não falta na Terra para cozer tijolos –, mas de ordem lógica; é a ausência de uma ferramenta capaz de verter as diversas línguas humanas que inviabiliza, antes de tudo, a execução do projeto. A tradução vincula-se, portanto, à necessidade de viabilizar a comunicação entre mundos diversos e permitir que relações econômicas, sociais e produtivas se manifestem enquanto realidade.

Para além da postura isolacionista dos povos helênicos e das tribos israelitas em seu estágio mais antigo, bem documentada pela História, que não se preocupavam com difundir sua cultura ou expandir suas esferas de influência para além de seu contexto étnico e geopolítico, é interessante notar o comportamento da civilização Romana em relação à grega, durante seu período Republicano (509-27 a.e.c). *Captores incultos capturados por seus súditos eruditos*, parafraseando Horácio, os Romanos se deixaram assimilar pela cultura grega de modo tão radical que adotaram sua arte e sua ciência não como influências a um pensamento já maduro e estabelecido, mas como a base sobre a qual se edificou todo seu universo cultural. Nesse contexto, a própria poesia romana se funda enquanto tradução dos critérios que guiavam a poesia grega para o sistema da língua latina; Virgílio, convenciona-se a filologia, teria antes traduzido a *Iliada* e a *Odisseia* para o latim, definindo por meio desse exercício as coerções que ordenariam, posteriormente, a escritura da *Eneida*. Ainda que posta na perspectiva da instituição de um projeto estético, a tradução ainda não é definida autonomamente nesse caso; o objetivo de Virgílio, destarte, não é discutir a tradução em si e seu primado epistemológico, mas, tendo-a por ferramenta operativa, usufruir dela como possibilitadora da criação de uma lógica enunciativa a partir de outra.

O pensamento religioso, manifesto a partir da necessidade do estabelecimento de um culto oficial do Estado quando sociedades de matrizes culturais radicalmente distintas se estabelecem em relação de dominante/dominado, diverso, portanto, da concepção mítica de mundo em que inexiste tal relação (cf. CASSIRER, 1944 e 1946), também se vale da

tradução como ferramenta ora de afirmação de uma identidade religiosa, ora de sua obliteração e destruição. Formada a Nova Aliança, segundo o dogma cristão avançado por Paulo, não se faz mais necessária a leitura das Sagradas Escrituras em seu idioma original; regulada agora pelo Senado romano e, posteriormente, pela cúria episcopal, a teologia encaminhada originalmente pelo *Tanakh* hebraico agora se faz na língua de César, traduzida ao latim na *Vulgata*, cujo projeto totalitário e proselitista se vale da tradução da palavra para disseminá-la. A mesma função operativa de habilitar a disseminação de ideias religiosas é a que se verifica na tradução dos Vedas e dos textos centrais das doutrinas budistas do original sânscrito para o idioma japonês no século VI d.e.c., com a intrigante particularidade de que, talvez em reconhecimento da irredutibilidade de um sistema a outro, criam os japoneses um alfabeto específico para grafar os novos conceitos importados do sistema religioso, o *katakana*, utilizado até hoje, em concorrência com outro silabário, o *hiragana*, e com o alfabeto ideogramático, com a função de grafar neologismos e palavras de origem estrangeira. A tradução usada como ferramenta submetida aos objetivos do pensamento religioso pode ser encontrada até mesmo nos dias de hoje: grupos prosélitos de missionários protestantes, herdeiros do totalitarismo católico, produzem traduções da Bíblia nos idiomas nativos de esquimós, aborígenes, tribos africanas e polinésias, com o intuito de evangelizá-los e convertê-los a seu credo; na via oposta, em todos os países com comunidades judaicas expressivas, a consciência do exílio e da perda do domínio do idioma hebraico após séculos de perseguições e massacres é o que motiva edições bilíngues e transliteradas do *Talmud*, da *Torah* e do *Sidur*. Mesmo obrigado pela tradição e pela lei judaica a recitar sua liturgia e professar sua fé na língua de seus antepassados, pode o judeu, que muitas vezes apreende lentamente o idioma hebraico como língua estrangeira – e é essa a violência paradoxalmente sutil e colossal de sua própria condição de exilado –, pode compreender o sentido do texto bíblico em sua língua nativa. Novamente, como se revelou nos outros exemplos elencados, a tradução serve ao pensamento religioso como ferramenta. Voltando-se agora aos dois casos expostos, no primeiro ela é ferramenta de assimilação e homogeneização de uma cultura – de seu apagamento, portanto, para além de qualquer juízo de valor que possa se derivar do argumento –, no segundo é ferramenta de resistência e afirmação de uma identidade distinta que anseia por legitimação, frequentemente forçada à vida clandestina e marginalizada (cf.

NOVINSKY, 2015; PEREIRA (org.), 2017; FLUSSER, 2014; FALBEL, 2008), diante de um pensamento religioso instituído, quer seja declarada – na forma de religião oficial de Estado – ou tacitamente – manifesta no credo e nos preconceitos da maioria dos indivíduos nas democracias ditas seculares –.

Finalmente, no modelo atual de aquisição dos conhecimentos, considerando os problemas estruturais do sistema educacional brasileiro, no que tange o ensino da língua portuguesa e de línguas estrangeiras, é realidade para a grande maioria dos alunos ingressantes no ensino superior a carência do domínio e do interesse pelo aprendizado sistemático de novos códigos verbais. Coagidos ao aprendizado behaviorista, cuja fonte se encontra na concepção lockiana do aluno como *tabula rasa*, sobre o qual se tem o dever de imprimir os dados do conhecimento, os estudantes de línguas mais abastados têm acesso somente ao recorte mutilado e grosseiro do *Standard English* repetido *ad nauseam* nas escolas de idiomas que se proliferam, desde início da década de oitenta, por todo o território brasileiro. Manifestação localizada da filosofia do entreguismo que permeia nossas elites, detentoras dos meios de produção, e que ditou as políticas da ditadura militar, é caso de estudo próprio a delegação do ensino de idiomas, praticamente extintos do currículo escolar público após o golpe de 64, a empresas privadas guiadas somente pelos desígnios do mercado, disfarçadas de instituições de ensino, cujo objetivo primário – e isso é facilmente observado na leitura superficial dos conteúdos de suas apostilas – é o de formar mão de obra barata imigrante ou, no máximo, turistas prontos para consumir o *american way of life* nas férias de verão. O aluno brasileiro de ensino superior, portanto, entra na universidade, já de saída, incapaz de ler a bibliografia básica que fundamenta sua área do saber ou os clássicos da literatura em seu idioma original. Isso gera, naturalmente, demanda pela tradução destas obras, sob o risco de inviabilizar-se a pesquisa no país. Surge, então, fenômeno interessante na academia brasileira: traduz-se textos com o objetivo de viabilizar programas de estudo. O mesmo vale para a poesia e para a literatura: na ânsia de aclarar e tornar acessível a literatura mundial ao público leitor geral e aos críticos em processo de formação, acadêmicos se valem da tradução não somente como meio de disseminação da arte literária, mas instrumento eficaz da própria crítica literária. Aqui, desconsiderando o caso particular da *transcrição*

*poética* concebida por Haroldo de Campos, a tradução é novamente submetida ao paradigma utilitário, ainda que com outro propósito: torna-se ferramenta que possibilita a disseminação e o acesso aos textos, aclarando-lhes o sentido e facilitando sua compreensão e fruição.

O breve panorama exposto, em que se determinou traço em comum na maneira por meio da qual diversos projetos culturais específicos lidaram com a tradução em determinados contextos sociais e históricos, pode ainda ser analisado a partir de outra perspectiva relevante, para além da fornecida pela crítica social, a da filosofia da linguagem. A tradução, enquanto ferramenta, age não somente nas linguagens a que serve de intermediária e facilitadora, atua também nas redes discursivas particulares em que se manifestam. Traduz-se, portanto, além de uma linguagem para outra, um *texto* particular, estabelecido essencialmente em diálogo com outros textos, seu *contexto*. Para o filósofo Vilém Flusser (cf. 2007), em releitura da dicotomia saussuriana *língua vs fala*, cada enunciado particular se situa em uma dimensão enunciativa superior, a que chama de *conversação*; a língua portuguesa, nesse contexto, por exemplo, é o resultado da soma de todos os textos que nela se enunciaram, que necessariamente dialogam entre si, formando vasta *rede conversacional*. Encarado a partir dessa perspectiva, o fenômeno da tradução torna-se aquilo que permite a integração e a comunicação de dois contextos discursivos distintos, cada um marcado por seu próprio percurso histórico e pelos textos específicos que os compõem.

Quando se traduz, portanto, além da dimensão da *língua*, suporte material em que se realiza o discurso, traduz-se também um *texto* específico, dotado de coerções discursivas e lógica de enunciação própria, e seu *contexto enunciativo* definido por sua *rede conversacional*. A tradução, desse modo, pode ser definida preliminarmente como *instrumento de transtextualidade*, pois, ao se estabelecer como texto particular, articula as redes conversacionais e a lógica de enunciação do texto traduzido manifestas por sua linguagem no contexto de seus correlatos, os quais, por sua vez, manifesta na linguagem por meio da qual é enunciada. A concepção da tradução por ferramenta de transtextualidade permite descrevê-la a partir do sistema proposto por Gérard Genette,



em sua obra *Palimpsestos* (1982), em que estuda especificamente os dispositivos discursivos por meio das quais os textos estabelecem diálogo entre si.

No modelo de Genette, há pelo menos cinco dispositivos de transtextualidade diferentes, os quais se listam a seguir, com breve explicação e exemplificação, em ordem de abrangência: (1) a *intertextualidade*, a presença efetiva, integral ou parcial, de um texto em outro, como a citação a alusão e o plágio; (2) a *paratextualidade*, aparato que ancora o sentido contextual do texto, expresso em dispositivos como a nota de rodapé, o título e a declaração de autoria, por exemplo; (3) a *metatextualidade*, a relação que une um texto a outro sem menção explícita, em que o segundo rearticula a lógica e os conteúdos do primeiro; (4) a *hipertextualidade*, o “brotamento” de um texto a partir de outro que lhe serve, por sua vez, de *hipotexto*; e (5) a *arquitextualidade*, relação de pertença de determinado texto a um determinado gênero textual, marcada pela presença e pela ausência de coerções de sentido específicas a cada sistema. Considerada a partir do paradigma utilitário, o qual se identificou anteriormente, impingido sobre ela pelas mais diversas lógicas culturais, a tradução, enquanto ferramenta de transtextualidade, adquire o aspecto de mero *paratexto*: é aparato subsidiário com o qual se garante o acesso superficial a um texto, desvinculando, a partir da carência de sua articulação com os conteúdos de outras ciências da linguagem e de seu reconhecimento como tal, o texto traduzido de suas diversas perspectivas de leitura e mutilando completamente as relações contraídas entre seu conteúdo e sua expressão. Relegada ao nível de paratexto e, portanto, tendo sua essência relacional enfraquecida, a tradução não consegue dar conta dos problemas metodológicos em que sua prática incorre ou sequer identificá-los propriamente. Ao optar pela simplificação do texto bíblico para ampliar seu poder de persuasão e a facilidade de seu entendimento, por exemplo, não incorre o tradutor prosélito na destruição de seus elementos poéticos? Ao traduzir descuidadamente a filosofia de determinado autor, como bem aponta Flusser (2007), não se destrói a lógica interna que lhe é permitida pelo sistema languageiro em que é enunciada? Ao induzir parâmetros falsos para a tradução de determinado gênero de poesia em determinada língua, não se destrói seu contexto e se falsifica o teor de sua expressão? Todos esses questionamentos ficam sem formulação ou resposta enquanto não se depurar e

explicitar de maneira suficiente e detalhada o aparato teórico com o qual se aborda a prática da tradução.

No contexto acadêmico brasileiro, esforços têm sido cada vez mais constantes, principalmente na área da Filologia Clássica, de elevar a discussão sobre a tradução a níveis mais complexos. Não raro, é na linguagem poética, cuja tradutibilidade testa os limites da própria ciência e permite a revolução de seus critérios, que o debate da tradução, tanto em seu aspecto teórico quanto prático, encontra fio condutor e solo fértil para a concepção de novas ideias. Deseja-se, a seguir, dispendo-a como contraexemplo aos casos acima, em que se identificou a redução da tradução a mero dispositivo paratextual, discutir em que medida a versão do *Carmen 85*, do poeta romano Catulo, por João Angelo Oliva Neto (cf. 1996), permite modificar radicalmente não apenas a compreensão do poema, revelando-se eficaz aparato crítico, mas também as bases teóricas da própria tradução.

O *Carmen 85* de Catulo é um epigrama composto por uma única estrofe elegíaca de dois versos. Epigramas, de acordo com a crítica especializada, são formas poéticas marcadas pela concisão e pelas múltiplas camadas de sentido que possuem, malgrado seu tamanho diminuto. Epigramas parecem simples à primeira leitura desatenta, mas revelam gigantescos mundos de sentido em suas pouquíssimas linhas. Isso se espera que se explicita após a breve análise que será encaminhada do texto do poema, reproduzido abaixo, na íntegra.

*Odi et amo quare id faciam fortasse requiris  
Nescio sed fieri sentio et excrucior*

*Amo e odeio, saber porque tu talvez queiras  
Néscio sou, só sei que sinto e me excrucio*

O que parece ser tímido e pequeno lamento de amor – talvez até poema incompleto, para desconhecedores dessa tradição de poesia –, encerra, em verdade, belíssimo elogio às figuras retóricas da antítese e do quiasmo. Em praticamente todos os níveis da linguagem há oposições significativas que se constroem com engenho ímpar; citam-se algumas: (1) semanticamente, o poema opõe ódio e amor, no início do

primeiro verso, e responde ao “perguntar” (*requiris* v. 1) do final do primeiro verso com a negativa “não sei” (*nescio* v. 2) que encabeça o segundo; (2) sintaticamente, o poema opõe vozes verbais do latim, iniciando seu primeiro verso com os ativos “odeio e amo” (*odi et amo*) e concluindo o segundo com a passiva/média “me excrucio” (*excrucior* – lit. “sou excruciado”); (3) fonologicamente, o poeta espelha consoantes de maneira simétrica em diligente aliteração em “*Quare id Faciam Fortasse reQuiris*” (grifos nossos), bem como a porção “nes-” de “*nescio*” ao “sen-” de “*sentio*”; e (4) graficamente, extrapolando as propriedades do quiasmo, o poema possui 37 letras em seu primeiro verso e 31 no segundo, de modo que podem ser reescritos em forma de cruz regular, cujo eixo se dá na intersecção das palavras “sentir” e “por que” (*sentio* e *quare*). As oposições não cessam aqui, mas multiplicam-se em progressão geométrica; na voz de Catulo, como se pode ver, nunca as contradições do amor foram expressas com tamanha recursividade: não importando o nível da leitura, topará o leitor sempre com outro nó de sentido por ser desatado.

Diante disso, é fácil apontar uma aparente porquanto falsa incapacidade de dar conta em outro idioma dos efeitos de sentido desencadeados pela língua latina no *Carmen* 85, ou lamentar as “perdas” inevitáveis que ocorrerão no percurso de sua composição. Consciente, no entanto, de que a tradução guiada por sólidos critérios estéticos, embasados em repertório filológico e no conhecimento íntimo dos mecanismos característicos de cada código, não incorre jamais em perdas de sentido, mas em *transformações* deste, pode o leitor fruir da tradução como obra poética, tendo as soluções tradutológicas apresentadas não por *deformações* ou *perdas* em relação ao original, mas *variações* – empresta-se o termo à música – e *desdobramentos* das possibilidades enunciativas dispostas pelas regras do texto. Antes de tudo igualmente leitor, o tradutor difere dos demais leitores somente no publicar das paródias, adaptações e interpretações do que lera: rearticula discursos, portanto, no jogo incessante do entendimento.

Vista nesses termos, a tradução do *Carmen* 85 de Catulo, por João Angelo Oliva Neto, apresentada a seguir, reconstrói o poema original nos seguintes termos, dispostos, é claro, não de maneira esgotativa:

*Odeio e amo. Talvez queiras saber “como?”  
Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.*

(1) A começar pelo metro, Oliva Neto, seguindo a convenção iniciada pelo poeta Elpino Duriense, traduz o dístico elegíaco grego em uma estrofe composta por um verso alexandrino e um verso decassílabo, imitando, no descompasso dos ritmos, a prosódia do verso latino original; as tônicas centrais, assim como as sílabas que encerram a cesura no texto original, correspondem às palavras *saber* e *sentir*, reforçando a oposição entre as palavras que se verifica no português Contemporâneo. (2) Fonologicamente, o tradutor faz paronomásia a partir da relação que a cabeça do primeiro verso articula com seu final (*odEIO* e *aMO...* “*coMO?*”), cujas vogais e consoantes nasais se espelham; no segundo verso, *sinto* e *crucifico* possuem timbre vocálico similar em suas sílabas tônicas, igualmente espelhadas. (3) No nível sintático, as mesmas relações contraídas pelo original, já expostas em sua análise, são reproduzidas minuciosamente por Oliva Neto na língua alvo. Por fim, (4) ainda que transforme o discurso indireto (em que só Catulo fala) em direto e altere a ordem truncada da frase original, não incorre João Ângelo no que Antoine Berman talvez chamaria “destruição das redes sintáticas” ou “racionalização” da estrutura do texto: ele conserva, em verdade, a função de oposição que permeia o original com recursos outros, tendo sempre como norte a quase infinita recursividade dos sistemas linguísticos e a arbitrariedade tanto dos signos como dos níveis da linguagem.

Ao fazer Catulo cantar na língua de Camões, o tradutor recria as coerções de gênero da poesia augustana e as marcas do estilo e do engenho do poeta em novo sistema de signos. O leitor de sua tradução, portanto, não lê mera paráfrase ou comentário do texto original, engaja-se esteticamente como fruidor de poesia. Longe de ser aparato paratextual, nos termos de Genette, qual nota de rodapé ou anexo informativo, a tradução do *Carmen 85* de Oliva Neto se estabelece como seu *metatexto*: rearticula e reconstrói a lógica de sua composição, traduzindo o sentido do texto para além do meramente comunicado por seu conteúdo lexical, amplificando, de fato, seu entendimento. A eleição dos critérios de tradução, por parte do tradutor, guiada pela análise linguística e filológica, por sua vez, permite-se entrever no texto traduzido, que

narra em sua enunciação o histórico de sua composição, síntese engenhosa da investigação detalhada do objeto traduzido. A tradução guiada por aparato teórico consciente de seu aspecto relacional é dotada de aspecto crítico e possibilita, por meio dessa nova dimensão de sentido que articula, explicitar os contextos enunciativos e as redes conversacionais que enformam o discurso original.

Mas não são as demais teorias da tradução, disponíveis como método de trabalho e depuradas pela crítica especializada, também capazes de fornecer soluções de eficácia semelhante ao tradutor que tentar criar nova versão do *Carmen* 85? O que tal questionamento adianta, no contexto deste trabalho, demanda explicitação: por tomarem algumas dessas correntes teóricas o fenômeno da tradução também em aspecto utilitário, como visto nas outras práticas sociais exemplificadas supra, a ciência tradutológica, compartimentalizando indevidamente seu escopo de estudo da linguagem, também o reduz a algo outro, menos eficaz e abrangente, criando conceitos e dispositivos pouco precisos, cuja base epistemológica deixa de incluir conceitos oriundos da ciência linguística ou da filologia atuais. Com o objetivo, portanto, de por à prova os desenvolvimentos teóricos encaminhados até aqui, busca-se, na seção seguinte, confrontar alguns dos sistemas vigentes da tradutologia, tais como organizados e descritos por Anthony Pym em sua obra *Explorando as Teorias da Tradução* (2017), a partir dos dispositivos que embasam sua própria lógica. Este passo busca justificar razoavelmente, a partir de argumentos linguísticos e filosóficos, algumas das insuficiências epistemológicas de tais sistemas, com o objetivo de, posteriormente, tentar solucioná-las a partir de novas perspectivas de estudo.

### **1.1.1. Dogmatização X Descrição**

Ao estruturar seu abrangente estudo sobre os diversos sistemas da tradutologia, Anthony Pym (idem: 22), de maneira eficaz, opta por reuni-los a partir de paradigmas comuns que os coordenam. Por *paradigma*, segundo Pym, pode-se entender o conjunto de princípios que subjaz cada teoria (idem: 21). Mais precisamente, o paradigma não é apenas um conjunto de regras de proceder metodológico, mas inclui a própria eleição

do *ponto de vista* analítico a partir do qual compreenderá tanto o fenômeno da tradução em si, como dos sistemas nele envolvidos. Sem paradigma, portanto, não há teoria. Possuir um paradigma não é, no entanto, requisito para aumento de eficácia ou precisão de dado sistema teórico, mas característica que lhe é essencial. Desse modo, sendo a existência do paradigma algo inevitável para todos os sistemas teóricos, a tarefa do reconhecimento e da eleição de um eixo coordenador apropriado se faz de extrema importância para qualquer abordagem tradutológica.

Ao identificar, acertadamente, a essencialidade do paradigma às teorias, pode Anthony Pym encontrar ponto de vista vantajoso para definir categorias gerais de um metassistema de classificação dos sistemas teóricos mais relevantes para a tradutologia atual. As teorias da tradução consideradas por Pym, portanto, são organizadas a partir de sete paradigmas distintos, dispostos abaixo, segundo a ordem proposta em seu trabalho:

- (1) Equivalência Natural;
- (2) Equivalência Direcional;
- (3) Propósitos;
- (4) Descrições;
- (5) Incerteza;
- (6) Localização; e
- (7) Tradução Cultural.

Com exceção do paradigma de número 4, por razões que se explicitarão adiante, todos os demais elencados por Pym possuem caráter *deontológico*. Cada uma de maneira diversa e com objetivos diversos, mas similares em seu *prescrever* regras de conduta para o tradutor ou em seu *reconhecer* a existência de conflito entre escolas distintas de tradução e validar determinada posição em virtude de outra, instituindo nova instância de *dever-ser* para a ciência tradutológica. Procura-se portanto, a seguir, descrever cada paradigma a partir da espécie de deontologia que postulam, para enfim sistematizá-las de acordo.

(1) O paradigma da equivalência cultural (idem: 27-60) reúne o conjunto de teorias que pressupõem, *in summa*, o significado como coisa única compartilhada por linguagens diferentes, havendo, portanto, entre as linguagens, equivalência direta no

significar o mundo. Dita o paradigma, destarte, que a tradução deve recuperar, na linguagem alvo, o mesmo *significado* que a língua de origem expressa. Tal paradigma, como se pode depreender de sua descrição, falha em compreender a natureza biunívoca do signo linguístico, cujo significado se dá de maneira indissolúvel em relação a seu significante, articulado de maneiras distintas – ainda que relacionáveis – em cada linguagem, sem prejuízo para uma relativização abjeta do sentido. Como diria Flusser (2007: 64-5):

*A multiplicidade de línguas revela a relatividade das “categorias do conhecimento”. O problema ontológico e epistemológico da língua torna-se evidente. Há tantos sistemas categoriais e, portanto, tantos tipos de conhecimento, quantas línguas existem ou podem existir. A tênue relação entre a razão e a coisa em si que a filosofia kantiana estabelece é, portanto, no melhor dos casos, um aglomerado de fios substituíveis entre si arbitrariamente. A imagem que se oferece é a seguinte: a realidade, este conjunto de dados brutos, está lá, dada e brutal, próxima do intelecto, mas inatingível. Este, o intelecto, dispõe de uma coleção de óculos, diversas línguas, para observá-la. Toda vez que troca de óculos, a realidade “parece ser” diferente. A dificuldade dessa imagem reside na expressão “parece ser”. Para ser, a realidade precisa parecer. Portanto, toda vez que o intelecto troca de língua, a realidade é diferente. Mas uma ontologia que opera com uma infinidade de sistemas de realidade substituíveis é intolerável. É preferível abandonar o conceito de realidade como conjunto de dados brutos. É preferível dizer, como o fiz nos parágrafos anteriores, que os dados brutos se realizam somente quando articulados em palavras. Não são realidade, mas potencialidade. A realidade será, em consequência, o conjunto das línguas. Esta definição da realidade contorna a segunda dificuldade implícita na imagem acima esboçada. O que é esse intelecto que troca de óculos? Qual é sua realidade? Dentro da nova definição, a dificuldade desaparece: o intelecto não é real, a não ser que pense em alguma língua. A dualidade nefasta entre razão e coisa em si, entre matéria e ideia, entre todos aqueles polos da realidade consagrados pela tradição filosófica, desaparece com a identificação da realidade e da língua.*

Ao determinar a necessidade da correspondência direta, o paradigma da equivalência natural ignora a natureza plural das lógicas de articulação do sentido. Se

houvesse obrigatoriedade de correspondência tradutológica a uma “semiosfera neoplatônica” hipotética, estariam impossibilitados tanto a prática da transcrição poética, idealizada por Haroldo de Campos, que explora novas camadas de sentido do original ao criar novas possibilidades de articulação do código da língua portuguesa, como obras qual o *Ulysses*, de James Joyce, em que a *Odisseia* de Homero é traduzida não apenas em matéria de significante, mas de significado. Reduzida a conjunto de sons ou grafemas que comunicam um único mundo de significado, a lógica plural das linguagens, essencial à teoria da tradução, não é descrita devidamente.

De modo diverso do paradigma da equivalência natural, o (2) paradigma da equivalência direcional (PYM, 2017: 61-94) elimina a “semiosfera” totalizante representada pelas linguagens e admite a existência de mundos de sentido articulados a partir de lógicas distintas. Pressupõe, porém, a existência de apenas dois modos diversos de lidar com essa multiplicidade de lógicas, o *formal* e o *dinâmico*, valendo-se da terminologia de Pym (idem: 90): ou o tradutor deve, respectivamente, recuperar, no novo sistema, o significado “literal” do texto, buscando traduzir a lógica de significação da língua de origem na língua alvo (por exemplo, ao traduzir o japonês *kayobi* por “dia do fogo”); ou deve recuperar o que a língua de origem busca significar no contexto enunciativo da língua alvo (por exemplo, ao traduzir o mesmo termo por “terça-feira”). Analisada, portanto, por teorias orientadas pelo paradigma da equivalência direcional, a versão realizada por Jaa Torrano dos nomes dos deuses primordiais na *Teogonia* de Hesíodo (em que em vez de transliterá-los do grego original, como *Gaia* e *Urano*, traduz seus nomes para *Terra* e *Céu*, respectivamente), por exemplo, seria simplesmente caracterizada como tradução “formal” dos termos equivalentes em grego, sem considerar o projeto estético da recriação da lógica do mundo do mito na língua portuguesa (como se verá oportunamente no capítulo seguinte a esta introdução). Fechados para a compreensão de novos sistemas enunciativos graças à postulação dogmática de dois únicos modos de lida com a transformação dos signos, sistemas teóricos desse tipo estão fadados à redução demasiada do próprio fenômeno que buscam descrever.



O paradigma da (6) Localização (a inversão da ordem de exposição é intencional), por sua vez, não pode ser culpabilizado por afirmar realizar mais com seus sistemas teóricos do que se verifica em sua aplicação real, uma vez que reconhece seu próprio escopo e seu aspecto dogmático e utilitário. Como se pode depreender da leitura de Pym (idem: 229-64), o paradigma da localização tem por objetivo criar ferramentas de internacionalização para a comunicação global, aplicado, sobretudo, a novas tecnologias e à área computacional. Seu declarar-se parcial, no entanto, não diminui sua parcialidade e natureza dogmatizante: tal e qual os dois outros paradigmas anteriores, o da Localização fixa um critério externo à linguagem, ao qual a submete, para conceber seus sistemas teóricos.

Como se pode ver a partir das análises encaminhadas, os três paradigmas em questão operam espécies distintas de dogmatismo que podem, por sua vez, ser agrupadas sob a mesma categoria, a que se chamará, a partir de agora, de *dogmatização objetiva*. Justifica-se: o paradigma da equivalência natural situa o critério de validade da tradução na correspondência a um mundo externo às linguagens que todas têm por comum; o paradigma da equivalência direta postula dois métodos *a priori* para lidar com a multiplicidade de lógicas que reconhece, o *formal* e o *dinâmico*, sem considerar outras possibilidades que já se verificaram válidas; e o paradigma da localização, de maneira declarada, postula a internacionalização, critério também externo à linguagem, como diretriz a guiar seu processo tradutológico. Os três, portanto, buscando ampliar a *objetividade* de seus sistemas, projetam o critério fundador de suas ciências da tradução em um campo para além das linguagens e do fenômeno da rearticulação de seus sistemas de significado. Tal projeto, não consegue, como já demonstrado suficientemente, dar conta do fenômeno em sua totalidade, perdendo-se em minúcias crendo terem atingido “precisão científica”.

Diante da *dogmatização objetiva*, cuja imperatividade se faz aparente, dos paradigmas anteriores, um novo tipo de concepção para a tradutologia surge, melhor representado pelos paradigmas da Incerteza (5), dos Propósitos (3) e da Tradução Cultural (7). Resposta direta ao paradigma da equivalência natural, o paradigma da incerteza (idem: 175-228), baseando-se na incompreensão do que Jakobson tem por

intradutibilidade do signo linguístico (cf. JAKOBSON, 2015: 79-91), desenha teorias que colocam em xeque qualquer possibilidade de precisar os critérios para uma ciência da tradução, relegando à escolha desimpedida do tradutor os critérios que o guiarão em sua empreitada. Tal ponto de vista, entretanto, deve ser denunciado em seu niilismo deletério e seu solipsismo; sua improcedência se mostra patente quando simplesmente se considera que traduções existem, bem como o problema de sua fundamentação científica, uma vez que se debate sobre ele e se as produz malgrado qualquer alegação do contrário. O paradigma dos propósitos (PYM, 2017: 95-130), por outro lado, não chega a questionar a validade da própria tradução, como o da incerteza: mais cauteloso, prefere reconhecer a natureza plural dos sistemas semióticos e a irreducibilidade de um a outro e, *de posse desses conceitos*, relegar a eleição do critério metodológico ao *próprio tradutor* e não a um critério externo, postulando que a tradução deve obedecer o propósito que seu executor lhe designar. Não se discorda, aqui, da importância do reconhecimento do *projeto de cada tradução* como essencial à fundamentação de uma teoria da tradução – isso espera-se ter demonstrado suficientemente com os muitos exemplos oferecidos desde o início desta exposição –, mas de sua axiologia dentro do sistema: o propósito do tradutor deve ser um dos elementos a contribuir na *descrição* do fenômeno do traduzir, não no *coordenar* de seu funcionamento, que é coagido, como se verá adiante, pela natureza dos sistemas semióticos e dos níveis da constituição do sentido textual articulados em cada caso.

O paradigma da tradução cultural (idem: 265-300), por fim, também busca centrar a teoria da tradução na figura do tradutor, a qual avança como *agente transformador cultural*. Tal designação, por sua vez, livraria o tradutor do *textual*, ou seja, os aspectos formais do texto, e o inseriria no que o paradigma tem por *dimensão cultural* dos discursos. As teorias orientadas por esse paradigma, fundamentado nas teorias pós-modernistas de Derrida, Deleuze e Lyotard, no entanto, falham em reconhecer que parte importantíssima do elemento cultural que define determinado sistema de enunciação é deduzida a partir de seus aspectos formais: sem compreender, por exemplo, a existência das coerções de sentido que dão forma ao *haikai*, não se pode entender o contexto de sua crítica e dos temas e figuras articulados nas produções individuais do gênero poético

japonês. Como já dito anteriormente, a existência de múltiplas lógicas enunciativas não implica seu relativismo absoluto, muito pelo contrário, valida a significação e a sistematização como paradigmas de funcionamento constantes da consciência humana em todas as suas manifestações ao longo da História.

Ainda que indo de encontro ao primeiro conjunto de paradigmas apresentados, os considerados aqui exemplos de *dogmatização objetiva* da ciência da tradução, o segundo conjunto também incorre em sua própria espécie de redução dogmática, a que se chamará aqui, de *dogmatização subjetiva*. Buscando fazer ruir as posições limitadoras apresentadas pelos paradigmas da equivalência natural e direcional, os paradigmas em questão veem na figura do tradutor o caminho para evitar a dogmatização indevida e “libertar” a ciência da tradução do jugo de critérios externos, identificados não raramente com o discurso de superação das estruturas de poder institucionalizado. Não levam em conta, no entanto, que priorizar o sujeito tradutor significa, ao mesmo tempo, relegar os sistemas semióticos e os discursos traduzidos ao segundo plano. Valendo-se dos termos definidos por Barthes, em seu texto *A guerra das linguagens* (in: BARTHES, 2012: 133-8), a tragédia dos discursos *acráticos* – estes que se opõem, em seu não possuir o poder, aos discursos *encráticos*, que detêm o poder – é seu desejo de continuar a jogar a partir das regras dispostas pelos jogos de guerra epistemológica que garantiram a validade dos primeiros: querem compartilhar do poder do qual gozam os sistemas institucionalizados, cuja importância ratificam, para assim encontrarem sua própria validade.

Tal jogo de *encratia* e *acratia* por trás dos paradigmas orientadores da ciência da tradução revela algo desconfortável, do ponto de vista epistemológico: a dogmatização *objetiva* é resultado da *eleição* de um critério externo, feita por um teórico particular a partir de suas concepções e ideologias, não algo que decorre da essência do fenômeno do traduzir, revelando, paradoxalmente sua face *subjetiva*, ao passo que a dogmatização *subjetiva*, frente a verificação da improcedência da supremacia do tradutor na constituição da ciência da tradução às custas dos sistemas semióticos, revela sua face *objetiva*, de forma igualmente paradoxal, quando a centralização da tradutologia se dá no *sujeito*, uma vez que este também é *externo* ao fenômeno da tradução. Não é o prolongar da lógica da substituição de critérios dogmáticos por outros

que poderá resolver o problema da fundamentação da teoria da tradução, tampouco conseguirá encontrar seu primado lógico. Somente o abandono de qualquer espécie de dogmatização *a priori* enquanto perspectiva válida de procedimento metodológico pode afastar a sombra do utilitarismo da formulação de uma tradutologia autônoma. Nesse sentido, teorias organizadas por aquilo que Pym (2015: 131-74) nomeia *paradigma da descrição* podem ser um ponto de partida válido para investigar soluções para o problema aqui identificado.

Diferentemente dos paradigmas dogmatizantes, o paradigma da descrição busca propor *ontologias* para o fenômeno da tradução, em vez de *deontologias*; ele não continua o embate dos critérios, mas toma-os em pé de igualdade pelo que são, isto é, *critérios arbitrários dentre outros*, e busca descrever o traduzir a partir de seus próprios termos, tal como se apresenta em cada caso concreto ou em *corpora* específicos de análise. Tal perspectiva, no entanto, não representa *a priori* a superação do problema da dogmatização, uma vez que pode, pelo contrário, acabar diluindo-a no corpo de dispositivos do sistema teórico, de modo a dificultar sua identificação; tampouco é o paradigma isento de problemas epistemológicos decorrentes de sua própria natureza: toda descrição implica um recorte daquilo que é descrito e critérios a partir do qual se desenvolve; se estes padecem de problemas, portanto, sofrerá o sistema conseqüentemente. Deseja-se, diante disso, identificar e discutir exemplos de imprecisões em algumas das teorias reunidas sob esse paradigma, conforme descritas por Anthony Pym.

### **1.1.2. O problema do recorte**

Em seu extenso mapeamento das teorias organizadas pelo paradigma descritivista, Pym (idem: 134-5) começa por definir duas perspectivas de análise que, embora partindo de polos diferentes do discurso e da linguagem, aceitam concepções muito similares para delimitá-los: a da análise ascendente, em que se parte dos níveis mais básicos de estruturação do sentido e se culmina nos mais gerais (ex: do fonema ao texto) e a da análise descendente, seu oposto diametral. Os teóricos afiliados à primeira

corrente consideram os sistemas de comunicação, sobretudo a linguagem verbal, como formas vazias que comunicam conteúdo em comum hipoteticamente apreensível por toda a comunidade humana. Opções de tradução, portanto, para esse complexo teórico, são denominadas *transemas*, à moda da semântica estrutural e da semiótica de linha francesa, que correspondem, por sua vez, a um *arquitransema* capaz de reuni-las. Desse modo, as expressões “*how old are you?*” e “quantos anos você tem?” seriam transemas de um *arquitransema* superveniente de *indagação a respeito da idade de dado interlocutor*. Dois problemas, no mínimo, surgem dessa concepção. (1) Pressupõe-se, como no caso do paradigma de equivalência, novamente a existência de uma semiosfera comum a todas as linguagens, porquanto rebatizada, cuja ficção teórica não é denunciada, mas ratificada; (2) com base nisso, novamente, postula-se modelo *a priori* em que os sistemas semióticos envolvidos no processo tradutológico são meros acessórios da comunicação dos significados dessa semiosfera, não lógicas particulares de enunciação em que o significado é construído de maneira radicalmente diferente, sem prejuízo, frise-se, para a intercomunicabilidade e a tradutibilidade dos sistemas. Como se pode observar, destarte, esse tipo de teoria, ainda que não prescreva em primeiro momento uma dogmática da tradução, implica problemas epistemológicos similares, pois deriva regras gerais, particulares ao *corpus* estudado, cuja ficcionalidade patente, ao serem elevadas ao status de axiomas regentes de qualquer tradução em potência, oculta-se na aparência científica do que, para qualquer abordagem linguística moderna, revela-se na verdade de caráter anedótico.

Além disso, ao tentar determinar o conceito de *transema* e *arquitransema*, incorre a abordagem teórica no mesmo impasse em que desembocaram as teorias estruturalistas do significado. Ao propor tais conceitos e, por consequência, seu aspecto totalizante e fechado, abrem os teóricos da análise ascendente brecha para que se encaminhe as mesmas críticas feitas ao conceito de *sema* avançado por Greimas em sua *Semântica Estrutural* (1973) e à miríade de nomenclaturas difusas encaminhadas na Semiótica Tensiva de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (cf. 2001) para a classificação do conceito de *objeto*, que cataloga e define propriedades diferentes para o que nomeia *ab-jeto*, *sub-objeto*, *an-objeto*, etc. Ora, se existem semas, unidades básicas

de manifestação do conteúdo do signo, quantos são e quais são os critérios para sua definição? A pergunta queda sem resposta diante da infinita recursividade dos sistemas de signos, inviabilizando seu projeto. A “descoberta” dos transemas e dos arquitransemas, por sua vez, implica a possibilidade de postular *subtransemas*, *antitransemas*, *metatransemas*, e assim por diante, perigosa e igualmente válidos para os sistemas em que se enunciam, confundindo os teóricos estratégias retóricas de explicação do sentido com universais da significação e desembocando na mesma sorte de impropriedades teóricas do Nominalismo Medieval, estas já há muito superadas pelas ciências humanas Modernas, cuja inexorável teimosia de subsistirem ocultas no âmago dos complexos teóricos ainda macula muitos programas Contemporâneos da pesquisa em ciências humanas.

A análise descendente (cf. PYM, 2015: p. 138-41) tenta superar os problemas de sua contraparte ao inverter a direção do paradigma de análise. Ao partir do mais geral para o mais específico, a análise descendente abole a necessidade da postulação de uma semiosfera hipotética geral, pois reconhece as forças coatoras do processo tradutológico que emanam de aspectos extratextuais, como normas culturais e sociais particulares a cada sistema de signos, contextos históricos e políticos da tradução e os critérios gerais que ordenam a tradição literária a que pertence o original em relação a sua rearticulação no texto traduzido. Nesse sentido, chama-se a atenção para o sistema encaminhado por James S. Holmes para a tradução do verso (cf. HOLMES, 1970 *apud* PYM, 2017), as teorias das *Normas da Tradução e da Tradução Presumida* (cf. PYM, 2017: 146-54), de Gideon Toury, e a teoria dos *Universais de Tradução*, proposta pela escola de Tel-Aviv de tradutologia (idem: 155-8).

De acordo com Pym, a análise decrescente reúne teorias que “tratavam de possíveis causas que explicar[am] por que as pessoas traduzem de maneiras diferentes” (idem: 139). Nesse sentido, tendo por base a tradução de poesia para a língua francesa na época Moderna, em que o autor alega haver tendência à transformação do texto poético em prosa (tal como se verifica, por exemplo, nas edições de poesia Antiga publicadas pela editora Belles Lettres, em que todos os poetas gregos e latinos são transformados em prosadores Modernos), Holmes deriva cinco categorias distintas para

descrever procedimentos específicos de tradução que abarcaria as disposições dos tradutores em relação aos textos que traduzem, sendo estas: (1) a *do verso em prosa*, em que se ignora os aspectos expressivos do texto traduzido e prioriza-se seu conteúdo; (2) a *forma mimética*, em que o tradutor busca estruturas similares em sua língua para dar conta da expressão do original no novo sistema; (3) a *forma analógica*, em que não se reproduz a estrutura formalmente, mas sua função; (4) a *forma orgânica*, em que o tradutor, levado pelo conteúdo, cria nova forma poética para manifestá-lo; e (5) a *forma desviante*, em que o tradutor se desobriga de reproduzir o conteúdo e a expressão do texto traduzido, distanciando-se dele, à primeira vista.

Ainda que bem delimitadas, as categorias postuladas por Holmes escondem, em sua aparência totalizante, sua insuficiência e parcialidade; isso acaba por revelar, por sua vez, o problema da eleição da história e da sociedade como critérios ordenadores da ciência da tradução. Similarmente a Berman e aos teóricos da análise ascendente, Holmes deduz suas categorias de um contexto social e histórico muito específico e limitado, o da tradução do verso para a língua francesa na época atual, pressupondo sua aplicabilidade a todos os outros contextos possíveis. Para Holmes, as estratégias de tradução do verso que define, ainda que o tenha feito a partir de contexto eleito arbitrariamente, “adequam-se a outros contextos históricos” (idem: 140), argumentando, por exemplo, que a forma mimética surgiria em “períodos no qual os conceitos de gênero são frágeis e as normas literárias estão sendo revistas” (cf. HOLMES, 1970: 98, *apud* PYM, 2017). Tal postura teórica, porém, a de pressupor a perenidade de conceitos definidos localmente, barra o pesquisador de conhecer, fatorar e descrever estratégias distintas de tradução que escapam a seu sistema. Se aplicado, por exemplo, à prática de transcrição poética de Haroldo de Campos ou a *Intradução* idealizada por Augusto de Campos, o complexo teórico de Holmes as teria, talvez, por formas desviantes, ocultando seu projeto jakobsoniano de reconstrução e rearticulação, respectivamente, da função poética da enunciação. Aplicado, ainda, ao trabalho de tradução do gênero *haikai* para a língua portuguesa empreendido por Guilherme de Almeida e Pedro Xisto, revela problema ainda mais grave, uma vez que não dá conta de projetos estéticos de tradução de *gêneros literários e lógicas de enunciação* sem que estejam vinculadas a um texto

específico, ignorando parcela importantíssima do fenômeno do traduzir. Além disso, o sistema pressupõe a possibilidade de separação de expressão e conteúdo, implicando, como fazem os teóricos da análise ascendente e do paradigma da equivalência, a famigerada semiosfera comum que os idiomas, em suas formas diferentes, expressam inequivocamente, em relação à qual os tradutores se conformariam (no caso das formas mimética e analógica) ou se distanciariam (no caso das demais formas descritas por Holmes).

A teoria das normas, de Gideon Toury, por sua vez, tenta compreender a tradução a partir das regras sociais que se lhe definem a cada contexto histórico e cultural em que a prática se apresenta ou apresentou. Ele define as normas da tradução como o conjunto de “valores ou ideias gerais compartilhadas por uma comunidade (...) indicando o que é prescrito e proibido, e também o que é tolerado e permitido em uma determinada dimensão comportamental” (TOURY, 1995: 63, *apud* PYM, 2017); dessa definição, em seguida, deriva o autor duas espécies abstratas de normas que organizariam todo ato de traduzir: as normas *preliminares*, relacionadas a “seleção do tipo de texto” (Pym, 2017: 147), e as normas *operacionais*, relacionadas às “decisões realizadas nos atos de tradução” (*ibid.*). Porquanto mais cuidadosas que as estratégias de Holmes, uma vez que levam em consideração a multiplicidade de contextos históricos e sociais e sua relatividade essencial, as normas de Toury incorrem em outro problema epistemológico igualmente grave: ao fixar o critério ordenador de seu sistema teórico nas e definir o fenômeno da tradução por meio das *convenções* que nortearam e norteiam sua *prática*, não desenvolve Toury, por mais que o declare, uma *teoria da tradução* propriamente dita, mas lança os critérios para uma *história das práticas tradutológicas*, em que o verdadeiro objeto científico estudado é o *ofício do tradutor* conforme manifesto ao longo do tempo. Não se está diante de procedimento metodológico que defina suficientemente a tradução de maneira autônoma, para depois compará-la, a partir de seus próprios termos, com os discursos que por ela se organizam, mas se a submete a eles com base na crença de que possuiriam a prerrogativa de desvendar seus sentidos ocultos. A história não pode servir de índice de relativização total dos conceitos, o que ocorre quando, estranhamente, assume posição



central na tradutologia. Muito pelo contrário, somente submetida a um conceito de tradução suficientemente definido a partir de sua própria natureza, poderá esta fornecer dados brutos que permitam o reconhecimento de padrões e divergências em cada caso concreto.

A teoria da *Tradução Presumida*, também proposta por Toury, assemelha-se à das normas no que diz respeito à relativização indevida do conceito de tradução. Ainda de maneira mais radical que a última, a primeira define tradução por “aquilo que se convencionou chamar tradução” (cf. idem: 151), derivando desse adágio tautológico parâmetros gerais de análise que, após análise detida (cf. idem: 152-3), revelam os mesmos impasses epistemológicos dos sistemas teóricos considerados ao longo deste estudo. Ao definir o ato de traduzir a partir da doxologia e da subjetividade dos tradutores, Toury, crendo ampliar o escopo de seu sistema, consegue relativizá-lo e diluí-lo ainda mais, confundindo a generalização sadia das ciências com a indesejável generalização corriqueira das opiniões. Isso ocorre porque o proceder teórico de Toury, bem como sua crítica, falha em reconhecer a escolha não da tradução enquanto objeto independente e autônomo, mas da história de sua práxis, como seu paradigma metodológico. Tal se evidencia na própria introdução que realiza Anthony Pym dos parâmetros da teoria, reproduzida abaixo:

*Eis aqui um problema que remete ao cerne das metodologias empíricas. Se você se propuser a verificar a variedade histórica e cultural das normas da tradução, pode fingir, desde o início, ter certeza pelo que entende pelo termo “tradução”? (idem: 151)*

A pergunta de Pym revela, ainda, o grau de sua confusão epistemológica: a existência de variedade cultural de normas de tradução não revela a impossibilidade de defini-la autonomamente. Pelo contrário, é contrariando a postura parcializante e totalizante das doxologias que se pode depurá-las e afastá-las com vistas ao estabelecimento de critérios precisos de análise. O que é problema da historiografia da tradução acaba por se transformar, indevidamente, em problema de sua ontologia, de modo que a teoria da Tradução Presumida, em seu arraigar para si o status de ciência do traduzir, fundamenta

seus conceitos, parâmetros e procedimentos sobre aquilo que acaba, finalmente, por se revelar falso problema de pesquisa.

A última teoria analisada nesta seção, como já dito anteriormente, a dos Universais da Tradução, é uma tentativa de encontrar elementos subjacentes a todas as práticas tradutológicas, que orientariam essencialmente seu funcionamento. Além disso, busca também isolar aspectos específicos que estariam presentes somente em textos traduzidos (idem: 155), definindo a tradução como prática textual independente. De inspiração notadamente chomskyana, a teoria dos Universais da Tradução compartilha da crença e da busca pelas categorias adâmicas da estruturação do sentido, padecendo, porém, do mesmo problema de sua contraparte linguística: do mesmo modo que o gerativismo sacrifica boa parte dos fenômenos da linguagem, como a literatura, excluindo-a de suas investigações, a teoria dos Universais ignora parte considerável do traduzir em seu proceder. Como pode se depreender da análise dos conceitos considerados “universais da tradução” pelos teóricos da escola (cf. idem: 156-8) – e isso será realizado devida e posteriormente nesta seção –, o conceito de traduzir, aqui, foi definido somente a partir da língua natural vertida para outra, circunscrita somente ao discurso em prosa, sem que fosse levado em conta a tradução de textos em registros poéticos, projetos estéticos particulares de tradução, a tradução realizada entre sistemas não-verbais, ou de sistemas verbais para não-verbais e vice-versa, etc. Ora, se o objetivo dos tradutólogos de Tel-Aviv era o de encontrar elementos *universais* à prática da tradução, deveriam precisá-los tendo por escopo a tradução a partir de ponto de vista que fosse mais geral e totalizante possível. Ao optar por considerar relevante somente uma pequena fração do todo, ampliando de maneira indevida o alcance de suas capacidades de análise, a teoria dos universais acaba por produzir resultados e conceitos que, além de serem imprecisos e parciais em seu próprio mérito, limitam a compreensão do próprio fenômeno do traduzir.

*Ao nível da teoria, quanto mais se observa a questão dos universais, mais obscura ela fica. Não está claro, por exemplo, se a simplificação, a explicitação e a equalização são coisas separadas ou meras manifestações diferentes do mesmo fenômeno subjacente. Não está evidente se um universal precisa se comprovar em todos os casos estudados, ou apenas de forma geral quando se reúnem muitas traduções em um corpus e muitas não traduções em*

*outro. Ninguém tem certeza se as tendências verificadas são realmente específicas à tradução, se ocorrem com frequências semelhantes em toda mediação interlingual, se também podem ser encontradas em processos de “recontação” dentro de uma língua, ou se as frequências dos itens linguísticos têm alguma relação direta com questões sociais ou psicológicas. (...) Aqui, aparentemente, os pesquisadores estão apenas coletando coisas no nível superficial da língua. Isso significa que eles não têm como dizer por que um universal iminente seria universal. (idem: 159)*

Os argumentos apresentados até aqui, guarnecidos pelas considerações de Anthony Pym, acima, seriam suficientes para invalidar epistemologicamente o programa dos universais. A proposta, porém, de abordar o problema da estruturação da ciência tradutológica de maneira exaustiva, fixada anteriormente como coerção metodológica deste trabalho, obriga que se investigue também os equívocos particulares em que implicam cada um dos conceitos definidos como universais da tradução pelos teóricos da escola de Tel-Aviv. Sendo necessário apresentá-los, antes de tudo, opta-se, aqui, por seguir a ordem de exposição adotada por Pym (cf. idem: 156-8); são considerados, portanto, universais de tradução:

- (1) Simplificação Lexical;
- (2) Explicitação;
- (3) Adaptação;
- (4) Equalização;
- (5) Termos Únicos.

Por *simplificação lexical* se entende “o processo e/ou o resultado de realizar a tarefa com menos palavras” (BLUM-KULKA e LEVENSTON, 1983: 119, *apud* PYM, 2017: 156); a *explicitação*, por sua vez, é o aparente aspecto de redundância nos textos traduzidos, verificado a partir da presença de mais marcadores sintáticos nas traduções em relação aos originais (cf. idem: 157); a *adaptação* é definida como a tendência das traduções se adaptarem ao contexto cultural da língua de chegada (ibid.); a *equalização*, paradoxalmente considerada um universal restrito à tradução simultânea oral, consiste no processo de formalização de discursos oralizantes e oralização de discursos formais que

regeria a prática (ibid.); os *termos únicos*, por fim, são o fundamento da hipótese de Sonja Tirkkonen-Condit (2004), elementos que, por estarem ausentes na língua de partida, tendem a não aparecer nas traduções (cf. PYM, 2017: 158).

A análise crítica dos universais da tradução acaba por revelar sua similaridade com as teorias embasadas pelo paradigma da dogmatização. Universais somente no nome, os conceitos desenvolvidos pelos tradutólogos de Tel-Aviv soam mais como juízos de valores disfóricos da tradução do que como seus paradigmas fundamentais. Em todos os casos descritos acima, o texto traduzido é visto como *inferior* ao original, como se lhe faltasse alguma coisa em relação ao outro e jamais conseguisse comunicar seu conteúdo completamente. A irreduzibilidade de um sistema semiótico a outro e a inexistência de um grau zero da linguagem, no entanto, estes sim conceitos definidos precisamente pela linguística de orientação saussureana, forçam os proponentes da teoria dos universais a adotar critérios extralinguísticos como parâmetros de validação de suas hipóteses, como, por exemplo, a análise estatística. Os sistemas semióticos, incluindo-se neles as línguas naturais, não podem ter sua “eficácia semântica” quantificada, sob pena de novamente se aceitar a existência de uma semiosfera comum extra-sígnica, a qual os sistemas corresponderiam em menor ou maior grau. Sabe-se, porém que cada sistema de signos, verbal ou não verbal, constitui lógicas particulares de enunciação e não articula conteúdo semântico a preexistir metafisicamente, mas criam as próprias condições de manifestação de conteúdos que lhe são únicos, definidos na *conversação* (cf. FLUSSER, 2010) constante em que se engaja sua comunidade de usuários. Quando afirmam haver “menos” palavras e “mais” conectores sintáticos nas traduções, portanto, ignoram os analistas as características intrínsecas que definem a enunciação em cada idioma e em cada texto estudado; frustram a possibilidade de estudar detalhadamente a interação de dois sistemas semióticos, uma vez que reduzem o fenômeno da tradução a mero dado estatístico irrelevante.

Os três demais conceitos definidos como universais de tradução padecem de problemas ainda mais graves, do ponto de vista epistemológico. A adaptação e a equalização, por um lado, pecam ao chamar de *tendência* aquilo que, na verdade, é

mero resultado possível em dados contextos específicos de tradução: basta identificar número significativo de exemplos em que o tradutor buscou, auxiliado por ferramentas da análise filológica e linguística, recuperar na tradução o registro enunciativo e as coerções de gênero que regem o texto original, para que se invalide a hipótese e se coloque em xeque a relevância de suas conclusões. A proposta dos termos únicos, pelo outro, ao constatar, grosso modo, que um dado ausente no texto original tende a também estar ausente no texto traduzido, não consegue teorizar para além da tautologia; além disso, falha em precisar em quais níveis da linguagem ocorrem as ausências que identifica e, ignorando a *arbitrariedade signica* que os rege, sequer cogita a possibilidade de que elementos em latência, constantes de determinado nível da linguagem no texto original, possam ser explicitados por outros no texto traduzido.

Retomando argumento avançado anteriormente, nota-se que os paradigmas teóricos aqui discutidos – tanto os que resultam em deontologias inflexíveis como os que resultam em descrições parciais do traduzir, incapazes de dar conta do complexo fenômeno em sua totalidade –, falham em seu projeto de sistematizar a tradutologia porque, cada um a seu modo, também têm a tradução por prática meramente acessória da interpretação e da compreensão dos textos, seu *paratexto*, portanto, nos termos de Genette. A recusa, por parte dos teóricos, da tradução como ato autônomo e criativo de rearticulação do sentido que produz novo texto a partir de um primeiro, passível de teorização independente, acaba por manifestar-se de maneiras diversas nos problemas epistemológicos insuperáveis identificados, neste estudo, em cada teoria, aqui resumidos: (1) alguns desenvolvem sistemas teóricos em que as linguagens envolvidas no processo tradutório são meros veículos e ferramentas de comunicação de um conteúdo transcendental, ignorando a pluralidade de lógicas enunciativas e dogmatizando a tradução em seu regresso neoplatônico a uma “semântica metafísica”; (2) outros, também ignorando a essencialidade da descrição precisa dos sistemas semióticos envolvidos na tradução, em cada caso concreto, bem como as tradições discursivas em que ambos original e versão se realizam, fixam a *história* ou a *psicologia do sujeito tradutor*, por exemplo, como os fundamentos de sua ciência, não percebendo que reduzem o traduzir aos discursos que se lhe foram tecidos em outras áreas das

ciências humanas; (3) há ainda, por fim, aqueles que, ao restringirem sua descrição do fenômeno do traduzir às línguas naturais ou a modalidades discursivas específicas realizadas por estas (como a prosa literária, o texto técnico e o discurso oral), com o objetivo de capacitar o ofício profissional do tradutor, inviabilizam a possibilidade de desenvolvimento de teorias que deem conta de traduções realizadas em outros sistemas semióticos ou entre dois sistemas de espécies distintas.

\*\*\*

Espera-se, com as considerações tecidas até aqui, ter se identificado e definido os principais problemas epistemológicos da tradutologia atual, bem como o impacto da concepção utilitária do ato do traduzir ao longo de sua história. Enquanto for concebida como *paratexto* do texto original, nos termos aqui fixados, a tradução como objeto de estudo não poderá fornecer categorias, elementos e funções capazes de estruturar uma ciência descritiva em torno dela, uma vez que ou se confundirá com sua contraparte *deontológica*, ou reduzirá a tradução a outra coisa que não ela mesma, ou, ainda, tomará por inteiro a parcela que mutila da totalidade do fenômeno, e isso se não acabar desembocando, ao mesmo tempo, nesses três destinos trágicos. Acompanhando o sistema de Genette, uma tradutologia incipiente, desse modo, se deseja contornar esses problemas e desenvolver-se de forma autônoma como descrição eficaz e abrangente do fenômeno do traduzir, deve considerar ser *metatextual* a relação contraída entre texto traduzido e original: no processo tradutório, o original tem sua lógica enunciativa *rearticulada* pela – e não reduzida à – lógica enunciativa do traduzido, que se manifesta produção criativa e autônoma irreduzível, porquanto intrinsecamente relacionável, ao complexo semiótico que compreendia seu texto de partida. Tomada por *metatexto* do original, destarte, a tradução torna-se modalidade poética (em sentido lato) única, contraparte da *emulação* Antiga, cuja matéria-prima é, antes do próprio sistema semiótico em que se realiza, o *texto que rearticula*, a partir de cuja estrutura é possível deduzir os procedimentos críticos e interpretativos únicos que guiaram o processo de rearticulação.

Declarar a modificação do paradigma teórico da tradutologia, entretanto, não é suficiente para concluir o projeto da fundamentação de uma ciência autônoma descritiva da tradução aqui proposto. Mais que mera recomendação teórica ou metáfora vazia para a ilustração de um problema, conceber a tradução como metatexto nos termos descritos acima implica não apenas a necessidade de adotar postura analítica radicalmente diferente em relação às traduções e seus elementos constitutivos, mas também de reformular todos os pressupostos teóricos que fundamentam a descrição destes últimos. Justificar a pertinência desse passo metodológico, bem como executá-lo, deseja-se cumprir na próxima seção deste estudo.

## **1.2. A tradutologia como ciência da *rearticulação textual***

### **1.2.1. A tradução entre parênteses**

O problema da insuficiência epistemológica dos paradigmas teóricos vigentes para o estudo da tradução implica a impossibilidade de tomá-los como ponto de partida metodológico válido para o desenvolvimento da reflexão. Seus parâmetros de análise, como se demonstrou nas seções anteriores, uma vez que deduzidos de perspectivas sobre a linguagem e o sentido parciais, produzem visão distorcida de seu objeto de estudo; pressupõem dele, ademais, funções e categorias que, por meio de sua aplicação crítica, revelam-se incompletas, contraditórias e, não raramente, falsas.

Engana-se o teórico que acredita na existência *a priori* de objetos de estudo, os quais, nessa ficção científica, seriam desvendados em suas minúcias por metodologias *ready-made*. Objetos de estudos já são, de saída, estruturas definidas a partir da observação rigorosa de fenômenos humanos ou naturais que se manifestam independentemente dos sistemas que tentam descrevê-los; cada um requer, portanto, ser definido a partir de seus próprios termos, revelados a partir do engajamento consciente do observador, despido de preconceitos e a aberto à pluralidade de lógicas de enunciação, com o fenômeno que pretende descrever. O primeiro passo da fundamentação de uma ciência, desse modo, não é mera *eleição* de um objeto de estudo, mas sua *construção*.

Postura semelhante em relação à investigação científica foi conduzida por Edmund Husserl na estruturação do hoje célebre método fenomenológico. Buscando depurar a descrição da consciência humana dos conceitos avançados pelos sistemas teóricos de outras áreas do saber, em busca de uma ontologia fundamental, o filósofo empregou o procedimento que nomeou *redução* (*Einklammerung*), baseado no conceito de *epoché* introduzido “pelos céticos pirônicos gregos para significar a suspensão ou a abstenção de qualquer assentimento por não reconhecerem razões para eliminar a incerteza” (ZILLES, 2002: 24). Colocando “entre parênteses” as polêmicas em torno da questão da consciência, dos fenômenos e da existência do mundo – não para questionar sua existência ou validade, frise-se –, pode Husserl afastar os juízos que frustravam a possibilidade destes se constituírem como objetos de estudo autônomos e deduzir os parâmetros e critérios que guiarão sua constituição.

*Para alcançar as essências é preciso purificar o fenômeno de tudo o que não é essencial, ou seja, é preciso reduzir (redução eidética). A essência se definirá, segundo Husserl, pela análise mental como uma “consciência da impossibilidade”, ou seja, como aquilo que é impossível à consciência pensar de outro modo. Identifica-se este invariante através das diferenças, definindo a essências dos objetos dessa espécie, ou seja, definindo aquilo sem o que seria impensável. Este processo Husserl chamou de variação eidética. A essência é, pois, o sentido ideal do objeto produzido pela atividade da consciência. (ibid.)*

A eficácia da adoção da *epoché* como procedimento metodológico para a constituição dos objetos de estudo é inegável. Todo desenvolvimento posterior da ciência fenomenológica, dos existencialismos de Heidegger e Sartre, passando pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, até a filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, devem tributo a essa engenhosa mudança de perspectiva garantida por Husserl. Não se deve considerar, no entanto, que o dispositivo da redução esteja circunscrito à filosofia: ferramenta básica, antes de tudo, do próprio pensar científico, a *epoché* também pode ser aplicada, ajustados seus parâmetros, a outras *ontologias regionais*, dentre elas, a própria tradutologia.



Acompanhando os passos de Husserl, o que significaria, desse modo, colocar entre parênteses o fenômeno do traduzir? Buscou-se propor resposta para esse questionamento em seções anteriores deste estudo quando se demonstrou, por meio da análise de casos concretos oriundos da tradução de poesia, como invalidavam sistemas teóricos vigentes da tradutologia. A reflexão detalhada sobre os elementos e as funções rearticuladas no processo de tradução permitiu afastar juízos de valor indesejáveis e imprecisões teóricas resultantes da postulação apriorística e irrefletida de parâmetros de análise e de definições insuficientes de objetos de estudo. Nesse momento da reflexão, no entanto, a ferramenta da redução foi aplicada com objetivo específico, restrito à tarefa da identificação de problemas de pesquisa. Nesta etapa do trabalho, por sua vez, é necessário valer-se da *epoché* com intuito diverso e mais geral: o de lançar, por meio dos dados obtidos da análise rigorosa de casos particulares de tradução, as bases para a definição de um novo paradigma teórico e de um novo objeto de estudo para a tradutologia. Atendo-se, portanto, à descrição somente dos processos particulares de constituição do sentido em ambos original e tradução, deseja-se efetuar esse procedimento por meio da retomada, em nova perspectiva, da análise da versão para o português da *Teogonia* de Hesíodo, por Jaa Torrano.

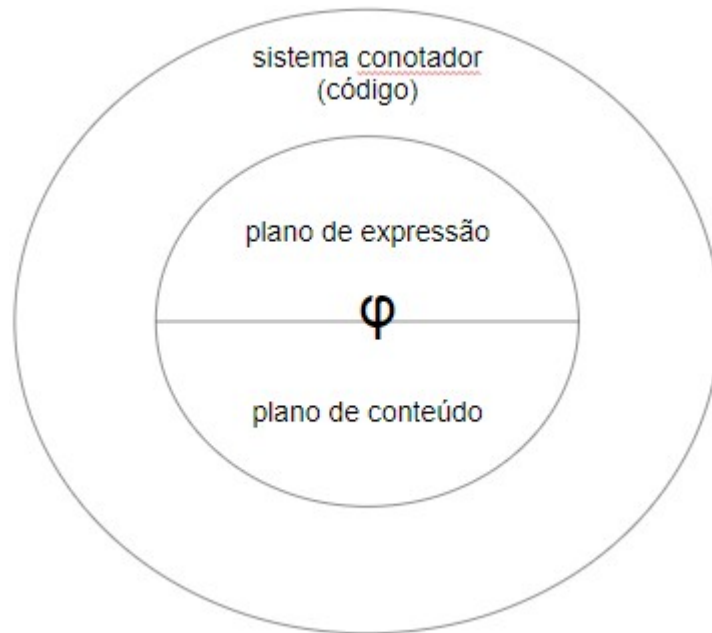
### **1.2.2. As lógicas do traduzir diante do complexo textual**

Antes de se engajar, porém, com o texto traduzido, é necessário considerar em toda sua complexidade, primeiramente, o texto que o origina, uma vez que, sem ele, não haveria, por decorrência lógica, sequer a possibilidade de haver tradução. Se há algo que pode, nesse momento da reflexão, ser tido por universal para o traduzir é somente a existência de um original a ser rearticulado e sua ligação indissolúvel com o texto traduzido. Enquanto texto, portanto, (definido aqui, de maneira abrangente, como sistema complexo de produção e manifestação do sentido) de que consiste a *Teogonia*? O que se pode dizer dela nesses termos? As perguntas pode parecer ingênuas e irrelevantes para este estudo, mas se revelarão de suma importância uma vez consideradas em todos os seus aspectos.

Da *Teogonia*, de saída, pode-se constatar três elementos essenciais significativos para os objetivos desta análise: (1) trata-se de composição que articula um sistema semiótico específico e suas estratégias particulares para construir seu sentido, mais precisamente, o da língua grega Antiga em dialeto jônico homérico; (2) é realizada em sistema de versificação regular, pertencendo ao registro que se convencionou chamar poético, em oposição ao prosaico; (3) pertence, por cumprir requisitos formais e temáticos, a uma tradição discursiva específica, no caso, a da poesia épica grega, para cuja depuração, como indica a tradição filológica, foi de extrema importância. De posse desses dados, é possível aprofundar suas implicações e propor elementos essenciais suficientes que caracterizariam a *Teogonia* enquanto texto.

Todo texto é, essencialmente, veículo de criação e manifestação do sentido, o qual comunica e transmite, com objetivos distintos, a uma comunidade de fruidores. Se o texto comunica, arriscando parecer tautológico, ele comunica *algo* e o faz de *determinada maneira*; ou seja, há, necessariamente, em todo texto, um elemento a ser manifesto e produzido, um *enunciado*, e um procedimento particular de manifestação, sua *lógica enunciativa*. Além disso, é seguro afirmar que tanto os critérios da lógica da enunciação quanto as características do enunciado dependem, essencialmente, da natureza material dos constituintes de seu código: as semióticas verbais e musicais, por exemplo, produzem o sentido, grosso modo, a partir do encadeamento de sons e da manipulação de sua intensidade e duração, e as visuais, de maneira distinta, por meio da combinação de categorias planares, topológicas e cromáticas, produzidas pela mescla de pigmentos, no caso da pintura, e da captura da luz e de sua ausência, no caso da fotografia. Há, portanto, valendo-se dos conceitos propostos por Louis Hjelmslev (2009) (para os itens 1 e 2 expostos a seguir), Roman Jakobson (para o item 3) e Roland Barthes (2012) (para o item 4), na constituição de todo texto, pelo menos quatro elementos fundamentais e necessários a sua descrição: o enunciado, primeiramente, se divide em dois planos distintos e, como o signo saussureano, indissolúveis, (1) o do *conteúdo*, que organiza sua semântica (seu *quid*), e (2) o da *expressão*, que organiza suas estratégias de manifestação, sua sintaxe, (seu *quomodo*); a lógica da enunciação, por sua vez, articula os planos constituintes do enunciado a partir de uma (3) *função* específica, sua destinação, que rege suas condições de manifestação e percepção pelo enunciatário; todo esse complexo enunciativo, por fim, é

regido ainda pela materialidade do sistema semiótico em que se realiza, seus (4) *conotadores*, que ditam os parâmetros mais básicos e fundamentais de sua constituição. Ciente da complexidade dos argumentos avançados, busca-se, no esquema abaixo, meramente ilustrativo, resumir e tornar mais clara as etapas da reflexão:



Obs: usa-se a letra grega "φ" (phi) para representar a função enunciativa

Aplicando essa descrição do sistema textual à *Teogonia* de Hesíodo, chega-se às seguintes conclusões, em linhas gerais: em seu *plano de conteúdo*, ela descreve a origem do Cosmo por meio da genealogia dos deuses do panteão helênico e suas relações, realizada, neste, pelo emprego de figuras de sentido como a metáfora e a metonímia e pela articulação de categorias semânticas fundamentais, e no *plano da expressão* por meio de estratégias como a versificação, o enjambement e recursos fonológicos como a aliteração e a assonância; procede dessa maneira, colocando em evidência o código em que é construída, por articular conteúdo e expressão a partir da *função* poética, em que os meios de enunciação evidenciam a artificialidade inerente à produção dos enunciados; e, finalmente, tem todas as suas potencialidades enunciativas regidas pelos parâmetros e limites determinados pelos recursos e

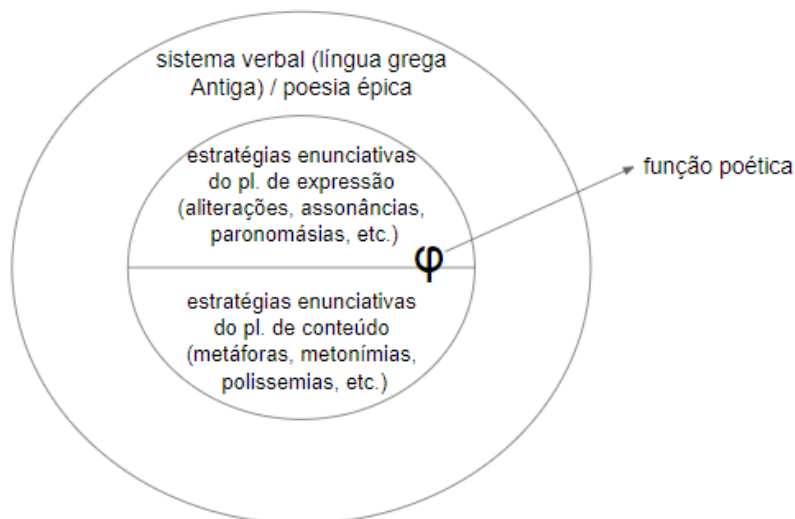
estruturas de seu *conotador* particular, o sistema semiótico verbal que se identifica por *língua grega Antiga*, no caso.

Há, ainda, um último elemento a se considerar para que a descrição do complexo textual se complete de modo a corresponder às três constatações evidenciadas acima, o *discursivo*. A *Teogonia* não é um texto isolado em si mesmo, cujo sentido pode ser apreendido de maneira completa somente a partir de sua fruição superficial, ou da interpretação de seu conteúdo. Como todo e qualquer texto, quer seja regido ou não pela função poética da linguagem, o poema de Hesíodo pertence a um *gênero discursivo* específico, cujas convenções e tradição coagem seus procedimentos enunciativos, dispositivos composicionais e os temas que atualiza; suas regras particulares, tanto quando obedecidas ou transgredidas, definem radicalmente a estruturação do texto e podem ser facilmente identificadas em sua análise. No caso da *Teogonia*, portanto, os conotadores empregados por seu compositor em sua escritura não seguem somente seus parâmetros básicos e essenciais, definidos ao longo da evolução da língua, mas tem a si somados os critérios enunciativos artificiais que caracterizam o gênero da *poesia épica grega antiga*, conforme estabelecidos pelos poetas participantes dessa tradição. Com o objetivo de afastar o polêmico conceito de *gênero discursivo*, cujo debate persiste nas ciências dos discursos, emprega-se aqui, para nomear essa esfera do complexo textual, termo avançado por Genette já apresentado neste trabalho: o *arquitexto*, conjunto de coerções e critérios que permitem associar qualquer texto a um regime discursivo específico. Esse arquitexto, por sua vez, não pode ser concebido fora da relação que articula com o sistema semiótico em que é concebido. Possível somente enquanto lógica particular organizada dentro das possibilidades dadas por seus conotadores específicos, o arquitexto é deles inseparável, uma vez que inexistente enunciado sem que este possua espécie discursiva própria. A poesia épica, nesse caso, independentemente do idioma em que é composta, é arquitexto fundado nos e garantido pelos sistemas semióticos verbais, seus conotadores, do mesmo modo que o gênero retrato articula as possibilidades semióticas que lhe foram dispostas pelos sistemas visuais da pintura e da fotografia. A

adição do arquitexto ao esquema ilustrativo proposto anteriormente resulta, por consequência, na seguinte configuração:



Aplicado ao caso da *Teogonia*, destarte, as categorias abstratas do sistema podem ser preenchidas, respectivamente:



Considere-se, agora, uma tradução hipotética da *Teogonia*. Independentemente das estratégias utilizadas em sua composição, do código em que se articula (quer seja, frise-se, de natureza verbal ou não-verbal), ou dos juízos de valor emitidos sobre sua

qualidade, ela será, irrevogavelmente, também *texto*, constituído pelos elementos fundamentais que definem todos os complexos enunciativos de qualquer espécie. Qualquer tradução da *Teogonia*, portanto, e, por decorrência lógica, qualquer tradução, por serem textos, manifestam-se como enunciado composto por um plano de conteúdo articulado a um plano de expressão, regidos por uma função enunciativa específica, organizados segundo as coerções de seu arquitepo e manifestos dentro dos limites estabelecidos pelo sistema semiótico que os atualiza.

Se as traduções não diferem dos originais pela natureza textual, sua especificidade dentre as muitas formas de construção de sentido desenvolvidas pela consciência humana deve ser buscada em outro lugar. Chama-se a atenção, no entanto, para o fato de que especificidade não significa, de forma alguma, exclusividade: é seguro afirmar que as funções da enunciação se conjugam e participam umas das outras em graus distintos; ao nomear sua composição “livro de poemas”, por exemplo, vale-se o autor da função referencial da linguagem para ancorar o sentido do discurso que produz em função poética; do mesmo modo, um acadêmico que procura sinônimos e pronomes para não repetir termos ao longo de um artigo e gerar cacofonias indesejáveis, vale-se da função poética da linguagem para garantir sua clareza e referencialidade; em ambos os casos, porém, as funções secundárias empregadas não se evidenciam, uma vez que submetidas às primárias, sendo que estas últimas definem os critérios de fruição dos textos que organizam (não se lê, pelo menos não inicialmente, um ensaio científico como poema e vice-versa). Diante disso, considerando os complexos textuais, de acordo com Flusser, como unidades individuais pertencentes à *conversação* humana – o conjunto de suas possibilidades interativas –, e considerando que essa conversação só pode se manter se essas unidades individuais puderem ser relacionadas entre si, propõe-se que há, em todos os textos, a condição de possibilidade de serem rearticulados, e que os critérios que guiaram tal rearticulação podem ser deduzidos de sua análise.

Não faltam exemplos para verificar a pertinência da adição da função de rearticulação ao rol de axiomas enunciativos. Na poesia, a emulação, critério estético fundamental que orientou a escritura literária de sua gênese à era Moderna, encaixa-se de maneira suficiente da definição fornecida. Quando une as personagens Calipso e

Polifemo na figura da rainha Dido, com quem Eneias desfruta dos prazeres do exílio e que, pouco depois, amaldiçoa o herói, pedindo que os deuses frustrem sua expedição, quando este a abandona, Virgílio rearticula, em sua *Eneida*, obra regida pela função poética da linguagem, os elementos constitutivos da *Odisseia* de Homero. Até mesmo na linguagem cotidiana a rearticulação tem papel importantíssimo: quando se parafraseia, parodia, cita ou distorce os discursos alheios e, até mesmo, quando se responde a uma pergunta qualquer, a rearticulação, submetida à função referencial da linguagem, é o que garante tais procedimentos.

Se função enunciativa, portanto, a rearticulação, como suas contrapartes, pode ocupar o lugar central da enunciação e reger a produção de discursos específicos. Nesse sentido, as traduções, independentemente, frise-se, de sua qualidade ou de suas estratégias composicionais, preenchem as condições dessa possibilidade teórica. Os textos traduzidos, diferentemente das paráfrases cotidianas e das emulações poéticas, declaram sua natureza derivativa antes de tudo; são sempre traduções *de algo*; um texto só pode ser considerado *original* quando relacionado a sua *tradução*. Embora todo texto emane de outro, as não-traduções não se definem pela rearticulação que fazem de outros textos, deixando-a em latência, definem-se, sobretudo, por seus objetivos discursivos iniciais; as traduções, por sua vez, declaram de maneira explícita a rearticulação como seu objetivo discursivo por excelência, configurando-se como modalidade enunciativa cuja matéria-prima é, essencialmente, o texto com que estabelece a relação versão/original, da qual se pode deduzir os critérios e parâmetros dessa relação. Uma tradutologia orientada por esse novo paradigma metodológico precisa se definir, destarte, como a ciência dedicada ao estudo e à descrição da *rearticulação textual*, conforme manifesta em cada caso particular, tendo por *texto* não somente o que é produzido em linguagem verbal ou em registro poético ou prosaico, por exemplo, como opera a maioria dos teóricos da tradução, mas em todo e qualquer sistema complexo enunciativo, considerados seus fundamentos e especificidades.

Se a tradução pode ser definida como modalidade enunciativa regida pela função da rearticulação, resta ainda investigar de que modo(s) esta pode se manifestar e em quais níveis do complexo textual ocorre. Tal tarefa só pode ser cumprida a partir

da análise de casos concretos, de modo que se retoma o exemplo da *Teogonia* hesiódica, dessa vez considerando as relações que estabelece com sua versão para o português, composta por Jaa Torrano. Comentou-se, anteriormente, o exemplo da tradução dos nomes dos deuses primordiais do panteão helênico na *Teogonia* de Jaa Torrano. Como visto, o tradutor opta por verter o significado de seus nomes para a língua-alvo, em vez de transliterá-los somente. Não mutila o sentido, porém, ou reduz os significados originais a parcelas de si no fazê-lo, uma vez que tem por objetivo reconstruir, a seu fruidor, a experiência do pensamento mítico grego Arcaico e a lógica da épica hesiódica. De acordo com os desenvolvimentos argumentativos avançados até então, o objetivo de Torrano no traduzir dos nomes divinos pode ser expresso pelo sistema proposto como a reconstrução, a partir dos conotadores próprios do sistema verbal da língua portuguesa, do arquiteyto da poesia épica Arcaica. Mas não é apenas no aspecto arquiteyto que Torrano busca reconstruir o discurso da *Teogonia*; a rearticulação do discurso épico grego para a língua portuguesa, no caso estudado, consistiu também no acompanhamento minucioso das estratégias enunciativas de cada um dos demais níveis da constituição textual. Para demonstrar tal feito, prossegue-se à análise de passagens específicas do poema, compreendidas por seus versos 1 a 5 e 26 a 28, as quais, embora diminutas, permite ilustrar o ingente grau de proximidade da versão do texto original que rearticula.

*“Mousáon Helikoniádon arkhómeth’ aeídein  
hái th’Elikônos ékhousin óros méga te zdateón te  
kai te peri kréneis ioeidéa póss’ apaloísin  
orkheúntai kai bomòn eristhenéos kroníonos;*

(...)

*‘Poiménes ágrauloi, kák’elénkhea, gastéres oíon,  
ídmén pseúdeá pollà légein etýmoisin homoíá,  
ídmén d’, eût’ethélomen, alethéa gerúsasthai”.*

*“Pelás Musas heliconiádes começemos a cantar.  
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,  
em volta da fonte violácea com pés suaves  
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.*



(...)

*‘Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,  
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos  
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações’.*

(*Teogonia*, vv. 1-5; 26-28 – trad. Jaa Torrano)

Para conduzir estudo satisfatório das estratégias enunciativas empregadas na tradução é necessário, do mesmo modo, compreender em detalhe suas correlatas no texto original. Por tratar-se de composição regida pela função poética da linguagem, em que o conteúdo está voltado para a expressão e com ela articula-se de maneira indissolúvel, é necessário investigar separadamente, em cada nível da constituição do sentido verbal, as instâncias dessa articulação. Proceda-se, desse modo, a partir dessa perspectiva analítica.

No que tange o nível sintático, chama-se a atenção para três instâncias distintas em que a *Teogonia* se vale da flexibilidade estrutural das línguas indo-europeias para construir engenhosos efeitos de sentido. (1) Logo no primeiro verso, o poeta inicia o canto a partir de locução nominal flexionada em genitivo ablativo (*Mousáon Helikoniádon* – **pelas** Musas heliconíades – grifos nossos). Na tradição do gênero épico Arcaico, a palavra com que se inicia o poema deve ter significado importante para o todo da composição. Nesse sentido, a *Ilíada* se inicia com a palavra *mênin* (ira) e a *Odisséia* com a palavra *ándra*, ligada ao adjetivo *polýtropon* (varão industrial), porque são esses seus temas principais: a ira de Aquiles e as desventuras do engenhoso Odisseu, respectivamente. Sendo o canto dedicado às genealogias e feitos dos deuses imortais, a *Teogonia* acompanha a lógica épica ao situar as Musas – deusas por meio das quais se garante o fazer poético, no mito grego – na cabeça do verso. Há, aqui, além disso, uma correlação entre a função sintática da locução e seu significado: para os gregos Antigos, todo cantar – todo fazer poesia – emana direto das Musas, que são condições de possibilidade do próprio poetizar (cf. TORRANO, 2011: 21-37); marcar a locução nominal com o genitivo ablativo, portanto, tornando-a locução adverbial indicativa de lugar de origem, faz com que ressoe na sintaxe da frase a função de

*originadoras* que as deusas possuem. Atento a esses elementos significativos da língua grega e do arquitexto épico, Torrano, como se pode depreender da leitura de sua tradução, reproduz a ordem sintática do original, também situando as Musas no início do poema.

Por ter sido concebida, inicialmente, como modalidade performática e oral de poesia, a épica emprega os mais variados recursos linguageiros para criar imagens vívidas das descrições que encaminha. Para além dos recursos fonológicos, como a aliteração e a assonância, facilmente perceptíveis a leituras superficiais, a sintaxe também desempenha papel importante nesse tipo de estratégia enunciativa. (2) A estrutura da frase encaminhada no terceiro e no quarto versos permite ilustrar o argumento. Após enunciar que as Musas habitam o monte Hélicon (*Helikônos ékhousin óros* – v. 2), o poeta indica que dançam (*orkheúntai* – v. 4) em torno da fonte Hipocrene e em torno do altar de Zeus; a estrutura da sintaxe, por sua vez, acompanha o giro das deusas em torno desses locais: não se inicia a sentença pelo verbo, núcleo da oração, após a conjunção aditiva *kaí* (v. 3), ou pelo sujeito, mantido elíptico, mas pela locução adverbial de lugar *krénen ioeidéa* (“fonte violácea” – v. 3), marcada pela preposição *perí* (“em volta de” – v.3) e seguido do dativo instrumental *poss’ apaloísin* (“com pés suaves” – v.3); somente após essas duas locuções surge o verbo dançar (*orkheúmai*), conjugado na terceira pessoa do plural do presente do indicativo, na voz média, a que se sucede conjunção aditiva e outra locução adverbial – *bomòn eristhenéos kroníonos* (“do altar do bem forte filho de Crono” – v. 4) –, conexas, por sua vez, à preposição *perí* do terceiro verso pela marcação do caso acusativo em seu núcleo nominal. Ambas as locuções adverbiais envolvem sintaticamente, portanto, o verbo que qualificam; mantêm-se em seu entorno, espelhando na estrutura da frase a qualidade da movimentação das Musas descrita em seu conteúdo. Torrano reproduz mais esse jogo sintático do original a partir da língua portuguesa (*em volta da fonte violácea com pés suaves / dançam e do altar do bem forte filho de Crono* – vv. 3, 4 – grifos nossos), em solução que, por afastar-se da ordem convencional do idioma sem incorrer em agramaticalidade, permite conservar suas estratégias enunciativas.

Avançando para a seção compreendida pelos versos 26 a 28, encontra-se o último caso pertinente ao nível sintático mencionado no início desta exposição. (3) Aqui, no nível da narrativa, as Musas interpelam Hesíodo, que se nomeia no poema (v. 23), e lhe revelam sua natureza divina. Após imprecarem-no, no verso 26, fazendo pouco de sua rudeza, as Musas lhe declaram, em discurso direto a grandeza de sua esfera de atuação divina:

*“ídmen pseúdea pollà légein etýmoisin homoîa,  
ídmen d’, eût’ethélomen, alethéa gerúsasthai”.*

*“sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos  
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.*  
(*Teogonia*, vv. 27-28 – trad. Jaa Torrano)

No texto original, a sintaxe do verso 27 desencadeia efeitos de sentido diretamente relacionados ao conteúdo que encaminha. As Musas iniciam sua fala pelo verbo *ídmen* (“sabemos”), conjugação do verbo grego *oída*, o qual, assim como seu análogo em língua portuguesa aceita, pelo menos, dois tipos de complemento objetivo direto: aquele que sabe, nesse sentido, pode *saber algo*, um substantivo, ou pode *saber fazer algo*, um verbo no infinitivo. Na leitura do verso original, desse modo, as Musas parecem adicionar ao verbo que compreende o núcleo de sua fala o complemento nominal simples, *pseúdea pollá* (“muitas mentiras”), para só em seguida complementarem seu sentido com o infinitivo *légein* (“dizer”); outra surpresa, por fim, se revela na coda do verso, em que as Musas qualificam as mentiras que indicam saber dizer com a antitética locução adjetiva *etýmoisin homoîa* (“símeis aos fatos”): considerando, agora, a experiência do fruidor Antigo, ele ouvia suas deusas dizerem primeiro que sabiam muitas mentiras, para depois compreender que o que sabem é dizê-las, tendo a si revelado, somente no final, que essas mentiras que sabem dizer são, por sua vez, parecidas com a realidade dos fatos. Completando mais um nível de antítese e preenchendo, com isso, o critério enantiológico do discurso mítico, em que novos sentidos são criados a partir do pareamento dos contrários (cf. idem: 13-4; 38-46), as Musas ainda contam ao poeta que, se assim quiserem, sabem também dizer a verdade

(v. 28). A natureza antitética da inteligência épica, bem como a própria natureza ilusiva e misteriosa das Musas, detentoras do dom de dizer tanto mentira quanto verdade e de misturá-las de acordo com sua vontade, é atualizada, destarte, pelo ordenamento sintático do verso. Voltando-se, agora, à tradução de Torrano, pode-se perceber que, ao valer-se, novamente, da modificação da estrutura convencional da língua portuguesa, o tradutor consegue, em sua versão (“sabemos mentiras dizer símeis aos fatos”), dar conta de reconstruir a estrutura do sintagma original, preservando todas as suas ambiguidades e efeitos de sentido.

Concluída a análise do nível sintático, busca-se agora considerar ferramentas discursivas, empregadas no original e reproduzidas na versão, pertencentes ao nível lexical do sentido. Para além da questão da tradução dos nomes divinos, já considerada suficientemente neste trabalho, há, também nas passagens destacadas, outras instâncias em que a escolha dos lexemas na versão foi guiada por cuidadosa análise, por parte do tradutor, do campo semântico dos termos originais, cumprindo mais uma etapa importante de sua tarefa de reconstruir a inteligência épica e o pensamento mítico Arcaico. Na seção compreendida pelos versos 1 a 5, chama-se a atenção à tradução do verbo *ékhousin* (“têm”), terceira pessoa plural do presente do indicativo, na voz ativa, do verbo *ékho* (ter), que recupera significado antigo do verbo em língua portuguesa, análogo ao representado pelo verbo no texto original, sinônimo de *habitar* ou *morar*. Em vez de escolher um verbo corriqueiro, que aclararia banalmente o sentido da frase ao leitor contemporâneo, preferiu o tradutor conservar a gama de sentidos desencadeados no original por meio da polissemia de sua solução: as Musas de Torrano, portanto, *habitam* e *possuem* o monte Hélicon, local que lhe consagra a mitologia, o qual também *têm* (em outro sentido do verbo, sinônimo de *considerar*) por “grande e divino”.

Na seção compreendida pelos versos 26 a 28, há mais dois casos significativos pertinentes ao nível de análise encaminhado. No verso 26, em que imprecam o poeta, as Musas dizem que este pertence à classe dos “pastores agrestes” (*poiménes ágrauloi*), que são nada além de “ventres” (*gastéres oíon*). O tradutor poderia, nesse caso, ter optado por *vísceras* como solução para a palavra *gastéres*, mas acabaria por restringir indevidamente seu campo semântico: ao optar por *ventres*, Torrano conserva o duplo sentido encaminhado

pelo termo original, que compreende os órgãos responsáveis tanto pela *digestão* quanto pela *gestação*; em português, é o ventre o responsável tanto pelo gestar, quando hiperonímia do útero, quanto pelo digerir, quando do estômago; ao chamarem o poeta de *gastéres*, as Musas se diferenciam, em sua qualidade divina da imortalidade, deste que é ser perecível regido pelas vontades de se alimentar e de se reproduzir, elemento semântico atualizado por Torrano em sua engenhosa tradução. No verso 28, por fim, quando as Musas contam a Hesíodo que são capazes, se desejarem, de falar a verdade (*aléthea gerúsasthai*), não é pelo vocábulo corriqueiro que Torrano opta para traduzir o termo. Preferindo discernir entre tipos distintos de realidade, conforme determina a lógica mítica da enunciação, o tradutor opõe, em suas soluções, a verdade de *aléthea* (derivada, em sua interpretação, do prefixo privativo *a-* e da raiz *leth-* de *lantháno* – velar-se, ocultar-se), a da *revelação* ou *desvelar* da mensagem divina ao poeta, da verdade de *étymos* (v. 27), àquela dos  *fatos* apreensíveis pelos sentidos humanos. A partir da adequação quase total dos campos semânticos do original e da versão, desse modo, pode o tradutor reconstruir os significados encaminhados pela lógica mítica e pelo arquitexto épico da língua grega Antiga na língua portuguesa, também em seu nível lexical.

Para concluir a análise proposta no início desta seção, resta considerar estratégias enunciativas e efeitos de sentido pertencentes ao nível fonológico rearticulados pela versão a partir do texto original. Vale discriminar, nesse sentido, entre duas dimensões de realização do sentido, a que concerne ao emprego de figuras sonoras, como a aliteração, a paronomásia e a assonância, e a que concerne ao paradigma esticológico de disposição das sílabas do poema, sua versificação. No primeiro caso, são dignas de menção a assonância em [a] em *arkhómeth' aeíden* (v. 1), cuja lógica é convertida na aliteração do fonema [k] em “comecemos a cantar”, a aliteração em [s] em *póss' apaloîsin* (v. 3), mantida na solução “pés suaves”, a aliteração em [p] de *pseúdea pollá* (v. 27), convertida na aliteração em [m] de “muitas mentiras”, e, por fim, mas não de maneira esgotativa, a nasalidade de *elénkhea*, mantida em infâmia. No segundo caso, a adoção do verso livre, por Torrano, na escritura de sua versão, não representa afastamento em relação ao paradigma esticológico do original, como pode parecer à leitura superficial. Soluções regulares de versão do hexâmetro datílico grego épico, em língua portuguesa,

como o hexadecassílabo datílico de Carlos Alberto Nunes, são igualmente artificiais em relação ao original, porquanto em perspectivas diferentes: o paradigma de versificação da língua grega não se pauta pelo critério qualitativo de classificação como o português, em que se considera átonas em oposição às tônicas em versos de número fechado de sílabas, mas pelo critério quantitativo, em que longas se opõem a breves, reunidas em unidades rítmicas (pés), em versos de extensão silábica variável. Vistas por essa perspectiva, as estratégias de versificação mencionadas até aqui cumprem objetivos similares por vias distintas, independentemente de seus méritos: quando Carlos Alberto Nunes opta, portanto, por um sistema de versificação regular, recupera a matriz formal do esquema original; Jaa Torrano, por sua vez, ao optar por sistema de versificação irregular, guiado pelo fluxo alternado de estruturas rítmicas sobretudo ternárias e binárias, recupera a fluidez e a variabilidade do verso grego, aspecto que a solução de Carlos Alberto Nunes acaba por ocultar.

Diante do exposto, a *Teogonia* de Jaa Torrano é *texto* que *rearticula* o *texto* com que estabelece a relação original/versão, sendo texto aqui compreendido a partir do sistema avançado acima, nos seguintes termos: reconstrói as estratégias enunciativas de conteúdo e expressão, em todos os níveis da constituição do sentido do código que emprega, e, do mesmo modo, a função poética que rege sua relação; e realiza essa reconstrução de modo a criar, a partir de outro sistema de conotadores de natureza verbal, a lógica discursiva, o arquitexto que rege a obra fonte. Muito mais do que mera passagem de uma língua para outra, significantes ambas de conteúdo semântico delimitado de maneira insuficiente, como propõem os sistemas cuja crítica se encaminhou neste trabalho, a tradução da *Teogonia* de Jaa Torrano é a reconstrução detalhada e engenhosa dos mecanismos enunciativos que perfazem o sentido de seu original, *metatexto* dele, destarte, cujo objetivo principal, independentemente de qualquer juízo de valor, é recriar a lógica de sua enunciação.

O que representaria, nesses termos, uma tradução da *Teogonia* em que não se verifica o mesmo trabalho, como as traduções em prosa para o inglês e para o francês publicadas, respectivamente, pelas coleções Loeb Classical Library e Belles-Lettres? Acompanhando o raciocínio, não é possível dizer que, nesse caso, não houve rearticulação,

uma vez que esta se pressupõe como função essencial de toda tradução, apenas que esta se realizou de maneira diversa. As traduções em prosa, geralmente preocupadas apenas com o conteúdo semântico que se depreende da leitura do original, abolem de seu processo composicional as estratégias enunciativas do plano de expressão; tal atitude em relação ao texto traduzido implica, necessariamente, a dissolução da função poética e do arquiteyto que regem o original, tornados outros, na tradução, ainda que considerados os conotadores verbais em ambos os complexos textuais. Isso não quer dizer, reitera-se, que o texto traduzido, nesses casos, não possua arquiteyto ou função a articular seus planos de conteúdo e expressão, apenas que se enquadra em novas categorias destes: torna-se texto fruído em função dos paradigmas da prosa, concebidos a partir dos registros prosaicos dos sistemas verbais em que foram constituídos, afastando-se dos critérios e parâmetros que organizam a enunciação do original.

Se, mesmo diferindo radicalmente no que tange sua natureza discursiva, ambas as modalidades de tradução da *Teogonia* aqui consideradas são textos que rearticulam seus originais, é possível argumentar ser a função da rearticulação, por sua vez, regida por dois *aspectos*, capazes de reunir e classificar, de maneira generalizante, variadas estratégias de tradução empregadas para os mais variados fins. Quando Torrano *recria* a mecânica discursiva do original, acompanhando-o minuciosamente, é seguro dizer que a função de rearticulação que rege a relação intertextual se dá em aspecto *afirmativo*; quando os filólogos franco- e anglófonos convertem o texto original em prosa Contemporânea, de maneira oposta, tem-se que a função de rearticulação se dá em aspecto *negativo*. A rearticulação, portanto, se considerada a partir do par *afirmação/negação*, afasta o mito das “perdas da tradução”; tal como matéria e energia, de acordo com a Física Moderna, o sentido também não desaparece e nem surge *ex nihilo*, somente se remanifesta a partir de outras lógicas enunciativas.

O aspecto negativo que a função da rearticulação assume nas traduções em prosa da *Teogonia*, no entanto, não é e nem pode ser identificado em todos os níveis da constituição do sistema textual. A mera leitura delas permite constatar o fato. Ainda que não reproduzam os efeitos de sentido desencadeados pelas estratégias enunciativas empregadas pelo autor do original naquilo que tange o arquiteyto, o plano de expressão e

a função articuladora do complexo textual, os tradutores das versões aqui consideradas não tem por objetivo afastar-se de seu conteúdo ou da natureza verbal de seu sistema semiótico. Não reconstróem a *Teogonia* em filme ou poema concreto, ou alteram os constituintes de suas etapas narrativas; fazem dela, mesmo que de outra modalidade discursiva, novo texto que não abandona a mensagem de seu original (frise-se, novamente, que aqui não se considera o sucesso ou o insucesso dos tradutores em sua empreitada, apenas se deseja compreender a natureza de seu engajamento com o original e da rearticulação deste a partir de seus próprios termos). Tal constatação permite inferir que a função de rearticulação, no modelo proposto, pode assumir aspecto positivo ou negativo simultânea, individual e independentemente em cada um dos níveis do complexo textual. No caso da tradução de Torrano, portanto, não se trata de uma única instância da função a reger sua escritura, mas do manifestar-se da *rearticulação positiva* nas cinco dimensões encaminhadas: conteúdo, expressão, função enunciativa, arquiteyto e conotadores. No caso das traduções em prosa, por sua vez, a rearticulação positiva se dá somente no plano de conteúdo e nos conotadores, sendo que o plano de expressão, o arquiteyto e a função enunciativa são regidos pela *rearticulação negativa*.

Analisada a partir dessa perspectiva, a tradução do *Carmen 85* de Catulo composta por João Ângelo Oliva Neto, analisada anteriormente neste trabalho, também se assemelha à realizada por Torrano na *Teogonia*. Como visto, ela é capaz de atualizar suficientemente o arquiteyto epigramático e as ferramentas discursivas de conteúdo e expressão empregadas por Catulo na língua portuguesa, constituindo também obra de poesia que pode ser fruída como tal pelo leitor lusófono Contemporâneo. A seguinte versão do mesmo poema, composta por Peter Green, em seu livro *The poems of Catullus* (Green, 2007), de maneira contrária, representa outro caso de tradução similar ao das traduções em prosa da *Teogonia*:

*I hate and I love. You wonder, perhaps, why I'd do that?  
I have no idea. I just feel it. I am crucified.*

Na tradução de Green, mais *literal* do que *literária* (cf. BRAVO e PIETROFORTE, 2015), desaparecem as significativas oposições que regem a enunciação do poema em todos os níveis da constituição do sentido textual (já expostas exaustivamente neste



trabalho); o engenhoso epigrama de Catulo, obra dedicada à exploração das máximas potencialidades da antítese e do quiasmo, acaba por tornar-se fragmento de prosa sentimental, ainda que recuperada a mensagem superficial que se delineia em seu plano de conteúdo.

Os argumentos encaminhados até aqui podem suscitar a crítica de que há juízo disfórico *a priori*, por parte do pesquisador, em sua lida com esta sorte de traduções, aparentando este ter implicado que somente na tradução integral de todos os níveis residiria a prática tradutória por excelência. Reconhece-se a gravidade do problema: não é interesse deste trabalho dizer pretensiosamente como devem se comportar os tradutores. Faz-se necessário, portanto, com o objetivo de afastar a possibilidade de tal crítica, a consideração de outras modalidades de tradução que manipulam de maneira diversa cada um dos níveis do discurso. Para além das simplórias versões prosaicas analisadas neste estudo, há casos de tradução que chegam até mesmo a rivalizar em engenhosidade com o texto-fonte. O primeiro a ser analisado, o da versão para o inglês composta por Louis Zukofsky (in: EASTMAN, 2009), reproduz-se a seguir:

*O th'hate I move love. Quarry it fact I am, for that's so re queries  
Nescience, say th'fierry scent I owe whets crookeder.*

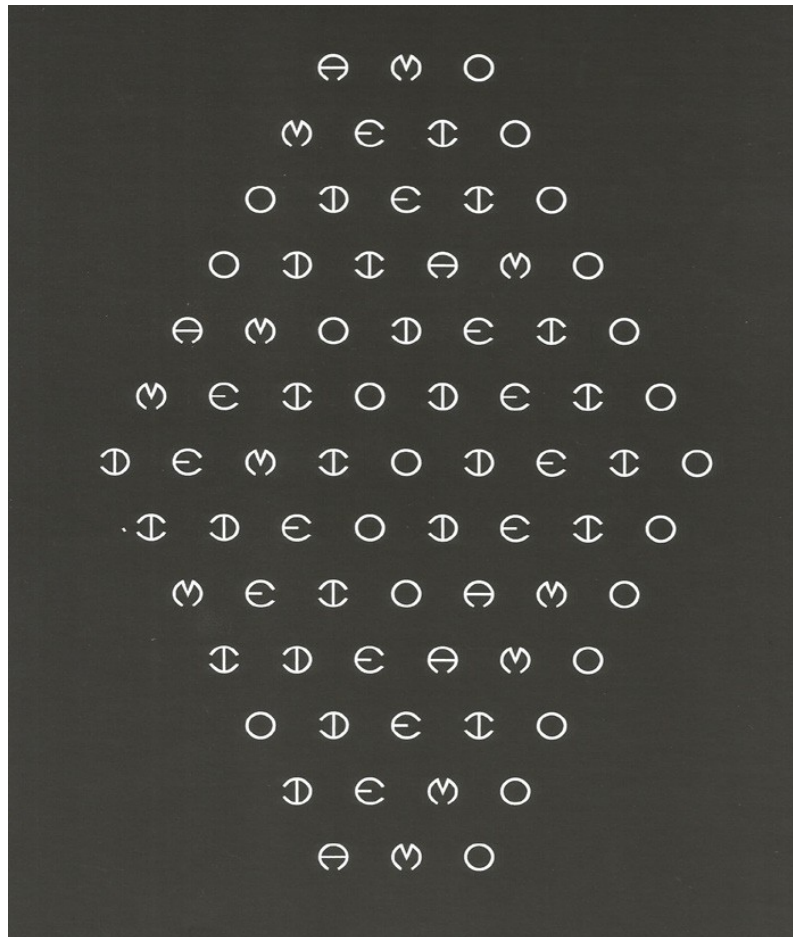
Em estudo anterior sobre o *Carmen 85* de Catulo, já citado neste trabalho, encaminhou-se análise sobre as particularidades dessa versão, de modo que se a reproduz integralmente:

*a tradução de Zukofsky (...) busca corresponder substancialmente ao original, estabelecendo com ele uma relação de parafonia, ao modo de uma paródia. Fonologicamente, um leitor nativo de língua inglesa leria o original em latim valendo-se das mesmas estratégias de adaptação manifestas na versão de Zukofsky: "fieri sentio", por exemplo, faz-se ler facilmente como "fierry scent I owe" quando a malha fonética do inglês se impõe a do latim. No que tange o primeiro período do primeiro verso, (EASTMAN, 2009: §22-3) procura, no entanto, desviar o sentido desta tradução para o valor do "eu" como "fulcro de uma relação" – análise que incorre em sérias imprecisões teóricas, principalmente quando estabelece relações*

de sentido calcadas “no sentimento do falante e seu amado” (idem: §23). É mais proveitoso conceber a presença do “eu” no poema como efeito de sentido, como pino central de uma sintaxe ambígua (O th'hate I move love) que busca não apenas possibilitar duas leituras distintas, mas também reproduzir algo das antíteses e quiasmos constantes do original. Este dado torna-se claro, por exemplo, a partir da oposição dos fonemas [θ] e [t] (th'hate) ao constrictivo [v] (move love), divididos pelo pronome pessoal “I”. (BRAVO e PIETROFORTE, 2015: 103)

Considerando o sistema de análise da tradução proposto neste trabalho, Zukofsky, ainda que se afastando totalmente do arquitepo epigramático e da mensagem situada no plano de conteúdo, rearticula positivamente as estratégias fonológicas que emprega, adaptando-as aos fonemas da língua inglesa. Variação – em termos musicais – da expressão sonora do original, o *Carmen 85* de Zukofsky perfaz representação irônica de sua leitura descuidada, ao modo de um anglófono iniciante no estudo da língua latina. É importante, nesse sentido, considerar que, porquanto diferentes na natureza de sua execução, ambas as traduções de Oliva Neto e de Zukofsky acabam por rearticular positivamente a função enunciativa que rege o texto de Catulo, a *poética*: a primeira o faz de modo a reconstruir os mesmos mecanismos de conteúdo e expressão que configuram o poético no original, a segunda em sua engenhosa definição de aspectos outros para constituí-la.

O segundo caso analisado, o da versão do *Carmen 85* em poema concreto, chamada *Odiamante*, que consta das *Intraduções* de Augusto de Campos publicadas em seu livro *Outro* (2016), é ainda mais significativo e radical em sua proposta de rearticulação. Reproduz-se o poema, abaixo, seguido de sua análise:



Ao colocar o sentido original do poema em suspensão, e enfocá-lo a partir da função quiásmica, Augusto de Campos traduz o *Carmen 85* em forma hexagonal simétrica, usando fonte tipográfica que retira sua materialidade das variações do círculo. O tradutor opera permutando as letras que compõem as palavras “odeio” e “amo”, acrescentando uma letra até o sétimo verso e removendo-as até o final do poema, que começa e termina em composição em anel com a palavra inicial “amo”. Todas as letras, algumas horizontal e outras verticalmente, são simétricas, ou seja, quiásmicas; o poema é repleto de espelhamentos que não se restringem à fonologia, também pertencentes aos signos de natureza essencialmente plástica. O *Odiamante* de Augusto, destarte, tem por objetivo reproduzir os mesmos elos de expressão e conteúdo expressos pela constante quiásmica, mas busca realizá-los em código de

natureza diversa da do original: em vez de empregar conotadores restritos à materialidade dos sistemas verbais, como as traduções de Oliva Neto e Zukofsky, traduz o texto a partir de sistema sincrético (*verbivocovisual*, nos termos do Concretismo), em que as coerções da língua natural se misturam com as dos sistemas de signos visuais. O procedimento empregado na tradução dos conotadores, por sua vez, implica o mesmo destino para o nível arquiteitual: dependente dos sistemas verbais, o discurso do epigrama atualizado no poema de Catulo é transformado de maneira radical na versão de Augusto, passando a ser regido, então, pelas coerções enunciativas que regem a tradição da poesia concreta. A rearticulação negativa de ambos conotadores e arquiteito, porém, é acompanhada por sua contraparte positiva no que tange os planos de expressão e conteúdo e a função enunciativa: se o *Carmen 85* projeta a natureza antitética, em nível semântico, de ódio e amor nas antíteses e nos quiasmos que executa sintática e fonologicamente, *Odiamante* a projeta nas oposições visuais que constrói cromática – no contraste entre a forma perfeita pelas letras brancas e o fundo preto –, topológica – na simetria tanto vertical quanto horizontal que a forma possui – e tipograficamente – na iteração fractal da simetria do todo manifesta no formato das letras; tal procedimento implica a rearticulação positiva também da função poética que rege o original; mesmo pertencendo à tradições literárias distintas, ambos *Odiamante* e *Carmen 85* são, de maneira inequívoca, obras de poesia.

Reunidas em esquema ilustrativo com o objetivo de salientar suas diferenças e semelhanças, os projetos de tradução do *Carmen 85* aqui analisados podem ser comparados nos seguintes termos, sendo o eixo horizontal dedicado à dispô-las em relação ao eixo vertical, em que se as classifica, a partir de cada nível da constituição textual, de acordo com o aspecto positivo (+) ou negativo (-) que rege a rearticulação:

	Oliva Neto	Green	Zukofsky	Campos
Conotadores	+	+	+	-
Arquiteito	+	-	-	-
Função Enunciativa	+	-	+	+
Plano de Expressão	+	-	+	+
Plano de Conteúdo	+	+	-	+

A comparação dessas modalidades distintas de tradução permite o encaminhamento das seguintes considerações de ordem conceitual para o sistema aqui definido: (1) a rearticulação positiva deliberada, por parte do tradutor, somente dos elementos constituintes do plano de conteúdo e a rearticulação positiva meramente incidental da natureza do sistema conotador permitem definir a tradução de Green como *conteudista*; (2) a rearticulação positiva dos conotadores, das estratégias fonológicas do plano da expressão e, sobretudo, da função enunciativa que rege o texto, na tradução parcial de Zukofsky, leva a denominá-la *paródica*; (3) a engenhosa rearticulação em aspecto negativo do sistema conotador e do arquiteito somada à rearticulação positiva da expressão, do conteúdo e da função poética, realizada por Augusto em seu *Odiamante*, por sua vez, permite delimitar espécie *sui generis* de procedimento tradutório, frequentemente associada, como se verá em seção posterior deste estudo, às tradições poéticas ditas experimentais, a *sistêmica*; consciente da arbitrariedade dos sistemas semióticos e de sua equivalência, independentemente de sua natureza, na capacidade de manifestar o sentido, essa espécie de tradução evidencia não somente a artificialidade dos textos, mas também a necessidade de incluir, em pé de igualdade com os verbais, os códigos não-verbais no escopo da tradutologia.

\*\*\*

Definidos de maneira suficiente os parâmetros e critérios pelos quais se orienta esta proposta de sistema de análise da tradução, bem como sua relevância diante dos problemas epistemológicos identificados nas abordagens vigentes para a tradutologia, dá-se por cumprida a primeira tarefa deste estudo, de natureza predominantemente teórica. Diante disso, com o objetivo de testar os limites do modelo e verificar sua pertinência e alcance, serão realizadas na seção seguinte deste trabalho, de natureza predominantemente prática, análises detalhadas de três procedimentos tradutórios distintos, divididos entre os pertencentes à tradução textual propriamente dita e os pertencentes a outras modalidades do ato tradutório de caráter extratextual, cuja

importância e relevância se buscará fundamentar adiante. No primeiro capítulo da seção, dedicado à tradução integral, serão analisados de maneira exaustiva os procedimentos empregados por Jaa Torrano em suas traduções da célebre tragédia de Eurípides, *As Bacas*, em relação a seu objetivo de recriar a lógica do arquitexto trágico em língua portuguesa. No segundo dedicado à tradução extratextual, será estudado como a rearticulação do arquitexto possibilitou, no Brasil, a criação do gênero *haikai*, valendo-se como objeto central de análise a obra do poeta Pedro Xisto. No terceiro capítulo, por fim, dedicado à relação entre tradução textual e extratextual, será estudado como Ana Hatherly recria as coerções de gênero e o estilo da estética barroca em seu poema *Leonorana*, em que realiza trinta rearticulações do mote do *Vilancete de Leonor*, composto por Camões. Os critérios que nortearam a escolha de cada caso de análise e sua relevância para o método aqui avançado serão explicitados oportunamente, em cada capítulo respectivo.

## 2. A lógica trágica em tradução caleidoscópica – estudo sobre as versões de Jaa Torrano do prólogo de *Bacas*, de Eurípides

### 2.1. O contexto da ciência filológica e da tradução dos clássicos no Brasil

Seguindo as etapas propostas de desenvolvimento da presente pesquisa, finda sua introdução e delimitadas de maneira bastante tanto a perspectiva pela qual se compreenderá o fenômeno da tradução como as diretrizes metodológicas dela conseqüente que guiarão as análises encaminhadas a seguir, dá-se início ao primeiro dos três estudos de caso elencados anteriormente. O objetivo principal deste capítulo, desse modo, é identificar e compreender as técnicas e estratégias tradutológicas empregadas por Jaa Torrano em suas três traduções da tragédia *Bacas*, de Eurípides, buscando explicitar a maneira por meio da qual traduzem não somente o texto propriamente dito do poema, mas sua *função discursiva* e seu *arquitexto*. É necessário, porém, tecer algumas considerações preliminares importantes, de cunho contextual e epistemológico, que servirão de ponto de partida para a condução deste estudo.

Como visto anteriormente, ao traduzir determinado texto, articulam os tradutores de maneira diferente cada nível de manifestação do sentido, tal como descritos no esquema proposto na introdução. Dadas as tendências atuais da ciência tradutológica contemporânea, em que a relação com a arte poética e com as ciências do discurso é eivada pela timidez característica dos primeiros encontros, notou-se a redução do ato tradutório ao da paráfrase explicativa, excluindo-se-lhe a concepção poética sob acusações injustas e fracamente fundamentadas, sobre cuja impertinência e parcialidade já se discutiu amplamente na introdução desta pesquisa. O sentido de um texto, demonstrou-se, não se constitui somente na semântica lexical, ela mesma somente parte pequena do plano de conteúdo, ainda mais quando seu manifestar-se é regido pela função poética da linguagem, em que, parafraseando Jakobson, enfraquece-se a arbitrariedade do signo e tece-se elo indissolúvel entre o conteúdo comunicado e os meios empregados no comunicá-lo. Quando ignoram, destarte, os ritmos, a sintaxe, a fonologia e os parâmetros ditados pela lógica enunciativa de determinado texto, focando-se somente na versão da mensagem comunicada,

contradizem os próprios tradutores seu objetivo de tornar possível a fruição do texto original aos usuários do código alvo da tradução. Ora, se aos fruidores do discurso traduzido não é facultada a possibilidade de entrar em contato com os demais elementos de sentido constituintes do texto, é epistemologicamente impossível concordar que essa sorte de tradução seja capaz de aproximá-los dos sentidos que o texto original manifesta em seu próprio contexto enunciativo.

Retomando a contextualização realizada no capítulo anterior, conscientes dessa problemática central das ciências da tradução (restringe-se o escopo de análise ao contexto da tradutologia no Brasil), vários tradutores, muitos deles também apresentados na introdução deste trabalho, têm proposto diversos meios e caminhos por meio dos quais se possibilitaria dar conta de elementos de sentido que escapam à abrangência do plano de conteúdo. Ainda que presente em outros recortes e áreas dos estudos linguísticos e literários no Brasil, esse esforço pode ser identificado sobretudo na filologia clássica, em que se adotou a tradução como ferramenta eficaz para não somente ampliar a disseminação dos textos da Antiguidade, mas também enriquecer a própria ciência filológica com as perspectivas únicas que fornece à interpretação destes. Isso, pretende-se demonstrar, provavelmente foi consequência tanto do contexto social quanto epistemológico em que se conduzem os estudos clássicos no país desde seu estágio mais originário.

Diferentemente de países como a França e a Inglaterra, inexitem, desde o golpe civil-militar de 1964, as disciplinas de línguas e literaturas clássicas nos currículos brasileiros de educação básica (cada vez mais voltados à capacitação profissional tecnicista, em detrimento da cultural), de modo que estudantes de primeiro ano dos cursos de Letras dos países, recém-egressos do ensino médio, não possuem quaisquer ou limitados conhecimentos dessas áreas do saber, devendo a lacuna ser suprida por professores do ensino superior em disciplinas de “Introdução aos Clássicos” ou “Introdução ao Latim”. Diante da necessidade de transmitir a alunos não instrumentalizados em seus códigos as características, conceitos e sentidos do cânone clássico da Antiguidade, portanto, dedicaram-se os acadêmicos a traduzi-los à língua



portuguesa, a fim de evitar a inviabilização da filologia e garantir a continuidade de seu desenvolvimento.

Ainda que o contexto social possa explicar a curiosa proliferação de filólogos-tradutores na academia, não se encontra nele a causa do forte diálogo entre tradução e arte poética que se identifica em grande parte das traduções de textos clássicos compostas no Brasil. Considerando isoladamente o objetivo programático de instrumentalizar e introduzir estudantes de Letras nos estudos filológicos, seria mais provável que se formassem vastas coleções como a *Bèlles Lettres* ou a *Loeb Classical Library*, ou ainda bancos de dados virtuais como a biblioteca on-line *Perseus*, da Tufts University, em que se preza pela celeridade e quantidade das publicações – nas quais, não raro, encontra-se o mesmo texto vertido por forças-tarefa de dois ou mais tradutores – em vez dos aspectos formais e funcionais dos discursos traduzidos. Um exemplo bastante significativo para esse argumento pode ser encontrado na tradução da Loeb para a *Antologia Grega* (coletânea de epigramas que abrange da Antiguidade clássica ao Renascimento), em que todos os poemas são traduzidos em prosa e os efeitos de sentido desencadeados por suas riquíssimas figuras de linguagem são explicados exaustivamente não por meio do próprio texto, mas pelo paratexto, em notas de rodapé. É necessário, desse modo, buscar em outro lugar o porquê do entrelace entre filologia e arte poética nos estudos clássicos brasileiros; e acredita-se que ele possa ser encontrado quando se levam em conta as tendências epistemológicas por meio das quais se desenvolvem, no país, a ciência da filologia e os estudos sobre a Antiguidade.

Em oposição aos paradigmas científicos que norteiam não apenas correntes da filologia e da ciência dos discursos, mas da antropologia, da filosofia e da psicologia em países como os Estados Unidos, herdeiros das tradições positivista e analítica originadas por pensadores como Gottlob Frege e Ludwig Wittgenstein, esses campos do saber, no Brasil, são influenciados por e desenvolvem-se a partir das concepções avançadas pelas tradições estruturalista e fenomenológica, tal como concebidas por antropólogos como Mircea Eliade, Georges Dumezil e Claude Levy-Strauss e filósofos como Edmund Husserl, Martin Heidegger e Ernst Cassirer. Ao passo que estudos

conduzidos pela senda da primeira escola de pensamento aqui mencionada tendem a se orientar por uma concepção monista do fenômeno cultural, afastando, portanto, a ideia de que a realidade é mediada necessariamente por sistemas de manifestação do sentido irreduzíveis entre si e postulando um conceito de objetividade tão imediato que ignora sua própria ficcionalidade, a segunda procura entendê-lo de forma plural, determinando que todo fenômeno humano é mediado antes de tudo por parâmetros e axiomas únicos, fixados a cada contexto histórico e social de maneira radicalmente diversa. A tarefa do filólogo ou do antropólogo, nesse sentido, não é a de compreender o que a corrente positivista entende preconceituosamente como o mundo cultural e as tradições de “povos primitivos”, que não puderam conhecer os “avanços” morais, científicos e tecnológicos, da Modernidade, mas tratar a cada cultura de forma equânime com o objetivo de descrever seus feitos, métodos e sistemas de pensamento – suas ferramentas de construção da realidade – de modo a evidenciar sua irreduzibilidade, complexidade e singularidade perante os demais, a partir dos contrastes que estabelecem entre si. Longe de desembocar em relativismo perigoso, como faz a escola pós-Moderna, no entanto, é exatamente por meio da pluralidade de fenômenos culturais irreduzíveis uns aos outros que podem as correntes estruturalistas e fenomenológicas postular como aspecto essencial e central à condição humana a faculdade de construir visões de mundo que permitem interpretá-lo, conhecê-lo e habitá-lo, definindo o animal humano, nas palavras de Cassirer (cf. 1944), como *homo symbolicus*. Quantos forem os símbolos humanos empregados na mediação e na construção dos fenômenos, o que realmente importa é sua capacidade exclusiva e irrevogável de criá-los.

Guiada pelas tradições estruturalista e fenomenológica, que podem ser agrupadas sob a categoria de “filosofias da alteridade”, a filologia clássica deparou-se e depara-se, ainda nos dias de hoje, com um de seus maiores desafios epistemológicos: a constante necessidade de, uma vez reconhecida a diferença radical entre complexos culturais humanos, definir de modo suficiente os critérios, parâmetros e particularidades da forma simbólica por meio da qual constituíam a realidade os indivíduos e sociedades que lhe são objeto de estudo: o pensamento mítico. Quando orientada pelo mito,

segundo Cassirer (cf. 1944 e 1946) e Torrano (cf. 2015), a consciência humana desconhece as abstrações do pensamento conceitual como a escrita, o número e a moeda; não separa a vida ou o conhecimento em setores bem delimitados e desconhece transcendências de qualquer tipo; ignora a ideia de subjetividade e, conseqüentemente, de objetividade; concebe o mundo como unidade indissolúvel e constante e têm na repetição dos eventos naturais a evidência dessa constância; outorga ao culto, aos aspectos perenes do Universo (seus deuses) e à arte narrativa a tarefa de explicar e tornar manifesta a totalidade do cosmo e seu funcionamento; e compreende-se não como indivíduo romanticamente capaz de superar sua própria condição, mas parte essencial do todo que determina seu destino e função.

No pensamento mítico, que predata, como dito anteriormente, a invenção da própria escrita, a palavra proferida e, por consequência, a memória, tem papel central na organização da sociedade. É por meio dela, manifesta por meio de recursos narrativos e poéticos, que se disseminam pelas gerações os conhecimentos e tradições das civilizações míticas. A poesia no mundo mítico não tem a prerrogativa moderna de falar de si mesma, mas é sempre instrumentalizada como ferramenta de compreensão e transmissão do funcionamento do mundo, da moral de cada civilização e de seus saberes e tecnologias. Daí que se explica a abundância de textos poéticos de caráter essencialmente didático em civilizações míticas, como os *Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, em que se discute, além de muitos outros assuntos, as leis e métodos agrícolas da Grécia arcaica, e os *Hinos Homéricos*, em que se reúnem as mitogonias e fórmulas cultuais do panteão helênico. As narrativas épicas de heróis e seus feitos, como a *Ilíada*, a *Odisseia* e o *Épico de Gilgámesh*, quando não se valem explicitamente do gênero didático para comunicar saberes (como por exemplo na parte final do quarto canto da *Odisseia*, em que Palas Atena, disfarçada de Mentor, ensina Telêmaco e seus homens os procedimentos dos ritos e libações ao deus Poseidon), apresentam em seus protagonistas valores diletos à sociedade grega, fazendo-o de modelos dignos de emulação. Verdadeiros bancos de dados e fontes de conhecimento de suas civilizações, os poetas no mundo mítico não eram vistos como são na Modernidade, como artífices da palavra que deleitam (ou ultrajam) seu público com seus jogos de

engenho verbal, mas figuras imprescindíveis para a manutenção da sociedade e, portanto, da própria vida.

Se a linguagem no mundo mítico ignora abstrações conceituais e se manifesta por figuras e processos semióticos necessária e essencialmente concretos e totalizantes, e a palavra proferida enquanto narrativa possui, no mundo mítico, papel central e fundamental em sua concepção; isso significa que tal característica de concretude e totalidade é impressa, indelevelmente, na composição dos discursos míticos e das práticas culturais desenvolvidas em sua matriz. Uma das melhores formas de demonstrar esse argumento é por meio do contraste de discursos sobre a manifestação divina em narrativas compostas em diversos contextos da tradição literária. Chama-se a atenção, desse modo, as seguintes passagens de quatro obras, em que se procura figurar o conceito de divindade a partir de estratégias completamente distintas:

*Todas as outras questões haviam sido respondidas, e até esta última questão ser igualmente resolvida, AC não conseguirá libertar sua consciência. Todos dados chegaram ao fim, não havia mais nada a ser coletado. Mas todos os dados ainda precisavam ser completamente correlacionados e reunidos em todas as variantes possíveis. Um intervalo atemporal foi gasto nesta empreitada. E finalmente AC descobriu como reverter a direção da entropia. Mas agora não havia mais homens para quem AC poderia dar a resposta desta última questão. Não havia matéria. A resposta - por demonstração - cuidaria também deste problema. Por outro intervalo atemporal, AC pensou em como faria isso. Cuidadosamente, AC organizou o programa. A consciência de AC abarcava tudo que já havia sido outrora o Universo, e se estendia até o que agora era Caos. Passo a passo, aquilo devia ser feito.*

*E AC disse, 'QUE HAJA LUZ!*

*E houve Luz...*

*(Isaac Asimov, *The Last Question*)<sup>2</sup>*

---

2 Texto integral disponível em:  
<[https://templatetraining.princeton.edu/sites/training/files/the\\_last\\_question\\_-\\_issac\\_asimov.pdf](https://templatetraining.princeton.edu/sites/training/files/the_last_question_-_issac_asimov.pdf)>  
(Acesso em 15/07/2019)

- Ó Farta Graca, por quem incidir  
Ousei os olhos meus na Luz Eterna,  
Tão fundo até nela me consumir!

Vi recolher-se em sua mente superna,  
Num só volume unindo com amor,  
O que no mundo se desencaderna:

Substância e acidente, e o ser compor-  
-se, unificados de maneira tal,  
Que o meu dizer lhes traz só tênue albor.

E desse nó a forma universal  
Creio ter visto, que, só referido  
Pela palavra, ora me move igual.

(...)

Do alto Lume na clara subsistência,  
Três círculos agora apareciam,  
De três cores, em uma só abrangência.

Um ao outro, de dois, se refletiam  
Quais íris para íris, e o terceiro  
Fogo emanava que ambos recebiam,

Oh, quão curto e o dizer, e traiçoeiro,  
Para o conceito! Este, pra o que eu senti,  
Julgá-lo “pouco” é quase lisonjeiro.

Ó eterna Luz que repousas só em Ti;  
A Ti só entendes e, por Ti entendida,  
Respondes ao amor que te sorri!

O círculo que, qual luz refletida,  
Gerado parecia do teu Fulgor,  
A minha vista, à sua volta entretida,

Dentro de si, e na sua própria cor,  
De nossa efígie mostrava a figura,  
Que prendeu meu olhar indagador.

(Dante Alighieri, *Divina Comédia* –  
Paraíso, canto XXXIII, v. 82-93/115-132 –  
trad. Ítalo Eugênio Mauro)

*Assim disse rezando, e ouviu-o Febo Apolo,  
ele desce dos cumes do Olimpo com a ira no peito,  
com o arco nos ombros e a aljava coberta de ambos os lados,  
gritam seus dardos sobre ele, cheio de raiva,  
enquanto se move: ele anda ao modo da noite.  
Senta-se então afastado das naus, donde atira uma flecha,  
um guincho terrível irrompe do arco de prata:  
atingindo primeiro as mulas, depois os cachorros velozes,  
em seguida seu dardo pontudo aos homens se volta  
ele atira: e ardem os corpos na pira, sem trégua.*

(Homero, *Ilíada*, Canto I, v. 43-52)

Embora compostos em contextos apartados por quase um milênio, os textos do conto *The Last Question* de Asimov e do *Paraíso* de Dante guardam sutis semelhanças. Em ambos a figura de Deus é representada por meio da tradução de conhecimentos importados por sistemas de pensamento pertinentes a suas épocas respectivas: para o expoente da ficção científica, Deus se descreve como supercomputador, cuja tarefa de responder a questão final da existência do cosmo desemboca, de maneira cíclica, na recriação do próprio Universo; o autor mistura engenhosamente o conceito nietzschiano do *eterno retorno* e o texto bíblico às teorias da física moderna e às novas tecnologias do século XX; sua ideia de Deus é, literalmente, um *Deus ex machina*; Dante, ainda que em verso e não em prosa, faz de seu Deus trino complexo abstrato e incompreensível, que desafia a própria inteligência; *Forma universal e mente superna*, a figuração da divindade dantesca é intimamente ligada à teologia de Tomás de Aquino, que catoliciza o conceito aristotélico do *primeiro movedor* para justificar a posição de Deus como causa primeira de todas as coisas e único criador do Universo. Quando se volta a atenção, todavia, para o texto da *Ilíada*, a figuração da divindade se dá de maneira essencialmente diversa: a divindade Apolo é personagem descrita em termos concretos; ela *anda, salta, mira e atira*; a peste de Apolo é transmitida por meio de flechadas disparadas pelo deus depois que este desce de uma montanha em saltos; a existência e as ações da divindade no pensamento mítico, portanto, são passíveis de descrição direta a partir de locuções e substantivos bastante materiais e concretos,

acessíveis e presentes de forma imediata na própria vida cotidiana dos indivíduos que os cultuam.

Mas não é somente no nível lexical que é possível identificar a concretude da figuração divina nos textos compostos pelo pensamento mítico. A materialidade do próprio código que os enuncia é também ferramenta importante para tornar manifesta a presença da divindade. No texto da *Ilíada*, o *guincho terrível que irrompe do arco* de Apolo é comunicado pela locução *deinë dè klangé*, cujas vogais abertas e clusters de consoantes oclusivas fazem com que o rumor dos tiros soe também da boca do aedo quando recita o poema. A partir da perspectiva Moderna, de anacronismo patente, tais recursos se utilizariam para “embelezar” o texto e aumentar sua eficácia no deleite do público, no mundo mítico, no entanto, eles têm por objetivo presentificar a divindade, seu culto e seus atributos por meio da palavra proferida, revelando múltiplos aspectos de sua existência e os domínios sobre os quais impera.

Conscientes, portanto, da complexidade e da natureza radicalmente diversa do pensamento mítico, cuja descoberta se permitiu pelas “filosofias da alteridade” avançadas pelas escolas estruturalista e fenomenológica, e equipados com suas ferramentas de interpretação e análise, dedicaram-se muitos filólogos, antropólogos, linguistas e outros estudiosos brasileiros do mundo antigo a construir novo panorama de compreensão das civilizações definidas por esse paradigma cultural único. Essa empresa científica se deixa entrever pela quantidade de obras acadêmicas dedicadas ao estudo da Antiguidade helênica a partir de tais critérios metodológicos, tais como os livros *Eros Tecelão de Mitos* (1991), de Joaquim Moura Brasil, *Astúcia de Ninguém*, de André Malta (2019), *Lira, Mito e Erotismo* (2010), de Giuliana Ragusa, *Harmonia* (2003) e *Um Bestiário Arcaico* (2010), ambos de Paula da Cunha Corrêa, entre outras obras de peso e relevância para os estudos clássicos, cada uma tangenciando aspectos particulares do pensamento mítico em textos, períodos e autores específicos. Tais publicações possibilitaram a solidificação de uma perspectiva filológica que não reduz a Antiguidade a uma versão menos perfeita da Modernidade, capacitando pesquisadores a reconhecer e identificar os elementos característicos e essenciais do pensamento mítico no cânone clássico, o que modificou significativamente o modo por meio do qual

concebem e traduzem o mundo mítico na Contemporaneidade. Não houve, porém, maior contribuição ao estudo do pensamento mítico em si do que a realizada por Jaa Torrano, contribuição esta que se estende para além do discurso acadêmico e se insere na arte poética e na ciência da tradução, chegando até mesmo a, ousa-se dizer, fundar uma nova concepção de tradutologia que influenciou e ainda influencia tradutores e estudiosos do tema.

No âmbito da pesquisa filológica, além de inúmeros artigos e ensaios em revistas acadêmicas especializadas e posfácios às suas traduções que são, antes de tudo, estudos de peso das obras respectivas, Torrano escreveu o livro *O Sentido de Zeus* (1996), em que toma o pai de todos os Deuses como eixo central para descrever minuciosamente o funcionamento do pensamento mítico na época arcaica; o texto *O mundo como função de Musas*, que prefacia sua tradução da *Teogonia*, em que define, a partir do estudo do papel das deusas titulares no panteão helênico, a importância da linguagem oral e da palavra proferida no contexto da Grécia arcaica; e as coletâneas de artigos *O Pensamento Mítico no Horizonte de Platão* (2013) e *Mito e Imagens Míticas* (2019) em que se dedica, entre outros temas correlatos, a assinalar a passagem do pensamento mítico para o abstrato conceitual com o advento da disciplina filosófica na Grécia clássica e delimitar suas diferenças e características essenciais.

Mas é na tradução de obras do cânone antigo que a obra de Torrano alcança destaque ainda maior que o de sua produção acadêmica. Além do arquivo completo das tragédias atenienses do período clássico, tarefa por si só hercúlea e monumental, Torrano também traduziu a *Teogonia* de Hesíodo e os *Hinos Homéricos a Dioniso*, além de cantos e trechos de outros poemas importantes da tradição literária da Grécia antiga. Ademais, compôs os livros de poesia *A Esfera e os Dias* (2009) e *Divino Gibi* (2017), cujo projeto estético é o de encaminhar o pensamento mítico e uma concepção mítica para o mundo contemporâneo por meio da língua portuguesa. A capacidade de Torrano de transitar entre os mundos da arte e da ciência é o elemento principal, pretende-se demonstrar, que define e dá forma à sua prática tradutória.

Tendo sido suficientemente explicados o contexto da pesquisa filológica no Brasil e os critérios metodológicos por meio dos quais se desenvolve, bem como o



funcionamento do pensamento mítico, é possível agora se voltar à tarefa central deste capítulo: identificar, por meio dos esquemas avançados na introdução desta pesquisa e de ferramentas da linguística, as estratégias semióticas empregadas por Torrano em suas traduções do prólogo das *Bacas*, de Eurípides, com o objetivo de demonstrar, em termos concretos, como buscam recriar e evidenciar, em língua portuguesa, o pensamento mítico que organiza a enunciação do original grego e manifestá-lo ao leitor moderno, habilitando-o a não apenas compreendê-lo, como também vivê-lo e fruí-lo. Para realizar tal tarefa, todavia, faz-se necessário primeiro compreender as bases filosóficas que sustentam o conjunto de dispositivos e procedimentos que constituem a prática tradutória de Jaa Torrano.

## **2.2. A aceitação do fracasso do ato tradutório como programa metodológico**

Se a prática tradutória de Jaa Torrano se desenvolve e se define por meio dos parâmetros e axiomas do pensamento mítico, é lógico considerar que não se fixa, tais como as traduções preocupadas tão somente com a versão do conteúdo dos textos originais, os quais parafraseiam por meio do registro e das coerções da prosa *lato sensu*, nos conteúdos comunicados exclusivamente pelo léxico. Tampouco se pode dizer que impingem critérios pré-fabricados e artificiais aos textos traduzidos, tal como as traduções de Carlos Alberto Nunes, que decide arbitrariamente por excluir os espondeus do hexâmetro original e verter toda a épica grega em versões portuguesas do pé datílico, as quais nem sempre soam bem ao ouvido do leitor atento, ou como as traduções de Odorico Mendes, em que se fazer o texto épico soar em decassílabos, ou ainda traduções diversas em que seus autores seguem a ordem sintática, a classe gramatical e a morfologia dos termos da oração de maneira inflexível, não contando com eventuais deslocamentos necessários à reprodução dos sentidos, da estrutura e dos ritmos do texto. Todos esses critérios tradutórios elencados, para além de seus êxito e engenhosidade próprios dentro do contexto da tradução dos clássicos, não dão conta de sua artificialidade e de sua arbitrariedade, uma vez que não percebem sua própria natureza *a priori* em relação à natureza e à função do texto fonte. São

concebidos, portanto, de maneira prescritiva, dando ensejo a modelos prontos que, em vez de reproduzir as particularidades dos originais, transformam-nos todos, apagando sua enunciação própria e singular, em reiteraões de seus próprios critérios e estratégias.

Por mais que embasadas por múltiplas leituras do texto fonte e pelo respeitar-lhes a alteridade, se os critérios tradutórios são definidos *a priori* em relação ao original, transforma-se, tragicamente, em positivista o ímpeto do tradutor. Torrano, nesse sentido, atento às armadilhas do positivismo dos modelos prontos e imutáveis, concebe uma prática tradutória fundamentada basicamente na *escuta* e na *compreensão* do texto como outro, o qual procura ler a partir de seus próprios critérios enunciativos. Dedicar-se o autor, portanto, não apenas à reprodução de elementos oriundos do plano do conteúdo ou da expressão, mas também do *arquitexto*, do gênero discursivo por meio do qual o texto é manifesto, e, sobretudo, procura recriar, no texto traduzido, a mesma *função enunciativa* que coordena o original.

Se recriam a função enunciativa do texto original, portanto, devem as traduções de Torrano, no caso, dos textos poéticos que compõem a tradição mítica da Antiguidade, também se enunciar por meio da *função poética da linguagem*. Isso, no entanto, pode levar a dois impasses cuja superação se faz imprescindível para o êxito de seu projeto: é necessário considerar que, no caso de discursos compostos a partir do pensamento mítico, são outros os critérios, diferentes dos modernos, que definirão sua poeticidade – vale lembrar aqui, por exemplo, que quando Odorico Mendes reduz o hexâmetro grego ao decassílabo heroico, faz manifestar-se a função poética da linguagem a partir de critérios barrocos e camonianos; para além de quaisquer juízos de valor ou de mérito às traduções de Odorico, não se organizam estas pelo ritmo variado, de natureza qualitativa e não quantitativa, que figura como um dos elementos fundamentais da poeticidade da épica antiga –; o outro impasse, por sua vez, consequência do primeiro, diz respeito à demonstrável inesgotabilidade da interpretação do texto poético, capaz de condensar infinitos sentidos possíveis dentro de códigos materialmente finitos; e se são infinitas as possibilidades de interpretação dos elementos e mecanismos que constituem a obra, como se pode garantir que o

recorte semiótico efetuado no momento da tradução, representado pelas escolhas tradutórias em cada caso, serão capazes de tornar manifesta de maneira bastante a função poética da linguagem no texto traduzido?

A estratégia empregada por Torrano para lidar com ambos os impasses, no entanto, exatamente por ser fundada na *escuta* da alteridade do texto e na compreensão da radical irreducibilidade de uma forma simbólica a outra, consiste em adotar diante do original postura que, à primeira vista, pode parecer totalmente paradoxal e contraditória. Se apresenta-se como tarefa impossível a apreensão e a definição total de todos os critérios pelos quais a função poética da linguagem no texto mítico se faz presente e, portanto, qualquer garantia de sua manifestação no texto traduzido, o que resta fazer é tão somente aceitar a parcialidade e a incompletude tanto do ato hermenêutico quanto do ato tradutório. Cada tradução, portanto, se define, antes de tudo, por seu fracasso e pela frustração de seu empreendimento; por mais que se esforce em recriar a maior quantidade possível de elementos constituintes do original, jamais o realizará em sua completude, pois é necessariamente *um texto outro*; fosse capaz de efetivamente fazê-lo, a tradução deixaria de ser tradução e viria a ser, ironicamente, o original.

O fracasso inerente aos atos hermenêutico e tradutório, no entanto, só possui significado disfórico se o objetivo da tradução é insistir na empresa idealista de resolver e esgotar o texto original, a romântica busca de produzir a tradução perfeita. Visto por outra perspectiva, engendrada pelo método fenomenológico, o fracasso se transforma de frustração inesperada em método programático de condução do pensamento. É somente por meio de sucessivos fracassos, tentativas de desvelar o texto que resultam em novos velamentos, que se apreende, em cada instância de fracassar, lampejos e contornos do objeto com que se engaja em interpretação. A soma dos fracassos oriundos de várias possibilidades de leitura configura, por sua vez, todo único que não se reduz à soma das partes, mas que adquire sua singularidade a partir da articulação de elementos de uma pluralidade. Em sua breve introdução ao prefácio *O mundo como função de Musas* de sua tradução da *Teogonia*, chamada *Discurso sobre uma canção numinosa*, Torrano inicia seu texto declaradamente adotando essa perspectiva

fenomenológica de fracasso para organizar seu discurso teórico e científico (cf. TORRANO, 2011: 13); as considerações que encaminha podem muito bem, no entanto, como se verá adiante, ser transferidas, *mutatis mutandis*, para sua prática tradutória.

Não é somente na prosa acadêmica que Torrano declara sua aceitação eufórica da impossibilidade de desvelar completamente o sentido dos objetos e dos discursos e a importância dos velamentos fracassados na constituição de todo entendimento. Sua obra literária é rica em poemas que têm o fracasso da compreensão total do sentido por tema central. No *Divino Gibi*, por exemplo, leem-se os seguintes:

*RECEITA CASEIRA*  
*Os poetas de minha terra*  
*na idade da suspicácia*  
*não pensam que se faça*  
*poesia com sabedoria,*  
*mas com raios à espreita*  
*atrás das imprevisíveis*  
*curvas de cada verso.*

*TRANSCRIÇÃO*  
*Entre transgressão e clacissismo*  
*pelas simples e múltiplas*  
*vias do equívoco.*

Tratando-se por poeta da suspicácia e não da soberba sabedoria, Torrano diz, no primeiro poema, ser o verso sempre *imprevisível*. Diferentemente de Prometeu, reconhece não conseguir adiantar-se à verdade e ser incapaz de *prevê-la*, ou seja, apreendê-la completamente e, desse modo, superá-la. No segundo poema, este tematizando sua prática tradutória propriamente dita – o que se permite deduzir de seu título –, coloca-se no centro da tensão entre o respeito aos originais, a busca por ser-lhes fiel, que se mistura a transgressão inerente a todo ato tradutório, percorrendo vias ao mesmo tempo *simples* e *múltiplas* – emprega, aqui, o recurso do pensamento mítico de dispor termos contrários em pé de igualdade na descrição dos objetos, a *enantiologia* – *vias do equívoco*, os caminhos que percorre em seus sucessivos

fracassos de alcançar o fim ideal da jornada sempre frustrada. Já a parcialidade e o limite de cada ato tradutório, que sempre será recorte das possibilidades interpretativas do original, por sua vez, é astuciosamente tematizada em outro poema do *Gibi*, reproduzido a seguir:

*ALÉM DO ACENO*  
*Tomado de altiva soberba*  
*temo que depois da minha*  
*as traduções de Eurípides*  
*todas se tornem obsoletas.*  
*Mas não me tolhe o temor:*  
*no fascínio da tragédia*  
*entre o aceno da soberba*  
*e o diálogo com os Deuses,*  
*o espetáculo de traduzir*  
*tudo como um todo*  
*contracena com a tradição*  
*de traduzir cada peça*  
*ou parte de cada peça*  
*como se fosse tudo.*

Considerando o ato tradutório a partir dessa perspectiva, a aceitação programática do fracasso em desvelar completamente o sentido significa conceber a tradução não como prática isolada, porém contínua. Se cada tradução ofertada a um dado original é uma forma distinta de rearticular os elementos que lhe permitem se manifestar como discurso, uma nova interpretação de seus significados, o tradutor não precisa se contentar com produzir uma única versão, mas pode explicitar seu processo criativo e hermenêutico ao seu fruidor ao produzir sucessivas traduções do mesmo discurso. Cada tradução particular, por sua vez, reconhecendo sua parcialidade e igual valor de significação perante às demais, é um velamento por meio do qual é possível revelar recortes diversos do texto original. Quando realiza sucessivas traduções de um mesmo texto, portanto, o tradutor abandona a busca pela proposta perfeita de tradução e reconhece, diante da incompletude e da parcialidade do discurso, ser sua tarefa revelar o *maior número* de aspectos possíveis do original, uma vez que a revelação de sua totalidade é essencialmente impossível.

Espera-se ter assinalado suficientemente, com as análises da introdução ao estudo da *Teogonia* e dos poemas do *Divino Gibi*, a pertinência da aceitação consciente do fracasso e dos limites do ato tradutório como procedimento metodológico viável para superar, por meio do reconhecimento de sua inevitabilidade, os impasses que se apresentam diante da tarefa da reconstituição da função poética da linguagem nos textos que por ela se enunciam. De maneira ainda mais acentuada se estas forem definidas por matrizes simbólicas e sistemas de pensamento – como é o caso do mítico – cujos parâmetros de manifestação em relação ao contexto do código-alvo são radicalmente distintos. Resta somente, diante disso, demonstrar como o procedimento tradutório de Torrano é efetivamente realizado e concretizado a partir dos critérios que foram apresentados nesta seção.

### **2.3. A tradução caleidoscópica do texto mítico**

Um dos maiores problemas da ciência matemática, com que se debatem os matemáticos e geômetras desde Arquimedes, é a impossibilidade de se desenhar um quadrado que possua a mesma área de um círculo valendo-se apenas de régua e compasso. Ainda que existam separadamente enquanto formas geométricas possíveis e demonstráveis, a conversão de uma em outra acaba sempre por se revelar empreendimento frustrado. O valor algébrico dessa “constante irracionalidade” é representado, na matemática, pela dizima infinita encerrada no número  $\pi$ , a razão entre o diâmetro de um dado círculo e o comprimento de sua circunferência. A natureza transcendente do número  $\pi$  necessariamente implica a impossibilidade do quadrado tornar-se círculo, ou do círculo tornar-se quadrado. Os textos traduzidos, guardadas as devidas proporções, parecem se comportar de maneira similar: ainda que tendam ao texto original, essa tendência jamais se converterá em transformação total, fadada, no mínimo, a ângulos rudes e irregulares e, no máximo, à proximidade quase total do arredondar dos ângulos, cujo fracasso se revela somente quando consideradas cifras infinitesimais. Sucessivas reduções regulares e proporcionais dos ângulos do quadrado, portanto, resultarão somente no aumento de suas arestas e na criação de uma nova

forma geométrica que, por mais que se aproxime do círculo, jamais o alcançará. O mesmo vale se se considera o traduzir como ato contínuo, em que sucessivas traduções se produzem do mesmo texto pelas mãos do mesmo ou de diferentes autores: ainda que cada nova versão possa ser considerada melhor e mais depurada por seu compositor e pela comunidade de fruidores, jamais se encontrará, dada a inesgotabilidade do sentido do texto poético e da evolução do próprio código em que se manifesta, aquela capaz de esgotar as possibilidades enunciativas do texto original.

Diferentemente, no entanto, do exercício geométrico, cujo objetivo é definido de maneira inequívoca, em que cada passo do processo aproxima cada vez mais uma forma da outra, o mesmo não pode se dizer do exercício tradutológico. É impossível, novamente devido a natureza ilimitada da manifestação do sentido no texto poético, demonstrar de maneira precisa que cada tradução sucessiva do mesmo texto é “melhor” que a anterior e que estas lhe são “piores”. Cada versão encerra em si perspectiva de leitura e rearticulação do sentido do texto originário essencialmente distintas e irreduzíveis às demais; permitem somente que se apreenda o texto-fonte a partir de pontos de vista diferentes, inesgotáveis e igualmente válidos; cada uma toma para si a tarefa de desvelar, em cada velamento particular da totalidade, apenas parte, quer seja grande ou pequena, dos elementos de sentido que constituem a enunciação do texto original. Verificada a inadequação da metáfora geométrica para a descrição do ato tradutório contínuo, propõe-se adotar uma outra, de natureza mais lúdica, emprestada à crítica especializada à obra do filósofo Vilém Flusser (cf. GULDIN, 2010), a do *caleidoscópio*. Se o brinquedo em dada posição inicial representar o texto original, e cada giro que lhe for dado representar uma versão diferente do mesmo texto, perceber-se-á que em ambos os casos, ainda que se conservem os contornos gerais do formato inicial da figura refletida do caleidoscópio, identificar-se-ão em cada nova posição resultante de cada giro uma nova sorte de variações cromáticas e geométricas; ainda que se conformem ao formato coagido pela materialidade do caleidoscópio, serão de todo diferentes e irreduzíveis umas às outras, sendo sua repetição praticamente impossível em termos probabilísticos.

O termo *tradução caleidoscópica* é empregado para descrever a prática tradutória de Flusser que lhe servia de método de depuração do pensamento. Fluente em vários idiomas e nunca se reconhecendo falante nativo de nenhum deles, dados os sucessivos exílios resultantes de sua condição étnica e suas ideologias políticas, Flusser relata em seus escritos (cf. idem: 298) que, a depender do tipo do pensamento que lhe ocorria, estes se lhe manifestavam cada um em uma língua diferente, adequando-se, de acordo com as experiências e vivências de Flusser, às estratégias enunciativas de cada código verbal que o filósofo dominava. A influência da condição de exilado, apátrida desprovido de língua nativa, é de ingente importância para a compreensão de sua escrita filosófica e sua concepção única do próprio pensar como ato languageiro e do papel fundamental dos códigos verbais na concepção da realidade. Para Flusser, o pensamento se confunde com a linguagem, sendo o primeiro sinônimo da segunda, e o ato tradutório pode ser definido como o estabelecimento do diálogo entre duas formas distintas de construção da realidade. Vale-se o filósofo, nesse sentido, da metáfora do traduzir como construção de pontes entre ilhas que *a priori* não se comunicam, pontes estas que leva somente de uma ilha outra, sendo o mar que as separa o abismo inapreensível dos dados brutos e imediatos. Traduzir, portanto, não é a conversão de um texto em outro, como se demonstrou na introdução do presente trabalho, mas o estabelecimento de uma relação essencial de rearticulação em que ambos se manifestam quer de maneira explícita ou latente.

Se estabelecem diálogo entre si somente códigos e sistemas de construção da realidade, inexiste, portanto, uma “semiosfera” transcendente onde se ocultam os significados puros, aos quais original e tradução correspondem inequivocamente. Cada texto traduzido somente faz sentido enquanto rearticulação e reinterpretação, a partir de seus próprios dispositivos e critérios, daquele com que estabelece diálogo. Em sua escrita filosófica, Flusser tenta demonstrar essa característica dialógica essencial da rearticulação do sentido por meio de sucessivas traduções de um texto inicial. Se seu objetivo era publicar, por exemplo, um texto em português, vertia-o para o alemão, depois se desfazia do primeiro e vertia sua versão para o francês, livrando-se desta, em seguida, vertendo a terceira versão para o inglês, depois (a depender de sua satisfação



com o produto final) vertia esta quarta versão novamente para o português. O último texto composto, embora escrito na mesma língua que o original abandonado, era bastante diferente, pois, no caso do exemplo descrito, não se tratava de um texto composto unicamente em língua portuguesa, mas o reflexo em português dos sentidos comunicados em língua inglesa (por sua vez reflexo da francesa, e esta reflexo da alemã, e assim por diante). Retomando a metáfora do caleidoscópio, ainda que este gire uma volta completa em torno do seu eixo, a imagem resultante será bastante diferente da originária, ainda que fechado o ciclo no mesmo ponto em que iniciou seu movimento.

O método de sucessivas traduções empregado por Flusser, no entanto, possuía caráter instrumental, subordinado à sua escritura filosófica. Em seu texto *Le geste d'écrire*, o pensador (cf. FLUSSER *apud* GULDIN, 2010:229) revela seu objetivo principal para o qual desenvolveu seu método tradutório, ao comentar a versão alemã que antecedeu a versão final, em francês, de seu trabalho: “eu não tento ser fiel ao texto alemão, mas superá-lo”. Flusser (cf. *idem*:230), ainda, complementa:

*Imaginemos que eu tenha traduzido o pensamento do português para o inglês, e do inglês para o francês, e que eu tente então retraduzi-lo para o alemão. Eu poderei, assim, constatar que o meu segundo texto alemão é radicalmente do primeiro, embora o pensamento, que se expressa em ambos, ainda seja o mesmo. A causa naturalmente reside no fato de todas as outras línguas, que estavam à minha disposição, estarem presentes no segundo texto, e ele, por esse motivo, **ganha uma profundidade que faltava ao primeiro.** (grifos nossos)*

Ao declarar que busca “superar” a versão da anterior por meio da confecção da próxima e que esta, por conter de forma latente as estratégias empregadas para manifestar o sentido das anteriores, possui maior profundidade que faltava às outras, acaba Flusser por trair sua própria concepção da linguagem e da natureza dialógica da rearticulação do sentido. Quando assinala uma medida de “profundidade” para julgar a eficácia enunciativa de seus textos, Flusser parece constituir a mesma semiosfera

transcendente que busca evitar em sua filosofia da linguagem como *télos* ao qual tende a depuração do sentido. Se seguem-se os próprios conceitos avançados pelo filósofo, e considera-se cada sistema linguístico irreduzível aos demais e dotado do mesmo poder de significar e construir a realidade, ainda que em termos diferentes, de suas contrapartes, não há como conceber o ato tradutório contínuo como movimento de “aprofundamento” ou “depuração”, sob o risco de resultar o raciocínio em uma absurda ideia de significado capaz de transcender seus meios de produção e manifestação. Flusser agrava ainda mais a contradição em que incorre quando afirma ser *o mesmo* o pensamento que se comunica em cada versão: ora, se o pensamento, segundo o filósofo, iguala-se à linguagem, e a realidade é construída fundamentalmente pela linguagem, e cada código verbal é irreduzível em relação aos demais e único em suas estratégias de manifestação do sentido, então é impossível afirmar a existência de um pensamento manifesto em dada língua totalmente idêntico ao manifesto em outra, sob o mesmo risco de defender a ficção do significado puro que cada código busca alcançar.

Ao descreverem o procedimento tradutório empregado por Flusser em sua escritura filosófica, acertam os comentadores ao se valerem da metáfora do caleidoscópio, mas erram, no entanto, quando ignoram que seu intuito declarado no conceber de seu método tradutório, além de contradizer seu próprio sistema de pensamento, revela sua incapacidade em aceitar completamente o fracasso do desvelar do sentido, assemelhando-se mais ao geômetra que busca incansavelmente fazer do círculo quadrado e do quadrado círculo que à criança que brinca de girar o caleidoscópio, fascinada com a beleza infinita produzida pela rearticulação de suas formas. Talvez, ousa-se dizer, seja esse o motivo que levava Flusser a descartar as versões anteriores de seus textos, por julgá-las inferiores à “definitiva”, despercebido da engenhosidade de seu próprio método tradutório e das inéditas possibilidades novas de articulação do pensamento que se abririam se considerasse cada versão igualmente.

No traduzir de Torrano, em via oposta, sua continuidade não tem por objetivo *aprofundar*, ou *depurar* o sentido a cada tradução, mas *revelar* aspectos distintos do texto original. Não há hierarquia ou preferência entre cada versão, tampouco se

considera uma “mais perfeita” do que as outras; todas se compreendem como *momentos* distintos e igualmente válidos da leitura do discurso originário. Contente com os limites do ato tradutório, portanto, Torrano não busca, como se demonstrou na seção anterior, desvelar o sentido total do texto traduzido, mas permitir que este se entreveja a partir de múltiplas e diferentes perspectivas, cada uma refratando elementos particulares que o tradutor escolhe rearticular do texto fonte.

No contexto da tradução do pensamento mítico, tal como aqui descrito, o método das sucessivas traduções demonstra-se ferramenta bastante eficaz, uma vez considerado seu caráter inefável e irreduzível em relação ao pensamento abstrato contemporâneo, matriz dos códigos verbais atuais dos quais se dispõe para traduzir. Se é incapturável em sua totalidade em termos concretos pela mente moderna, é somente no proceder de múltiplas leituras que se pode garantir a apreensão de quantidade suficiente de elementos que o caracterizam. A cada versão produzida do texto, portanto, será possível conhecer faces distintas do pensamento mítico, pois cada uma priorizará aspectos relevantes ao recorte, por parte do tradutor, cuja soma permitirá visibilidade maior, ainda que sempre incompleta, do todo.

Para ilustrar os argumentos anteriores e demonstrar-lhes a pertinência, nenhum exemplo, dentro da obra de Torrano, é mais adequado que o da tradução da tragédia *As Bacas*, de Eurípidés. Com três versões publicadas, cada uma realizada em momentos diferentes da pesquisa do tradutor, seu processo de composição possibilita compreender, em termos concretos, os critérios que norteiam a estética tradutória de Torrano e os resultados que produz. As próximas etapas deste estudo, desse modo, serão dedicadas a descrever, a partir do sistema proposto na introdução deste trabalho, os critérios e elementos recortados em cada versão, a partir do original, em sua tarefa de reconstruir em língua portuguesa o discurso trágico da Grécia clássica e, conseqüentemente, o pensamento mítico, por meio da reconstrução da função poética da linguagem.

Antes de proceder com a análise, no entanto, é necessário realizar breves apontamentos, de ordem procedimental, a fim de tornar claros determinados parâmetros de pesquisa. Dado o escopo deste trabalho e suas dimensões, é impossível

realizar estudo detalhado da totalidade do texto da tragédia, de modo que se optou, aqui, pela descrição detalhada das estratégias tradutórias empregadas em cada uma das versões somente no que tange o prólogo da peça. A escolha do prólogo como objeto de estudo desta análise se deu pelo fato deste encerrar em si a síntese do argumento da peça e assemelhar-se, em termos discursivos, ao gênero hínico, ou seja, da poesia de louvor aos deuses, de maneira a facilitar a explicitação de aspectos fundamentais do pensamento mítico por meio de seus conteúdos. No corpo da análise, o prólogo será dividido em seções, cada uma compreendida por número variado de versos e relacionada a uma ideia completa, em sentido sintático. Como se verá adiante, pretende-se relacionar cada seção a um tema específico do pensamento mítico, que se encontram nelas atualizados, comentando especificamente os aspectos tradutórios que permitem a ilustração do argumento proposto anteriormente. A tabela que será apresentada ao início de cada seção, por sua vez, conterá o texto do original e de cada uma das três versões publicadas, a saber: a versão publicada em 1995, pela editora Hucitec (t1)<sup>3</sup>; a versão publicada em 2018, pela editora Iluminuras (t2); e a versão publicada em 2019, pela revista *Re-produção* (t3).

## 2.4. Análise das traduções do prólogo de *Bacas*

### 2.4.1. Seção I (vv. 1-5)

<p><b>Original:</b></p> <p>ἦκω Διὸς παῖς τήνδε <b>Θηβαίαν</b> χθόνα  Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη  Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί:  μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  πάρεμι Δίρκης νάματ' Ἴσμηνοῦ θ' ὕδωρ.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Venho a esta terra tebana, filho de Zeus, Dioniso, que nasce da filha de Cadmo, Sêmele, partejada por relampeado fogo. Troquei a forma de Deus pela humana, presente às águas de Dirce e às de Ismeno.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Venho a esta terra tebana, filho de Zeus, Dioniso, que nasceu da filha de Cadmo, Sêmele, partejada por relampeado fogo.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Venho a esta terra tebana, filho de Zeus, Dioniso, que nasceu da filha de Cadmo, Sêmele, partejada por relampeado fogo.</p>

3 Diferentemente das duas últimas versões, realizadas com base na edição de J. Diggle, a primeira utilizou como base o texto original estabelecido conforme a edição de Jeanne Roux, publicada na coleção francesa *Les Belles Lettres*. Neste estudo, a seção da tabela ocupada pelo texto original faz uso da edição de Diggle, com indicações em negrito das diferenças em relação à versão de Roux..

Mudei forma de Deus para a de mortal, estou junto ao rio Dirce e ao rio Ismeno.	Mudada a forma de Deus na de mortal, estou no fluxo de Dirce e no rio Ismeno.
---	---

Na primeira seção do prólogo, o deus Dioniso se apresenta para o público e indica sua origem e genealogia. Explica também a forma por meio da qual se apresenta diante da plateia, a humana, a qual adota, tendo trocado por esta sua forma divina. Ao explicar sua genealogia, o personagem Dioniso usa, no texto original, o verbo *tíktei* (de *tíktein*, conceber, no grego original) no presente do indicativo. As traduções, por sua vez, optam por duas formas distintas de verter o lexema: em *t1*, Torrano o traduz por *nasce*, terceira pessoa do singular do verbo *nascer*, no presente do indicativo, e em *t2* e *t3*, por *nasceu*, também terceira pessoa do singular do mesmo verbo, mas no pretérito perfeito do indicativo. Cada uma das versões cumprem objetivos diferentes dentro do projeto da tradução. No caso de *t1*, o emprego do presente do indicativo reforça o aspecto de perenidade que existe no pensamento mítico por meio do uso do presente gnômico: sendo os deuses, como indica a *Teogonia* de Hesíodo, sempre existentes (*aeí eónton*), e dada a inexistência de conceitos abstratos de tempo no pensamento mítico, Dioniso *nasce sempre*, trazendo consigo sua origem sempre que é invocado; o emprego do presente do indicativo, em língua portuguesa, prioriza, portanto, enquanto estratégia tradutória, reproduzir o aspecto eterno e perene da manifestação do deus em seu contexto original. Em *t2* e *t3*, de maneira distinta, o emprego do pretérito perfeito *nasceu* apaga a ideia de perenidade trazida pelo presente, mas revela, ao leitor da tradução, a linhagem de Zeus e a subordinação da divindade Dioniso aos aspectos fundamentais de seus genitores. Vê-se portanto, que o emprego de modalidades distintas do tempo verbal permite dar focos diferentes ao sentido do original enquanto texto produzido a partir da estrutura do pensamento mítico: por um lado, dá-se ênfase ao aspecto da perenidade e da eternidade dos deuses e, pelo outro, à importância da genealogia na explicação de seus domínios e desígnios. Tudo isso é garantido, como se pode ver, a partir de soluções tradutológicas que concernem à morfologia do código empregado na tradução e, portanto, às estratégias pertencentes aos planos de conteúdo e expressão da manifestação do sentido.

No quarto verso do prólogo, por sua vez, há outro efeito de sentido interessante digno de menção, dessa vez relacionado ao nível semântico e, portanto, ao plano de conteúdo, as possibilidades de tradução da palavra *brotesían* (forma feminina singular acusativa do adjetivo *brotesíos* – “mortal”, derivada do substantivo *broτός*). Para além das variações sintáticas e estilísticas manifestas em cada tradução, em *t1*, Torrano opta por traduzi-la por *humana* e, em *t2* e *t3*, por *mortal*. Em cada um dos casos, novamente, dois aspectos da natureza da oposição entre deuses e homens no pensamento mítico são atualizados de maneiras distintas: no caso de *t1*, opõem-se *deus* e *humano*, em metonímia do sentido de mortal, evidenciando a relação entre os divinos e a espécie humana especificamente; no caso de *t2* e *t3*, opõem-se *deus* e *mortal*, evidenciando, por meio dos significados transmitidos pela palavra escolhida, a diferença qualitativa entre a perenidade e eternidade dos deuses e a efemeridade dos homens. Não havendo, em português, palavras como *brotesíos* e *broτός*, que reúnem em si ambos os sentidos, a composição de versões distintas em que ambos os sentidos são manifestos por opções diferentes de tradução surge como estratégia eficiente de solução do problema.

#### 2.4.2. Seção II (vv. 6-9)

<p><b>Original:</b></p> <p>ὄρω δὲ μητρὸς μνημα τῆς κεραυνίας τόδ' ἐγγύς οἰκῶν καὶ δόμων ἐρείπια τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα, ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Vejo monumento à minha mãe fulminada lá perto das casas e ruínas do palácio a fumarem a chama ainda viva do fogo de Zeus, imortal transgressão de Hera à minha mãe.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Vejo monumento à minha mãe fulminada aqui perto de casa, e que as ruínas da casa ainda fumam chama viva do fogo de Zeus, imortal transgressão de Hera à minha mãe.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Vejo este monumento à mãe fulminada perto do palácio e ainda ruínas da casa fumegar chama viva do fogo de Zeus, imortal agressão de Hera à minha mãe.</p>

Na segunda seção, também são dois os casos dignos de menção para o objeto deste estudo, um relativo ao emprego de diferentes locuções adverbiais e outro, novamente, relativo ao léxico e à semântica. No início do segundo verso da seção,

encontra-se, no texto original, o advérbio *engús* (significando próximo, perto), traduzido de maneira diferente em cada uma das versões: em *t1*, por *lá perto*, em *t2*, por *aqui perto*, e em *t3*, por apenas *perto*. Sendo a tragédia texto dramático voltado para a performance em palcos, o que possibilita, em consonância com a ideia de deuses do pensamento mítico, a presentificação das divindades por meio de diversas estratégias enunciativas, o emprego dos qualificadores *lá* e *aqui* em *t1* e *t2* cumpre o papel de construir a cena do deus apontando para o lugar que designa para o leitor da tradução (o que *t3* opta por não realizar quando não qualifica o advérbio). Não havendo cenário em primeiro momento, uma vez que a intenção das traduções não é necessariamente a apresentação teatral, os qualificadores auxiliam a transmitir o efeito de presentificação que o contexto de enunciação do texto original possuía.

Já no quarto verso da seção deseja-se comentar as opções empregadas para rearticular os sentidos da palavra *hýbris*, de reconhecidamente difícil tradução. No grego original, a palavra pode significar, além de *transgressão* e *agressão*, também *violência* ou *arrogância*. Em *t1* e *t2*, traduzi-la por *transgressão* tem por objetivo qualificar o ataque de Hera a Sêmele como algo indevido, mas acaba por sugerir hierarquia inversa entre a deusa e a mortal. Quando o tradutor opta, em *t3*, pelo substantivo *agressão*, mais neutro em relação ao anterior, ainda que apague a injustiça do ataque de Hera a Sêmele, evita a sugestão da hierarquia inversa e evidencia o sentido primeiro do feito realizado pela deusa.

### 2.4.3. Seção III (vv. 10-12)

<p><b>Original:</b></p> <p>αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε τίθησι, θυγατρὸς σηκόν: ἀμπέλου δέ νιν πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρῦῶδει χλόη.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Louvo Cadmo que tornou intocável este chão, o recinto da filha; eu o cobri todo ao redor com o cacheado verdor de videira.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Aprovo Cadmo, que interditou neste solo o santuário da filha. Cercando de videira eu o cobri com os verdes cachos de uva.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Louvo Cadmo, que interditou este solo, santuário da filha. Eu o cobri ao redor todo com o cacheado verdor de videira.</p>

Na terceira seção do prólogo, novamente se deseja comentar dois casos relevantes para o objeto deste estudo, o primeiro relacionado ao léxico e à semântica e outro relacionado à sintaxe e também ao léxico. No segundo verso da seção, encontra-se a locução *thygatròs sekón*, traduzida em *t1* por *recinto da filha* e, em *t2* e *t3*, por *santuário da filha*. A palavra *sekós*, em grego antigo, como indicam os dicionários, reúne em si estes dois significados apresentados pelas traduções, além de *sepulcro*, *cercado de animais* e *toco de árvore*. O emprego de *recinto* para traduzi-la em *t1* enuncia o espaço interditado por Cadmo em caráter genérico, deixando ao restante da frase o trabalho de qualificar sua especificidade. Tal aspecto genérico dá lugar em *t2* e *t3* ao termo mais específico *santuário*, que reforça a natureza do local reservado à mãe do deus. É importante rememorar que não se deseja aqui argumentar que um termo seria melhor do que o outro, mas apenas que a alternância entre estes em múltiplas versões permite revelar aspectos distintos do discurso mítico enquanto vela outros.

Em segundo lugar, na porção compreendida pela parte final do segundo verso e pelo terceiro verso da seção, Dioniso diz que recobriu todo o santuário de sua mãe com videiras. Cada tradução tem sua maneira diferente de dar conta do sentido manifesto nos versos, conforme se explicará adiante. A frase em grego original, *ampélou dé nin péríx ègò kálypsa botryódei khlóei*, realiza engenhoso torneio sintático para presentificar o envolver da videira no entorno do santuário: a planta com que Dioniso o cobre, *ampélou* (genitivo da palavra *ámpelos* – *videira*) está no início da oração, seguido do advérbio *péríx* (*ao redor*), do sujeito da oração e o verbo *ègò kálypsa* (*eu cubri*); a frase se conclui com a locução adjetiva qualificadora do substantivo videira, no caso dativo, *botryódei khlóei* (cacho de uva verde). Como se pode notar da análise sintática dos versos, o conteúdo enunciado por eles é imitado pela disposição das palavras na frase, uma vez que esta é “envolvida” pelos termos que significam, respectivamente, *videira* e *cacho de uva verde*, em seu início e término. É interessante mencionar que a mesma imagem, exposta por meio de torneio sintático similar, ocorre no sétimo hino homérico, dedicado a Dioniso, quando o deus faz enrolarem-se videiras em torno do mastro do navio dos piratas que o capturaram (*h. hom. VII* – vv. 38-41). Voltando-se agora ao texto das traduções, vê-se que Torrano opta, em *t2*, por reproduzir o jogo sintático do original,



situando essas palavras em suas respectivas posições. O mesmo não ocorre, no entanto, em *t1* e *t3*, mas emprega-se aqui outro recurso, este pertencente à fonologia da língua portuguesa para realizá-lo: acompanhando a repetição de vogais e consoantes líquidas na locução que encerra o terceiro verso da seção, *botryódei khlóei*, que também contribuem com a presentificação da cena narrada, Torrano traduz a porção por *verdor de videira*, rearticulando funcionalmente as assonâncias e aliterações presentes no verso original para sons correspondentes do código empregado na tradução.

#### 2.4.4. Seção IV (vv. 13-22)

<p><b>Original:</b></p> <p>λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας  Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἠλιοβλήτους πλάκας  Βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα  Μήδων ἐπελθῶν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα  Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἄλμυρὰν ἄλα  κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάροις θ' ὁμοῦ  πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργῶτους πόλεις,  ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,  τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς  τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Deixei auríferos hectares lídios e frígios,  percorri planaltos pérsios sob forte sol,  muralhas báctrias, a terra tempestuosa  dos medos, a Arábia de bom Nume  e toda a Ásia deitada à beira do salso mar  com as suas bem torreadas cidades  cheias de gregos e bárbaros mesclados,  e vim a esta cidade dos gregos primeiro.  Também lá fiz coros e instituí mistérios  meus, para manifestar-me Nume aos mortais.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Deixei os auríferos territórios dos lídios  e frígios, percorri ensolarado chão pérsio,  muralhas báctrias e a intempestiva terra  de medos, Arábia de bom Nume e toda  a Ásia jacente à beira do salobre mar  com muitas fortificadas urbes repletas  de gregos e bárbaros mistos juntos,  e vim a esta primeira urbe entre gregos,  lá fiz coros e instituí minhas iniciações,  para manifestar-me Nume aos mortais.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Deixei os auríferos territórios dos lídios  e frígios, percorri ensolarado chão pérsio,  muralhas báctrias e a intempestiva terra  de medos, Arábia de bom Nume e toda  a Ásia que está à beira do salgado mar  com as belas fortificadas urbes repletas  de gregos e bárbaros misturados juntos,  e vim a esta primeira urbe entre gregos,  lá fiz coros e instituí os mistérios meus,  para manifestar-me Nume aos mortais.</p>

Nesta quarta seção do prólogo, Dioniso descreve suas viagens pelas regiões do Mediterrâneo antes de chegar à península grega. As viagens de Dioniso, cujo objetivo é o de assinalar a natureza estrangeira e enigmática da divindade são um mitema

constante nas narrativas que lhe são dedicadas (cf. OTTO, 1965: 79-85), presente também, por exemplo, no primeiro Hino Homérico, que se inicia pelo catálogo de lugares em que dizem ter o deus nascido. A porção de interesse para este estudo, no entanto, se situa ao final da seção, no penúltimo verso, em que o deus narra a instituição de seu culto em terra grega. No grego original, lê-se *katastésas emàs teletás*. Nas traduções, o verbo *katastésas* (primeira pessoa do singular do aoristo indicativo de *kathístemi* – *instituir, designar*) é traduzido por seu equivalente quase direto em português, *instituí*, mas a palavra *teletás* (plural acusativo da palavra *teleté* – rito, cerimonial, celebração) apresenta duas possibilidades distintas: em *t1* e *t3* Torrano a traduz por *mistérios*, ao passo que em *t2* a traduz por *iniciações*. Ambas as palavras, conforme vem se demonstrando desde o início da análise, tem por objetivo evidenciar aspectos distintos do pensamento mítico, cada uma com sua eficácia particular: *iniciação*, por um lado, enfoca o aspecto ritualístico da religião grega antiga, enquanto *mistério*, além de dar conta desse aspecto, também chama poeticamente a atenção para o caráter enigmático do deus e de seus domínios, bem como para a pluralidade de significados e atributos associados a ele. A presença de múltiplas traduções, aqui, permite ao leitor compreender o valor total da palavra original dentro do contexto da Antiguidade em que era utilizada.

#### 2.4.5. Seção V (vv. 23-31)

<p><b>Original:</b></p> <p>πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος  ἀνωλόλυξα, νεβριδ' ἑξάψας χρὸς  θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος:  ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρὸς, ἄς ἦκιστ' ἐχρήν,  Διόνυσσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός,  Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος  ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν  Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Primeiro em Tebas nesta terra grega  alarideei e ateí a nébrida ao corpo  e nas mãos pus o tirso, hederoso dardo;  pois irmãos de minha mãe, as que menos deviam,  diziam que Dioniso não surgiu de Zeus,  que Sêmele, feita mulher por algum mortal,  atribuiu a Zeus o desacerto com o leito,  sofismas de Cadmo, assim Zeus a matou  porque mentiu núpcias, alardeavam elas.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Aqui primeiro em Tebas em terra grega  alarideei depois de atar a pele de corça</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Aqui primeiro em Tebas em terra grega  alarideei depois de atar a pele de corça</p>

<p>e empunhar o tirso, a hederígera lança. Quando irmãs de minha mãe, quem não devia, disseram Dioniso não nascido de Zeus, e Sêmele feita mulher por um mortal atribuir a Zeus o desacerto de leito, sofismas de Cadmo, e por esse alarde Zeus tê-la matado, por mentir núpcias.</p>	<p>e empunhar o tirso, a hederígera lança. Quando irmãs de minha mãe, quem não devia, disseram Dioniso não nascido de Zeus, e Sêmele feita mulher por um mortal atribuir a Zeus esse desacerto do leito, sofismas de Cadmo, e por esse alarde Zeus tê-la matado por mentir núpcias.</p>
---	---

Na quinta seção do prólogo, Dioniso explica ao público a transgressão cometida pelas irmãs de sua mãe de lhe negar a divindade e atribuir que Sêmele o teria concebido com um homem mortal. Neste estudo, o objetivo será comentar a forma por meio da qual a sintaxe é manifesta nas traduções a partir de critérios distintos. O texto original, na porção compreendida entre o quarto verso da seção até seu término, apresenta período composto formado com orações infinitivas conforme pede a regência do verbo *phásko* (*dizer* – conjugado, no caso, na terceira pessoa do plural do imperfeito indicativo – *éphaskon*). Ao verbo em questão ligam-se os infinitivos *ekphûnai* (*nascer, surgir*), *anaphéreîn* (*atribuir*) e *ktaneîn* (*matar*) e suas respectivas orações. Da leitura das traduções, nota-se que, em *t1*, as orações infinitivas são traduzidas por meio da conjunção integrante *que*, com verbos conjugados no pretérito perfeito, ao passo que em *t2* e *t3* o recurso da oração infinitiva é mantido pelo tradutor. As versões, nesse sentido, ao adotarem disposições sintáticas diferentes, dão enfoque a aspectos diversos da enunciação do texto: a proposta de *t1* o torna mais próximo da sintaxe do português moderno, priorizando a ordem de leitura e fazendo ressaltar o significado das palavras que compõem a oração; já a proposta de *t2* e *t3*, por sua vez, recuperam a origem indo-europeia da língua portuguesa, mostrando que tal estrutura antiga é também possível no código empregado pela tradução e, portanto, a proximidade entre as duas línguas. Tanto em uma quanto na outra, o pensamento mítico se comunica ao leitor da tradução ora pela clareza e familiaridade da enunciação (o caso de *t1*), ora pela proximidade com o código original garantida pelo mesmo recurso sintático.

## 2.4.6. Seção VI (vv. 32-38)

<p><b>Original:</b></p> <p>τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾧστροησ' ἐγὼ  μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν:  σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  καὶ πᾶν τὸ θῆλυ <b>σπέρμα Καδμείων</b>, ὅσαι  γυναικες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων:  ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμένα  χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις <b>ἀνορόφους ἦνται πέτρας.</b></p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Por isso, de suas casas eu as aguilhoei  com a loucura e habitam a montanha aturdidas.  Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos,  e toda a fêmea semente, quantas cadméias  mulheres havia, enlouqueci em seus lares:  junto com as filhas de Cadmo misturadas  sob verdes abetos correm por pedras sem teto.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Por isso eu as aguilhoei de suas casas,  loucas, e vivem no monte perturbadas,  e obriguei-as ter vestes de meus rituais.  E enlouqueci toda a feminina semente  de cadmeias, a todas elas, fora de casa;  sentam-se junto com as filhas de Cadmo  sob verdes abetos em pedras sem teto.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Por isso de suas casas eu as aguilhoei  loucas e vivem no monte perturbadas,  e obriguei a ter vestes de meus ritos.  E enlouqueci toda a feminina semente  de cadmeias, todas elas, fora de casa;  sentam-se junto com as filhas de Cadmo  sob verdes abetos em pedras sem teto.</p>

Na sexta seção do prólogo busca-se realizar, novamente, comentários sobre dois aspectos das traduções que contribuem com o cumprimento do objetivo deste estudo. O primeiro, relativo ao nível lexical, concerne à tradução da palavra *órgia* (presente no texto em sua forma genitiva plural, *orgíon*). Vocábulo bastante polissêmico, cuja etimologia talvez esteja relacionada com a palavra *érgon* (obra, produto), pode significar ritual ou sacrifício realizado por iniciados. Nas traduções, Torrano apresenta três formas diferentes para vertê-la, embora as duas últimas sejam quase sinônimos perfeitos: em *t1*, opta por *trabalhos*, em *t2*, por *rituais* e, em *t3*, por *ritos*. Novamente, como no caso da tradução da palavra *teletés* na quarta seção, a forma adotada em *t1*, mais abrangente e geral, invoca sentido mais denotativo e fabril para os rituais de Dioniso, também guardando relação com sentido particular que a palavra possui no português brasileiro de *serviço religioso*, conforme se verifica em religiões de matriz afro-brasileira como a Umbanda e o Candomblé. As palavras utilizadas em *t2* e *t3*, por sua vez, trazem à tona o sentido recorrente e contínuo da celebração dos ritos antigos, cuja observação, aponta a filologia especializada, tinha como uma de suas funções a

demarcação da passagem do tempo concreto do pensamento mítico, o qual não opera, como na concepção moderna de cronologia, com conceitos abstratos.

O segundo aspecto aqui comentado relaciona-se, por sua vez, à prosódia e à regularidade dos versos. É necessário mencionar, antes de tudo, que o mesmo poderia ser identificado em qualquer uma das seções analisadas, mas optou-se por mostrá-lo somente aqui por evidenciar-se com maior precisão. O prólogo de *Bacas* em seu idioma original, como sói ser no gênero trágico, é composto em trímetros jâmbicos, versos regulares de doze sílabas em que se encadeiam seis jambos (pé composto de uma sílaba átona seguida de uma tônica) divididos em três células, cada uma com dois jambos. A regularidade métrica na poesia composta no paradigma mítico não tem por objetivo somente o engenho poético em si mesmo, tal como na poesia moderna, mas é recurso que confere solenidade ao discurso sobre os deuses, distinguindo-o da prosa corrente, e a facilidade de sua memorização, considerando a influência fundamental da oralidade trazida pelas culturas ágrafas do período Arcaico da cultura grega. No que tange às traduções, o tradutor opta, em *t1*, por não observar tal critério de regularidade, como se pode notar a partir da escanção realizada a seguir (os números entre parênteses representam a quantidade de sílabas poéticas):

Por/ is/so,/ de/ su/as/ ca/sas/ eu/ as/ a/gui/lho/ei	(14)
com/ a/ lou/cu/ra/ e ha/bi/tam/ a/ mon/ta/nha a/tur/di/das./	(15)
O/bri/guei/-as/ a/ ter/ pa/ra/men/tos/ de/ meus/ tra/ba/lhos,/	(14)
e/ to/da/ fê/mea/ se/men/te,/ quan/tas/ cad/méias/	(12)
mu/lhe/res/ ha/vi/a, en/lou/que/ci/ em/ seus/ la/res:/	(13)
jun/to/ com/ as/ fi/lhas/ de/ Cad/mo/ mis/tu/ra/das/	(12)
sob/ ver/des/ a/be/tos/ cor/rem/ por/ pe/dras/ sem/ te/to./	(13)

Já em *t2* e *t3*, ainda que continue se valendo do recurso do verso livre, sem posições fixas de tônicas e átonas, Torrano procura igualar o tamanho dos versos, tornando-os mais próximos das quantidades originais. Sendo as duas versões muito similares e com apenas uma única alteração de uma para a outra, realiza-se abaixo a escanção de *t3* para demonstrar o argumento:

Por/ is/so/ de/ su/as/ ca/sas/ eu/ as/ a/gui/lho/ei/	(14)
lou/cas/ e/ vi/vem/ no/ mon/te/ per/tur/ba/das,/	(11)
e o/bri/guei/ a/ ter/ ves/tes/ de/ meus/ ri/tos./	(10)
E en/lou/que/ci/ to/da a/ fe/mi/ni/na/ se/men/te/	(12)
de/ cad/mei/as,/ to/das/ e/las,/ fo/ra/ de/ ca/sa;/	(12)
sen/tam/-se/ jun/to/ com/ as/ fi/lhas/ de/ Cad/mo/	(11)
sob/ ver/des/ a/be/tos/ em/ pe/dras/ sem/ te/to./	(11)

Como se pode perceber por meio das escanções do trecho, ao passo que *t1* permite versos de longa extensão, como de quinze e catorze sílabas poéticas, aproximando o texto traduzido ao fluxo da fala, *t2* e *t3* restringem mais os ritmos e as quantidades silábicas, sendo raros os casos em que aparecem versos com mais de doze sílabas. O emprego de estratégias diferentes de versificação em cada caso garante rearticular o arquitexto trágico e, conseqüentemente, seu paradigma mítico de enunciação, dando enfoque a dois de seus aspectos: em *t1*, o uso da versificação mais livre permite desenvolver orações em sintaxe mais direta, dando prioridade à compreensão mais direta, por parte do leitor da tradução, dos significados comunicados pelas que compõem a narrativa; em *t2* e *t3*, por outro lado, a versificação mais coagida pode acabar por exigir mais do leitor na decodificação de sua sintaxe menos direta, mas permite-lhe apreender o fluxo contínuo e recorrente da prosódia do discurso mítico. A leitura sequencial e comparativa das traduções, portanto, permite ao leitor entrever, a cada caso, os aspectos fundamentais do discurso que elas atualizam e rearticulam.

#### 2.4.7. Seção VII (vv. 39-42)

<b>Original:</b>  δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει, ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί.	<b>(t1)</b>  Deve esta cidade saber, ainda que não queira, que não está iniciada em meus Baqueumas, e devo pronunciar a defesa de mãe Sêmele manifesto aos mortais Nume que ela deu a Zeus.
<b>(t2)</b>  Esta urbe deve aprender, sem querer, que não se iniciou em meus delírios, e devo defender a minha mãe Sêmele manifesto a mortais Nume nato de Zeus.	<b>(t3)</b>  Esta urbe deve aprender, sem querer, que não se iniciou em meus delírios, e minha mãe Sêmele devo defender claro aos mortais Nume nato de Zeus.

Na sétima seção do prólogo, Dioniso sentencia a cidade de Tebas a reconhecer à força sua estirpe e divindade. Embora seja composta por um período relativamente curto, a seção é riquíssima em índices do pensamento mítico que permitem ao fruidor moderno aprofundar-se em sua compreensão. Esses índices se encontram em três substantivos centrais para a ideia comunicada pelo deus em seu discurso. No texto original, Dioniso diz que a cidade deve tomar ciência de sua existência e domínios mesmo que *involuntariamente*, sendo a incapacidade de recusar o reconhecimento da presença do deus expressa pela locução *kei mè thélei*. A locução, por sua vez, é composta pela conjunção contrastiva *kei* (que pode ser traduzida por *ainda que* ou *mesmo que*, em sentenças dessa espécie), pela negativa verbal *mé* e pelo verbo *thélo* (*querer*) conjugado na terceira pessoa do singular do presente indicativo. Em *t1*, o tradutor opta por sua tradução mais direta, *ainda que não queira*, reforçando a irrevogabilidade da sentença divina e, conseqüentemente, a absolutez do poder dos deuses na determinação dos destinos dos mortais, elemento essencial ao pensamento mítico. Em *t2* e *t3*, por outro lado, em que verte a locução para *sem querer*, realiza o tradutor engenhoso jogo, inexistente no texto original, valendo-se do sentido figurado que a expressão possui em língua portuguesa. Explica-se: a locução *sem querer* pode tanto ser interpretada em seu sentido denotativo, que evidencia o aspecto coator da sentença divina, como também pode ser interpretada em sentido figurado, expressão corrente da língua portuguesa falada no Brasil, evidenciando seu aspecto *acidental*; mesmo que não se oponha à manifestação do deus, a população da cidade, mais cedo ou mais tarde, acabará por experimentar a interpelação de Dioniso *inevitavelmente*.

O segundo substantivo aqui analisado encontra-se no segundo verso da seção, *bakkheumáton* (genitivo plural da palavra *bakkheúmatos*). O termo designa, como *umbrella term*, o conjunto das interpelações de Dioniso, seus desígnios, domínios e cultos próprios. Em *t1*, Torrano aproveita os recursos de formação de palavras em língua portuguesa derivados da língua grega para criar o neologismo *baqueuma*. Possuindo também o português as palavras *Baco*, *bacante* e *bacanal*, o neologismo possui a engenhosa capacidade de enfeixar em si, enquanto substantivo abstrato, o

campo semântico ocupado pela divindade e seus atributos na cultura lusófona, mas pode acabar por dificultar a compreensão direta por parte do leitor da tradução. Consciente disso, o tradutor opta, em *t2* e *t3*, pelo termo *delírio*, mais habitual aos falantes do português moderno. Ainda que reduza a amplitude do campo semântico comunicado pelo original *bakkheúmaton*, o vocábulo, cuja etimologia remonta ao verbo latino *deliro* (composto pela preposição ablativa *de* mais a palavra *lira*, significando *trilho* ou *caminho*) permite explicitar a natureza da interpelação de dionisiaca, a qual implica, por sua vez, o *sair de si*, *perder as referências da normalidade*, *desviar-se*, portanto, *dos caminhos habituais*.

O último vocábulo analisado nesta seção encontra-se no início de seu verso final. Trata-se do particípio presente do verbo *phaíno*, declinado no acusativo masculino singular, *phanénta*. Verbo de plurívocos significados, *phaíno* pode ser traduzido, a depender de seu contexto por *manifestar-se*, *surgir*, *aparecer*, *presentificar-se* e, ainda, *parecer*. É dele que deriva a palavra *fenômeno* na língua portuguesa, que literalmente indica *aquilo que se manifesta*, *que surge*, ou *que está presente*. Para a Dioniso, a apologia que realizará de sua mãe Sêmele com o objetivo de sanar a injustiça que sofrera implica *presentificar-se diante dos homens como Nume nascido de Zeus*. Como se pode depreender da tradição da literatura grega, o manifestar-se de Dioniso perante os mortais é aquilo que pode ser chamado *epifania* (palavra também derivada do verbo *phaíno*), conceito fundamental que define a forma por meio da qual os mortais conhecem e se relacionam com divindades concebidas no paradigma mítico. Em *t1* e *t2*, Torrano traduz o particípio *phanénta* pelo adjetivo *manifesto*, também derivado de particípio. Conserva, nesse sentido, a função sintática do vocábulo original e dá conta de seu significado imediato. Em *t3*, no entanto, verte o termo pelo adjetivo *claro*, estratégia de engenho e recursividade ímpares, pelos motivos que se explicarão adiante. Além de funcionar como espécie de sinônimo à ideia de presentificação comunicada pelo verbo grego original, a palavra *claro* reúne sentidos que o ultrapassam poeticamente: aponta para a absolutez e irrevogabilidade de sua manifestação divina, indicando que o deus não passará despercebido, e configura, tal como o *claro enigma* de Drummond, precioso oximoro em relação à palavra *delírios* empregada no segundo



verso, inexistente no texto original. A figura do oximoro permite que se rearticule, em língua portuguesa, a ideia mítica do mundo grego arcaico da *enantiologia* (discurso dos contrários), condensando nela a natureza contraditória e incompreensível da divindade.

#### 2.4.8. Seção VIII (vv. 43-46)

<p><b>Original:</b></p> <p>Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  Πενθεὶ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότε,  ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο  ὠθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Cadmo outorga o privilégio e poder a Penteu, rebento de sua filha Agave. Este combate o Deus em mim e repele-me das libações, nem de mim se lembra nas preces.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Cadmo concede o privilégio e o poder a Penteu, porque nascido de sua filha, ele me combate Deus e ele me repele de libações e não menciona em preces.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Cadmo outorga o privilégio e poder a Penteu, porque nascido de sua filha, ele combate Deus em mim e repele-me de libações e não menciona em preces.</p>

Na oitava seção, Dioniso introduz Penteu, rei de Tebas e seu antagonista na tragédia, denunciando sua transgressão ao público de não reconhecer sua divindade. Cumprindo o escopo do presente estudo, pretende-se comentar aqui mais dois casos pertencentes ao nível lexical. O primeiro, no penúltimo verso da seção, refere-se à tradução da locução *theomakeî tà kat' emè*, composta pelo verbo *theomakéo* (significando literalmente *lutar contra um deus*), pelo artigo definido em sua forma neutra plural acusativa (*tá*), pela preposição *katá* (significando *sob* ou, nesse caso, *acerca de* ou *a respeito de*) e pelo pronome de primeira pessoa singular declinado no caso acusativo (*emé*). De acordo com as regras da língua grega antiga, o uso isolado do artigo definido plural permite a criação de locuções que designam toda sorte de coletivos, presente em expressões como *tà kalá* (as [coisas] belas) ou *tà ónta* (os entes, ou as [coisas] que são). Como se pode ver a partir dos exemplos fornecidos, é comum que a tradução de locuções dessa espécie para a língua portuguesa requeiram a suplementação do substantivo *coisas* para que façam sentido. No caso em tela, desse modo, uma tradução literal de *tà kat' emé* resultaria em algo como *as coisas acerca de mim* ou *aquilo que me diz respeito*. Figurando como objeto do verbo *theomakeî*,

portanto, pode-se traduzir didaticamente a locução por *[Penteu] contesta [minha] divindade naquilo que me diz respeito*. Voltando-se agora às traduções de Torrano, estas, naturalmente, empregam recursos menos literais e mais poéticos para vertê-la. Em *t1* e *t3*, ele opta pela tradução *ele combate o Deus em mim* e, em *t2*, pela engenhosa locução *ele me combate Deus*. No primeiro caso, a solução tradutória dá ênfase ao assunto da desavença, simplificando *tà katá* pela preposição *em*, o que acaba por priorizar a apreensão dos sentidos por parte do leitor falante do português moderno. Nessas duas versões, Dioniso quer dizer ao público que Penteu combate *aquilo que nele há de divino*, ou seja, refutar seu status perante o panteão helênico. A solução apresentada em *t2*, por sua vez, investe em locução de sintaxe mais rara, em que a palavra *Deus* apresenta dupla função e desencadeia efeito de sentido que permite qualificar de maneira bastante engenhosa a natureza do embate e a disposição dos combatentes: ela pode assumir tanto função de adjetivo ao pronome *me*, designando Dioniso (*ele me combate [enquanto] Deus*), ou, ainda, se considerada advérbio por derivação imprópria, qualificadora do verbo *combater* e, conseqüentemente, designando o modo por meio do qual Penteu deseja combater a divindade (*ele me combate [divinamente]*). Considerando novamente o conceito da enantiologia, Torrano apresenta solução que novamente ultrapassa a recursividade dos sentidos comunicados pelo texto original: ao sugerir ironicamente que Penteu se crê Deus no combatê-lo, zomba Dioniso de sua *hýbris* e revela, pelo termo contrário, a condição de mortal de seu combatente.

O segundo caso analisado diz respeito à locução composta pelas duas últimas palavras da seção, *mneían ékhei*, composta pelos termos *mneía* (significando *alusão, menção* ou *referência*), declinado no acusativo singular, e pelo verbo *ékho* (significando, nesse caso, *ter* ou *possuir*) conjugado na terceira pessoa do singular do presente indicativo. A expressão, que literalmente significa *ter referência* ou *fazer alusão*, é traduzida por Torrano de dois modos diferentes: em *t1* pelo verbo *lembra* e, em *t2* e *t3*, pelo verbo *menciona*. Ambas as traduções, como se demonstrará, apontam de forma bastante eficiente para a importância da memória e da palavra proferida no pensamento mítico, tal como já se explicou nas análises realizadas neste trabalho sobre a *Teogonia*

de Hesíodo. Ao dizer, em *t1*, que Penteu não *se lembra* de Dioniso em suas preces, Torrano faz explícita o nexu indissolúvel entre mito, divindade e memória que aponta de forma detalhada em seu estudo sobre o pensamento mítico no prefácio de sua tradução da épica didática de Hesíodo. Já em *t2* e *t3*, quando diz Penteu não *mencionar* o deus em suas preces, faz manifestar-se o mesmo aspecto fundamental do mito de forma tão discreta quanto arrojada, pelos motivos que se expõem a seguir: vale-se o tradutor do sentido primeiro do verbo em língua portuguesa, sinônimo de *dizer*, apontando para a oralidade que permeia as culturas antigas, bem como evoca sua origem etimológica latina, a palavra *mens* (*mente*), donde deriva-se o substantivo *mentio* (*algo que se dá para a mente*), apontando também para a memória como ferramenta de presentificação dos deuses no pensamento mítico.

#### 2.4.9. Seção IX (vv. 47-54)

<p><b>Original:</b></p> <p>ὦν οὖνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι  πασίιν τε Θεβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  τὰνθένδε θέμενος εὔ, μεταστήσω πόδα,  δεικνὺς ἑμαυτόν: ἦν δὲ Θεβαίων πόλις  ὄργῃ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βᾶκχας ἄγειν  ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.  ὦν οὖνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω  μορφῆν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Por isso mostrar-lhe-ei que Deus nasci e aos tebanos todos. Após bem me pôr aqui voltarei o pé para uma outra terra a mostrar-me. E se a cidade tebana irada tentar com armas expulsar da montanha as Bacas, atacarei chefiando as Loucas. Por isso alterado tenho aspecto de mortal e minha forma transmutei em ser humano.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Por isso, Deus nato me mostrarei a ele e a todos os tebanos. Bem feito aqui, moverei o passo para uma outra terra, após me mostrar. Se a urbe de tebanos com armas irada tentar tirar as Bacas do monte, atacarei chefiando as loucas. Por isso tenho outro aspecto de mortal e mudei a minha forma em ser humano.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Por isso, Deus nato me mostrarei a ele e aos tebanos todos. Bem situado aqui, manifesto, moverei o pé em mudança para outra terra. Se a urbe dos tebanos com armas irada tentar tirar as Bacas do monte, atacarei chefiando as loucas. Por isso tenho outro aspecto de mortal e mudei a minha forma em ser humano.</p>

A nona seção do prólogo é repleta de exemplos que bem serviriam ao cumprimento da tarefa proposta neste presente estudo. Dada, no entanto, a necessidade de limitar seu escopo, e a similitude de muitos desses exemplos a outros

já citados em outras seções, opta-se por restringir-se a somente dois deles, um pertencente ao nível lexical e o outro aos efeitos de sentido desencadeados pela versificação e pela sintaxe. O primeiro caso em questão encontra-se nas três traduções distintas apresentadas por Torrano para a locução *thémenos eû*, composta pelo particípio aoristo médio-passivo do verbo *thítemi* (colocar, estabelecer, situar) e pelo advérbio *eû* (significando *bem*, presente em palavras da língua portuguesa como *euforia* e *eufemismo*). Em *t1*, o tradutor verte a expressão por *bem me pôr*, em *t2*, por *bem feito*, e em *t3*, por *bem situado*. Cada uma, como se demonstrará, evidencia aspectos distintos dos significados comunicados pelo verbo original: ao valer-se do verbo *pôr*, alude o tradutor à *imposição* de sua presença que realiza a divindade na terra Tebana, como fosse conquistador a forçar seus desígnios ao povo conquistado, evidenciando a subordinação dos mortais aos deuses do panteão; ao traduzir o particípio pela palavra *feito*, de mesma classe gramatical que o termo do texto original, não somente conserva sua função sintática na frase, como também alude, por meio de seu significado, à *fabricação* do culto à divindade e à composição de sua mitologia por parte de seus cultores; vale lembrar aqui que, no mundo grego antigo, o louvor aos deuses se realiza por meio da poesia, palavra esta derivada do verbo *poiéo*, cujo significado primeiro é, não coincidentemente, *fazer*; ao usar, por fim, o também particípio *situado*, em *t3*, Torrano naturalmente conserva, como em *t2*, a função sintática do termo original, mas evidencia o *estabelecimento* da divindade e seu culto para o povo tebano e seu *reconhecimento* como aspecto fundamental do mundo, parte, portanto, da *situação* que configura a estrutura do Cosmo. Novamente, somente pela apresentação de sucessivas traduções é possível ultrapassar as limitações do código-alvo e manifestar, a cada nova versão, os sentidos comunicados pelo termo original, o qual reúne, por sua vez, todas essas possibilidades dentro de seu campo semântico na língua grega.

O segundo elemento analisado se encontra no quinto e no sexto versos da seção, em que Dioniso adverte qual será sua reação se suas Bacas forem expulsas da montanha onde lhe instituíram o culto. No texto original, a frase em questão é a prótase da condicional *èn dè Thebaíon pólis orgeî sún hóplois ex órous bákkhas ágein zdeteí*

(se a cidade Tebana, irada, tentar expulsar com armas as Bacas da montanha). Como se pode depreender da leitura do texto grego, o último termo da frase é o verbo *zdetéí*, terceira pessoa do singular do presente subjuntivo do verbo *zdetéō* (tentar ou procurar), palavra que aparece no início do sexto verso, configurando enjambement em relação ao verso anterior. Em suas traduções, Torrano aproveita para enriquecer ainda mais o sentido comunicado pelo recurso poético, ultrapassando novamente o engenho do texto original, com o objetivo de presentificar, como sói ser no discurso mítico, o conteúdo semântico da estrutura por meio da materialidade da linguagem verbal: em vez de repetir a sintaxe original do verso e situar o verbo no final da frase e no início do verso subsequente, prefere o tradutor situar, em *t1*, as Bacas e, em *t2* e *t3*, o monte que habitam na referida posição. Por meio desse recurso, ora coloca as Bacas, ora coloca sua sede no início do sexto verso, expulsando-os prosódica e sintaticamente do verso anterior e repetindo por meio da materialidade do código o que comunicam seus significados.

#### 2.4.10. Seção X (vv. 55-63)

<p><b>Original:</b></p> <p>ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας, θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἅς ἐκ βαρβάρων ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί, αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει τύμπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα, βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρα Κάδμου πόλις. ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιῶνος πτυχὰς ἐλθῶν ἴν' εἰσί, συμμετασχῆσω χορῶν.</p>	<p><b>(t1)</b></p> <p>Ó vós que deixastes Tmoló abrigo da Lídia, eia! Tíaso meu, mulheres que dos bárbaros conduzi sequazes das pousadas e percursos, erguei os tamborins nativos da cidade dos frígios, invenção de mãe Reia e minha, vinde ao redor do régio palácio de Penteu e estrepitai para a urbe de Cadmo ver. Eu com as Bacas às dobras do Citéron irei onde estão e participarei dos coros.</p>
<p><b>(t2)</b></p> <p>Ó vós, vindas de Tmoló, fortaleza Lídia, ó tíaso meu, mulheres que dos bárbaros trouxe parceiras de pouso e de percurso! Erguei na urbe os tímpanos regionais da Frígia, inventos de mãe Reia e meus, circundai este palácio real de Penteu e estrepitai para a urbe de Cadmo ver. Eu com as Bacas ao vale do Citéron irei onde estão e participarei dos coros.</p>	<p><b>(t3)</b></p> <p>Ó vós, vindas de Tmoló, fortaleza Lídia, ó tíaso meu, mulheres que dos bárbaros trouxe parceiras de pouso e de percurso! Erguei os tamborins regionais da urbe frígia, invenção de mãe Reia e minha, circundai este palácio real de Penteu e estrepitai para a urbe de Cadmo ver. Eu com as Bacas ao vale do Citéron irei onde estão e participarei dos coros.</p>

Foi dito anteriormente que o prólogo das Bacas comporta em si muitos elementos oriundos do gênero hínico. Se ainda restaram dúvidas da pertinência de tal interpretação, sua décima e última seção possibilitará saná-la. Tal como se encerram os hinos, como se pode ver, o prólogo de *Bacas* se conclui com uma *exortação*, cujo objetivo é dar fecho ao mito narrado. No caso, diferentemente dos hinos convencionais, em que o poeta mortal termina por exortar e pedir pela intervenção do deus, aqui é o próprio Dioniso que exorta suas seguidoras (não por coincidência as personagens que compõem o coro da tragédia) a darem continuidade ao seu culto e a seus rituais. Além disso, há menção direta ao décimo quarto dos *Hinos Homéricos*, dedicado à deusa Reia, em que mencionam os *tímpanos* como seu instrumento característico (*h. hom. XIV – v. 3*), com os quais faz a deusa ressoarem os sons da natureza. Nesse sentido, Dioniso os identifica como invenção da deusa, mas também sua própria, com a qual munuiu suas seguidoras para que o louvassem. Sendo Dioniso também deus da seiva vegetal, é interessante notar que tal associação com os domínios da telúricos se dá, no mundo antigo, por meio da presença do instrumento de percussão como símbolo constituinte de ambas as divindades. Infelizmente, dado o escopo do presente estudo, tais considerações filológicas devem ser colocadas de lado para que sejam desenvolvidas oportunamente. Retornando à tarefa proposta no início deste capítulo, a de identificar a rearticulação do pensamento mítico em seus diversos aspectos por meio da prática de múltiplas traduções, e diante da quantidade abundante de exemplos detalhados fornecidos ao longo desta exposição, opta-se aqui por comentar apenas um único elemento pertinente da seção, com o objetivo de arrematar os argumentos propostos e dar por concluído o objetivo deste estudo. O elemento em questão, como muitos dos outros analisados, pertence também ao nível lexical da enunciação do discurso. Trata-se das propostas de tradução para o terceiro verso da seção, em que Dioniso qualifica suas cultoras com atributos essenciais à compreensão da natureza do rito no pensamento mítico.

No texto original, após nomear a origem de suas Bacas e exortar a elas e ao tíaso, Dioniso diz que estas são *hás ék barbáron ekómisa parédrous kai ksynepórous*

*emoi* (as que conduziu dos bárbaros como suas parceiras e companheiras de viagem). É válido, aqui, realizar outra breve digressão para comentar o significado da expressão. O mito, diferentemente do que sustentam interpretações preconceituosas de sua importância no mundo antigo, não é mera tentativa de explicar fenômenos da natureza e da vida em sociedade por uma comunidade que não possui meios modernos para tanto, como se fosse possível inferir melhora qualitativa das ferramentas humanas de significação da realidade ao longo da história. Para além de sua função religiosa e poética, o mito é fundamentalmente uma tecnologia civilizatória: basta breve consulta às obras do cânone da Antiguidade para notar que estes contêm praticamente todos os valores morais e políticos estabelecidos e observados pelos povos antigos, além de suas tecnologias de transformação da natureza como a produção do fogo, o cozimento de alimentos e técnicas de agricultura e domesticação de animais úteis à vida humana. A cada nova evolução do pensamento mítico, desse modo, representada nele como o reconhecimento dos domínios de novas divindades – aspectos fundamentais do Cosmo – e a incorporação de seus atributos e desígnios pela comunidade cultora, afasta-se ela gradativamente da animalidade e da ignorância, tornando-se capaz de harmonizar-se com o meio que habita. A ideia civilizatória, por sua vez, se comunica pelos termos *parédrous* e *ksynepórous*, acusativos plurais de *páredros* e de *ksynéporos*, respectivamente, status que adquirem as cultoras de Dioniso após terem sido conduzidas pelo deus: *páredros*, palavra composta pela preposição *pará* (ao lado de) e *édra* (assento), significa literalmente *aquela que se senta ao lado*; e *ksynéporos*, por sua vez, palavra composta pela preposição *sýn* (junto de) e *póros* (caminho), quer dizer *quem [está] junto no caminho*. Ambas as palavras, desse modo, contêm ideias de comunidade e mútuo respeito entre seus membros (o dividir a mesa e o viajar em conjunto), e funcionam como índices da função civilizatória do pensamento mítico.

É ciente da função civilizatória do pensamento mítico e da formação das palavras presentes no verso que Torrano propõe como suas traduções *conduzi sequazes de pousadas e percursos*, em *t1*, e *trouxe parceiras de pouso e percurso*, em *t2* e *t3*. Cada versão, por sua vez, evidencia aspectos diferentes do ato realizado por Dioniso no guiar de suas cultoras. Em *t1*, a expressão *conduzi sequazes* comunicam

tom solene e regal da relação entre deuses e homens, indicando as Bacas como súditas da divindade, cuja imposição de seu jugo as liberta da condição bárbara. Em *t2* e *t3*, a expressão *trouxe companheiras* funcionam na via oposta, revelando a face social e comunitária da mesma relação. Ao serem guiadas pela divindade, não somente reconhecem se submetem suas seguidoras a seus desígnios, mas também irmanam-se em pé de igualdade com o divino, fazendo parte de sua esfera de influência e de seus atributos. Novamente, somente por meio de múltiplas traduções de igual validade é possível manifestar nos sentidos da língua alvo aquilo que realiza e manifesta o campo semântico do código originário.

\*\*\*

Concluída a análise proposta e cumprida de modo suficiente a tarefa proposta anteriormente neste capítulo, passa-se, a seguir, para suas considerações finais, em que se buscará consolidar os resultados colhidos com os argumentos defendidos e demonstrados na introdução do presente trabalho.

## **2.5. A importância da contextualização filológica para a tradução do arquitexto trágico**

No início deste capítulo, argumentou-se que o sentido comunicado por determinado texto não se manifesta somente em sua semântica lexical, mas também por outros elementos constituintes do código que o atualiza, tais como, no caso das semióticas verbais, a fonologia, a morfologia, a prosódia, a sintaxe e a função enunciativa que coage sua enunciação em cada caso. Demonstrou-se, desse modo, que traduções preocupadas somente com a rearticulação de elementos comunicados pelo nível lexical da linguagem e, conseqüentemente, de seu plano de conteúdo, para além de quaisquer juízos de valor que se lhes possa tecer, ignoram os demais níveis constituintes da manifestação do sentido. Ao se conscientizar da complexidade do fenômeno da enunciação, pode o tradutor, diante do texto poético, adotar critérios para também dar conta destes outros elementos discursivos elencados. Trazendo a



proposição anterior para situação mais específica, no caso da tradução literária, essa conscientização significa para o tradutor o reconhecimento de que o texto que traduzirá não se organiza pela função referencial, mas pela poética, ou seja, não somente lhe será relevante traduzir *o que* é dito, mas *como* esse algo se diz no texto. Sendo a função que organiza o texto, tal como se demonstrou na introdução deste trabalho, o aspecto próprio por meio do qual se articula a relação entre os planos de conteúdo e de expressão, rearticular a função poética no texto traduzido implica necessariamente dispor de estratégias enunciativas que pertençam a ambos e permitam, valendo-se dos termos de Saussure, dissolver a *arbitrariedade do signo*.

O reconhecimento da função poética, no entanto, é somente o primeiro passo se o objetivo do tradutor é rearticular integralmente os sentidos manifestos pelo texto original em novo código de natureza similar. Conforme demonstrado anteriormente, abrange a relação entre expressão e conteúdo a esfera em que reside o gênero discursivo que coage a enunciação de todo texto. A esse conjunto de regras que coagem a manifestação do sentido se determinou chamar aqui, a partir dos termos de Genette, de *arquitexto*.

Diferentemente da relação indissolúvel entre plano de expressão e conteúdo que determina a função discursiva em cada texto, a instância arquitextual independe do todo do discurso para que nele se configure o aspecto referencial ou poético. Demonstra-se: se optasse o tradutor, por exemplo, por verter os episódios de *Bacas* em redondilhas maiores ou menores e os coros em versos decassílabos, ainda que seguisse fielmente seu critério estético, este não necessariamente daria conta de reproduzir a lógica arquitextual que manifesta o texto originário, pertencendo os critérios escolhidos para a tradução à arbitração subjetiva do próprio tradutor e não ao discurso. Tal é o que ocorre, por exemplo, com as traduções dos épicos *Ilíada* e *Odisseia* por autores como Carlos Alberto Nunes e Odorico Mendes, que optam, respectivamente, por versificá-las em padrões alheios ao arquitexto dos originais. Ainda que possuam inegável valor poético e sejam grandes realizações da tradição tradutória da literatura brasileira, não se pode dizer que rearticulam as coerções de gênero presentes nas épicas arcaicas.

Voltando-se agora para outras traduções do texto de *Bacas*, o mesmo se pode dizer da versão composta pelo filólogo e tradutor inglês do final século XIX, Arthur S. Way, publicada em 1898, intitulada *The Bacchanals*, pelos motivos expostos a seguir a partir da análise de dois de seus trechos:

*Because my mother's sisters—shame on them!—  
Proclaimed Dionysus never born of Zeus;  
But Semelê by a man undone, said they,  
Charged upon Zeus her **sin** of wantonness—  
A subtle wile of Kadmus! Hence, they vaunted,  
Zeus slew the liar who named him paramour.*  
(vv. 26-31 – grifos nossos)

*Now Kadmus gave his crown and royal estate  
To Pentheus, of another daughter born,  
Who **wars with Heaven** in me, and from libations  
Thrusts, nor makes mention of me in his prayers.*  
(vv. 43-46 – grifos nossos)

A começar por sua proposta para a tradução do título da peça, Arthur S. Way, já acaba por se afastar do pensamento mítico que engendra o discurso trágico de *Bacas*. Ao chamá-lo de *The Bacchanals*, tira o foco das personagens titulares e escolhe palavra que encerra significado disfórico na época moderna ao culto realizado pelas seguidoras de Dioniso, *bacanal*. Nos trechos selecionados, chama-se a atenção para os termos em destaque: *sin* e *wars with Heaven*. Estas foram escolhidas para traduzir, respectivamente, a palavra *hamartía*, no verso 29, e o verbo *theomakheî*, no verso 45. Tais propostas, diante do contexto cultural da grécia clássica, em que inexistia a religião cristã e ainda havia pouco intercâmbio cultural com as culturas semíticas (o judaísmo helenizado, como se sabe, é fenômeno que se origina na Antiguidade tardia e do início da Idade Média), incorre em grande anacronismo ao inferir as ideias de *pecado* e *paraíso* no discurso trágico. Por fim, no que tange a versificação, Way rearticula a prosódia do texto original em paradigmas ingleses de versificação (tanto que coloca o título *Translations of Euripides in English Verse* ao conjunto de sua obra traduzida). Estes, embora muito engenhosos e de valor inquestionável, pouco se assemelham aos

padrões originais variáveis de versificação do texto trágico, além de obrigarem modificações na sintaxe do texto que acabam por apagar sentidos por ela comunicados, conforme demonstrado no trecho a seguir:

*Kadmus doth well, that he ordains this close,  
His child's grave, hallowed: with the clustering green  
Of vines I, even I, embowered it round.*  
(vv. 10-12)

Como se depreende da leitura do trecho, o envolver das videiras e dos cachos verdes de uva reproduzidos por Torrano em suas traduções desaparece, por obrigação do critério de versificação, na tradução de Way. O tradutor inglês também junta a ideia comunicada por *ampélos* e *botruódei* na palavra inglesa *vines*. Além disso, para preencher o espaço do último verso do trecho e acompanhar seu paradigma rítmico, é obrigado a enxertar o aposto *even I*, inexistente no texto original.

Diante dos exemplos apresentados, portanto, faz-se necessário propor três considerações acerca do papel do *arquitexto* no complexo textual e sua tradução: (1) a rearticulação da função poética da linguagem independe da rearticulação do nível arquitetural; (2) optar por realizar a rearticulação do nível arquitetural no projeto da tradução implica deslocar o estabelecimento dos critérios estéticos que a nortearão do sujeito tradutor para o texto original, configurando operação radical de escuta e consideração de sua alteridade; e (3) o procedimento de delimitação das coerções que determinam o *arquitexto* de determinado discurso não pode prescindir da investigação de seu *contexto* histórico, social, antropológico e linguístico, o que acaba por torná-lo, antes de tudo, empreitada científica, crítica e filológica. Por mais que determinados setores da pesquisa estética sustentem, portanto, que ciência e arte são opostos irreconciliáveis, a prática tradutória tem a capacidade de inverter esse paradigma, e demonstrar que ambos sistemas de organização do pensamento podem muito bem ser *inter-relacionáveis e complementares*.

Por mais que as conclusões elencadas acima possam sugerir que a delimitação científica de seus critérios possibilita a recriação integral do *arquitexto* no código-alvo, deve-se sempre ter em mente, como se argumentou anteriormente neste estudo, que

tal tarefa, tal e qual a quadratura do círculo, está necessariamente fadada ao fracasso, uma vez que se demonstrou serem os múltiplos códigos da comunicação humana absolutamente irreduzíveis um ao outro. Assumir a possibilidade da redução total de um código ao outro implica o absurdo epistemológico da “tradução perfeita” ou, pior ainda, da existência de uma semiosfera metafísica a cujos conteúdos imutáveis aspiram representar cada modo diferente de expressão. O traduzir, definido aqui como exercício de rearticulação sógnica, é, dada a recursividade e a arbitrariedade dos sistemas de significação, processo inesgotável. Cada tradução, desse modo, é a manifestação de um momento distinto da compreensão dos sentidos comunicados pelo texto original. Nesse sentido, o processo de escuta e reconhecimento da alteridade avançado acima é necessariamente contínuo, quer seja realizado por vários tradutores ao longo do tempo e em comunidades diferentes, quer seja realizado pelo mesmo tradutor, como se demonstrou no caso das práticas tradutórias de Flusser e Torrano, quando torna explícito seu processo de reelaboração e reinterpretação do mesmo texto e de seus mecanismos enunciativos em sucessivas retraduições.

Da independência do nível arquitextual em relação ao texto particular, quer se o considere isoladamente ou em relação com suas traduções, pretende-se propor, por fim, a seguinte hipótese: se é possível determinar as regras por meio das quais determinado gênero discursivo se manifestaria em um novo código de natureza similar ao do texto original, seria igualmente possível abstrair tais regras e critérios com o intuito de produzir discursos inéditos e originais nesse outro sistema? Uma breve releitura do cânone da literatura Ocidental pode fornecer a base para confirmá-la. Para tanto, retoma-se o exemplo da composição da *Eneida* de Virgílio, a qual foi antecedida pela tradução da *Ilíada* e da *Odisseia* pelo poeta com o objetivo de lançar as bases do que se tornariam, posteriormente, os critérios estéticos de articulação da épica latina. Pode-se também citar o exemplo da constituição do gênero poético/musical *rap*, oriundo da cultura americana, na tradição musical japonesa como exemplo disso que pretende se chamar, de agora em diante, de *tradução arquitextual*: estruturado a partir das convenções poéticas da literatura anglófona, em que a rima possui papel fundamental na linguagem poética, o *rap* ao ser importado para a cultura japonesa,

coagiu seus proponentes a criar tal ferramenta, praticamente inexistente em sua tradição literária, a partir dos critérios da língua nipônica.

Diante da relevância da *tradução arquiteitual* para a compreensão das práticas tradutórias, identificada como decorrência lógica dos resultados aqui obtidos, o capítulo seguinte desta dissertação terá por objetivo estudar em detalhe um dos mais importantes episódios da literatura brasileira moderna: o processo de invenção do *haikai* na língua brasileira, desenvolvido a partir de interpretações dos critérios poéticos que dão forma ao gênero em sua origem no Japão medieval, tal como conduzido por poetas como Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos e, principalmente, Pedro Xisto.

### 3. Entre a peixeira e a *katana* - a tradução da tradição no *haikai* de Pedro Xisto

#### 3.1. A importância do *haikai* na literatura brasileira

Talvez atrás apenas do Anime e do Manga, o *haikai* é uma das formas de manifestação estética de origem japonesa mais reconhecidas no Brasil. Diferentemente das duas primeiras aqui mencionadas, no entanto, o *haikai* foi a única mídia artística nipônica que não foi simplesmente fruída de maneira passiva por nossa cultura, mas sim assimilada e convertida num dos gêneros mais populares de poesia no Brasil desde o Modernismo; Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Pedro Xisto e etc.: todos podem encontrar em suas obras, ainda que situadas em tempos e locais diferentes, um elemento irmanador que transcende esta limitação espaçotemporal: todos esses autores produziram, interpretaram e experimentaram com os elementos definidores do conteúdo e da expressão do gênero *haikai*, solidificando, assim, o que pode se chamar de nossa tradição haikaísta brasileira. Alguns através de sua própria poesia, outros, como no caso de Haroldo, através de tratados e traduções de poetas japoneses, todos foram responsáveis, em medidas distintas, por lançar as bases de nossa ressignificação dos ideais estéticos cultivados pelas escolas poéticas que se digladiavam (tal como *shoguns* e *daimyos*) pelo posto de “poesia por excelência” dos períodos Sengoku e Edo (1467 - 1868).

O famigerado, quando não falseado, ar “místico e exótico” que a poesia oriental inspira no leitor ocidental não pode ser, com efeito, o único caráter determinante responsável por seduzir o interesse brasileiro por este gênero poético em particular. Um fascínio mais antigo do Ocidente, que remonta à nossa Antiguidade, talvez tenha representado um papel maior nesta tendência estética Moderna: o de produzir uma arte marcada pela brevidade de sua expressão e pela opulência de seu conteúdo. Do epigrama Alexandrino à charge Contemporânea, o mundo Ocidental também cultiva o apreço de aumentar a eficiência da arte, ao reduzir a quantidade de matéria necessária para veicular uma quantidade cada vez maior de significados diferentes. O *haikai* é um gênero que, na literatura, assemelha-se ao origami, ao bonsai e às cenas de lutas de samurais do cinema japonês; ele é conciso e pungente, quase lacônico, porém

infinitamente complexo. Essa opulenta simplicidade da arte japonesa pode ser lida como a gradual tradução de preceitos fundamentais de comedimento e resiliência do pensamento religioso Budista e Xintoísta para as manifestações estéticas, de modo que o *haikai*, nascido no seio da poesia cômica da corte feudal, é um gênero que passa a ser reconhecido no Japão Medieval como forma de meditação e prece, de reconhecimento das vicissitudes da Natureza e da transitoriedade e impermanência do Universo (cf. FRANCHETTI et al., 1996: 24-6).

O fenômeno da ascese do haikai , que vai de gênero baixo à forma elevada de poesia, encontra seu inverso no ocorrido com a já aqui aludida poesia epigramática grega; no caso dela, um gênero que surge da sobriedade das lápides e das inscrições em oferendas sacrificiais acaba por se tornar o modo mais eficaz de transmitir conteúdos baixos, como o erótico explícito e o cômico. O papel do poeta Calímaco (310-240 a.C.) nesta predileção dos autores do período Helenístico pela concisão do estilo e pela experimentação dos limites dos gêneros é semelhante ao representado por Matsuo Bashō (1644-1694) no Japão, poeta que, por meio de sua obra, sistematizou um novo paradigma artístico de experimentalismo. Enquanto o primeiro diz que odeia os que fazem cantos longos n'as *Telquines* e faz poesia épica protagonizando velhotas cozinhando sopa, o segundo censura monges budistas que não reconhecem o valor transcendental do gozo estético da poesia e faz poemas diminutos para capturar a beleza que há em se tirar uma soneca. Essa expansiva pluralidade característica dos gêneros diminutos é o local onde reside a dificuldade de compreendê-los em seu todo, uma vez que, por causa de seu valor intrinsecamente metapoético e referencial de sua tradição, quedam barradas as possibilidades de lê-los a partir de outro ponto de vista senão deles próprios. Desta forma, deve-se excluir a prerrogativa de abordar o *haikai* com conceitos da crítica literária ocidental ou leituras exclusivamente genéticas e biografistas: há que se valer de nada além da cirúrgica comparação entre traços estilísticos, temas, figuras e estruturas languageiras marcantes, tanto diacrônica quanto sincronicamente, para que se construa uma leitura adequada do gênero. Por consequência, contextualizar e analisar as transformações do *haikai* brasileiro também precisa ser uma tarefa embasada nestes preceitos metodológicos; é necessário definir,

além dos elementos fundamentais determinadores do gênero no Japão e no Brasil, as reviravoltas conceituais ocorridas em ambos e comparar, quando pertinente, os locais onde as duas tradições curiosamente procederam norteadas por tendências semelhantes. É esta a tarefa a qual se propõe este estudo: expor o paralelismo que existe entre a gênese e o aperfeiçoamento do estilo poético nas tradições nipônica e brasileira de *haikai*, identificado como *tradução* dos critérios arquitextuais que fundamentam o gênero na língua japonesa para a língua portuguesa, a fim de demonstrar o lugar de prestígio que Pedro Xisto ocupa nesta modalidade literária. Para tanto, acredita-se ser pertinente organizar a exposição a partir da descrição de cada coerção de gênero que define o conceito de *haikai*, para só assim delimitar os estágios temporais de sua manifestação.

### **3.2. Os saltos da Rã – expressão e conteúdo no haikai**

#### **3.2.1. Coerções de expressão: metro, *Kigo* e *Kireji***

Todos os gêneros poéticos, como demonstrado anteriormente, sem exceção, se definem e se diferenciam entre si por meio de suas coerções de expressão e de conteúdo. Voltando nossa atenção às do primeiro tipo, podemos dizer com segurança que um soneto, por exemplo, é um poema composto de versos decassílabos, com estrofes rimadas divididas em dois quartetos e dois tercetos, totalizando quatorze versos. Estes elementos simples permitem a criação de sistema abstrato, tal e qual uma definição geométrica (JAKOBSON, 2011: 75-6), que abarca quantidade determinada de obras produzidas dentro de diferentes graus de correspondência a estes critérios coercitivos. Desse modo, a inexistência de um soneto perfeito, e a impossibilidade de fazer encaixar sem folgas ou apertos todas as prescrições teóricas a todos os sonetos do mundo, é similar à resistência natural que as formas da natureza exercem sobre as abstrações teórico conceituais: não se pode encontrar triângulos isósceles perfeitos nas escarpas de uma montanha; ou quadrados nas profundezas do mar. Um poema qualquer, assim como os objetos da natureza, tende mais ou menos às coerções formais estabelecidas pela mente humana. É desse movimento de tensão que emanam



os diferentes movimentos artísticos e correntes do pensamento científico, que sempre se reformulam a partir de modelos que podem melhor explicar os fenômenos aos quais se propõem a descrever.

Como qualquer outro gênero poético, portanto, o *haikai* opera por coerções de expressão específicas. A pequenez do gênero, porém, não significa necessariamente que o número de coerções ou sua complexidade serão menores; muito pelo contrário, o *haikai* é um gênero incrivelmente complexo e repleto de particularidades formais, espelhando em sua carne o profundo rigor que se manifesta em vários aspectos da cultura japonesa.

O primeiro elemento coercitivo que se faz necessário isolar para compreender o *haikai* é o métrico e prosódico: um *haikai*, normalmente, é composto de um verso único, de dezessete moras, disposto em três frases de cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente. É necessário lembrar, no entanto, que a contagem silábica do *haikai* japonês deve obedecer as regras fonológicas do idioma. Dessa maneira, a palavra *arigatō* (obrigado), por exemplo, possui cinco sílabas poéticas: a/ri/ga/to/o; sendo que o “o” longo deve ser contado como duas sílabas diferentes. O mesmo vale para a palavra *konnichiwa* (bom dia), cujo /n/ marginal silábico deve ser contado como uma sílaba independente: ko/n/ni/chi/wa. Nem sempre, entretanto, esta coerção métrica básica é observada pelo autor de *haikai*; abaixo, como exemplo, um poema do próprio Bashō, influenciado pelo experimentalismo característico da escola Danrin, ilustra bem esta questão:

*kareeda ni*  
*karasu no tomaritaru ya*  
*aki no kure*

Aqui, a segunda frase do *haikai* possui dez sílabas, contrariando as regras há muito estabelecidas pela escola Teimon (a primeira a estabelecer a independência do gênero). Para que as palavras deste poema não quedem incompreensíveis para o leitor não falante do idioma, propõe-se tradução que converte a segunda frase em um verso decassílabo heroico, de mesma quantidade silábica que o original:

*no tronco recurvo,  
um corvo que se alinha, repousado:  
noite de outono*

No caso do *haikai* brasileiro, o Guilherme de Almeida (1890-1969) nos fornece exemplos interessantes de sua adaptação desta coerção genérica: partindo da prerrogativa do verso em português de cessar a contagem na última sílaba tônica, bem como se valendo das regras de elisão e crase que nos são familiares, ele compõe versos que retomam de maneira referencial a tradição japonesa:

*lava, escorre e agita  
a areia. E enfim, na bateia,  
fica uma pepita.*

Já Haroldo de Campos (1929-2003), em sua tradução do famoso poema da rã de Bashō, investe numa disposição silábica própria, baseando-se nos ideogramas que compõem o poema:

*o velho tanque*

*rã salt'*

*tomba*

*rumor de água*

Pedro Xisto, por sua vez, prefere optar, em uma de suas composições, por uma veia de experimentalismo ao mesmo tempo sutil e radical, unindo a observância das coerções silábicas a uma total subversão do conteúdo, produzindo uma espécie nova de poesia híbrida do *haikai* e da poesia sonora. Aqui, a narrativa do poema (o vislumbre do “ioiô” pela “iaiá” e sua triste partida entre suspiros) se marca apenas pelas inversões tônicas e fonéticas, bem como pela alteração do timbre das vogais /a/ e /o/, obedecendo fielmente ao esquema silábico cinco-sete-cinco:

*iaiá iaiá ia  
aí: oi ioiô: aí  
ai ai iaiá ia*

O pendor que este poema de Pedro Xisto coloca na importância da vogal como coração da sílaba e do verso no *haikai* pode também ser verificado nesta composição de Bashō, na qual se identifica uma engenhosa instância de semissymbolismo que correlaciona a repetição da vogal /i/ com o som das cigarras, protagonistas do poema. Tenta-se reproduzir, na tradução que se segue, esta significativa assonância:

*shizukasa ya  
iwa ni shimiiru  
semi no koe*

*mas é tão quieto...  
a zunir numas pedrinhas,  
o chiar da cigarra.*

Após o metro, outro elemento importante do *haikai* é sua disposição sintática. Assim como o soneto clássico, novamente, que requer uma exposição silogística de seu conteúdo, o *haikai* exige uma série de características formais que dizem respeito à estrutura de sua narrativa. Dentre estas, as mais importantes são, sem dúvida, os conceitos de *kigo* e de *kireji*. O primeiro, influenciando mais o sintagma, é pontuado pelo segundo, que reina sobre o paradigma.

*Kigo*, “palavra de estação” em japonês, é o pilar principal sobre a qual se erige o *haikai*, “pois não só dão o ‘tom’, o ‘modo’ do poema, seu clima geral, mas também permitem que uma observação pontual encontre seu lugar no quadro mais amplo e abrangente da sucessão das estações - inúmeros *kigo*, dizíamos, de tão usados, acabaram por se cristalizar em locuções de cinco sílabas ou de quatro sílabas mais uma posposição” (FRANCHETTI et alii, 1996: 34). A partir dele depreende-se, com base no semantismo próprio do idioma, o nível de elevação do poema (baixo, médio ou alto) e o espírito de sua matéria (jocosa, erótica, religiosa, contemplativa, etc.). Graças à magnitude que estas locuções ocupam no gênero, seu uso constante acabou também por fortalecer a prescrição de que a primeira e a última frase do *haikai* precisam, como regra de estilo, prezar pela posse de sentido gramatical próprio quando descontextualizadas do poema, não podendo ser produtoras ou frutos de enjambements capazes de cindir sua compreensão independente. A cristalização de

locuções de cinco sílabas a qual (FRANCHETTI et alii, 1996) se refere é uma prova viva do poder coercitivo do estilo na poesia, uma vez que, ao possuírem esta quantidade silábica, podem figurar exatamente na primeira ou na última frase do poema.

A obsessão pelo Kigo não apenas se reflete nas produções individuais dos haikaístas, como também no discurso pedagógico das próprias escolas de *haikai*. Melhor do que qualquer comentário que se pudesse fazer sobre a riqueza de detalhes e a pluralidade de formas que este conceito poético assume na arte de ensinar a composição do *haikai*, apresenta-se o estudo de (HIGGINSON, 1996), que traz a transcrição de uma página do Saijiki de Kenkichi Yamamoto, um dicionário de Kigo que os compila de acordo com a estação do ano que representam (traduz-se o aqui para facilitar a fluidez do texto):

“AMOR DE GATO (neko no koi) Início da Primavera. [variantes] Par do gato (neko no tsuma); gato apaixonado (koi neko); gato adúltero (ukare neko); gato lascivo (taware neko); gato passeando (kayou neko); gato vai procurar uma namorada (imogari yuku neko) [raro exemplo de kigo de sete sílabas]; saudade do gato (neko no omoi); promessa de gato (neko no chigiri); gatos acasalam (neko sakaru); gato na primavera (haru no neko); gata prenha (harami neko). Explicação: Gatos, como regra, começam a acasalar intensamente entre o meio do inverno (Dezembro) e o começo da primavera (Fevereiro). Vários machos espantam suas fêmeas, gritando como bebês e ficando ausentes de casa por vários dias, nos quais saem para visitar outros leitos. As restrições da consciência estética baseadas na poesia japonesa cortês foram relaxadas, e a seleção deste tipo de tema foi significativa para os novos tópicos sazonais do haikai (...). Desde Bashō, poetas do estilo autêntico [i.e., o estilo do próprio Bashō] tem muito apreciado e escrito sobre este tema. No que tange os gatos domésticos, além dos brancos, pretos, ruivos e tricolores é possível falar de variedades como os listados, os malhados, os tigrados e etc.”  
(Kenkichi Yamamoto, in HIGGINSON, 1996: 97-8)

Profundo conhecedor da língua e literatura japonesas, Guilherme de Almeida emula satisfatoriamente no *haikai* brasileiro as convenções sazonais impostas pelo Kigo. Nos exemplos abaixo é possível ver como o poeta, novamente, recupera a tradição japonesa de maneira comedida, como que a proceder com respeito ante a ela:

*Desfolha-se a rosa:  
Parece até que floresce  
O chão cor-de-rosa.*

*A noite chorou  
A bolha em que, sobre a folha,  
O sol despertou.*

Nesses poemas, vê-se como funciona de maneira exemplar o mecanismo do *kigo* brasileiro desenvolvido por Guilherme de Almeida: as frases “o chão cor-de-rosa” e “o sol despertou” pode tanto conter o sujeito das orações introduzidas pela segundas frases, como podem ser lidas independentemente do todo, como orações declaratórias que representam, nos moldes da tradição japonesa, a chegada da primavera e o raiar de um dia quente de verão, respectivamente.

Já em Pedro Xisto, assim como no aspecto métrico, também vemos uma inovação que paga tributo ao modelo original, como se seus *haikai* traduzissem, em termos brasileiros, o valor e o peso dado pelos japoneses ao *Kigo*. Como ilustração desta manifestação de engenho poético, os seguintes poemas são claros:

*uma flor de ameixa  
amei: cheira à beatitudes  
(nunca o fogo a mexa)*

*bom retorno em ondas  
sons de couro cordas sopros  
sombra assoma em ondas*

No primeiro poema, a dimensão espiritual do *haikai*, notadamente de matriz Budista e Xintoísta, dá lugar à pudicícia e à beatitude características da tradição judaico-cristã. A “ameixa” aqui é tanto flor quanto mulher, significados reunidos em conformidade com a recorrência na literatura ocidental da caracterização do corpo

feminino a partir de figuras botânicas. O fogo, por sua vez, recupera seu significado metafórico de libido e desejo – também clássico na tradição Ocidental –. Sem falar, é claro, das virtuosas variações fonéticas feitas com a palavra ameixa, vê-se finalmente que tanto a primeira quanto a segunda oração do poema fazem jus à prescrição de independência sintática que o *Kigo* pede. O segundo *haikai*, por sua vez, descreve uma cena comum às cidades portuárias: o atracar de um navio em retorno, cuja tripulação ainda teme padecer nas ondas bravias que se arrebentam contra o cais. Xisto talvez recupere aqui, num gênero japonês, o quadro pitoresco pintado todos os dias pelos marinheiros do Recife, capital de seu estado natal. Novamente, vemos que tanto a primeira quanto a última frase são sintaticamente independentes, e opõem em antítese o “bom retorno” à “sombra” que “assoma em ondas”, funcionando aqui como figurativização do medo do mar bravio.

Findo o estudo do *Kigo*, passa-se agora ao conceito de *Kireji*. Antes de falar propriamente dele, no entanto, é necessário delimitar propriamente um conceito importante da língua japonesa: a partícula.

Em japonês, denotam-se diversos tipos de inflexões, emoções e casos gramaticais a partir do uso de pequenas unidades morfológicas situadas após um substantivo ou um verbo. À guisa de exemplos, na oração *kyou wa samui desu ne?* (está frio hoje, não é?), a palavra “kyou” (amanhã) vem marcada pela partícula “wa”, que indica o caso gramatical do tópico da oração; em seguida, a partícula “ne” indica a inflexão prosódica de questão confirmativa. Em um segundo exemplo, na oração *ore ga kisama wo miruze* (estou te vendo!!) a palavra “ore” (pronome pessoal “eu” informal) vem marcada pela partícula “ga”, que indica o nominativo, e “kisama” (pronome pessoal “tu” informal/ofensivo) pela partícula “wo”, que indica o acusativo; no final da oração, o verbo “miru” (ver) tem a si posposto a partícula “ze”, uma exclamação ameaçadora, proferida em contexto beligerante. Considerando a carga semântica e os pronomes utilizados neste segundo exemplo, tradutores optariam por identificá-los a partir de outros dados languageiros do idioma alvo; não seria incomum, portanto, verter a frase em questão para algo como “estou te vendo, seu desgraçado!”.

Deste modo, pode-se dizer que, em língua japonesa, o *Kireji* é o equivalente poético da partícula: uma unidade morfológica que transmite significado determinado, cuja posição na frase e sentido são codificados e convencionados pelas escolas de *haikai*. Para Haruo Shirane, “como a cadenza na música pré-românica, na qual o compositor deixa parte da partitura em branco para que o músico a complete, a palavra de corte no *haikai* convoca o leitor para que ele seja um performer e intérprete ativo, para que ele crie e complete a obra. No *ikebana*, a arte do arranjo floral, o artista, em vez de tentar imitar a natureza, ‘corta’ a flor, abrindo um espaço por onde a audiência pode adentrar com sua imaginação” (SHIRANE, 1998: 83). O *Kireji* é a face poética da recusa dessa imitação contemplativa da natureza, ele é o estabelecimento de um sentido artificial para um morfema, que passa a operar como o espaço de atuação livre do leitor, agora tornado poeta.

Apresentar uma lista de *Kireji* completa, com exemplos detalhados para cada um, é uma tarefa que escapa do escopo deste estudo. Para que não se fique sem ilustração do conceito, no entanto, opta-se por falar minuciosamente sobre os dois *Kireji* mais frequentes no *haikai*, *kana* e *ya*, demonstrando seu uso em alguns poemas e sua recepção na tradição haikaísta brasileira.

O primeiro *Kireji*, *kana*, é uma partícula de maravilhamento extático. Normalmente colocado no final do poema, na última frase, *kana* amarra o texto indicando o “foco do poema” (FRANCHETTI et alli, 1996: 34), *frame* para onde convergem os significados justapostos do *haikai*. Um exemplo singelo do uso deste *Kireji* se perfaz neste poema de Bashō:

*samazama no*  
*koto omoidasu*  
*sakura kana*

*ah! mas quantas tantas*  
*coisas que me faz lembrar,*  
*flor de cerejeira*

(grifos nossos)

Esse *haikai* primaveril combina a cena do vislumbre de uma Sakura (flor de cerejeira) com uma torrente de memórias que irrompem do passado. Ver uma flor de cerejeira desabrochando no início da primavera é um sinal do início de um novo ano, de um novo ciclo de estações que coloca em retrospecto os anos todos já vividos pelo poeta. Neste poema, o *Kireji* tem por objetivo indicar qual o gatilho responsável por dar início a esta torrente de reflexão; a flor de cerejeira passa, assim, a ser um sinal da natureza que produz naquele que a vislumbra a noção fluida do tempo e a memória dos eventos. Na tradução, opta-se pela posição natural que as interjeições de surpresa e êxtase costumam ocupar em língua portuguesa, o início da frase, na tentativa de ilustrar o caráter pictórico da sucessão das cenas: após a surpresa em *close-up*, o quadro se afasta revelando, em panorama, o motivo do maravilhamento.

Dado o caráter performático e recitativo do *haikai*, muitas vezes é necessário compreender o *Kireji kana* em dimensões de inflexão e prosódia. Muitas vezes a simples interjeição “ah!”, indicando surpresa, incorre em opções de tradução cuja artificialidade aparente não condiz com o gênero; por vezes é necessário recorrer a outras coerções de leitura e elementos de pontuação para dar conta do que *kana* almeja representar na frase. Procura-se demonstrar um exemplo disso a partir deste *haikai* de Bashō:

*hiyahiya to*  
*kabe wo fumaete*  
*hirune kana*

*hm, é tão gostoso,*  
*me encostar nesse muro;*  
*mas que soneca...*

Diferentemente do primeiro, em que o conteúdo apontava mais para o transcendental, este poema retrata uma cena idílica, na qual o êxtase nada mais é do que o prazer de uma soneca. A tradução buscou, desta forma, emular este elemento performático e teatral com elementos do texto escrito, fazendo com que o leitor a leia na voz do dorminhoco e - oxalá! - boceje ao término do *haikai*. Traduzir o *Kireji* implica



gerar, na língua, elemento análogo ao da visualização participativa do espaço proporcionada pelos arranjos de *Ikebana*.

O segundo *Kireji, ya*, tem uma função diferente de *kana*, e sua compreensão requer uma maior abstração por parte do leitor. *Ya* tem a prerrogativa de cindir o poema em dois, sendo, literalmente, uma palavra de corte. Quando surge no *haikai, ya* serve de alerta para o leitor: “Pare! Volte! Releia com cuidado!”. Ele serve de armadura de clave para o poema, e estabelece onde se situa o jogo de duplo sentido preparado pelo autor; as palavras marcadas por *ya* são, via de regra, desencadeadoras de diferentes planos isotópicos, nos termos de François Rastier (cf. RASTIER, 1975). Para melhor ilustrar este complexo conceito poético, usa-se o seguinte poema, de Bashō:

*ubazakura*  
*saku ya rogo no*  
*omoiide*

*vovó cerejeira*  
*floresce - lembranças de*  
*tanto tempo atrás*

Aqui, o *Kireji ya* se encontra em uma de suas posições mais comuns: o coração do poema, a oitava sílaba do verso. Ele coloca a ênfase no verbo *saku* (florescer), cujo sentido se ramifica em dois caminhos diferentes: o referencial, indicando o nascimento de novas flores nos galhos de uma velha cerejeira; ou o oblíquo, significando uma velha senhora que se “floresce”, embeleza-se (talvez uma boa tradução para gíria japonesa seria “paparicar-se”) com cosméticos rejuvenescedores. Em ambos os casos, as “lembranças de tanto tempo atrás” (*rogo no omoiide*) representam tanto a já ida juventude da mulher como o viço perdido da cerejeira velha, que ainda tentam se fazer vistas mesmo quando já não possuem mais forças para continuar. A tradução, felizmente, pode se valer de outro jogo de linguagem do original para estabelecer a mesma biisotopia entre “mulher” e “cerejeira”: o prefixo *uba*, que é normalmente empregado com pessoas para significar “velho” (lit. Vovozinha), mas aqui se encontra anteposto à palavra *sakura* (cerejeira).

Nos estudos críticos de *haikai* produzidos no Ocidente, convencionou-se pela impossibilidade técnica de traduzir o *Kireji ya* propriamente. (FRANCHETTI et alii, 1996), por exemplo, vale-se apenas do uso de sinais gráficos como o travessão ou o dois-pontos para indicar uma pausa breve na recitação, opção que não consegue dar conta da gama plurívoca de significados transmitidos por este dispositivo poético. No exemplo seguinte, no entanto, propõe-se abordagem diferente para a questão:

*kii wo kirite  
motokuchi miru ya  
kyo no tsuki*

*uma árvore corto  
e quando fito o corte  
lua dessa noite*

(Bashō)

Nesse *haikai*, o poeta coloca o *Kireji* no centro rítmico do poema, o final da segunda frase. Essa posição tem por objetivo reunir no mesmo plano as imagens apresentadas pela primeira e pela última frase (os *Kigo*), justapondo-as em compartilhamento semântico. *Ya*, neste poema, tem por objetivo atentar para os semas /redondo/ e /branco/ em comum que possuem o tronco cortado e a Lua cheia no céu. A constatação destes traços recorrentes nas variadas formas da natureza é uma fonte infinda de beleza estética para a tradição poética japonesa. No caso da tradução, um mero hífen ou ponto e vírgula não seria capaz de marcar este efeito; daí que, para tentar supri-lo, recorre-se à métrica para tentar rearticulá-lo: é necessário não realizar a elisão das vogais em “fito o” para que o poema se perfaça no esquema silábico “cinco-sete-cinco” do *haikai*, de modo que os versos só se tornam *haikai* de fato quando cortados; a variação “corto/corte” alude ao tronco da árvore, que deve, em seguida, ser justaposto ao círculo da Lua no verso final. Conforme demonstrado nos capítulos anteriores do presente trabalho, não existem objeções para verter uma partícula morfológica em um elemento prosódico da versificação, se ambos buscarem realizar os mesmos significados no plano do conteúdo.

Na tradição brasileira, o *Kireji*, conceito embora tão importante, não encontrou representação significativa. Não foi possível solidificar, entre os poetas, um código em comum para a manifestação deste elemento, de modo que o *haikai* brasileiro é empobrecido por esta falta. Pedro Xisto, no entanto, propõe-lhe solução, valendo-se de elementos próprios dos lexemas da língua portuguesa para gerar efeitos de sentido similares aos do *Kireji*. Nos exemplos abaixo, tanto o *Kireji kana* quanto *ya* se encontram devidamente representados:

*xi! Peixinho masca*  
*a linha dos lírios d'água*  
*isca arrisca enrasca*

*Ante a cumeeira*  
*E os muros altos e escuros*  
*Branca cerejeira*

É clara a interjeição regional “xi!” servindo de versão brasileira de *kana* no primeiro poema. Tal e qual o poema da soneta de Bashō, este *haikai* mostra uma cena singela: primeiro, o *Kireji* “xi!” representa a exclamação de susto do pescador quando o peixe morde sua isca; e, em seguida, a briga entre os dois é assinalada pelos sons guturais e aspirados em “masca(...)isca arrisca enrasca”. Ainda mais uma oposição pode ser encontrada, se interpretarmos este poema também como uma sucessão de três *frames*: o primeiro verso, marcado pelo híbrido sibilante (*xi! Peixinho...*) e gutural (*masca*) introduz os dois personagens da narrativa - o peixe e a isca -; o segundo verso, marcado pelas assonâncias em consoantes líquidas, procede com uma tomada da linha de pesca entre os lírios; por fim, o terceiro verso retoma as arranhadas guturais e aspiradas para focalizar a luta do pescador contra o peixe que tenta escapar de sua linha.

No segundo poema, porém, Pedro Xisto consegue realizar mais uma façanha engenhosa e inovadora para o *haikai* brasileiro, ao rearticular o *Kireji ya* a partir da variação dos timbres das vogais. Prestando atenção à disposição silábica do poema, vemos que as vogais do primeiro e do terceiro acompanham umas as outras, ao passo que são substituídas pelas pesadas /u/ e /o/ no segundo verso. Há uma correlação aqui

entre a oposição *natureza vs. cultura* dos muros e da cerejeira e a alternância dos timbres vocálicos nos versos: traduzindo em linguagem pictórica, os *muros altos e escuros*, dotados das vogais pesadas, servem de contraponto divisor para a cerejeira, que constróem um plano único de perspectiva em relação à cumeeira, perfazendo um belo quadro típico da literatura japonesa. O poeta consegue, a partir de oposições binárias do plano da expressão, efetuar a justaposição de antíteses semânticas no plano do conteúdo; efeito similar de paralelismo pode ser encontrado no poema da árvore cortada, de Bashō.

Embora muito importantes para o *haikai*, as coerções de expressão sozinhas não encerram o debate da definição deste gênero poético. Para que se estabeleça um quadro completo, é necessário também dar a mesma atenção às coerções que regem prioritariamente o plano do conteúdo, que também implicam relações conceituais muito peculiares. Desta forma, procedendo com o mesmo método comparativo, expõem-se na próxima seção deste estudo os caminhos pelos quais estas coerções se enveredaram no *haikai* japonês, para em seguida verificar seu trato e tradução em Pedro Xisto e nos outros haikaístas brasileiros.

### **3.2.2. Coerções de conteúdo e máximas estéticas do *haikai*.**

Na literatura clássica Ocidental, autores como Aristóteles e Horácio foram responsáveis por solidificar teoricamente os ideais pelos quais a literatura da época deveria se pautar. É neles que se encontram definidos os primeiros critérios de divisão genérica e valores estéticos como a verossimilhança e os diversos níveis de elocução correspondentes ao grau de elevação de cada gênero. Após o Renascimento, solidificasse a máxima da originalidade e, no Romantismo, a arte vem a almejar valor universal. Verossimilhança, originalidade e universalidade: critérios extremamente culturais e artificiais, mas que, por sua força, exercem tamanha influência nas produções artísticas

do Ocidente que se fazem pensar como balizas sempiternas definidoras de toda e qualquer manifestação artística, independentemente de seu contexto.

Não é motivo de surpresa, portanto, que equivocadamente se apliquem, no estudo Ocidental do *haikai* e de outros gêneros artísticos do Oriente, estes critérios nada universais para defini-los. Maior equívoco, impossível. É possível, no entanto, uma vez bem compreendidos os valores estéticos próprios do gênero, compará-los com os de outros, com o objetivo de verificar seus pontos de contato e de distanciamento. Conforme dito anteriormente, o *haikai* se assimila muito ao Epigrama Helenístico e à Charge Contemporânea em seu aspecto diminuto, concentrador e imagético; ele difere do primeiro, entretanto, no que tange a sua gênese: o *haikai* emana do baixo e se solidifica no elevado como prática reflexiva, meditativa e religiosa.

Este movimento de ascese, por sua vez, não ocorreu instantaneamente, mas foi fruto dos conflitos entre diversas escolas diferentes de *haikai* no final da Idade Média e no início da Idade Moderna Japonesas. O caminho percorrido pelo gênero através das diversas mãos que dele trataram é marcado por novos ideais artísticos que lhe foram inseridos, consecutiva e repetidamente, ao longo do tempo.

Quando fora estabelecido pela primeira vez no seio da escola Teimon (1620), o *haikai* ainda se encontrava plenamente preso aos preceitos antigos da poesia japonesa. “Teitoku, fundador da escola e líder do *haikai* na primeira metade do século dezessete, oferecia uma definição extremamente conservadora e limitada do *haikai* – verso ligado fundido a palavras de *haikai* – que apelava à nova audiência popular do período Tokugawa, particularmente àqueles de baixa escolaridade” (SHIRANE, 1998: 56). Esses preceitos antigos podem se resumir em três máximas conceituais: a primeira, *Yugen*, diz respeito ao “mistério” encerrado nas profundezas do texto, é a marca de que “o artista expressou a essência profunda de seu assunto ou objeto” (FRANCHETTI et alii., 1996:20); em segundo lugar, *Ushin*, escrito com os *kanji* de *ter* e *coração*, aponta para as qualidades estéticas da gentileza e da elegância (ibid.), podendo ser comparado à *suavitas* da poesia latina; por fim, *Mushin*, escrito com os *kanji* de *não* e *coração*, aponta na direção contrária de seu conceito irmão – ele representa o apagar das emoções que busca o *satori* budista, a contemplação extática do mundo livre das

contradições que lhe são inerentes (FRANCHETTI et alii., 1996: 21). Somado a isso, o *haikai* de Teimon também se manifestava como gênero “exclusivamente japonês”, de modo que palavras que não fossem da mais pura origem Yamato não poderiam, de forma alguma, figurar o corpo dos poemas.

É no *haikai* da escola Danrin (1670), fundada pelo poeta Nishiyama Soin, que se pode começar a ver a primeira transformação pela qual o gênero passou após Teitoku. Marcada por seu experimentalismo engenhoso (embora excessivo), a escola fixou novos parâmetros para a composição de *haikai*, modificando, dentre outras coisas, regras de métrica e coerções de conteúdo, prezando pela “espontaneidade e liberdade das formas e do movimento” (SHIRANE, 1998: 58). “Em vez de colocar amarras na linguagem do *haikai* (...) poetas da escola Danrin, incluindo Bashō, exploraram a miríade de aspectos da cultura contemporânea” (ibid.) como o teatro *Kabuki* popular. Saikaku, um dos poetas discípulos da escola Danrin, por exemplo, compôs versos tão distintos da tradição que eles receberam a alcunha de *Oranda-ryu* (estilo holandês), a fim de que se assinalasse seu ar estrangeiro e excêntrico (KEENE, 1999: 47).

Os seguintes *haikai*, abaixo, são exemplos que bem demonstram os movimentos distintos e as características essenciais das escolas Teimon e Danrin:

*kasumi sae  
madara ni tatsu ya  
tora no toshi*

*até a neblina,  
vai se levantar com manchas:  
é ano do Tigre.*

*(Teitoku)*

*shiroi ame  
noki no kadoya ni  
tama nashite  
kaze ni oto aru  
inu no shoben*

*chuva esbranquiçada,  
no alpendre duma casa,  
caindo em gotinhas.*

*há um barulho no vento:  
é um cachorro que mijá.*

(Takamasa)

O primeiro *haikai*, do próprio Teitoku, obedece fielmente às coerções de expressão definidas na seção anterior deste estudo: pode-se encontrar aqui o *kigo Tora no toshi*, o *kireji ya* na última sílaba da segunda frase (que busca justapor as manchas da neblina às da pele do tigre) e a métrica clássica do *haikai*. Já no segundo *haikai*, composto por Takamasa (um dos discípulos de Soin), vemos não só a presença de mais dois versos – que imitam tanto a prática do *hokku* – versos ligados –, da qual o *haikai* se origina – como também uma deformação da métrica clássica: no lugar de cinco sílabas, a frase *inu no shoben* conta com seis, pois a palavra *shoben* alonga a vogal /o/, de modo que sua escanção completa seria “i/nu/no/sho/o/ben”. No que tange o tema, Takamasa também inova, pois em vez de justapor imagens sublimes através do *kigo*, ele resolve o *haikai* comicamente ao associar as gotas de chuva num alpendre à cena de um cão urinando. Em ambos os casos, no entanto, o *haikai* ora é um poema obediente, ora é o pastiche da obediência à tradição; é apenas com Bashō que o gênero consegue não apenas se solidificar e atingir sua independência perante os outros, bem como obter, por meio do estilo do poeta, seus atributos mais importantes.

As inovações trazidas por Bashō podem ser todas resumidas num único objetivo: o de infundir uma filosofia da transitoriedade do mundo no *haikai*, com suas implicações morais, estéticas e religiosas. Essa filosofia implica, para a poesia, um esvaziamento da multiplicidade de significados nos signos e na apreensão do sublime óbvio e referencial que existe inerentemente aos objetos contemplados. “O artista vê nada além de flores, ele pensa em nada além da Lua. Quando o que um homem vê não são flores, ele é nada além de um bárbaro” (cf. KEENE, 1999:92-3); esta citação do próprio Bashō é uma síntese perfeita dos ideais de um artesão que sempre buscou compor obras simples, mas nunca simplórias. Essa oposição aos valores cultivados pelas outras duas escolas não advém de uma simples repulsa de suas diretrizes, mas da necessidade sentida pelo próprio Bashō de modificá-las, uma vez tendo sido aluno de ambas. “De Teitoku ele aprendeu a importância da técnica, de Soin a importância da

espontaneidade e da descrição do momento presente. Ambos os elementos foram essenciais no desenvolvimento do haikai maduro” (KEENE, 1999: 53).

Em sua produção poética e prática pedagógica, Bashō fez com que estes valores se refletissem através da codificação de diretrizes composicionais, cuja aplicação resulta na obtenção do prescrito pela máxima “despertar no alto, retornar ao baixo”. Ao despertar espiritualmente, ou seja, ao se dar conta da transitoriedade do mundo e da impermanência das coisas, o poeta pode retornar às coisas terrenas para, enfim, retratá-las. Para tanto, a observância de conceitos como *Makoto* (sinceridade), *Karumi* (leveza) e *Sabi* (solitude) torna-se essencial para o autor de *haikai*.

*Makoto*, palavra que opta-se por traduzir por *sinceridade*, possui significado que escapa, na poesia, de sua literalidade. Não se trata de ser sincero no sentido de não mentir ou não ocultar seus sentimentos, mas sim de não trair a tradição precedente. Para o próprio Bashō, “os devotos ao *Makoto* procuram o espírito dos antigos na poesia” (cf. SHIRANE, 1998:259), de maneira que o conceito pode ser associado à *aemulatio* da poesia romana, ou à *mimesis* da poesia grega: compor *haikai* não deve ser inovar a esmo, como era do feitio da escola Danrin, mas sim construir, a partir da tradição antiga, novas soluções poéticas capazes de dar conta das transformações do mundo e da humanidade.

*Karumi*, ou leveza, é um conceito que funde a graça do valor antigo do *Yugen* (de natureza eminentemente cortesã e feudal) ao tom ascético almejado por Bashō em sua escola. A leveza é o atributo pelo qual a efemeridade do mundo se manifesta na carne do poema. Tal e qual ela é sutil, sendo sempre necessário que ela seja apontada e denunciada, a finitude humana deve ser retratada no *haikai* a partir de dispositivos discursivos igualmente sutis. Um dos maiores exemplos de *Karumi* na poesia de Bashō se faz presente no famoso poema da rã que salta num tanque:

*furuike ya  
kawazu tobikomu  
mizu no oto*

*lá no velho tanque,  
uma rã que salta adentro,*



*e o barulho d'água.*

Neste poema, de composição clássica, cujo uso da métrica, do *Kireji* e do *Kigo* até poderiam fazer com que se pensasse que ele fora composto por Teitoku, Bashō constrói uma cena de oposição entre objetos invernais, sólidos e impassíveis – o tanque e a água represada – e um objeto primaveril, fluido e vivo – a rã saltando. Esta oposição não se dá apenas no semantismo óbvio das palavras retratadas, mas também em instâncias de semissimbolismo importantes que correlacionam outros elementos do texto à relação “animado/inanimado”. Na primeira e na terceira frase, há uma predominância das vogais fechadas /o/, /u/ e /i/, ao passo que a segunda introduz a vogal aberta /a/ para retratar a rã (“kawazu”) – vogal esta que rima intencionalmente com o *Kireji ya*, cuja função tem por objetivo estabelecer o contraste de timbres no poema (cf. SHIRANE, 1998:103) –. Desse modo, cabe às palavras do gênero “inanimado” o primeiro grupo vocálico, e à palavra do gênero “animado” o segundo. O único verbo do poema – ou seja, a única palavra que denota ação e, por consequência, opõe a segunda frase aos grupos nominais da primeira e da terceira – possui a rã como seu sujeito, conferindo-lhe dinamicidade frente ao cenário estático que se desdobra. É importantíssimo ressaltar que esta formulação, em língua japonesa, pouco tem de artificial ou poética, sendo mais uma feliz coincidência acidental de riqueza de significados apontada pelo poeta do que fruto de um trocadilho trabalhado e lapidado por horas a fio.

Passa-se, finalmente, ao último conceito introduzido por Bashō, *Sabi*, que pode ser traduzido pela palavra *solitude*, pelo fato de sua tradução convencional por *solidão* não dar conta do sentido buscado pelo poeta: *solidão* carrega uma carga semântica negativa, de abandono, ao passo que *solitude* representa o cômico desejo de permanecer sozinho em reflexão ou meditação. *Sabi*, portanto, é a prerrogativa do poeta de se abster das vozes contraditórias que permeiam o mundo e, em profunda contemplação introspectiva, extrair o significado dos objetos humanos e da natureza. A ascensão religiosa ao *satori* budista encontra aqui a sua manifestação poética; o *haikai* precisa conter, em si, o tom dessa *solitude* (interpretada de maneira errônea pelo

Ocidente como melancólica) capaz de expor a beleza simples e divina contida no vislumbre de uma cena, tornando o poeta e o objeto retratado uma única coisa (cf. SHIRANE, 1998:276).

Talvez o poema que melhor retrate o conceito de *Sabi* seja o reproduzido abaixo, de autoria de Bashō:

*aki fukaki  
tonari wa nani wo  
suru hito zo*

*meados de outono,  
meu vizinho - me pergunto  
o que ele faz...*

Esse *haikai*, um dos últimos compostos pelo poeta, já no final da vida, retrata um quadro introduzido pelo *kigo aki fukaki* (literalmente, outono profundo) e o pontua com uma reflexão sobre a frugalidade do enunciador perante sua própria morte: ainda que imerso em meados de outono, ou seja, a velhice (quando já não há mais folhas ou flores nas árvores), Bashō não pondera sobre o além-vida ou pragueja imbuído de ansiedade contra o inevitável, mas sim se pergunta simplesmente acerca do que faz seu vizinho. A *solitude* se perfaz na ausência de diálogo entre as duas personagens introduzidas, sendo que a segunda (o vizinho) é tida como mero objeto de contemplação distraída. Perante a morte, aquele que for consciente da transitoriedade e da finitude não se importará com ela, pois sua mente vagueia livre por dentro de si mesma, a fruir das vicissitudes e da simplicidade do mundo ao seu redor.

Voltando a atenção agora às composições de Pedro Xisto, já foi possível notar na seção anterior deste estudo que o poeta segue fielmente a prescrição de *Makoto*; toda sua produção de *haikai* dialoga respeitosamente com o disposto pela tradição, e rearticula-a em língua portuguesa com soluções engenhosas para os conceitos japoneses. Em se tratando de leveza, *Karumi*, os seguintes poemas podem expor a dimensão do conceito para Xisto:

*a ave agora pousa  
sobre o ramo de bambu  
na noite de uma flauta*

*quimono de festa  
pro garoto brasileiro  
dos olhos travessos*

O primeiro poema, escrito numa variante Danrin do metro original que apresenta uma sucessão de três frases de seis sílabas poéticas cada, realiza sem maiores esforços a descrição da cena de um pássaro a pousar durante a noite num ramo de bambu. Assim como o poema da rã, no qual viu-se que o trabalho de Bashō consiste em apontar a poesia que existe acidentalmente no enunciar de uma frase simples e corriqueira, Xisto mostra que a própria prosódia e a sintaxe naturais do português são capazes de expor os enunciados de maneira ritmada e metrificada, sem que qualquer “trabalho poético” aparente vibre por trás da composição. No segundo, observa-se a mesma fluidez e naturalidade da sucessão das frases, mas agora na métrica original do *haikai*. A beleza do poema acaba por jazer no singelo duplo sentido que a palavra “travesso” possui: ora sinônimo de “levado” ou “peralta”, ora significando “transversal” ou “horizontal”, como os olhos amendoados das etnias asiáticas; deste modo, o “garoto brasileiro” reflete em sua face a mistura entre Brasil e Japão que não somente se manifesta na nossa genética, como também na cultura e na arte. Em solução simples, Xisto cunha um *haikai* programático do ponto de vista poético, que busca retratar em si próprio o significado de seu ideal estético de composição: sua poesia se revela fruto de uma mistura entre tradições diferentes, dotada de um hibridismo inovador ainda “menino”, em plena consolidação no nosso tempo.

A última peça do *satori* se encaixa quando é notado o trato dado por Pedro Xisto ao *Sabi*. Em três de seus *haikai*, pode-se ver formas diferentes de manifestar a solidude, todas retiradas de modelos prévios compostos por Bashō:

*os jasmims à lua  
mais brancos ainda e brandos  
meu cão fora ulula*

*rareza de areia  
no vaivém de vaga e véu  
a pérola espera*

*ris do meu retiro  
estrelas e borboletas  
viverem lá comigo*

O primeiro poema possui um efeito similar ao *haikai* do vizinho, acima. Ele revela a singeleza de uma cena observada pelo enunciador de dentro de sua casa. Nesse caso, o uso da primeira pessoa, oposta à projeção espacial “fora”, estabelece a relação mundo/mente que pede o *Sabi*: a casa do poeta, lugar de onde ele observa a cena física a transcorrer no mundo, passa a ser uma metáfora de seus processos mentais, que apreendem esta cena e a transformam em poesia. Os dois próximos *haikai* imitam Bashō na medida em que apresentam prescrições pedagógicas para o *Sabi*. Não são poemas que propriamente refletem a *solitude*, mas sim procuram ensinar seu valor a um interlocutor hipotético. O *haikai* da pérola alude à demora a qual se submete o grão de areia, dentro do espaço confinado da ostra, até tornar-se joia. A beleza e a perfeição, portanto, só podem ser atingidas pelo espírito que se ausenta do mundo e busca não passar pelo tempo, mas sim que o tempo, “vaivém de vaga e véu”, passe por ele. O *haikai* do retiro, por sua vez, aproxima-se da postura jocosa que Bashō assumia perante seus detratores: num dos muitos relatos sobre a vida do poeta (cf. FRANCHETTI et alii., 1996:25-6), conta-se que o mestre zen de Bashō lhe repreendeu por perder tanto tempo com poesia, ao que ele lhe respondeu “*haikai* é o que está acontecendo aqui, agora”, e compôs o seguinte poema:

*as flores  
da beira da estrada -  
o cavalo acaba de comê-las*  
(tradução de FRANCHETTI et alii.)

O tom de Bashō nesta anedota é reproduzido por Xisto quando se interpreta, na inflexão, a frase *ris do meu retiro* como interrogativa irônica frente a um interlocutor que

faz troça do estilo de vida do poeta que segue pelo *Sabi*. A resposta, em seguida, cuja compreensão por parte do interlocutor seria de certo dificultada por sua soberbia, assume que essa pressuposta “solidão” disfórica é inexistente, uma vez que o enunciador tem em sua companhia as próprias forças da natureza. Estas, subdivididas em animadas e inanimadas, são representadas por “estrelas e borboletas” - elementos distintos que irmanam-se em sua habitação comum, o céu, mas opõem-se nas categorias de fixidez/mobilidade e noturno/diurno, perfazendo o universo natural que rodeia e acompanha o poeta em sua busca pelo *satori*.

### 3.2.3. A justaposição como inovação estilística

À guisa de conclusão, resta ainda comentar sobre um último elemento determinante da poética do *haikai*, elemento este que já fora repetidas vezes mencionado neste estudo, mas ainda não detalhado: a justaposição.

Conforme viu-se anteriormente, uma das instâncias que denuncia a recorrência deste traço estilístico é o uso frequente do *Kireji ya*, cuja função, novamente, é a de avisar o leitor de que ele está diante de um quebra-cabeças de duplo sentido, servindo então o *kireji* como índice de desencadeamento isotópico. No *haikai* da árvore cortada analisado na primeira seção, por exemplo, Bashō aproxima os signos “lua” e “toco de árvore” através dos semas de *circularidade* e *alvura* que ambos compartilham. Uma vez que esta aproximação ocorre por meio de elementos constituintes do significado, e não de rimas e assonâncias pertencentes ao reino do significante (como no *haikai* da cigarra), a tradição optou por chamar esta espécie de dispositivo poético de justaposição por ligação de conteúdo. As escolas Teimon e Danrin possuíam plena consciência das múltiplas possibilidades de manejo do semantismo dos signos: basta relermos os *haikai* do Ano do Tigre e da chuva nos alpendres para que se observe o papel que seu engenho poético constrói ao aproximar a neblina em manchas à pele do animal, e as gotas da chuva pingando do telhado ao cachorro urinando, respectivamente. Justapor, desse modo, não parece soar como algo complexo e distinto das relações de metonímia e metáfora que desenvolvemos na poesia ocidental.

Uma inovação trazida por Bashō, no entanto, pode fazer ruir a aparente tranquilidade com a qual lidaríamos com este conceito.

Além da justaposição por ligação de conteúdo, Bashō desenvolveu também um novo tipo de aproximação entre signos distintos, chamado por ele de *ligação de aroma*. Justapor elementos com esta técnica significa aproximá-los por algo que transcende seus meros componentes semânticos, é juntá-los por meio do espírito que estes invocam dentro de determinada tradição artística. Desta forma, ao estabelecer uma relação profunda com a ancestralidade das formas estéticas através de signos que as representem, o poeta pode, com ferramentas de estilo, obedecer à prescrição de *Makoto* – a sinceridade poética para com os antigos – fazendo-as vir à tona no próprio poema. Haruo Shirane, em seu estudo detalhado sobre o tema, descreve a ligação de aroma em termos muito próximos de nossas teorias linguísticas, de modo que reproduzo-a na íntegra, abaixo:

*“O linguista Moderno Roman Jakobson argumentou que na linguagem ordinária as palavras são ligadas por construções sintáticas, por combinação, enquanto na poesia uma nova dimensão é adicionada: elementos não contíguos são juntados por equivalências fonéticas (rima, aliteração, etc.), equivalências gramaticais e outros tipos de paralelos e contrastes. Estes dois tipos fundamentais de conexão - combinação e equivalência - correspondem mais ou menos à ‘ligação de conteúdo’ e à ‘ligação de aroma’. Os haikai de Bashō são geralmente uma mistura de ambos os tipos, de conexões narrativas ou cênicas, e paralelos não contíguos e antíteses(...)”*  
(SHIRANE, 1998:88)

Os “paralelos não contíguos”, aos quais Shirane alude são, na verdade, elementos discursivos que só podem ser identificados se o leitor for um conhecedor profundo do universo estético do poeta em questão. Do mesmo modo que o grande parte do corpus da poesia Helenística não faz sentido a desconhecedores da literatura grega Clássica, alguns *haikai* de Bashō e de outros que lhe sucederam são aparentemente desprovidos de sentido até que se revelem suas ligações de aroma. Um grande exemplo disso é o *haikai* do corvo, utilizado para ilustrar as variações métricas

possibilitadas pelo gênero. Reproduz-se o poema novamente, com sua tradução, abaixo:

*kareeda ni  
karasu no tomaritaru ya  
aki no kure*

*no tronco recurvo,  
um corvo que se alinha, repousado:  
noite de outono*

Aqui, diferentemente do *haikai* da rã e da tradição oral, a visualidade é chave para a compreensão do poema. Segundo Shirane, “*aki no kure* - que pode ser lido tanto como ‘fim do outono’ ou ‘cair da noite no outono’ - forma o cenário temporal para um corvo que vem descansar num galho torto. No Diário do Oriente, uma coleção de *haikai* editada por Gonsui (1650-1722), o poema é precedido pelo título ‘Numa Noite de Outono’, indicando que ele fora inicialmente escrito sobre um tópico sazonal corporificado pela última frase e associado com Fujiwara Shunzei (m. 1204) e sua estética medieval da solidão quieta e meditativa. Corvos empoleirados num galho curvo, por outro lado, eram um tema popular na pintura chinesa em nanquim (*suibokuga*). O *haikai* de Bashō, em resumo, justapõe uma tópica do *waka* medieval com um motivo de pintura chinesa, fazendo com que ambos ressoem como em uma montagem” (SHIRANE, 1998:96). Deste modo, a tinta negra com a qual se grafa comumente a caligrafia japonesa passa a ser, ela própria, a penugem do corvo - um tema da pintura convertido em imagem poética -, e seus traços se empoleiram no tronco recurvo dos versos escritos em papel. Bashō reúne, em um único *haikai*, as tradições da poesia medieval japonesa e do *suibokuga*, fazendo uso dos significados estéticos e literários que estes objetos possuem dentro de suas artes. Ele os une não por mera semelhança semântica, mas pela força de sentidos adquiridos somente através da função poética da linguagem.

Não há forma melhor para se concluir este estudo e atingir seu objetivo, isto é, o de demonstrar como Pedro Xisto sintetiza e traduz o Oriente em sua poesia ocidental, do que com a análise deste último *haikai*. Nele, o recurso da ligação de aroma surge

como ilustração perfeita desse paradigma poético, unindo pontes entre duas tradições distintas:

*o outono e seus ânimos  
os dons os pomos os tons  
em ouro crisântemos*

Aberto por cena que, superficialmente, introduz seu tema outonal, este *haikai* apresenta uma sucessão de dádivas da estação, por sua vez situada no limiar entre primavera e inverno. Estas dádivas, os pomos e crisântemos em tons de ouro, não são meros regalos do outono – o que por si só já bastaria para a construção de um belo *haikai* ao estilo Teimon--: tal e qual o crisântemo dourado é a flor nacional do Japão, símbolo de sua família imperial e personagem frequente dos retratos de artistas e versos de poetas japoneses, o pomo é, na literatura Ocidental, do mito da Gênese ao das Hespérides, uma figura basilar. A disposição catalogal dos elementos do poema, carente de cópula, permite que “os tons em ouro” sejam tanto atribuídos aos pomos como aos crisântemos, o que aproxima ainda mais a referência às muitas maçãs – douradas ou não – da literatura ocidental; esta sucessão de objetos poéticos (outono, ânimos, dons, pomos, tons em ouro, crisântemos) libertos das amarras sintáticas faz surgir o aroma comum que permeia os dois objetos: o papel representativo que possuem em sua tradição artística. Ademais, uma dupla *harmonía* existe na concatenação destes efeitos: à ligação de aroma entre literaturas de mundos diferentes, soma-se uma singela ligação de conteúdo que existe na reunião de uma flor e de um fruto que compartilham, entre si, o mesmo sema outonal. Pomo e Crisântemo, Ocidente e Oriente, ambos em seu fulgor dourado, a resplandecer na lira-koto de Pedro Xisto.

Finalmente, observando em panorama o desenvolvimento do gênero do *haikai* no Brasil, pode-se sugerir aproximar-se este muito do processo que ocorrera no Japão: Guilherme de Almeida, com seu *haikai* obediente e respeitoso, belo, mas recatado, equipara-se à figura regrada e solene de Teitoku e da escola Teimon; Haroldo de Campos, por sua vez, revolucionando a poesia brasileira e apresentando soluções de traduções engenhosas (porém, por vezes, que vão de encontro aos preceitos



formadores do gênero), espelha o mestre Soin e sua escola Danrin – formadora de artistas de técnica apurada e do esdrúxulo *Oranda-ryu* –; Pedro Xisto, por fim, ao traduzir a tradição japonesa para a realidade da poesia brasileira, unindo técnica e grande sensibilidade poética, representa nosso Bashō: poeta que “desperta no baixo e ascende ao alto”, que nos conduz ao satori e lança os paradigmas para uma nova forma de fazer uma velha arte.

Se no capítulo anterior um dos objetivos foi demonstrar como a rearticulação do *arquitexto* se deu intratextualmente, com a tradução de um discurso particular produzido em uma tradição específica, foi o deste explicitar e justificar a possibilidade de recriação de um arquitexto, ou seja, de um conjunto de coerções genéricas, produzido em determinado código, em outro, configurando tal processo criativo modalidade particular do ato tradutório. Acredita-se ser a análise exaustiva dos exemplos apresentados suficiente para a demonstração dos argumentos propostos. Discutida, portanto, a rearticulação do arquitexto em pelo menos duas instâncias distintas do traduzir, prossegue-se agora ao último capítulo deste trabalho, em que serão estudadas duas novas possibilidades de tradução previstas pelo sistema proposto: a que se realiza do *estilo* e da *estética* de um movimento particular de produção criativa em contexto posterior e os mecanismos implicados na tradução do código verbal para sistemas de significação (ou *sistemas conotadores*, segundo a nomenclatura proposta por Barthes) de naturezas diversas, por meio da análise das variações realizadas por Ana Hatherly ao *vilancete de Leonor*, composto por Camões, em sua célebre obra *Leonorana* (1970), marco programático da poesia neo-barroca portuguesa produzida pelo grupo PO:EX.

#### 4. *Leonorana*: a rearticulação do Barroco na Pós-Modernidade

##### 4.1. Introdução – tradução estilística e tradução além do código verbal

Nos capítulos anteriores deste trabalho se discutiu, em linhas gerais, dois procedimentos distintos de rearticulação textual: no caso de Torrano, o da tradução de um *texto* específico em outro, a partir de sistemas conotadores da mesma natureza; ainda no caso de Torrano, em outra parte, e no de Xisto, mais especificamente, da tradução de uma *escritura*, de um arquiteito, a partir das regras de um novo sistema de significação. Fala-se, no caso de Torrano, em duas instâncias separadas, pois seu trabalho deve ser considerado a partir de dupla perspectiva, conforme já demonstrado: não somente representa a tradução do texto das *Bacas* para a língua portuguesa, considerando seus aspectos conteudísticos e formais, mas também a criação, na mesma língua portuguesa, da lógica própria do pensamento mítico que rege a língua grega antiga, coagida esta na forma particular do gênero trágico. No caso de Pedro Xisto, por sua vez, foi possível demonstrar como realiza a *tradução* do gênero *haikai*, originalmente criado pela e para a língua japonesa, para a realidade do português, a partir do diálogo com outros poetas de sua época e do redimensionamento de seus critérios semânticos e expressivos para o sistema de significação alvo. Tendo isso em mente, o objetivo deste quarto e final capítulo é debater ambos os procedimentos descritos até então a partir da perspectiva de outro trabalho poético, *Leonorana* (1970), de Ana Hatherly, na medida em que representa, para a estética de sua escola (o Experimentalismo português da segunda metade do século XX), obra programática.

A escolha desta obra para análise se dá por motivo procedimental, acompanhando o método proposto de descrição dos fenômenos estudados: diferentemente do observado no estudo sobre Pedro Xisto, Hatherly, em *Leonorana*, por meios que se demonstrarão no decorrer deste estudo, não recria seu texto fonte em novo idioma, tampouco se restringe aos sistemas sígnicos de natureza verbal, mas dedica-se sobretudo à recriação de um *modo particular de escritura* e da reprodução de sua lógica enunciativa a partir da atualização de seus critérios para novas estratégias do sistema conotador verbal da língua portuguesa e novos sistemas de composição

poética disponibilizados pelos movimentos vanguardistas desde a primeira metade do século. Sem a considerar a possibilidade de rearticulação de dado arquiteyto dentro do mesmo sistema conotador em que se origina ou em relação a outros sistemas de natureza distinta, corre-se o risco de atrelá-lo desnecessariamente à transposição de uma lógica de articulação do sentido de um *idioma para outro*, ocultando-lhe outras manifestações possíveis e igualmente relevantes. Se transcende o signo verbal, por decorrência lógica, precisa também a ciência da tradução transcender o conceito de *idioma*, não para se livrar dele, mas para mostrar que ele é uma de suas partes no todo da comunicação humana, e não o contrário.

Antes de encaminhar a análise da obra em questão, contudo, é necessário discutir o contexto de sua produção a partir de perspectiva filológica, tal como realizado nos demais capítulos deste trabalho, com o fim corroborar e embasar as interpretações que lhe serão feitas posteriormente. Esta tarefa se deseja cumprir na seção seguinte deste capítulo.

#### **4.2. Considerações preliminares sobre a poética de Ana Hatherly**

Em seu texto *Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro* (Hatherly, 1995: 113-25), Ana Hatherly afirma algo que bem poderia ser considerado o fio condutor de sua prática literária: *para criar é preciso aprender a descobrir* (idem: 117). Afiliada ao movimento Experimentalista português (PO:EX), surgido na década de 60 e inspirado pelo Concretismo Brasileiro, a autora sempre assinalou, em muitos de seus escritos – colecionados estes no volume citado, de título *A Casa das Musas* – sua busca em refutar a crítica tradicionalista e reacionária que recaía sobre a vanguarda Moderna em sua época. Essa refutação constituiu, essencialmente, em demonstrar que a arte Experimental não devassava a tradição em prol de arte hermética e desprovida de sentido, mas que a produção desta mesma arte significava, pelo contrário, a evidenciação do procedimento dialógico que embasa toda a literatura (cf. MELO E CASTRO, 1993: 272-3). As vanguardas não rompem com as demais escolas em sua instituição – tampouco rompem com nada estas demais –, segundo a perspectiva de

Hatherly, mas representam novas iterações de uma arte de diálogo e rearticulação, cuja tradição enquanto possibilidade enunciativa remonta aos primórdios da cultura letrada :

*Pode dizer-se que chegou o momento de nos apercebermos de que a Poesia Experimental, ou a Poesia Visual, ou o Texto-Visual – como quer que lhe chamemos – não começa com Mallarmé ou com os Caligramas de Apollinaire ou com as experiências dos Futuristas ou Dadístas, etc.: ela remonta, pelo menos, aos gregos alexandrinus, algo que o grupo Noigandres não deixou de apontar, ao incluir entre os seus primeiros textos, nos anos 50, o célebre Ovo de Símiás de Rodes, parafraseado graficamente por Augusto de Campos no seu Ovo/Novelo. (HATHERLY, 1995: 115)*

(...)

*[O] que a investigação histórica também nos revela neste caso é que certo tipo de “poesia experimental” existiu mais ou menos sempre “ao lado da Outra” e que nos seus pontos mais altos foi sempre uma “poesia de vanguarda”. Processos criativos “inauditos”, “ideologias condenadas” e a consciência da criatividade como “jogo” (vide Ausônio), encontram-se tanto no “Experimentalismo” do passado quanto no mais recente, paralelamente a um desejo de “ir mais além” no saber e no fazer. (idem: 117)*

Criar, portanto, nos termos de Hatherly, pode ser compreendido como procedimento conectado necessariamente à descoberta, uma vez que só se descobre as totais potencialidades do ato criador a partir da (re)descoberta e da rearticulação do já criado. “Realmente pode dizer-se que, desde sempre, se para uns a tradição existe e deve ser *imitada*, para outros, se existe é para ser *reinventada*” (ibid.), afirma Hatherly, nesse sentido. Dentre os muitos avanços trazidos por essa perspectiva de leitura da arte, a crítica dos experimentalistas foi essencial para a relativização dos objetivos do fazer poético e das linguagens em relação à sua história, compreendendo-os como manifestações válidas da comunicação humana, mas sem perder de vista suas respectivas tradições e sua irredutibilidade a outros objetivos e sistemas.

*Quanto à perspectiva histórica, é minha convicção de que todo o Autor ou Movimento artístico que em dado momento desempenhou um papel de relevo não “passa simplesmente à história”, ou seja, não “entra para o Museu” no sentido funéreo da expressão: tendo sido válido permanecerá válido, pois em Arte tudo o que esteve certo sempre estará certo. Em Arte, os Movimentos e os Autores podem suceder-se, mas nem por isso se anulam: Picasso não destrona Leonardo da Vinci; Shakespeare não destrona Eurípides, etc. Em Arte, tudo o que “vem depois” e cria a sua própria validade passa a coexistir com o que “havia”. A criatividade não é uma corrida com uma só meta a atingir por um só atleta. Cada grande Artista ou cada grande Movimento, cumpre uma dada órbita e continuará a cumpri-la sem mudança. A leitura que as sucessivas gerações vão fazendo desse percurso irá deslocar-se, mas só relativamente, porque também as sucessivas leituras se irão acrescentando às sucessivas órbitas. (idem: 116)*

A refutação de Ana Hatherly e dos Experimentalistas à visão linear tradicional da arte enquanto “corrida a ser vencida por um único atleta” não se dá somente no âmbito da academia. Tal como ocorreu com o Concretismo de Décio Pignatari e dos Irmãos Campos, a crítica acadêmica dos integrantes da PO:EX era a contraparte de sua produção artística. Tanto Hatherly quanto E M de Melo e Castro, os mais importantes expoentes do movimento Experimentalista, não concebiam sua produção artística desvincilhada de sua prática científica. Diante da radicalidade dos conceitos que avançaram não se é de admirar que revolucionariam também sua forma de articulá-los em seus trabalhos poéticos. Para Melo e Castro (cf. 1995: 269-70),

*[o] surto barroco experimental de 60 deve ser agora entendido como a manifestação criativa e dinâmica de um mundo em transformação, em que os valores fixos vacilam e caem, as formas se multiplicam, os materiais se valorizam como redefinidores do espaço e do tempo, em relações probabilísticas e abertas.*

Para ser compreendida em sua totalidade, a relativização do liame entre arte e história e a rearticulação das tradições literárias empreendida pelo movimento Experimentalista deve ser considerada em, pelo menos, duas instâncias: enquanto

postura *ideológica* do movimento, enunciada como proposta de mudança radical de perspectiva, em âmbito geral; e, em âmbito específico, enquanto *prática concreta* desenvolvida por seus integrantes, que atualizam sua postura ideológica a partir do diálogo efetivo que estabelecem em suas obras com outro movimento também considerado representante da “tradição experimental”, o Barroco dos séculos XV e XVI, sobretudo em sua versão portuguesa.

A relação da PO:EX com a arte Barroca é facilmente demonstrável a partir das produções, tanto científicas quanto artísticas, de seus proponentes. E M de Melo e Castro, por exemplo, compõe os livros *Re-Camões* (1980) e *Polígonia do Soneto* (1963), em que explora, respectivamente, a poesia de Luís Vaz de Camões e o gênero poético titular; também dedica vários textos ao estudo do Barroco e sua relação com o Experimentalismo, tais como *As Transgressões de Camões, Da Crítica – Elementos para um Panorama Sincrônico* e *As Fontes, as Nuvens e o Caos (Notas sobre Baroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia Portuguesa da Segunda Metade do Século XX)*, reunidos e republicados estes na obra *O fim visual do século XX* (cf. MELO E CASTRO, 1993). A própria Ana Hatherly, por sua vez, autora foco deste capítulo, escreveu, além do poema *Leonorana*, obras acadêmicas de grande relevância para o estudo da arte barroca, como *A Experiência do Prodígio* (HATHERLY, 1983), em que se dedica exclusivamente a essa poética, mais precisamente aos gêneros de poesia anagramático e visual, e o já mencionado *A Casa das Musas* (HATHERLY, 1995), em que articula o Barroco com a PO:EX em termos filológicos e linguísticos.

Diante desse contexto, a redescoberta e a reinvenção do Barroco, estreitando sua relação próxima de semelhança em desafio à percepção linear da arte pela história, desse modo, podem ser consideradas dentro dos objetivos principais da estética Experimentalista. Isso, longe de ser fruto de interpretação deste trabalho, é relato do que declara a própria Hatherly, em seu texto *A presença do passado no presente: uma releitura crítica da tradição* (cf. idem: 175-85):

*o Experimentalismo português está ligado a duas tendências em nítidas: por um lado, pratica o ressurgimento de certos valores estruturais da poesia*

*barroca; por outro, insere-se no Movimento da Poesia Concreta, que surge no Brasil e na Europa nos anos 50, ligado ao Estruturalismo, à Semiótica e à Teoria da Informação.*

*Os Experimentalistas portugueses tinham de particular a sua postura antifascista, praticando uma poética da negação dum passado anquilosado, defendido pelo sistema. Por outro lado, aliavam às concepções mais avançadas da escrita poética uma prática da pesquisa da poesia de invenção em que se incluía a defesa duma “tradição experimental”, correspondendo a uma releitura da poesia do passado, sobretudo maneirista e barroca, nos seus diversos aspectos estruturais. (idem: 178-9)*

Entender a *reinvenção experimental da tradição barroca*, conforme proposta por Hatherly, como instância de rearticulação sígnica e, portanto, de *tradução*, também não é algo que se tem por mera hipótese de trabalho, no presente estudo, ou aproximação conceitual carente de critérios, mas caminho de pesquisa aberto pela própria autora. No mesmo texto citado anteriormente, Hatherly permite descrever o fazer poético dos Experimentalistas a partir do conceito de *plagiotropia*, proposto por Haroldo de Campos, definido pelo autor como a “tradução da tradição”: movimento oblíquo e infinito de rearticulação do sentido que se dá no espaço cultural e que descreve o proceder expansivo da escrita literária. Nesse sentido, a autora complementa:

*[p]ortanto, esta concepção de plagiotropia significa que a tradição não se propaga em linha reta, mas sim obliquamente, indireta ou até alternadamente, segundo o uso que dessa tradição for feito pelos sucessivos intérpretes ou reformuladores.*

*Por outro lado, a noção de tradução, associada à de tradição, é um dado a destacar, pois, neste contexto, corresponde a um conceito que deriva da sua exata etimologia: traduzir deriva de traducere, que significa levar adiante, e de translatio, no sentido de transferência de sentido.*

*Portanto, neste conceito de plagiotropismo está implícita uma ligação ao conceito de paródia – não no sentido de imitação burlesca, como foi no passado, mas sim no sentido moderno de canto paralelo, o que sublinha o movimento não-linear, não em linha reta, que é o da transformação dos textos ao longo da história. (...) Logo, essa “operação tradutora” equivale*

*simplesmente a uma releitura crítica da tradição.*  
(idem: 177)

(...)

*[N]a poesia maneirista e barroca mais característica, encontramos, além da poesia figurada – a poesia visual –, todo um jogo de conceitos e de imagens, todo um jogo verbal prodigioso a que se associa o efeito de transformação, de metamorfose, que um sábio tratamento da linguagem permite.*

*Na poesia dos Experimentalistas, além da poesia visual, o que predomina é também o efeito de transformação, pois é através de jogos verbais (sonoros, semânticos ou visuais) que o novo texto se afirma. Quando o ponto de partida é um texto antigo, a transformação inovadora torna-se ainda mais evidente, pois é possível verificar como o texto antigo é “traduzido” para o novo, que em relação ao antigo surge como um verdadeiro “canto paralelo”. (idem: 179)*

Ainda que a perspectiva de ler o *jogo verbal prodigioso* da poesia Experimentalista como “tradução temporal” dos conceitos e dos critérios estéticos da arte Barroca tenha sido aberta por Hatherly, a autora não a deixou suficientemente explorada – uma vez não ser este o objetivo de sua análise, mais dedicada, acertadamente, ao estreitamento das relações entre os movimentos Experimentalista e Concretista do que ao estudo de seus próprios poemas –. Diante dessa carência de sistematização da proposta aqui identificada, reitera-se o objetivo do presente capítulo, desta vez guarnecido da devida contextualização: compreender em que termos a poética do Barroco renascentista e suas coerções de sentido – seu arquitexto, portanto – são traduzidas na estética Experimentalista pelos poetas proponentes deste movimento; isso se pretende realizar, em termos concretos, por meio da análise detalhada da obra *Leonorana*, de Ana Hatherly em relação ao mote do vilancete original de Camões glosado pela autora, a partir dos procedimentos de análise da rearticulação sógnica encaminhados na introdução deste trabalho.

Se, no entanto, deseja-se conhecer de modo suficiente para a presente pesquisa a reinvenção dos mecanismos de escritura barroca realizada por Hatherly em *Leonorana*, faz-se necessário, ainda, a partir de textos artísticos Barrocos e de outros



trabalhos acadêmicos que buscam situar filologicamente o movimento, determinar *quantos e quais são*, bem como sua função no sistema em que se inserem; do contrário, seria impossível reconstruir sistematicamente o diálogo semiótico que ambas as estéticas realizam na tradução de uma para outra. Considerando essa necessidade, portanto, a próxima seção, dedicada à descrição geral de características arquitetuais da escritura barroca, buscará supri-la.

### **4.3. Características e mecanismos criativos da estética barroca**

Tal como assinalam trabalhos críticos (cf. Hatherly, 1983 e 1995; Melo e Castro, 1993; Hansen, 2002; e Bravo et al., 2018), as características e mecanismos criativos da estética barroca não se circunscrevem exclusivamente ao movimento. Pertencem, antes de tudo, a uma tendência literária de, grosso modo, adquirir autoconsciência e perceber-se linguagem e comunicação, presente em vários momentos da cultura humana de modo recorrente. Desde o mundo helenístico grego (cf. Hatherly, 1995), passando pela literatura Augustana do início do Império Romano, pelo *haikai* japonês de Matsuo Bashō (cf. capítulo desta dissertação sobre Pedro Xisto), pelo próprio barroco medieval e pela poesia experimental do século XX, tem-se criado poesia cujo objetivo principal não é o de avançar novos conteúdos e manifestar ideias a partir de códigos já dados, mas questionar a natureza desses próprios códigos e ampliar suas possibilidades de ressignificar um mundo dado. Recorda-se aqui do conceito de Genette, os experimentalismos podem ser definidos como *literatura de segunda mão*.

Movimentos artísticos voltados à própria natureza da arte enquanto sistema produtor de sentido, malgrado diferenças acidentais relacionadas ao contexto e época em que surgiram, costumam – como se buscará demonstrar adiante, mais precisamente, no caso do Barroco – operar por critérios gerais bastante similares. Isso significa que seus arquitextos, ainda que conservando suas distinções em cada caso particular, conservam determinadas características essenciais que são, por sua vez, atualizadas por seus respectivos contextos e especificidades. Propõe-se, diante disso, preliminarmente e com o objetivo de orientar a análise que se sucederá, quais seriam

essas características essenciais, para depois enriquecê-las e aclará-las com exemplos provenientes dos movimentos em questão:

- (1) a condensação do sentido;
- (2) a escrita comunitária e competitiva;
- (3) a rearticulação poética de outros sistemas de pensamento;
- (4) a escrita por variação (ou glosa).

Entende-se por (1) *condensação do sentido*, a tendência de as obras produzidas nos contextos dos movimentos elencados buscarem *significar a maior quantidade de conteúdos na menor quantidade possível de elementos expressivos*. Não raro, a ideia da capacidade de realizar tal tarefa, para esse tipo de literatura, é a própria definição de *engenho e excelência*. As coerções específicas dos gêneros literários nascidos no seio desses movimentos também permitem evidenciar essa característica. Retomando em nova perspectiva o exemplo do *haikai* do corvo, composto por Matsuo Bashō, é possível ilustrar o argumento:

*kareeda ni*  
*karasu no tomaritaru ya*  
*aki no kure*

no tronco recurvo  
um corvo que se alinha, repousado,  
noite de outono

Como dito anteriormente, o *haikai* de Bashō permite encaminhar, no mínimo, três níveis distintos de leitura: (1) a descrição imediata e superficial da cena em questão, em que se retrata um corvo a empoleirar-se em um tronco de árvore; (2) a reflexão sobre a chegada da morte, leitura possível a partir da tradição do gênero, em que o pássaro, o tronco retorcido e o outono se transformam em metáforas do término da vida; (3) o discurso sobre a metalinguagem das artes japonesas, nomeadamente, a caligrafia e a pintura *suibokuga*, que transforma a figura do corvo se empoleirando na do pincel em

repouso após o término do desenho, sua cor negra sendo a da tinta empregada em ambas as artes em questão.

A mesma característica se faz presente nas literaturas helenística e augustana, em que a grandiloquência da literatura Arcaica dá lugar a gêneros diminutos, como o epílio e o epigrama, e a poemas cifrados com múltiplos significados, cujo sentido total só se compreende após múltiplas e sucessivas leituras. Para representar o mundo helenístico, o seguinte epigrama, atribuído a Cláudio Ptolomeu, acredita-se ser exemplo suficiente:

*Antologia Grega. 9.577 – Cláudio Ptolomeu*

*Sei ser efêmero e mortal, mas, se procuro  
a órbita precisa das estrelas,  
não piso mais a terra e, par do próprio Zeus,  
os deuses me saciam de ambrosia.*

Composto no entrechoque dos pensamentos filosófico e mítico, o poema equipara a ascensão ao Olimpo, seu nível imediato de leitura, com o estudo da astronomia, elogiando o pensamento científico ao compará-lo com o convívio em simpósio com os próprios deuses. Se no gênero épico Arcaico o convívio com as divindades se dava a partir de inúmeros versos em que se relatava de maneira exaustiva e concreta, no epigrama isso se realiza com apenas dois dísticos elegíacos e de modo bastante figurado: a descoberta do segundo nível de leitura só se deixa entrever se se conhece seu autor, o que permite reler o *procurar as órbitas precisas das estrelas* em chave científica. A tematização da ciência em poesia, nesse epigrama, permite também ser lida como manifestação da ideologia dos poetas de seu contexto, revelando-lhe sua face metalinguística: a tradição da poesia helenística e imperial surge no seio da biblioteca de Alexandria (cf. OLIVA NETO, 2018); sua fonte de inspiração não decorre dos aspectos da vida mítica da poesia do período arcaico, mas da filologia, da filosofia e dos novos sistemas abstratos de análise do mundo e do espírito humano cultivados por seus autores.

Esses valores também se deixam entrever na poesia herdeira direta da helenística, a do período augustano da sociedade romana, que consistiu na concepção de um novo fazer literário decorrente da releitura do mundo grego empreendida pelos *poetae novi*, como Virgílio, Horácio e Ovídio. O mundo grego que leram esses autores já não era, há muitos séculos, o mesmo retratado por Homero e Hesíodo, tampouco o retratado por Platão e pelos tragediógrafos de Atenas, mas o construído e interpretado pelos poetas filólogos da biblioteca de Alexandria. O resultado é a criação de uma poética em língua latina decorrente da tradução das coerções arquitextuais da poética helenística, como já exposto na introdução deste trabalho. Se compartilha dos mesmos valores e características que sua contraparte grega, portanto, é possível identificar a condensação do sentido também em exemplos célebres desse contexto literário. Isso se deseja realizar com a análise do *Carmen 4*, de Catulo, também conhecido como poema do *Phasellus*.

*Phasellus ille, quem videtis, hospites,  
ait fuisse navium celerrimus,  
neque ullius natantis impetum trabis  
nequisse praeterire, sive palmulis  
opus foret volare sive linteo.  
et hoc negat minacis Hadriatici  
negare litus insulasve Cycladas  
Rhodumque nobilem horridamque Thraciam  
Propontida trucemve Ponticum sinum,  
ubi iste post phasellus antea fuit  
comata silva: nam Cytorio in iugo  
loquente saepe sibilum edidit coma.  
Amastri Pontica et Cytore buxifer,  
tibi haec fuisse et esse cognitissima  
ait phasellus; ultima ex origine  
tuo stetisse dicit in cacumine,  
tuo imbuisse palmulas in aequore,  
et inde tot per impotentia freta  
erum tulisse, laeva sive dextera  
vocaret aura, sive utrumque Iuppiter  
simul secundus incidisset in pedem;  
neque ulla vota litoralibus diis  
sibi esse facta, cum veniret a mari  
novissimo hunc ad usque limpidum lacum.*

*sed haec prius fuere: nunc recondita  
senet quiete seque dedicat tibi,  
gemelle Castor et gemelle Castoris.*

*Este barquinho que estais vendo, ó forasteiros,  
diz que foi mais veloz que todos os navios  
e que a leveza de nenhum lenho a nadar  
fora capaz de superá-lo quer com remos  
voar fosse preciso quer com linho e diz:  
não o desdiz a onda horrenda do Adriático,  
as ilhas Cíclades ou Rodes tão famosa,  
não o desdiz a má Propôntida da Trácia  
nem o temível Ponto Euxino, negro mar,  
lugar onde este (após) barquinho foi bem antes  
selva frondosa pois no cimo do Citoro  
muitos farfalhos fez seu cabelo de folhas.  
Amástris Pôntica! Ó Citoro rico em toras!,  
tudo isto foi, tudo é de ti bem conhecido,  
diz o barquinho – e desde as últimas origens  
afirma ter estado em pé em tua colina,  
os remos ter molhado então em tuas águas  
e desde lá em meio a mares indomáveis  
seu senhor ter levado quer à esquerda quer  
à destra houvesse vento, ou Júpiter, propício,  
num bordo e noutro de uma só vez incidisse,  
nem voto algum jamais aos deuses litorais  
diz que fez, quando a este lago cristalino  
vinha por mares nunca dantes navegados.  
Mas isto tudo outrora, agora, à parte  
descansa em calma e envelhece e se dedica  
a ti, Castor, e a ti, ó gêmeo de Castor.*

(trad. João Angelo Oliva Neto)

Nesse poema, a condensação do sentido se apresenta tanto por meio de elementos oriundos do plano da expressão como de seu nível narrativo, tratando-se de obra *programática* da estética do poeta e de seu movimento. No que tange a expressão, *Carmen 4* é composto por trímetros jâmbicos, esquema de versificação cuja célula rítmica principal, o jambo (uma sílaba átona seguida de uma tônica), é uma das de menor extensão no panorama esticométrico das tradições greco-romanas. O uso de tal molde obriga o autor a compor, naturalmente, versos mais curtos e concisos,

diferentemente, por exemplo, do molde épico, que permite a prolixidade. O motivo da escolha do verso se revela pelo conteúdo do poema: a rápida sucessão de jambos permite figurar, por meio do signo verbal, os rápidos movimentos do “barquinho” (*phasellus ille*), capaz de cortar o mar com grande velocidade e de superar, porquanto frágil e pequeno, qualquer obstáculo que se lhe for imposto. Como sói ser aos demais poemas analisados até então, ao tema da navegação é acrescentado novo nível de leitura, também de natureza metalinguística, identificável por seu contexto de composição; a cena do pequeno barco singrando o vasto mar e transpondo obstáculos quase insuperáveis serve, para além de seu significado imediato, de metáfora para o próprio fazer poético augustano: nesse segundo nível de leitura, o mar e seus perigos se tornam a própria arte literária, sendo o frágil barco o indivíduo poeta que ousa enfrentá-la; o poeta aqui figurado, no entanto, não pode corresponder à ideia geral de artífice da linguagem, prescindindo-se suas qualidades específicas; a escolha do *phasellus*, barco de pequenas proporções, em detrimento de uma birreme, uma *navis actuaria*, ou outra embarcação de grande porte da antiguidade romana, aponta para o espírito cultivado pelos *poetae novi*, herdado dos poetas alexandrinos, que se pautava pela rejeição à grandiloquência Arcaica e Clássica em prol de poesia concisa e diminuta capaz de, engenhosamente, encerrar em si grande quantidade de significados e possíveis interpretações.

No caso da estética barroca, a condensação do sentido em níveis diferentes de leitura pode ser melhor observada em poemas dedicados a célebres figuras de seu período histórico correspondente, como pessoas da nobreza, patronos de arte e intelectuais da época. Longe de representarem somente elogios fúteis e gabarolice às figuras retratadas, como vieram a ser lidos por alguns setores da crítica, esses poemas, antes de tudo, se valem delas e do discurso encomiástico como pretexto para encaminhar reflexões sobre as formas poéticas e o fazer literário. Adiciona Hansen (2002: 44-6) ao argumento que, no Barroco,

*a imagem poética é uma categoria histórica. Os arabescos conceptistas de Violante do Céu, as sutilezas melancólicas de Antonio Barbosa Bacelar, as*

*jocosidades malvadas de D. Tomás de Noronha, as finezas discretíssimas de D. Francisco Manuel de Melo, os jogos gongóricos de Jerônimo Baía, as ponderações morais de Francisco de Vasconcelos, as paródias cultas de Jacinto Freire de Andrade, a doutrina poética de Antônio dos Reis e os conceitos agudos de Frei Antônio das Chagas dramatizam justamente a capacidade intelectual de determinar a natureza e o valor das trocas simbólicas da racionalidade da Corte portuguesa do século XVII. Os diversos usos que esses poetas fazem das agudezas põem em cena modelos coletivos comuns, por meio dos quais a transferência metafórica é processada, avaliada e fruída. Todos eles acreditam que o estilo literalmente cai, quando é posto em contato direto com a verdade nua. Assim, evitando a vulgaridade de um estilo apenas pedestre, valorizam a novidade da formulação engenhosa dos temas, que são extraídos do todo social objetivo de seu tempo e para ele retornam na recepção. Dizendo-o doutro modo, sua liberdade individual de invenção da novidade aguda pressupõe o rígido regramento dos preceitos retóricos aplicados como limites convencionais do seu arbítrio poético. As agudezas são sempre inventadas racionalmente, como ligação inesperada dos conceitos de uma experiência social comum partilhada, refratada e interpretada pelo poeta e por seus públicos segundo as várias posições da hierarquia.*

*Considerar a prática seiscentista da poesia como interação dinâmica de poeta e público pode impedir que sua estrutura e sua função sejam autonomizadas das práticas simbólicas de seu tempo, como ocorre nos juízos que a desqualificam sem mais. No caso, o poeta é antes de tudo um aristotélico, que inventa o poema especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema. Depois de analisar ou classificar o tema, figura os termos obtidos com metáforas, que divide e dispõe em pares de opostos. Reclassificando os termos opostos com outras metáforas de conceitos cada vez mais distanciados da imagem inicial, o poeta expande o discurso para zonas laterais e inesperadas da significação que exigem a interpretação ativa do destinatário. A poesia confere distinção pois, ao entender a harmonia dissonante das relações metafóricas estabelecidas entre conceitos distanciados, o destinatário é tão engenhoso, agudo e discreto quanto o poeta. Como resultam da aproximação de conceitos distantes, as metáforas são imprevistas e tendencialmente herméticas.*

Diante disso, apresentam-se os seguintes dois sonetos, compostos por Violante do Céu (1601-1693), seguidos de breve comentário, com o objetivo de verificar a validade dos argumentos apresentados até então:

***Ao mesmo senhor D. João IV***

***Soneto.***

*Um só pesar, Senhor, sente a vontade  
Neste excesso de glória Portuguesa,  
E é não poder convosco uma fineza  
Deixar de parecer comodidade.*

*Quem se vos rende, alcança liberdade,  
Quem vos adora, ostenta sutileza,  
Servir-vos muito é denotar grandeza,  
Morrer por vós buscar eternidade.*

*Tudo finezas são, mas de tal modo  
Comodidades só parecem, quantas  
Finezas há, na paga que dais nelas;*

*E assim de todas o remédio todo  
É fazermos por vós finezas tantas,  
Que talvez o pareça alguma delas.*

***A Manuel de Faria Severim,  
em Louvor de seus Discursos***

***Soneto.***

*Parar do pensamento o veloz curso,  
Ser do mesmo saber modelo honroso,  
Suspende o discurso mais famoso,  
Pode de Severim qualquer Discurso.*

*Quanto mais considero, e mais discursos  
Em louvor deste engenho portentoso,  
Mais vejo que é portento no engenhoso,  
Por quem a suspensão não tem recurso.*



*Ó feliz Severim, pois admirando  
Não só fica os da pátria enriquecendo,  
Mas fica aos mais estranhos obrigando:*

*Pois um, e outro Pólo suspendendo,  
Se os próprios enriquece discursando,  
Obriga os estrangeiros escrevendo.*

Nos sonetos em questão, como se pode perceber de sua leitura atenta, os elogios tecidos (cuja estratégia composicional baseada em quiasmos e antíteses é digna de estudo próprio) e seus recipientes são o veículo por meio do qual se concretiza, antes de tudo, reflexões sobre aspectos distintos do fazer literário barroco. Nas duas estrofes finais do primeiro poema, o soneto a D. João IV, a palavra *fineza* tem, ao menos, duas possibilidades de leitura: o elogio literal que se faz ao membro da corte e *o próprio poema* (valendo aqui como sinônimo do que Meléagro chamaria “flores” em sua célebre antologia). *Fazer finezas tantas*, nessa chave de leitura, significa *compor muitos poemas*, cuja prática disciplinada permite depurá-los cada vez mais, até que um dia possam adquirir estes a beleza e a distinção que, no contexto barroco medieval, possuía o conceito da nobreza (*E assim de todas o remédio todo/ É fazermos por vós finezas tantas, Que talvez o pareça alguma delas*). No segundo poema, por outro lado, em que o elogio ao poeta e ao fazer poético é reconhecidamente mais explícito, as estrofes finais também permitem ser lidas a partir de ponto de vista da metalinguagem. *Enriquecer a pátria*, aqui, é menção ao enriquecimento da tradição literária barroca e, conseqüentemente, da própria cultura portuguesa, por meio da atividade poética de seus integrantes, que adicionam novos elos à rede de discursos em adensamento sempre contínuo de que participam em comunidade.

Como se evidenciou a partir dos exemplos elencados, quase sempre uma de suas camadas de leitura possíveis tem natureza metalinguística, de maneira que a condensação do sentido faz-se intimamente ligada à reflexão do próprio fazer poético e responde à tarefa do diferenciar-se dos demais estilos e modos de composição e afirmar sua identidade particular como pertencente à sua lógica de escritura específica.

Pode-se dizer, desse modo, que a primeira característica permeante dos movimentos literários em questão, a condensação do sentido, é essencialmente guiada pelo contexto de (2) *escrita comunitária ou competitiva* em que são originados. Diametralmente opostos a movimentos literários em que se preza pelo indivíduo autor e pela originalidade, como o Romantismo, os fazeres poéticos dos haikaístas tradicionais, dos helenísticos, dos augustanos e dos barrocos chegam até mesmo a ignorá-los completamente em sua constituição. Conforme aponta a crítica filológica, o poema anteriormente analisado de Cláudio Ptolomeu dificilmente fora escrito pelo astrônomo, sendo mais aceitável que representasse instância de jogo poético comum à época helenística, o de escrever *poemas hipotéticos ao modo de figuras célebres da tradição grega*. Outra instância desse mesmo jogo pode ser identificada, por exemplo, no seguinte epigrama, atribuído à Platão:

*Antologia Grega 5.80 – Platão*

*Maçã sou: quem te ama me lança. Consinta,  
Xantipa: tanto tu quanto eu murçamos.*

Segundo Bravo et al. (2018: 276),

*[a]mbos os poemas acima podem levar o leitor à feliz surpresa da descoberta da face poética do filósofo e do astrônomo (...). Mal sabe, porém, que tal surpresa se manifesta nas regras ditadas pelo limitado conceito de autoria enquanto chancela e propriedade intelectual. Platão e Cláudio Ptolomeu até podem ter composto poemas que nunca nos alcançaram ou que nunca foram publicados, mas muito provavelmente não os expostos. O recurso da autoria, aqui, serve ao poema como um de seus elementos significantes. Ao atribuir os poemas aos renomados autores, o(s) poeta(s) que os escreveu(-ram), despojado(s) de ego, gera(m) dois resultados interessantíssimos. No caso do poema de Cláudio, o ato de atribuí-lo ao famoso astrônomo faz dele personagem principal da cena de sua própria elevação aos céus por meio da ciência: o epigrama torna-se a flaa de um drama-minuto que concentra, em suas poucas linhas, a consagração heroica do cientista. No caso do suposto poema de Platão, a atribuição tem como objetivo fazer o leitor*

*espiar, ludicamente, o que bem poderia ser uma conversa de alcova perdida nas voltas da história: a amada do filósofo, no poema, a que recebe a maçã como convite aos amores, é Xantipa, nome atribuído à esposa Sócrates, seu mestre; o humor advém do absurdo da relação entre os dois (Xantipa era muito mais velha que Platão, casada – ou seja, traem, discípulo e cônjuge, o pobre Sócrates – e sabida ser de gênio forte, características cômicas para a época) e é destinado a público erudito versado nos temas que articula.*

A comunidade de eruditos a que se faz menção é, em primeiro lugar, a dos próprios poetas-filólogos helenísticos envolvidos na produção das coleções de epigramas que, posteriormente, vieram a compor o *corpus* da *Antologia Grega*, os quais se deleitavam com novas rearticulações dos temas e figuras articulados pela tradição Arcaica e Clássica. O mesmo apagamento do sujeito autor, que se esmaece perante sua comunidade literária, é identificável na tradição haikaísta, de modo que se retoma um dos poemas citados no capítulo deste trabalho sobre Pedro Xisto, o *renga* composto por Takamasa, em que a cena da chuva caindo sobre o telhado de uma casa é ressignificada na de um cachorro urinando, com o objetivo de ilustrar tal tendência de apagamento:

*shiroi ame  
noki no kadoya ni  
tama nashite*

*kaze ni oto aru  
inu no shouben*

*chuva esbranquiçada,  
no alpendre de uma casa  
caindo em gotinhas...*

*há um barulho no vento:  
é um cachorro que mija.*

Dificilmente escrevera Takamasa os primeiros três versos de “seu” poema, que deveriam, antes, pertencer a outro poeta perdido nas voltas da história. Cabe ao mérito

de Takamasa “somente” tê-lo ressignificado, fazendo troça de seu conteúdo sublime e austero, por meio da adição dos dois últimos versos. Isso condiz com o que se entende hoje pela prática haikaísta japonesa tradicional, que consistia antes no jogo competitivo cortês em que poetas se alternavam, como nos duelos de cordelistas brasileiros, com sucessivos poemas conexos aos anteriores, com o objetivo de calar seu oponente por meio do engenho, de modo a compor poema tão perfeito em si que não pudesse ser mais completado. Em vez de um autor, portanto, que publica sua obra e é reconhecido por sua originalidade e verve como o proprietário de uma bela casa recém-construída que a expõe aos vizinhos, tem-se uma comunidade de autores engajados no jogo contínuo de rearticulação e ressignificação de formas e conteúdos poéticos, como fossem estes os integrantes de uma fazenda coletiva, em que cada um possui sua função no todo de sua administração.

No caso do Barroco, a quantidade volumosa de poemas dedicados a outros poetas e figuras importantes da comunidade medieval ibérica já seria exemplo suficiente da *escrita comunitária* que regia o movimento. Dado, no entanto, a necessidade de expô-la de maneira mais completa, procede-se à consideração de outros aspectos da escrita comunitária que permitem evidenciá-la mais claramente. Um deles é a retomada do conceito Antigo de emulação, traduzido, no Barroco, na imagem do “ladrão” e do “roubo” poético. Os poetas do período não se entendiam como *inventores*, no sentido original do termo, de ideias e obras, mas *auctores* (aumentadores) de uma tradição, tradição esta que enriqueciam pelo “roubo” de fórmulas, estruturas, palavras, temas e figuras a outros poetas colegas, as quais integravam às suas próprias composições. Longe de ter sentido pejorativo, o “roubo” barroco, se engenhosamente conduzido, era índice de excelência para o poeta que o realizava. Comenta Hansen (2002: 53-5), nesse sentido, que

*[a] emulação visa a produzir, por outras maneiras e outros meios, um prazer semelhante ou superior ao que é causado pela obra imitada. Há regras para emular os autores sem roubá-los ou meramente imitá-los. A primeira delas, proposta como universal, consiste em achar o predicado que produz prazer na obra que vai ser emulada. O predicado é um gênero*

comum que inclui espécies muito diversas de invenções possíveis. Por exemplo, quando se inventa a fábula do poema, os caracteres que aparecem maiores na obra imitada podem ser refigurados na emulação como caracteres diminuídos, mas mantendo-se a mesma fábula. Assim, para compor, os poetas [barrocos] acham ou encontram, com seu engenho, uma dessas espécies que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado. Obviamente, por ser apenas semelhante, a diferença deve ser de tal sorte que faça com que o predicado encontrado participe mais e melhor nela. É a maneira de produzir semelhanças e diferenças conceituais na nova obra que distingue a emulação da imitação servil.

Como os jogadores de xadrez, que estão de acordo quanto à estrutura, à função e ao valor das peças no tabuleiro quando fazem lances imprevistos, os poetas jogavam a poesia com um mesmo tabuleiro de preceitos, lugares-comuns, imagens verossímeis e decoros, especializando-se na variação engenhosamente nova dos mesmos elementos como intervenção individual ou emulação. Em um soneto de 1583, cujo primeiro verso é “Mientras por competir com tu cabello”, Góngora inventa um personagem masculino que se dirige a uma dama. Demonstrando-lhe que sua juventude e beleza, figuradas como “ouro”, “lírio”, “cravo” e “cristal”, serão transformadas em “prata” e “violeta truncada”, propõe-lhe o gozo, enquanto é tempo “mientras”. Cem anos depois, um soneto emulatório que se atribui a Gregório de Matos e Guerra aplica a mesma tópica, “o tempo foge”, propondo a uma “Discreta e formosíssima Maria” que “o tempo trota a toda ligeireza / e imprime em toda a flor sua pisada”. Assim como Góngora, o autor escolheu o gênero lírico e a forma poética do soneto; inventou um personagem discreto que funde epicurismo e estoicismo em seu conselho; figurou o destinatário como dama; aplicou a tópica *tempus fugit*; usou de metáforas vegetais e minerais para representar a beleza e a juventude e fez o mesmo apelo ao gozo. Mas alterou a maneira de figurar a passagem do tempo. No poema de Góngora, o tempo é visível na transformação das metáforas, “lírio”, “cravo”, “cristal” e “ouro”, que decaem em “violeta truncada” e “prata”. No soneto atribuído a Gregório de Matos, o tempo é corporificado como um cavalo que trota, bruto, pisando flores. A imagem é bastante eficaz para representar a passagem impessoal do tempo destruindo um rosto. O público culto contemporâneo comparava os poemas para decidir se o segundo era furto, imitação servil ou emulação, considerando qual deles era mais agudo. O critério principal de avaliação era o do desempenho técnico da analogia.

Além das dedicatórias e da “legalização declarada do furto entre poetas”, a *emulação*, há ainda um terceiro aspecto que permite identificar a característica da *escrita comunitária* na estética barroca, aspecto este que a aproxima, novamente, da haikaísta: a prática de composição de “poemas quebra-cabeça” que deveriam ser completados e estendidos por outros poetas, os quais poderiam, por sua vez, apresentar múltiplas possibilidades concretas para sua solução, cada uma valorada por seu engenho no completar o original. O seguinte poema, o *Soneto Truncado à Academia*, de D. Francisco Manoel de Mello (1608-1666), permite exemplificar essa sorte de prática:

***Mandou D. Francisco Manoel***

***Este Soneto Truncado à Academia,  
dizendo fora aborto de um soñoliente,  
e pedia aos Engenhos, que lhe dessem  
forma a umas lágrimas***

*De que servis mis lágrimas \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ salid corriendo  
Pero no, que os dirán \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sus riesgos temerosas.*

*Mas bien si os \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ callando, y padeciendo  
Tan poco escaparéis \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Menos dichosas.*

*Peregrinad \_\_\_\_\_ luego  
\_\_\_\_\_ a los ojos \_\_\_\_\_  
Tras de aquel \_\_\_\_\_ visteis*

*Sed si merito no \_\_\_\_\_  
Porque \_\_\_\_\_ derrama  
\_\_\_\_\_ y lloradas \_\_\_\_\_.*

**Forma que deu o Autor a este  
Soneto.**

*De que servis mais lágrimas medrosas?  
Si alivios sois de amor, salid corriendo,  
Pero no, que os dirán, que al fin saliendo  
Acudís a sus riesgos temerosas.*

*Mas bien, si os manda Amor, que vos piedosas  
Habléis por el, callando, e padeciendo,  
Tan poco escaparéis obedeciendo,  
Y mandadas seréis menos dichosas.*

*Peregrinad, pies, lágrimas, y luego  
Fiándole a los ojos vuestra llama,  
Tras de aquel bien partid, que nunca vísteis;*

*Sed, si merito no, lenguas de fuego,  
Porque os deba mi amor, ya que os derrama,  
Que mudas, y lloradas le exprimísteis.*

De saída, o escólio que abre o quebra-cabeças já permite entrever a prática comunitária de escrita que permeava a escritura barroca. O performativo “mandou” que o encabeça e a presença de seu destinatário (a “Academia”) são índices da disseminação da obra entre o círculo de poetas ao qual o autor pertencia. Como pode se depreender da leitura do soneto truncado, coagia-se a liberdade de interferir nas regras do jogo por meio da situação das lacunas em locais estratégicos ao longo dos versos: uma vez que encerra os últimos versos da primeira e da segunda estrofe com o morfema em *-osa*, por exemplo, coage o poeta original ao seu seguinte a usar rima semelhante nos primeiros versos de cada estrofe correspondente; do mesmo modo, a quantidade de sílabas dispostas pelo poeta em cada verso obriga aquele que toma para si o desafio de completá-los a se valer de palavras capazes de satisfazer a estrutura esticológica do decassílabo. No que tange sua narrativa, por fim, o poema brinca com “preguiça do poeta”, incapaz de terminar seu soneto (chama-o de “aborto de um soñoliente”) e simula nesse jogo o pedido de que o completem devidamente. Antes de

ser a realidade de seu contexto (muito dificilmente se pode ousar chamar D. Francisco Manoel de “preguiçoso” ou “incapaz”), a cena enunciativa do poema encerra, de forma jocosa, o pretexto para a realização do exercício poético.

Somadas, a *condensação do sentido* e a *escrita comunitária*, como se pode ver até aqui, permitem, por seu turno, o encaminhamento da terceira característica das escrituras experimentais elencada no início da presente seção deste trabalho, a (3) *rearticulação poética de outros sistemas de pensamento*. Em vez de exporem suas ideias a partir de uma noção geral e corriqueira de entendimento do mundo, tendem as estratégias enunciativas, temas e figuras articuladas nesses movimentos ter seu sentido derivado de sistemas específicos de pensamento, os quais são compartilhados, estudados e enriquecidos por sua respectiva comunidade de autores. No caso do mundo helenístico, viu-se, com os epigramas atribuídos a Cláudio Ptolomeu e a Platão, a necessidade de conhecer os discursos da astronomia e da filosofia da época para compreendê-los totalmente, tanto em relação a seu conteúdo quanto a seu contexto de produção. Como dito anteriormente, a presença dos discursos científicos nas literaturas helenística e imperial é decorrente do *background* de seus proponentes que, em sua maioria, além de poetas, eram também estudiosos das mais diversas áreas do saber, reunidos em instituições como a Biblioteca e o Museu de Alexandria. Além disso, por serem esses escritores herdeiros das práticas de escrita das Antiguidades Clássica e Arcaica, em que a emulação supera a invenção enquanto critério de excelência para a arte, também buscaram aprofundar o diálogo entre poesia e ciência a partir da perspectiva da recém-fundada, à época, ciência da filologia. São os poetas helenísticos os responsáveis pelo conceito de gênero literário, tal como se o conhece hoje, o qual desenvolveram diante da necessidade de catalogar o grande volume de documentos reunidos ao longo das campanhas expansionistas de Alexandre. Esse procedimento de catalogação deu origem, por sua vez, a novas formas de enunciar o discurso poético em praticamente todos os seus âmbitos, criando novas e atualizando estratégias de escrita existentes e complexificando, por meio disso, critérios de interpretação e juízo da própria arte literária. Os próximos epigramas analisados, compostos pelo poeta Rufino (cuja época de atividade provavelmente se situa, de acordo com a ciência



filológica, entre os sécs. II e IV da era comum), permitem identificar tal processo de atualização e complexificação:

*Antologia Grega, 5.69 – Rufino*

*Quando Hera pés-dourados e Palas miraram  
o Meônida, as duas conclamaram:  
“desnudar-mos? Já basta o mando dum pastor!  
Dói perder duas no prélio das belas.*

*Antologia Grega, 5.103 – Rufino*

*Ó Pródice, até quando a sua porta, em súplica,  
vou chorar, ó cruel, sem que me escutes?  
Mas, como Hécuba a Príamo, te entregarás,  
pois os cabelos brancos te emboscaram.*

Embora gênero de extensão breve e orientado esteticamente pela concisão, não raro autores Antigos se valem do epigrama para comunicar conteúdos dramáticos e descrever cenas em que se pode identificar até mesmo diálogos entre duas personagens, quer implícita ou explicitamente. Verdadeiros “dramas-minuto”, alguns epigramas se valem exatamente de sua natureza diminuta para comunicar com bastante eficiência cenas tanto trágicas como cômicas. Não houvesse, no entanto, um sistema fechado ao qual se reportam, um arcabouço de conhecimentos comuns apreendidos por todos os membros de sua comunidade para dar-lhes contexto, dificilmente seria possível compreender o tema de que tratam. O apagamento desses contextos com o passar das eras, trazidos novamente à tona pela investigação filológica Moderna, acaba por não somente barrar-lhes a fruição total, bem como dá vazão a interpretações anacrônicas e espúrias de seu conteúdo (como, por exemplo, aceitar incondicionalmente a autoria em sentido estrito dos epigramas atribuídos a Platão e a Cláudio Ptolomeu) e críticas descabidas contra seu falsamente identificado “hermetismo”. Pode-se afirmar, diante disso, que identificar os parâmetros e nuances do diálogo entre poema e tradição literária, nos casos acima, é procedimento fundamental para conduzir sua análise.

Tendo isso em mente, chama-se a atenção para o primeiro epigrama citado, em que as deusas Hera e Atena se indignam com a proposta indecorosa de um certo Meônida, que as manda se despirem. A chave para a compreensão do engenho do poema se situa em, pelo menos, quatro elementos significativos para a análise. (1) Deve seu leitor recordar de outra instância da literatura Antiga em que essas mesmas deusas, junto de Afrodite, tiveram de se despir para um terceiro, a cena central para o desenvolvimento da narrativa da guerra de Troia, em que sua beleza é julgada por Paris (que eventualmente escolhe Afrodite em troca do amor de Helena). (2) O julgamento em questão se encontra mencionado no último verso do poema, na palavra *kallosynés* (traduzido por “prélio das belas”), o qual não desejam as deusas perder novamente. (3) Há, ainda, outro indício do episódio na locução *mía poímenos* (um pastor), no terceiro verso, que faz referência à profissão de Paris antes de ser redescoberto por seus pais e tornado novamente príncipe de Troia. (4) O último elemento, por fim, exige conhecimento das teorias filológicas da época para ser desvendado: o interlocutor das deusas na cena, o tal Meônida, é ninguém menos que o próprio Homero, a quem se atribui a autoria da mesma *Ilíada* da qual o poema deriva seu conteúdo, cujo pai convencionou a filologia da Antiguidade tardia chamar Meão. Contextualizado por sua tradição, revela-se o engenho do epigrama em criar, das personagens épicas, cena cômica em que deusas caprichosas, ao modo das interlocutoras de Rufino em seus outros poemas (cf. Oliva Neto, 2018), reclamam ao poeta sua indisposição em participar de um novo concurso. Além disso, como sói ser às composições helenísticas, há ainda a possibilidade de ler o poema metalinguisticamente, com o objetivo de revelar seu nível de leitura programático; o *desnudar-se* das deusas, nesse contexto, possui duplo significado: o primeiro, de natureza literal, apreendido da materialidade da cena, e o segundo, de natureza figurada, que representa a nova forma de lidar com os deuses e heróis da época Arcaica introduzida pelos poetas helenísticos e desenvolvida pelos imperiais, que os *desnudam*, ou seja, subvertem suas funções originais no pensamento mítico, dessacralizando-os por meio de sua inserção em gêneros poéticos ditos “baixos” pela filologia Antiga e de sua caracterização em cenas cômicas e constrangedoras, impensáveis no contexto histórico e antropológico anterior ao império de Alexandre.

O segundo epigrama, o último atribuído a Rufino no *corpus* da *Antologia Grega*, é parte de uma série de cinco espalhados ao longo das produções do autor, representando o desfecho da narrativa de suas desventuras amorosas com Pródice (uma de suas interlocutoras mais recorrentes). Novamente, embora seja gênero diminuto e conciso, consegue Rufino encerrar em cinco poemas narrativa que se estende por toda a vida de seus personagens (o próprio poeta, em versão ficcional de si, e Pródice), acompanhando-os da juventude à velhice. Reproduzem-se os poemas, inclusive repetindo-se este quinto último, abaixo:

*Antologia Grega, 5.12 – Rufino*

*Depois do banho, Pródice, bebamos vinho  
erguendo, coroados, grandes taças.  
Dos pródigos a vida é curta; a nós, Velhice  
impedirá, e a Morte será o fim.*

*Antologia Grega, 5.21 – Rufino*

*Não te disse, Pródice, que envelheceríamos,  
que o solver dos amores chegaria?  
Agora há rugas, coma cinza e corpo frouxo,  
e a boca não tem mais a graça antanha.  
Alguém a ti, altíssima, vem e elogia?  
Feito a uma tumba, agora, te evitamos.*

*Antologia Grega, 5.28 – Rufino*

*Agora dizes “oi” quando teu rosto, ó bruxa,  
perdeu a tez mais lisa do que mármore?  
Brincas comigo quando perdeste os cabelos  
que em teu pescoço altivo se enrolavam?  
Não venhas mais a mim, altíssima, porque  
não trocarei a rosa por espinhos.*

*Antologia Grega, 5.66 – Rufino*

*Por sorte, ao ver, sozinha, Pródice implorei,  
tocando-lhe os joelhos de ambrosia:  
“salva”, disse, “este homem já quase perdido,  
concede-me o fugaz sopro da vida.”*

*Dito isso ela chora, as lágrimas limpa,  
e com as mãos gostosas me recusa.*

*Antologia Grega, 5.103 – Rufino*

*Ó Pródice, até quando à tua porta, em súplica,  
vou chorar, ó cruel, sem que me escutes?  
Mas, como Hécuba a Príamo, te entregarás,  
pois os cabelos brancos te emboscaram.*

Da leitura dos demais que compõem a narrativa (cujas análises detalhadas podem ser encontradas em Oliva Neto, 2018), compreende-se as origens do conflito que atinge seu frustrante desfecho no último epigrama. É Pródice quem primeiro recusa os avanços de Rufino, para então ser por ele rejeitada quando chega à velhice (engenhosa subversão da temática do *carpe diem* e do convite ao tálamo, em que se enfoca a consequência de sua rejeição) e, finalmente, volta a rejeitá-lo por ter seu orgulho ferido. Nesse sentido, o epigrama 5.103 retrata a última investida fracassada de Rufino, colocando-o na posição de suplicante do lado de fora da casa de sua amada. A situação espacial do narrador na cena enunciativa pode ser inferida dos significados possíveis do verbo principal da oração encerrada no primeiro dístico, *paraklaúsomai*, futuro médio-passivo de primeira pessoa singular, no modo indicativo, do verbo raramente encontrado no *corpus* da língua grega *paraklaío* (cf. OLIVA NETO, 2018: 36). Em seu primeiro sentido, em que se compreende a preposição *pará* como “ao lado de”, significa o verbo “chorar ao lado de alguém ou algo”; seu segundo sentido, porém, somente se revela quando se o considera dentro do contexto maior de diálogos entre gêneros literários desenvolvido pela literatura imperial e helenística: *paraklaío* é parônimo da palavra *paraklausíthyron*, nome dado a uma das tópicos da elegia latina, comum em Propércio, Tibúrcio e Ovídio, em que se retrata o *amante excluído* (*exclusus amator* – literalmente, amante trancado para fora) do convívio com sua amada, normalmente prostrado em súplica à sua porta trancada. À mistura de elegia e epigrama que realiza, adiciona o poeta, por fim, uma pitada de épica, fazendo com que os três gêneros confluam em uma única composição. No segundo dístico, a situação de Rufino e Pródice é relacionada, novamente, ao contexto de personagens oriundos da

*Ilíada*, os velhos rei e rainha de Troia, Hécuba e Príamo; valendo-se da transposição de vocabulário bélico para metaforizar conceitos eróticos, encontrada na literatura grega desde a lírica de Arquíloco, impreca Rufino que Pródice se lhe entregue uma vez que, tal como os heróis argivos sitiavam a urbe troiana, seus cabelos brancos, sinal de sua inevitável velhice, a *emboscaram* (*episkirtôsin*, v. 3). Situado fora da casa de sua amada, suscita Rufino o ridículo ao comparar sua frustrada e solitária empreitada à campanha dos gregos retratada na *Ilíada*, subvertendo, tal como fizera no epigrama 5. 69, o discurso nobre e elevado do gênero épico, subversão esta somente possibilitada pela inserção do poema na rede conceitual disponibilizada por sua tradição, cujo conhecimento íntimo é compartilhado pela comunidade de poetas de que faz parte.

A presença de sistemas fechados a coagir a manifestação do sentido nos movimentos aqui estudados pode ser identificada de modo ainda mais radical na prática do *haikai* clássico, tal como buscou-se deixar claro com a explicação do conceito de *kigo* e sua importância para o gênero, a qual se retoma, aqui, em nova chave. Excetuando-se as composições da iconoclasta escola Danrin, fundada por Nishiyama Soin, dificilmente um *haikai* poderia começar ou terminar com frase que já não fosse prescrita nos *Sajiki* (compêndios de *kigo* em que se os lista, divididos pelo critério das estações do ano a que correspondem, juntamente de seus significados), o que faz de praticamente todo o *corpus* de *haikai* produzido no Japão medieval a rearticulação de temas e fórmulas fechadas, cujo significado total só se depreende a partir do estudo meticuloso de seus múltiplos sentidos, somente adquirido, por sua vez, pela inserção do poeta em uma comunidade de escritores composta por mestres e seus respectivos discípulos. O seguinte poema, composto por Fukuda Chiyo-ni (1703-1775), permite exemplificar o argumento:

*akebono no  
wakare wa motanu  
hiina kana*

*das auroras, sempre,  
a fratura é a primeira  
para as bonequinhas.*

Nesse *haikai*, identifica-se como *kigo* a locução encerrada em sua primeira frase, *akebono no* (a palavra “aurora”, *akebono*, seguida da partícula genitiva *no*, cujo sentido é completado pela palavra “fratura”, *wakare*, indicando, literalmente, o nascer do Sol), à qual é normalmente associado sentido eufórico, ligado ao início do verão ou da primavera, estações que representam, para a tradição do gênero, o viço da juventude e suas dádivas. Tendo isso em mente, o engenho do poema, portanto, consiste na subversão da euforia comumente associada ao *kigo*, percebida somente por meio da leitura de seu último verso, *hiina kana* (traduzido aqui como “para as bonequinhas”), o qual revela o tom melancólico de seu desfecho: as “bonequinhas” de Chiyo-ni, nesse caso, são metáfora para a condição da mulher no Japão medieval, confinadas sempre ao espaço interno da casa, de alva tez jamais queimada pelo Sol (vale mencionar que, em língua japonesa, uma das palavras para esposa é *oku-san*, significando literalmente “pessoa [que mora] nos fundos [da casa]), a quem o vislumbre da aurora, ou seja, do pouco que lhe é facultado de fruir do mundo externo, é sempre evento surpreendente e arrebatador. Subversão similar do *kigo*, em que seu sentido é convertido em seu oposto diametral, também pode ser encontrada no seguinte *haikai*, composto por Bashō:

*samazama no  
koto omoidasu  
sakura kana*

*Ah! Mas quantas, tantas,  
coisas que me faz lembrar,  
flor de cerejeira.*

Diferentemente do caso de Chiyo-ni, o *kigo* “*sakura kana*” (composto pela palavra “flor de cerejeira”, *sakura*, e do *kireji* “*kana*”, que indica maravilhamento extático) aqui se situa na frase final do poema. A fórmula em questão é uma das mais frequentes nos *corpora* de *haikai* clássico e moderno, sendo utilizada por outros incontáveis poetas e intimamente relacionada ao gênero. Associada à primavera, a fórmula tem como sentido primeiro servir de metáfora para a juventude e para o início

da vida, mas é completamente invertida por Bashō em sua composição, que a torna metáfora para o passar dos anos e para a velhice: ao selecioná-la como desfecho das frases anteriores, em que encaminha sua reflexão sobre o transcorrer do tempo por meio da coleção de memórias dos eventos passados, qualifica Bashō a sua flor de cerejeira como a última de tantas outras que vira ao longo da vida; a *sakura* deixa de ser aqui o ponto inicial do ciclo das estações e se torna o ponto último de uma longa sucessão de ciclos que compreendem a extensão total da vida do poeta. Nos dois exemplos analisados, novamente, tal como no caso da poesia helenística e imperial, o desconhecimento do sistema fechado de manifestação do sentido ao qual aderem seus poetas, impede não somente sua interpretação semiótica e filológica, mas também sua própria fruição em seu contexto original de escritura.

Identificar a relação das composições barrocas e maneiristas com sistemas fechados de pensamento que precisam ser adquiridos e compreendidos por seus autores e leitores a fim de que se lhe desvende o engenho não é tarefa difícil. A própria natureza hermética e obscura com a qual veio a ser conhecido, injustamente tachada de pedantismo e afetação por setores da crítica literária, é decorrente da afiliação declarada de seus poetas às tradições filosóficas e científicas da Antiguidade e de sua época, como o pitagorismo, o aristotelismo, o neoplatonismo, a alquimia, a astrologia e as místicas cristã, islâmica e judaica (estas últimas oriundas dos intercâmbios culturais possibilitados pela ocupação Árabe da península ibérica e de parte do Mediterrâneo). A própria Ana Hatherly, ainda, aponta a impossibilidade de se estudar as composições da época sem se considerar a relação intrínseca que estabelecem com esses sistemas (1983: 66) É exemplo modelar dessa afiliação o célebre soneto de Petrarca, *Questa anima gentil che si diparte* (donde o êmulo Camões compôs seu célebre *Alma minha gentil que te partiste*), reproduzido abaixo:

*Questa anima gentil che si diparte,  
anzi tempo chiamata a l'altra vita,  
se lassuso à quanto esser dê gradita,  
terrà del ciel la più beata parte.*

*S'ella riman fra l' terzo lume et Marte,  
fia la vista del sole scolorita,  
poi ch'a mirar sua bellezza infinita  
l'anima degne intorno a lei fien sparte.*

*Se si posasse sotto al quarto nido,  
ciascuna de le tre saria men bella,  
et essa sola avria la fama e 'l griddo;*

*nel quinto giro non habitrebbe ella;  
ma se vola più alto, assai mi fido  
che con Giove sia vinta ogni altra stella.*

*Esta alma tão gentil que agora parte,  
tão cedo reclamada à outra vida,  
Terá mais calorosa a acolhida  
e ao céu a sua mais excelsa parte.*

*Se, entre o lume terço, pôr-se, e Marte,  
A luz do sol será descolorida  
e se com almas outras for medida  
nenhuma poderá lhe ser comparte.*

*Se repousasse sob o quarto leiteo,  
beleza igual, impediria havê-la  
às outras; só sobeja seu conceito;*

*A quinta volta, não lhe cabe tê-la,  
mas se seu superá-la for-lhe feito  
será maior que Jove e toda estrela.*

Da leitura do soneto de Petrarca é possível encaminhar, no mínimo, duas leituras. Em primeiro lugar, atualiza o tema astronômico na poesia, já visto no caso do epigrama atribuído a Cláudio Ptolomeu e também presente em obras de peso do mundo Antigo, como a épica *Astronomica*, de Manílio (séc I d.e.c.). Deve-se considerar, para todos os efeitos, que o modelo astronômico adotado por Petrarca não é o mesmo adotado na Modernidade, concebido por Galileu e Copérnico, mas o Antigo, estabelecido desde a época pré-socrática. Nele, a terra não é considerada um planeta,



mas a sede do mundo, da vida e do ser, e a órbita de cada corpo celeste de seu sistema é uma esfera independente às quais correspondem níveis diferentes do firmamento. Obedecendo a ordem clássica, são elas: o Sol, a Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Mercúrio. Netuno, Urano e Plutão se excluem por não terem sido, à época, observados; tampouco são os corpos celestes elencados *planetas* no sentido moderno do termo, mas no sentido etimológico: são as estrelas móveis (*planetés*, do grego, *moventes*) que se opõem as estrelas fixas ao céu. Compreender o percurso desenhado pela alma da amada ao longo do soneto de Petrarca implica ter em mente seu segundo sentido de leitura, o que assinala o alcance da imortalidade da alma uma vez convertida em poema, em que a memória da amada ou do próprio poeta se transforma na própria obra poética. À guisa de exemplo, também dialogam com essa temática, cada um a seu modo, William Shakespeare e Augusto dos Anjos, respectivamente:

*Sonnet 18*

*Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate.  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date.  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimmed;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance, or nature's changing course, untrimmed;  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,  
When in eternal lines to Time thou grow'st.  
So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.*

*Budismo Moderno*

*Tome, Dr., esta tesoura, e... corte  
Minha singularíssima pessoa.  
Que importa a mim que a bicharia roa  
Todo o meu coração, depois da morte?!*

*Ah! Um urubu pousou na minha sorte!  
Também, das diatomáceas da lagoa  
A criptógama cápsula se esbroa  
Ao contacto de bronca destra forte!*

*Dissolva-se, portanto, minha vida  
Igualmente a uma célula caída  
Na aberração de um óvulo infecundo;*

*Mas o agregado abstrato das saudades  
Fique batendo nas perpétuas grades  
Do último verso que eu fizer no mundo!*

Cada uma das esferas assinaladas no percurso desenhado por Petrarca em seu soneto possui atributos próprios, definidos tanto pela mitologia de onde derivam seu sincretismo com divindades do panteão greco-romano como pela astronomia Clássica. Ao colocar-se entre o *lume terzo* e *Marte* (v. 4), a alma da amada alcança posto acima da órbita de Vênus, aspecto feminino na astrologia e senda da deusa homônima, que rege a beleza física e os desígnios do amor, eclipsando o próprio Sol; o poeta, portanto, encadeia engenhosíssima metáfora, em que a sucessão dos fenômenos naturais do céu, de recorrência e perenidade quase inesgotável, são frustrados pela beleza ingente da amada. O próximo movimento, descrito no primeiro terceto, assinala a transformação da amada de mulher em poesia; tal interpretação é possibilitada pelo valor semiótico que a esfera em que passa a se situar representa para o sistema astronômico: ao colocar-se *abaixo do quarto leito* (v. 9), ou seja, abaixo de Vênus, a alma da amada agora ocupa a senda de Mercúrio, relacionado também ao deus homônimo, regente da *comunicação, da língua e da palavra* e, além disso, *deus dos mensageiros, ladrões, mentirosos* e, portanto, *dos poetas*. Se, enquanto alma e equiparada a Vênus, a beleza da amada é capaz de eclipsar o Sol, convertida em poesia na morada de Mercúrio consegue superar em graça, além do astro-rei, também a Lua e os demais planetas já mencionados (*só sobeja seu conceito*, v. 10). Fazer-se poema, no entanto, não é suficiente para que alcance o posto mais alto, para que possa alcançar a eternidade ou, como escreve o pseudo Cláudio Ptolomeu em seu epigrama,

*ser saciada pelos deuses com ambrosia*; para isso, é necessário superar a altura do próprio senhor dos deuses, Júpiter, o que acaba por realizar no último terceto. Dominar Júpiter, tendo em vista os atributos do Deus, cujo engenho é reconhecidamente insuperável, pode ser compreendido no nível de leitura programático do poema como o domínio das estratégias de composição poética, dos mecanismos da literatura e do amplo conhecimento da tradição literária e suas convenções canônicas, os únicos meios por meio dos quais, na estética barroca, podem levar a obra poética à excelência almejada. Pode-se dizer, desse modo, que busca Petrarca indicar, de maneira bastante ousada (não temiam mais os Medievos a *hýbris* dos Antigos), possuir sua criatividade e inteligência poética que superam a do vasto espírito (*mégan nóon*) de Zeus. Reiterando a questão das características das literaturas aqui estudadas, com o objetivo de frisar sua importância para sua análise, seria impossível engajar-se em leitura com os sentidos primeiros comunicados pelo poema em seu contexto próprio de composição sem o conhecimento do sistema astrológico e mitológico com o qual estabelece profundo diálogo.

Se considerarmos, por fim, características do conteúdo a *condensação do sentido* e a derivação dos significados de *sistemas fechados de organização do pensamento* e característica contextual a *escrita comunitária e competitiva* que permeavam a escritura particular dos movimentos literários até aqui elencados, deve-se também considerar a (4) *glosa*, ou a *escrita por variação*, como a realização estilística e formal das características anteriores. Como se viu até aqui, dificilmente os poemas apresentados como exemplos são dignos de menção por sua originalidade ou ineditismo, sendo, antes, admirados por sua engenhosa capacidade de ressignificar o já dito e rearticular as categorias básicas do sentido dos sistemas de pensamento sob a égide dos quais são elaborados e de outros poemas compostos dentro de sua comunidade específica de poetas e sua tradição literária. Nas práticas literárias helenística e augustana, isso se evidencia por meio da primazia da emulação sobre a invenção já bastante demonstrada em exemplos ao longo deste trabalho; do mesmo modo, na tradição haikaísta, a existência de compêndios de fórmulas básicas para a composição poética e o contexto de embate entre autores em que foi desenvolvido e

aperfeiçoado é também prova suficiente para identificar a predominância de mecanismos de glosa e variação nas escolas de *haikai* do Japão Medieval. Sendo, no entanto, o objeto principal deste capítulo o estudo dessas características composicionais sobretudo no seu manifestar-se na tradição barroca para identificar sua adoção pelo e sua rearticulação no movimento Experimentalista português, é importante analisar em maiores detalhes alguns dos tipos de variação desenvolvidos em composições célebres do período.

Em consonância com o exemplo do poema de Petrarca analisado anteriormente, um dos sonetos mais conhecidos de Camões e de toda a tradição de poesia em língua portuguesa, *Alma minha gentil que te partiste*, pode ser considerado uma de suas variações bastante engenhosa. Reproduz-se o poema, abaixo:

*Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo desta vida descontente,  
Repousa lá no Céu eternamente,  
E viva eu cá na terra sempre triste.*

*Se lá no assento Etéreo, onde subiste,  
Memória desta vida se consente,  
Não te esqueças daquele amor ardente,  
Que já nos olhos meus tão puro viste.*

*E se vires que pode merecer-te  
Alguma coisa a dor que me ficou  
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,*

*Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
Quão cedo de meus olhos te levou.*

Glosar ou variar não pode ser confundido com *parodiar*, o que implicaria a transformação total de um determinado conjunto de elementos do poema, conforme definidos pelo autor da paródia, em outro. Trata-se, aqui, de valer-se de aspectos específicos do poema original, como seu tema, figuras e estratégias expressivas para construir, a partir deles, novos significados e leituras possíveis. No caso do soneto de Camões, é a variação explícita sobre o primeiro verso do soneto de Petrarca que

permite identificar o diálogo entre os dois poemas. A variação na execução do primeiro verso permite entrever, por sua vez, a variação maior, de ordem temática, que se atualizará com a leitura do segundo soneto. Ambos os poemas atualizam, como se pode depreender de sua análise, a temática da ascensão da alma da amada aos céus e sua subsequente imortalização em poesia, mas a partir de duas perspectivas diferentes do mesmo processo: ao passo que no poema de Petrarca se empreende a descrição distante da alma que se vai, focando-se em seu trajeto pelos céus e suas qualidades conforme alcança seus níveis distintos, o poema de Camões estabelece, como faz Shakespeare em seu *Sonnet 18*, o diálogo entre a alma da amada e o poeta, que a invoca por meio do uso da segunda pessoa, investindo nas implicações patéticas da perda e da lida com a morte. Diferentemente de Petrarca que apresenta o tema a partir de perspectiva exclusivamente contemplativa, Camões opta por oferecer ao leitor a mesma cena, mas a partir da perspectiva do relacionamento entre poeta e amada, retratando aquele como alguém que não se contenta somente com a ascensão da alma desta aos céus, mas também que deseja alcançá-la. A evidenciação do diálogo com o poema de Petrarca permite afastar da análise do poema de Camões qualquer perspectiva referencial à biografia do autor (não se trata, novamente, de poesia confessional ou sentimental): trata-se antes de exploração, por parte do poeta, de uma das múltiplas possibilidades de realização de determinado tema proveniente da tradição literária em que se insere.

Trabalhar variações de perspectiva ao mesmo tema não é coisa rara no Barroco; os próximos pares de exemplos têm por objetivo demonstrar exatamente essa tendência estética nas composições do período. O primeiro, conforme aponta Guilherme Simões Gomes Jr. (2016), são composições de Garcilaso de la Vega (1501-1536) e de Luís de Góngora y Argote (1561-1627) que versam sobre o ciúmes. Embora o realizem com figuras diferentes (o alvo, no caso, da variação), a mecânica discursiva fundamental que os organiza, como se verá adiante, é praticamente a mesma, uma vez que predeterminada pela tradição em que se inserem:

*Dentro de mi alma fue de mí engendrado  
un dulce amor, y de mi sentimiento  
tan aprobado fue su nacimiento  
como de un solo hijo deseado;*

*mas luego dél nació quien ha estragado  
del todo amoroso pensamiento;  
que en áspero rigor y en gran tormento  
los primeros deleites ha trocado.*

*Oh crudo nieto, que das vida al padre  
y matas el abuelo! Por qué creces  
tan disconforme a aquel de que has nacido?*

*Oh celoso temor! A quién pareces?  
Que la envidia, tu própria y fera madre,  
se espanta em ver el monstro que ha parido!*

(Garcilaso)

*Oh niebla del estado más sereno,  
furia infernal, serpiente mal nacida!  
Oh ponzoñosa víbora escondida  
de verde prado em oloroso seno!*

*Oh entre el néctar de Amor mortal veneno,  
que en vaso de cristal quitas la vida!  
Oh espada sobre mi de un pelo asida,  
de la amorosa espuela duro freno!*

*Oh celo, del favor verdugo eterno,  
vuélvete al lugar triste donde estabas,  
o al reino (si allá cabes) del espanto;*

*mas no cabrás allá, que pues ha tanto  
que comes a ti mesmo y no te acabas,  
mayor debes ser que el mismo infierno.*

(Góngora)

Em ambos os poemas as figuras utilizadas na descrição do ciúme sugerem possuir o sentimento origem em comum com o amor, funcionando-lhe de contraparte. A revelação de sua natureza disfórica, no entanto, ocorre de maneiras distintas: ao passo

que Garcilaso desenvolve pouco a pouco a transformação do amor em ciúmes, Góngora já a realiza de saída por meio de seus espelhamentos; para um, o ciúmes é o filho do amor que cresce cada vez mais irreconhecível aos olhos do pai, do avô (o enunciador – v. 10) e de sua mãe, a própria inveja (v. 13), para o outro, o ciúmes é víbora escondida em verde prado (vv. 3 e 4) e veneno escondido no meio do néctar do amor (v. 5). Como se pode observar da leitura, os poemas atualizam o tema da dualidade entre amor e ciúmes; nos dois casos, as figuras empregadas tem por objetivo não só apontar a tragédia da proximidade entre os dois sentimentos, o ser de um a contraparte do outro, mas também a ordem traiçoeira em que se revelam para o amante: conforme cresce e se desenvolve o soneto de Garcilaso ao longo de suas estrofes, também cresce o filho maldito do amor chamado ciúmes, que pouco a pouco destrói o próprio pai e, por consequência, o avô; o engenho do poema consiste na subversão da euforia da estrofe inicial pela disforia que se instaura gradativamente a partir da segunda; a mesma surpresa da transformação do amor em ciúme ocorre no poema de Góngora, embora não de maneira gradativa, como no poema de Garcilaso, mas em alternâncias de euforia e disforia que se manifestam nas imagens antitéticas criadas pelo poeta; isso se evidencia, como já apontado acima, por exemplo, na resolução de seu quinto verso, que quebra a expectativa do leitor ao fazê-lo encontrar *mortal veneno no néctar do amor*.

Outro elemento que se encontra presente em ambos os sonetos se revela em suas respectivas conclusões: além de surgir pouco a pouco como contraparte do amor, não se satisfaz o ciúme em se lhe opor, precisa ele também consumir todo o sentimento eufórico até substituí-lo completamente. No soneto de Garcilaso, o ciúme cresce, como filho rebelde, *tão diferente daquele de quem nasceu* (o amor) (v. 11), *mata o avô* (v. 10) e *assusta até mesmo a sua mãe*, a inveja (vv. 13 e 14), fazendo-se estranho para toda a família. Vale aqui chamar a atenção para a técnica empregada para Garcilaso para descrever o ciúme, derivada do pensamento mítico da Antiguidade: tal como na *Teogonia* de Hesíodo, em que os atributos e características dos deuses se descrevem por meio das hierogamias e de suas genealogias, no soneto de Garcilaso a descrição do ciúme é feita a partir da relação entre amor e inveja, que lhe figuram como pais. Já

no soneto de Góngora, os dois sentimentos são combatentes em oposição, faces da mesma moeda, cujo conflito, desenvolvido nas oposições dos quartetos, é vencido pelo ciúmes, nos tercetos, que se alastra *maior que o próprio inferno* (v. 14), consumindo a alma do enunciador. Em ambos os casos, novamente, os processos figurativos dos dois poemas possuem o objetivo de construir o mesmo núcleo temático.

O segundo par de sonetos analisado tem seu primeiro de autoria do poeta português Jerónimo Baía (1620 ou 1630 – 1688) e o segundo de autoria de Francisco de Vasconcelos (1673-1743), e se inserem no subgênero da *êcfrase*, ou *descrição*. Variando o pigmento, em cada caso, e, conseqüentemente, os conjuntos de figuras empregados, ambos os poemas se dedicam a descrever uma trança de cabelos femininos:

***A uma Trança de Cabelos Negros.  
Soneto.***

*Diversa em cor, igual em bizzarria  
Sois, bela trança, ao lustre de Sofala  
Luto por negra, por vistosa gala,  
Nas cores noite, na beleza dia.*

*Negra, porém de amor na Monarquia  
Reinais senhora, não sereis vassala,  
Sombra, mas toda a luz não vos iguala,  
Tristeza, mas venceis toda a alegria.*

*Tudo sois, mas eu tenho resoluto,  
Que sois só na aparência enganadora,  
Negra, noite, tristeza, sombra, luto.*

*Porém na essência, ó doce matadora,  
Quem não dirá que sois, e não diz muito,  
Dia, gala, alegria, luz, senhora?*

(Jerónimo Baía)



***A uma Trança de Cabelos Louros.  
Soneto.***

*Nesta injúria do Sol, da luz desmaio,  
Contradições admiro em seu tesouro,  
Pois se isento do raio vive o louro,  
Como vejo no louro tanto raio?*

*Se o louro fugitivo em duro ensaio  
Zombou sempre do Sol incêndios d'ouro,  
Como se foi então do Sol desouro,  
Hoje o louro se vê das luzes aio?*

*Mas se o Sol em vingança de uma queixa,  
Lá deixou uma ofensa fugitiva  
Em louro convertida, em tronco presa,*

*Sendo injúria do Sol esta madeixa,  
Que muito, ó Fílis, é que louro viva  
Um cabelo, que esquivo ao Sol despreza.*

(Francisco de Vasconcelos)

Novamente, como se viu no caso do poema de Camões composto sobre o mesmo tema de Petrarca, não se trata o soneto da trança loura paródia propriamente dita do soneto da trança negra. Sua instância de variação se relaciona com questões de estilo de escritura e figurativização. No soneto original, de Baía, composto para a trança negra, há a necessidade de defendê-la para só então elogiá-la; devido às acepções tradicionais e aos sistemas de pensamento do qual tiravam os poetas Barrocos seu arcabouço de significados comuns, a cor negra e as ideias trazidas com ela, como a noite, as sombras e a escuridão, eram associadas a valores disfóricos, como a morte, o luto e a melancolia (cf. GOMES JÚNIOR, 2016: 239-281). Tendo isso em mente, Jerónimo não exclui os significados disfóricos associados à cor em seu poema, mas aproveita da estética da antítese do Barroco para apresentar a trança em suas contradições e complexidade: embora seja *sombra* (v.6), *a luz a ela não se iguala*; embora represente o *luto* (vv. 3 e 8), *é vistosa* (v. 3) e *vence toda a alegria* (v. 8). O jogo de oposições culmina nos últimos versos de cada terceto, em que os valores disfóricos associados à cor são opostos aos valores eufóricos que surgem somente de sua

associação à amada, como se esta fosse capaz, por sua beleza, de superar a carga de negatividade trazida pelo pigmento. Consciente da necessidade da defesa da cor negra a coagir o estilo de composição e as estratégias enunciativas do primeiros soneto, opta Vasconcelos por explorar, em sua trança loura, outra sorte de contradições. Associada a figuras eufóricas, como a vida, a claridade, o Sol, a majestade, etc. – para a estética Barroca ibérica e seus sistemas de pensamento, frise-se –, a trança dourada não precisa de defesa para ser elogiada, uma vez que sua cor já de saída comporta qualidades desejáveis; é necessário, portanto, que seu elogio seja de outra ordem, semelhante, no caso, ao do poema de Petrarca aqui analisado, e consonante com temática bastante praticada no período, a da magnificência e da idealização. A trança loura de Vasconcelos é figurativizada como algo tão belo que *ultrapassa* a beleza própria de outras figuras modelares para a euforização da cor, sendo a trança que confere beleza ao pigmento, e não o contrário – não é a trança bela por ser loura, mas o louro que é belo por estar na trança –: ela vive *isenta do raio* [do Sol] (v. 3), mas sua cor chega a possuir luz própria (v. 4); sua beleza empalidece a do Sol, fazendo-o seu vassalo (vv. 7 e 8), suscitando-lhe até mesmo, ao próprio astro-rei, desejos de vingança (vv. 9 – 14). Para Vasconcelos, destarte, glosar Baía não significa imitá-lo simplesmente e apenas substituir figuras empregadas em um poema por outras, ou recriar ecos jocosos de suas vogais, rimas e consoantes em nova matriz, mas adequar-se totalmente à matéria escolhida para o trabalho poético, apresentando-a do modo mais engenhoso possível dentro do que permitem o campo semântico da figura, o arquitexto escolhido para a escrita (no caso, o soneto), e as convenções composicionais e estéticas adotadas por sua escola literária.

O último poema analisado nesta seção insere-se no conceito propriamente dito de *glosa*, de onde o conceito de variação aqui empregado tira seu significado. Sua escolha é estratégica, pois encaminhará as análises do poema central estudado neste capítulo, *Leonorana*, de Ana Hatherly. Trata-se do texto original de onde Hatherly partiu para desenvolver a obra em questão: o Vilancete para Leonor, composto por Camões.

*Descalça vai para a fonte  
Leonor, pela verdura;  
vai formosa e não segura.*

*Leva na cabeça o pote,  
o testo nas mãos de prata,  
cinta de fina escarlata,  
sainho de chamalote;  
traz a vasquinha de cote,  
mais branca que a neve pura;  
vai formosa e não segura.  
Descobre a touca a garganta,  
cabelos de ouro o trançado,  
fita de cor de encarnado...  
tão linda que o mundo espanta!  
chove nela graça tanta  
que dá graça à formosura;  
vai formosa, e não segura.*

Se se considera o vilancete acima a partir do conceito de autoria da Contemporaneidade, sinônimo, em tempos capitalistas, de *propriedade intelectual*, apaga-se algo essencial da análise do poema: tal como se explicou anteriormente a respeito das fórmulas *kigo* no gênero *haikai*, a autoria propriamente dita do texto, ou seja, “aquilo que o próprio indivíduo Camões de fato escreveu”, se circunscreve ao desenvolvimento (segunda e terceira estrofes), por parte do autor, do mote (primeira estrofe), cuja autoria é praticamente impossível de assinalar. Na literatura barroca, motes como do vilancete de Leonor, possuídos comunitariamente pela consciência coletiva da comunidade de escritores e leitores da época, eram abundantes e faziam parte do arcabouço cultural do qual todos se serviam em suas composições. A graça e a beleza do vilancete, portanto, não se limita somente ao engenho com o qual Camões descreve a idílica cena da garota Leonor em busca de água, mas também da excelência com a qual explora as possibilidades inauguradas pelo mote tanto em sua expressão como seu conteúdo e subverte/confirma suas convenções. Variar ou glosar, desse modo, não é atitude leviana para com o texto originário, metamorfose desregrada e descuidada que cala o diálogo com este, mas diligente reconstrução de sua estrutura

e maximização de suas capacidades enunciativas. Os termos em que tal processo de complexificação ocorre será explicado a seguir.

A minúcia de Camões na descrição de Leonor é inegável; o autor lhe descreve cada atributo, suas ações e ainda comenta, ao final do poema, suas próprias considerações: ainda que descalça, como aponta o mote, a Leonor de Camões segue em busca de água trajando a vestimenta de camponesa completa e seus acessórios (pote, testo, cinta, sainho, vasquinha, touca e fita), cada um descrito com precisos adjetivos; na segunda estrofe, o revelar de sua beleza, representado pela descoberta da cor de seus cabelos, faz coincidir o singelo gesto da moça com seu vislumbre pelo poeta e (por que não?) pelo próprio leitor (*tão linda que o mundo espanta* – v. 14). Tais elementos, pertencentes ao plano de conteúdo, ainda que importantes para a condução da análise, não podem ser considerados exclusivamente, sendo necessário observar também como se relacionam com o estabelecido pelo plano da expressão. Iniciando pela disposição sintática do poema, pode-se dizer que o vilancete chega a possuir elementos de poesia visual: acompanhando a disposição do corpo humano, Camões, na segunda estrofe, faz coincidir cada verso com uma parte do corpo de Leonor ou de sua indumentária, indo da cabeça às pernas, sendo quase possível visualizá-la conforme se desenvolve a leitura gradativa do trecho em questão. Há, além disso, dispostas pelo poema, aliterações e assonâncias bastante significativas, que harmonizam a matéria fonética do poema com os significados que descrevem: a qualidade da escarlata (*finá* – v. 6) eoa, por meio da vogal [i] na peça de roupa (*cinta* – v. 6); as palatalizações em *sainho* e *chamalote* (v. 7) podem bem representar as ondulações que caracterizam o tecido; a brancura da neve (v. 9) que descreve a *vasquinha* (v. 8) eoa, por meio da consoante líquida, em seu adjetivo, *pura* (v.9); na segunda estrofe, por fim, quando se descreve a cena de Leonor removendo sua touca, todas os substantivos empregados possuem vogais fechadas (*touca, garganta, cabelos, ouro, trançado* – vv. 11 e 12), os quais se opõem à única vogal aberta do trecho no verbo *descobre* (v. 11), como se a abertura da vogal, na cabeça da estrofe, coincidissem com a ação de desvelamento descrita no plano de conteúdo.

Deve-se ainda discorrer sobre um último aspecto do plano de expressão, cuja importância justifica seu lugar de destaque na análise, o ritmo. Para tanto, faz-se necessário apresentar, antes de tudo, esquema em que se descreve esticologicamente a estrutura do poema. Vale lembrar que o método de análise empregado aqui não faz fiança à esticologia clássica aos estudos do verso em língua portuguesa, mas à inaugurada pelo poeta Glauco Mattoso em seu *Tratado de Versificação* (2011), em que se analisa o ritmo do poema não a partir exclusivamente da dimensão do verso, mas da decomposição deste em unidades ainda menores, os pés, cuja nomenclatura empresta o autor às regras da esticologia quantitativa (usada pelas poéticas grega e inglesa, por exemplo), transpondo-lhes suas categorias à esticologia qualitativa (usada pelo português e pelas demais línguas românicas). No esquema abaixo, as vogais átonas são representadas pelo sinal “x” e as tônicas pelo sinal “-”; o sinal “/”, por sua vez, representa a divisão dos pés ao longo do verso; cada linha corresponde a cada verso do poema.

x - | x - | x x - | x  
 x x - | x x x - | x  
 - x | - x | - x | - x

- x | x x - | x - | x  
 x - | x x - | x - | x  
 - x | x - | x x - | x  
 x - | x - | x x - | x  
 - | x x - | x x - | x  
 x - | x x - | x - | x  
 - x | - x | - x | - x

x - | x - | x x - | x  
 x - | x - | x x - | x  
 - x | x - | x x - | x  
 x - | x x - | x - | x  
 - x | - x | - x | - x  
 x x - | x x x - | x  
 - x | - x | - x | - x

Como se pode depreender da análise do esquema, ainda que todos os versos empregados sejam redondilhas maiores, como manda a coerção estabelecida pelo mote, sua estrutura esticométrica varia para gerar efeitos de sentido bastante engenhosos: aproveitando a inversão de paradigma inaugurada no final do mote (em que os ritmos inclinados às tônicas do primeiro e segundo versos são substituídos pelo ritmo trocaico, inclinado às átonas – VAI/for/MO/sae/NÃO/se/GU/ra), Camões desenvolve o poema realizando a mesma inversão de paradigma em grande parte de seus versos (vv. 3, 4, 6, 8, 10, 13, 15 e 17), as oscilações de ritmo são estrategicamente colocadas em momentos específicos do poema em que se chama a atenção para peças da roupa da moça (vv. 3, 5, 7 e 12), fazendo com que saltem aos ouvidos do leitor de maneira análoga ao do pintor ao mudar a textura da pincelada para chamar detalhes da pintura aos olhos de seu espectador; preparam, além disso, o ouvinte para sua inversão mais significativa, a do verso final do mote, que passa a figurar no final de cada estrofe na variação proposta por Camões: os dois últimos versos do poema, como permite notar o esquema, correspondem fielmente à estrutura esticométrica dos dois versos finais do mote inaugural. A oscilação dos ritmos, no entanto, não se restringe somente aos efeitos descritos até então, pois contribuem, na totalidade do conjunto, com a geração de outro efeito de sentido ainda mais engenhoso: ao variar a posição das tônicas ao longo do versos, oscilar entre paradigmas que privilegiam ora sílabas tônicas, ora sílabas átonas, e criar até mesmo versos de ritmo aparentemente truncado (como o verso 8, em que a palavra “traz” compõe sozinha um pé de uma única tônica), figurativiza Camões o vacilar dos passos de Leonor, *descalça pela verdura*, e a insegurança com que anda por seu caminho que o mote faz questão de introduzir como sua questão central (*vai formosa e não segura* – vv. 3, 10 e 17).

Ao realizar sua proposta de variação ao mote, Camões, como se demonstrou, maximiza e complexifica suas potencialidades enunciativas: descreve a cena de Leonor buscando água, mas não se refere explicitamente a sua insegurança no fazê-lo, deixando que se expresse na materialidade do poema por meio das oscilações de ritmo; enriquece tudo isso, ademais, com figuras fonéticas e sintáticas que permitem ao leitor a visualização da cena. À maneira dos poetas alexandrinos, a quem era cara a

prática da *poikilla* (mistura de gêneros), Camões não somente adensa as capacidades significativas do vilancete, mas também se vale de suas coerções para atualizar e complexificar o gênero da *êcfrase* (descrição), inaugurado na literatura Ocidental pela descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*, com cuja tradição o poema estabelece diálogo ao rearticulá-la.

Além do diálogo entre gêneros literários estabelecido no vilancete, o poema, por pertencer a uma tradição que privilegia, como se demonstrou, a *escrita comunitária* e a *correspondência a sistemas fechados de significação*, dialoga com e rearticula também as convenções e temas inaugurados por ela própria. Não é estranho ao contexto histórico e estético do poema propor que um de seus níveis de leitura seja o do comentário sobre a própria arte poética: como se pode ver em outras composições do período, algumas destas analisadas neste mesmo trabalho (como o *Questa anima gentil che se diparte*, de Petrarca, e o *Sonnet 18*, de Shakespeare), é comum se valer das figuras da amada e de sua descrição ou do diálogo com ela para encaminhar reflexão sobre o próprio ato de poetizar, sendo a amada, nesse caso a dupla metáfora para o poema em questão e para a poesia como um todo. Considerando o vilancete nesses termos, o vacilar de Leonor pode também ser lido como o vacilar do poeta na composição do poema: por mais que equipe sua Leonor, sua poesia, com todo o paramento da camponesa – metáforas, nessa chave de leitura, para a diligência e o cuidado do poeta barroco –, ela ainda caminha descalça, insegura, pela vasta *verdura* (que bem poderia guardar relação temática com a *selva oscura* de Dante); tal estratégia de fragilização do ato poético se vê também no já analisado *Carmen 4*, de Catulo, em que sua poesia é descrita pela figura de um pequeno barco a singrar a imensidão do mar. Diante do exposto, é possível argumentar que Camões, por meio de sua proposta de variação, além de complexificar o mote inaugural em vilancete e *êcfrase*, expande também suas capacidades significativas ao acrescentar-lhe outro nível de leitura, para além do referencial, o *metalinguístico*.

Explicado o que se entende por *escrita por variação ou glosa* e explicadas, portanto, as características que definem as poéticas experimentais, e aproveitando a análise encaminhada do vilancete, passa-se agora ao objetivo central deste capítulo:

demonstrar como tais características poéticas são traduzidas para os meios da pós-modernidade na estética da PO:EX portuguesa, por meio da análise da relação de diálogo estabelecida entre variações do poema *Leonorana*, de Ana Hatherly e o mesmo mote utilizado por Camões na composição de seu poema. Pretende-se demonstrar, mais precisamente, como autora, em seu poema, realiza duplo feito de rearticulação sígnica: para além das propostas de rearticulação individuais que realiza com cada variação que propõe ao mote, rearticula também os paradigmas da própria escritura barroca, possibilitando a criação de uma estética originada pela *tradução de uma tradição*.

#### **4.4. O projeto estético de Leonorana**

Dado seu contexto de composição e publicação e explicitados os traços definidores da tradição com que deseja dialogar, tarefas de cunho filológico imprescindíveis para a compreensão de qualquer obra literária, faz-se possível conduzir a tarefa central que objetiva cumprir este estudo. Tal etapa se dividirá em duas partes: primeiro, procurar-se-á identificar como Hatherly, ao longo de sua *Leonorana*, corresponde e atualiza às quatro características essenciais da literatura experimental, conforme estabelecidas neste trabalho; em seguida, será conduzida análise de variações individuais e conjuntos de variações desenvolvidos pela autora, com o fim de explicitar semioticamente o diálogo que realizam com o texto original do mote do vilancete. Pretende-se, portanto, demonstrar que *Leonorana* encerra em si dois tipos distintos de tradução: a primeira, que ocorre internamente ao texto, correspondente a cada poema individual tomado em sua relação com o mote; e a segunda – esta o objetivo central deste capítulo –, que ocorre externamente, que possibilita a criação do Experimentalismo português moderno a partir do diálogo com o movimento Barroco medieval. Esse segundo tipo de tradução, reitera-se, é diferente das demais modalidades analisadas, uma vez que não se trata da tradução de um texto em outro, pertencente ao mesmo código (a “tradução” em sentido geral), nem da tradução de um texto produzido em determinado código conotador para outro (a “tradução



intersemiótica”), nem da tradução das coerções de determinado arquiteyto de determinado código para outro (cujo objetivo é o de fundar gênero discursivo preexistente em novo código), mas da tradução da totalidade de um projeto estético e sua recriação em outro paradigma composicional.

Na introdução deste trabalho, propôs-se maneira alternativa de definir os níveis da linguagem e estruturar sua disposição, do mais geral para os mais particulares. Longe de buscar encerrar a discussão sobre os níveis do discurso – é necessário destacar – tal esquema possui, antes de tudo, aspecto operacional e *ad hoc*, pois seu objetivo primeiro é servir à ciência da tradução como forma eficaz de compreender a relação entre texto original e texto traduzido. Até então, o modelo proposto considerava as seguintes dimensões de sentido nos discursos, estruturadas tal como se apresentam a seguir:



Que o modelo limita e reduz o objeto de estudo (no caso, o discurso) e procura simplificá-lo é fato inegável – é esse o objetivo do pensamento científico –. O crítico, diante dele, poderia apontar todas as peças do quebra-cabeças que ignora, complementá-lo ou, até mesmo, refutá-lo parcial ou completamente. Tendo isso em vista, é não apenas possível como necessário já iniciar tal crítica neste próprio trabalho, uma vez que, sem atualizar o esquema com outro aspecto fundamental dos discursos (ignorado até então por motivos metodológicos), será impossível demonstrar os

argumentos avançados no início deste capítulo. Faz-se necessário, portanto, tecer algumas considerações de cunho epistemológico antes de seguir adiante.

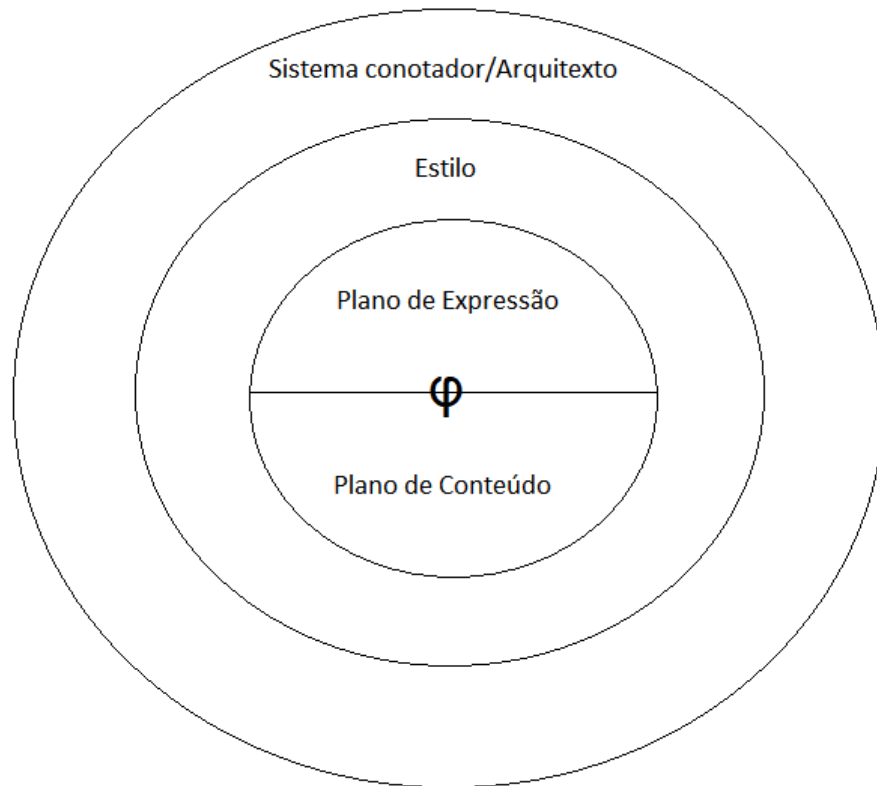
Quando determinou as dicotomias pelas quais se organizaria a ciência da linguagem, Ferdinand de Saussure foi o primeiro a considerar a diferença entre sistemas ideais (os quais chamou *língua*) e suas realizações individuais (as quais chamou *fala*). A ciência da linguagem normativa que vigorava em sua época, a gramática prescritiva, era incapaz de compreender aquilo que chamavam *desvios à norma culta* enquanto formas válidas de comunicação, voltando-se somente ao estudo deontológico das linguagens, fixando estruturas abstratas às quais se deveria corresponder irrestritamente. Considerar a importância das realizações individuais, contra às quais se chocam as estruturas abstratas, possibilitou à ciência da linguagem instaurar novos campos para além da gramática normativa, como a sociolinguística variacionista, a pragmática, a semântica estrutural, a linguística histórica e a semiótica.

Mas não é somente do ponto de vista da linguística propriamente dita que os conceitos introduzidos por Saussure adquirem sua relevância e importância. Acidentalmente, a definição da dicotomia entre *língua* e *fala* permite encaminhar reflexão ainda mais abrangente, orientada esta pela perspectiva da filosofia da linguagem. Para Vilém Flusser (cf. 2007), a dicotomia Saussureana pode ser o ponto de partida para uma mudança radical na concepção da própria natureza dos códigos e, conseqüentemente, da comunicação humana como um todo. A oposição entre *língua* e *fala* é também ela *ad hoc* e responde aos conflitos e diálogos científicos do contexto histórico em que se situavam tanto Saussure como seus pares; se se considera a mudança das próprias gramáticas normativas ao longo do tempo e sua natureza arbitrária, fruto de convenções estabelecidas, quebradas, reiteradas e alteradas, vê-se que o conceito de *língua*, em termos saussureanos, não é nada mais do que “ficção científica”, postulado ideal que não se verifica materialmente quando se suspendem metafísicas e deontologias da linguagem e se volta para sua natureza essencialmente humana. Toda descrição abstrata dos códigos, portanto, é contingenciada, antes, pelos indivíduos e grupos que as constroem; a comunicação humana inexiste isoladamente, uma vez que sempre emana de e define enunciadores e enunciatários.

Quer seja em função poética ou referencial, os discursos são, necessariamente, produzidos e manifestos por intelectos conscientes de si próprios e dos outros ao seu redor – sua *comunidade*, nos termos de Flusser –. Cada intelecto, por mais que coagido e moldado por seu contexto histórico, econômico e social, é o conjunto único de suas experiências e das reflexões que articula a partir destas; irreduzíveis, logo, uns aos outros. Ainda que compartilhem do mesmo código e dos mesmos arquitextos, os intelectos, em suas realizações individuais da linguagem, imprimem sobre elas as marcas indeléveis de sua individualidade e irreduzibilidade. A existência de uma ciência filológica, capaz de determinar o período da composição de um texto e até mesmo seu autor, por meio de técnicas comparativas, é prova inconteste da relevância do indivíduo enunciador nos estudos da linguagem.

Propõe-se, diante desse contexto, inserir ao esquema aqui avançado a dimensão do indivíduo enunciador, a qual, de agora em diante, será chamada de *estilo*, evocando seu sentido etimológico, o estilete com que se grafavam as letras nas *tabellas* de cera no mundo romano. Assim como se identifica o enunciador pela análise grafológica das marcas particulares que deixa quando escreve à mão, também é possível identificá-lo por meio das marcas que deixa em cada um de seus atos comunicativos, de acordo com a materialidade de cada código. Situar seu lugar no modelo, no entanto, é tarefa que exige cuidado: dispô-lo como a esfera mais abrangente no esquema, acima do código, é contradizer a própria concepção de texto e discurso encaminhada nesse trabalho e incorrer em psicologismo indesejado. O indivíduo não surge antes da linguagem. Muito pelo contrário, define-se por meio dela. O intelecto somente adquire consciência de si quando em meio às linguagens. Sua irreduzibilidade em relação aos outros intelectos não é prova de sua liberdade irrestrita (arriscar-se-ia dizer, por essa via, que há pensamento sem linguagem), mas significa, por outro lado, que, no universo comunicacional estabelecido pela comunidade de intelectos, possui autonomia e capacidade de afirmar sua individualidade por meio da maneira única que articula os códigos e arquitextos que adquire. Tendo isso em vista, propõe-se inserir o *estilo* abaixo da dimensão do código e do arquitexto, uma vez que toda afirmação única de identidade intelectual pressupõe a necessidade de diálogo,

diálogo este que se estabelece a partir das regras de realização de discursos convencionadas pela comunidade em que se insere:



Não é porque se situa abaixo da dimensão do código e dos arquitextos que a dimensão do estilo é a ele totalmente subordinada. A sujeição de uma dimensão a outra é necessariamente recíproca: diante de determinado código e de determinado arquitexto, pode o estilo refletir sobre suas convenções e revolucioná-las tão radicalmente que, quando reconhecido e aceito pela comunidade, passa a fazer parte da dimensão superior: Shakespeare, com seus sonetos e peças, realizações individuais de sua concepção única de drama, poesia e do código que coagem, faz de sua maneira de enunciar a língua inglesa o paradigma de enunciação desta para sua comunidade; o mesmo pode ser dito de Basho, Catulo, Safo, Camões, Petrarca e tantos outros aqui estudados para suas respectivas comunidades.

Quase que paradoxalmente, a irreducibilidade de um intelecto a outro é o que garante, também sua intercomunicabilidade. A necessidade de comunicar-se surge somente da incompreensão do outro, daí a incessante busca individual de cada humano de decodificá-lo. Pudessem ser reduzidos um ao outro, tornar-se-iam o mesmo e cessariam as inquietações. É somente porque individualizados que podem os intelectos estabelecer consenso a partir da discórdia, e é nesse discordar-se constante que se pode encontrar a origem de várias instituições humanas definidas pela dinâmica de convenções e diferenças, como as leis, o conceito de Estado e governo e, até mesmo, a ciência (por mais que neguem isso os empiricistas). Quando os discursos se articulam por meio da função poética, ou seja, quando pertencem ao universo delimitado como *arte*, o análogo dessas instituições se encontra nos consensos, convenções e discordâncias estabelecidos por intelectos criativos na forma de *movimentos artísticos, vanguardas, tendências estéticas*, etc. Quando descobrem a existência de outros que, a partir de sua forma única e singular, refletem sobre os discursos e sobre as linguagens de maneira similar à sua, agrupam-se os indivíduos com o objetivo de formar novas comunidades. Não raro, encontram também outros grupos de indivíduos de que discordam e contra os quais criam oposições e conflitos, conflitos estes que permitirão o desenvolvimento e o adensamento de seus próprios estilos comunitários e, posteriormente, quando apaziguados pelo transcorrer da história, a criação de novos estilos e novas comunidades pelas gerações seguintes.

As características gerais das literaturas experimentais apresentadas anteriormente, desse modo, não pertencem ao nível dos códigos e dos arquitextos, são convenções estilísticas estabelecidas por suas respectivas comunidades, possibilitadas por contextos estéticos, sociais, econômicos e históricos. Nos casos das estéticas helenística e augustana, do *haikai* produzido durante o Shogunato Tokugawa e do barroco português, identifica-se elementos contextuais em comum que favorecem o surgimento de tais concepções literárias: a existência de instituições com espaços destinados à discussão poética e à produção coletiva em detrimento da individual, como a biblioteca de Alexandria, a corte imperial romana e a corte feudal japonesa e portuguesa; a descoberta de outros sistemas de pensamento com os quais se tenta

estabelecer diálogo e, por meio deles, enriquecer os já existentes, como o budismo para o *haikai* e o mundo clássico grego para os helenísticos, romanos e barrocos portugueses; a necessidade de diferenciar-se dos outros grupos já estabelecidos e, dentro dos próprios grupos, de seus outros membros, decorrente da condição de agrupamento forçado dos poetas pelas instituições elencadas anteriormente, vista no *haikai* na oposição entre as escolas Soin, Teitoku e Basho, no mundo helenístico e augustano nas invectivas que os poetas endereçavam a seus rivais e, no mundo barroco português, nos escólios aos poemas anagramáticos e visuais em que os autores indicavam como suas composições eram, objetivamente, superiores às de seus pares.

No contexto da Poesia Experimental portuguesa, a situação, guardadas as devidas proporções, não difere muito dos outros casos descritos. A corte imperial ou feudal e a biblioteca de Alexandria dá lugar à academia e à universidade; os sistemas de pensamento redescobertos pelo movimento são os desenvolvidos pelos poetas barrocos; a necessidade de se diferenciar adquire vernizes políticos, além dos estéticos: por um lado, diante do obscurantismo e do retrocesso intelectual do fascismo salazarista, que reduzia a arte à expressão da ideologia totalitária e à defesa do nacionalismo, a PO:EX se lhe opõe com seu discurso globalista e iconoclasta, manifesto em sua relação com as novas tecnologias e o diálogo intenso com o movimento Concretista, no Brasil; por outro lado, diante da “poesia engajada” do movimento Neo-realista, em que se abole o código em prol da mensagem política, e do malfadado Surrealismo, incapaz de operar a revolução na linguagem a que se propõe, por conservar intacta a sintaxe e as estruturas da língua em prol do delírio figurativo, os poetas Experimentais chamam a atenção para a tradição poética portuguesa, à qual a complexificação e exploração dos códigos sempre foi programa estético, reclamando para si o título de seus herdeiros.

Finda essa necessária digressão, é possível, agora, estudar *Leonorana* nos termos propostos no início deste capítulo. Como dito anteriormente, dentro do programa estético da PO:EX de traduzir a poética barroca ao contexto pós-moderno, *Leonorana* pode ser considerada, como a *Ilíada* para o gênero épico, obra basilar e programática

de seu movimento. Deseja-se, agora, de posse das características essenciais do estilo barroco e das outras literaturas experimentais, identificar sua maneira única de compreendê-la e rearticulá-la.

Logo de início, *Leonorana* se comporta de maneira bastante diferente de outras obras de poesia produzidas na Modernidade. Enquanto boa parte dos poetas modernos e contemporâneos investem e investiam no aspecto “difuso” e “inexplicável” da arte poética, diferenciando-a do pensamento científico, Ana Hatherly inicia seu livro de maneira diametralmente oposta: a primeira página de *Leonorana*, como faziam os barrocos, contém seu escólio; nele se explica, sem pedir a autora qualquer vênua, a totalidade de seu projeto estético, perfazendo-se roteiro de fruição para seu leitor.

TRINTA E UMA VARIAÇÕES TEMÁTICAS SOBRE  
O MOTE DE UM VILANCETE DE LUIS DE CAMÕES

P R O G R A M A

VARIAÇÃO I — 1.º desenvolvimento do tema. Discurso sem interferência.  
 VARIAÇÃO II — Variação sobre o 1.º desenvolvimento com rima obrigada.  
 VARIAÇÃO III — Síntese da 1.ª e 2.ª Variações com leituras múltiplas.  
 VARIAÇÃO IV — Síntese da Variação anterior com leitura simétrica.  
 VARIAÇÃO V — Síntese máxima de todas as Variações anteriores.  
 VARIAÇÃO VI — Atomização temática e formal.  
 VARIAÇÃO VII — 2.º desenvolvimento do tema. Multiplicidade semântica. Concomitância. Consonância obrigada.  
 VARIAÇÃO VIII — Ambiguidade semântica por co-ocorrência sonora obrigada.  
 VARIAÇÃO IX — Ininteligibilidade por sonorização absoluta. Semantização da forma.  
 VARIAÇÃO X — A ininteligibilidade torna-se significante por sonorização harmônica. Semantização da forma.  
 VARIAÇÃO XI — 3.º desenvolvimento. Circunscrição absoluta aos elementos do tema. Des-semantização por alteração sintáctica. Autonomização dos elementos que constituem o tema.  
 VARIAÇÃO XII — Idem. Mas primeira reformulação do tema. Primeiro afastamento.  
 VARIAÇÃO XIII — Circunscrição absoluta aos elementos do tema. Primeira reformulação total.  
 VARIAÇÃO XIV — Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.  
 VARIAÇÃO XV — Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.  
 VARIAÇÃO XVI — Reformulação por atomização concreta. Semantização visual.  
 VARIAÇÃO XVII — Afastamento por imagem absoluta.  
 VARIAÇÃO XVIII — Formulação ideográfica. Semantização visual.  
 VARIAÇÃO XIX — Ininteligibilidade por semantização visual absoluta.  
 VARIAÇÃO XX — Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta.  
 VARIAÇÃO XXI — 4.º desenvolvimento do tema. Semantização crítica.

193

VARIAÇÃO XXII — 5.º desenvolvimento do tema. Des-semantização crítica por alteração sintáctica e concomitância obrigada.  
 VARIAÇÃO XXIII — 6.º desenvolvimento do tema. Des-semantização crítica. Agudização temática.  
 VARIAÇÃO XXIV — 1.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por interferência visual e sintáctica.  
 VARIAÇÃO XXV — 2.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por aglutinação absoluta. Proposta de leitura inédita.  
 VARIAÇÃO XXVI — 3.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por espacialização sistemática. Proposta de leitura inédita.  
 VARIAÇÃO XXVII — 7.º desenvolvimento do tema. Permutas sistemáticas sobre a palavra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.  
 VARIAÇÃO XXVIII — Permutas sistemáticas e simétricas sobre eixos da palavra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.  
 VARIAÇÃO XXIX — Permutas sistemáticas e simétricas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.  
 VARIAÇÃO XXX — 8.º desenvolvimento do tema. Afastamento máximo por tematização dos próprios mecanismos da obra realizada. Semantização aguda. Interferência por neologismos, aglutinações e des-colocação.  
 VARIAÇÃO XXXI — Variação sobre o 8.º desenvolvimento do tema. Obscurecimento por logicização e submissão formal.

194

A leitura do escólio de *Leonorana* já permite, de saída, identificar-lhe a presença de três das quatro características das literaturas experimentais: (1) ao indicar ao leitor que o livro lhe trará “*trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões*”, Hatherly declara compor guiada pela *escrita por variação ou glosa*; (2) ao nomear Luís de Camões e tornar patente seu diálogo com o autor, declara fazer *escrita comunitária*; pode-se argumentar também seu desejo de *competir* com o poeta em seu restringir o objeto das variações ao *mote* escolhido por ele na composição de seu vilancete (ora, se Camões avança sua proposta de solução ao mote ao leitor, também faz o mesmo Hatherly, convidando seus pares e público a julgar seu engenho, em mais de *trinta e uma* possibilidades diferentes); (3) ao valer-se, na descrição do objetivo de cada variação, de termos oriundos das ciências da linguagem e da matemática (tais como “semantização visual”, “alteração sintática”, “logicização” e “permuta sistemática”), declara realizar reflexões poéticas a partir de *sistemas fechados de pensamento*, exigindo de seu leitor o conhecimento destes para que frua da obra de maneira satisfatória.

Em seguida, após terminado o escólio, Hatherly reproduz o mote do vilancete que lhe serve de base, reiterando novamente seu pertencer à comunidade e a eleição de seu êmulo e rival. Não se pode considerá-lo mera epígrafe ao livro, uma vez que o mote aqui tem o objetivo de introduzir ao leitor tanto o texto emulado como seus temas principais. Retomando a análise realizada na seção anterior, é possível identificar em seu mote todos os seus níveis de leitura e estratégias enunciativas. Nele estão contidos o vacilar e a insegurança da personagem, em suas duas interpretações possíveis (a referencial e a metalinguística), bem como se demonstra seu jogo de rimas, aliterações e assonâncias e seu ritmo único em redondilhas de estrutura esticométrica variada, o qual, na variação de Camões, é desenvolvido de maneira bastante engenhosa; além disso, encerra o mote, sobretudo em seu refrão, as palavras centrais para o estabelecimento da cena que descreve, com seus respectivos campos semânticos.

Na análise do vilancete, viu-se que este poderia encerrar, no mínimo, dois níveis de leitura, consideradas as convenções da escola barroca: a primeira, referencial, dedicada à descrição da cena, em que as palavras do poema têm sentido denotativo; a



segunda, metalinguística, em que essas mesmas palavras adquirem sentido conotativo, tornando-se metáforas para o próprio ato poético. Consciente de ambas as possibilidades de leitura, as variações de Hatherly procuram realizá-las a partir de múltiplas perspectivas: por um lado, a autora se vale de recursos introduzidos pela pós-modernidade para atualizar o aspecto efrástico do mote; pelo outro, emprega os mesmos recursos para complexificar seu aspecto metalinguísticos. Os termos em que se estabelecem os níveis de leitura e se gera o sentido do texto busca-se descrever nos parágrafos seguintes, a partir da análise detalhada das variações mais significativas para este estudo.

As primeiras cinco variações compostas por Hatherly são parte de um grupo coeso, em que a autora inaugura sua empreitada poética. A primeira variação, dita ser “discurso sem interferência”, desenvolve-se da seguinte forma:

#### VARIAÇÃO I

a manhã acontece quando no movimento aparente da sucessão  
dos dias e das noites a terra de súbito ilumina o sol não  
tão de súbito porém que o dia acontece lentamente acontece  
tudo lentamente porém só de súbito se torna real e súbito  
é tudo o que foi lentamente acontecendo até ao momento de  
explodir em realidade súbita de súbito é manhã como de súbito  
brota uma fonte e tão subitamente intermitente como o dia  
a fonte é uma súbita intermitência fenómeno que se explica  
pelo princípio do vaso de tântalo e toda a magia de uma  
fonte resulta do súbito escoamento do ramo maior de um  
sistema de comunicantes cujo sifão escorvado permite a  
passagem do formoso líquido de um vaso para outro existente  
pelo seu fluir e origem da origem fluente e como leonor  
é um produto da sucessão dos dias e das noites e do facto  
de erguer-se de seu leito onde esteve intermitente durante  
a noite escura e subitamente irrompe a fonte o dia e leonor  
poisa o pé no chão frio vaso onde nasce a verdura e na ponta  
de seus dedos estremecem os filamentos das nervuras das folhas  
e leonor treme e seus nervos estremecem até ao registo  
das sensações e a mensagem da verdura está na origem de  
seus nervos motores transmitirem ordens por seu corpo  
e os belos músculos flectem em sua perna para trás  
em sua coxa para cima em seu ventre para dentro  
em seus ombros para diante e em sua cabeça para baixo  
e os músculos orbiculares recebem a mensagem da verdura  
e quase cerram as suas belas pálpebras  
e sua pupila se contrai e um arpepio  
em seus seios endurece a rosada floração de seus mamilos  
e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade  
só  
porque é manhã e surge o dia  
e brotam as fontes e há verdura

Ferindo, ironicamente, a prescrição aristotélica de recortar o tema poético e jamais iniciar *ab ovo*, Hatherly opta por ignorar a cena central do mote e põe-se a discorrer, em prosa livre e quase técnica, sobre o fenômeno do amanhecer, indicando-lhe suas causas e conseqüências. O texto, cheio de aliterações nasais cacofônicas, tem ares de rascunho não polido, fluxo da consciência ininterrupto de quem se sente à máquina de escrever e começa a ensaiar as primeiras ideias antes da composição do texto final. Após a descrição da manhã, a autora passa para a descrição nos mesmos termos de sua Leonor, detalhando minuciosamente (chegando a usar até termos da biologia – *seus músculos flectem em sua perna*) os processos envolvidos em seu caminhar. A vacilação e a surpresa de Leonor, por fim, expressa no mote original somente pela locução “não segura”, transforma-se, na variação de Hatherly, em eloquente descrição das reações físicas causadas pelo medo e pela insegurança, desnudando-lhe o que, no poema de Camões, ocultava-se sob a vasquinha e o sainho de chamalote:

*(...) em seus seios endurece a rosada floração de seus mamilos  
e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade (...)*

De súbito, a prosa livre de Hatherly, após a palavra sensibilidade, tem seu fluxo interrompido pela palavra “só”, que fica isolada em um único verso. A palavra solitária é seguida, no que perfaz o fim da variação, por dois versos que podem ser lidos esticometricamente como octossílabos:

*porque é manhã e surge o dia  
e brotam as fontes e há verdura*

Considerando a variação, agora, em relação com os níveis de leitura inaugurados pelo mote, propõe-se as seguintes interpretações. Ao passo que, no mote e na variação de Camões, a insegurança de Leonor é construída por meio das variações rítmicas das redondilhas, na variação de Ana Hatherly ela se constrói por meio do aspecto inacabado do texto, praticamente todo escrito em prosa cacofônica e

desritmada, desprovida também de pontuação; a ausência de pontuação permite ler o adjetivo “só”, na antepenúltima linha do texto, tanto em conjunção com o verso seguinte (*só porque é manhã e surge o dia*) ou com o anterior (*tudo isso acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade só*), perfazendo silepse de classe gramatical, como também parataticamente, como adjetivo que descreve a condição de Leonor (a qual estaria *só*, pois *é manhã e surge o dia*). Mas é no nível metalinguístico que Hatherly se destaca pelo engenho e pela criatividade: se no caso do vilancete, por estar obrigado a corresponder às convenções do arquitepo, Camões consegue enunciar sua reflexão sobre o ato poético com poucos recursos diretos, dependendo mais de sua tradição e contexto que da materialidade do poema, Hatherly, desobrigada de obedecer o gênero vilancete, faz uso da prosa livre, não polida e difusa para simular o tortuoso processo criativo de um escritor em busca de possibilidades enunciativas. Põe às claras, ao leitor, o turbilhão de ideias que assalta o escritor quando este se propõe a compor poesia. Nessa chave de leitura, a quebra do fluxo pelo adjetivo “só” e os octossílabos que se sucedem, representam o sucesso do poeta em obter seu recorte temático e paradigma de versificação. O mar que cruza o barquinho de Catulo, a selva escura de Dante e a vasta verdura de Camões, dos quais se valem os poetas como metáforas para dificuldade da escrita, é explicitado é manifesto por Hatherly no aglomerado de palavras, mimetizando estas o indomável vendaval de ideias que fustiga a mente criativa, o qual os escritores – sempre sem sucesso – intentam dominar.

Da segunda à quinta variação, Hatherly dá continuidade ao processo de depuração do texto que inicia ao final da primeira. Essa depuração, como sói ser em poesia, traduz-se na inserção de coerções discursivas em diferentes níveis da linguagem: na segunda, a qual chama a autora de “variação sobre o primeiro desenvolvimento com rima obrigada”, Hatherly amarra e dá torno às figuras e temas introduzidos na primeira, forçando-se a utilizar a mesma rima em “-ura” imposta pelo mote ao longo dos versos que, embora ainda livres, têm ritmos, aliterações e assonâncias muito mais bem definidos do que se lia na primeira variação; como se pode depreender a partir da leitura do poema, as nasais cacofônicas da prosa bruta

anterior são suavizadas e cedem o protagonismo a consoantes líquidas e sibilantes (acorda e sente **essa** verdura irmã da formosura – grifos nossos –):

## VARIAÇÃO II

quando leonor pela manhã estava nua  
acorda e sente essa verdura irmã da  
formosura das fontes e da verdura  
estende o pé e pisa o chão descalça  
e treme de verdura pela formosura da  
manhã primeiro jacto da fonte da verdura  
seu pé descalço treme de frio como tremem  
as faces da verdura abrindo suas bocas  
à aragem fria da manhã segura como a  
fonte segura da verdura da aurora e nua  
como leonor fremente pela verdura e tão  
formosa como a fonte que irrompe de  
súbito como o dia estende o pé descalço  
para fora do leito da fundura da noite  
em que dormem as fontes a verdura a  
formosura e leonor insegura ergue-se a  
caminho pela verdura e na verdura colhe  
formosura vai para a fonte nua

Diferentemente da Leonor de Camões, que, porquanto descalça, vai à fonte trajando todo o seu paramento de camponesa, a de Hatherly *vai à fonte nua*. O adjetivo “nua” que conclui o poema, na esteira das interpretações propostas, pode ter a si atribuído triplo sentido: no nível de leitura referencial, pode ter significado denotativo, fazendo da Leonor de Hatherly quase uma ninfa ou deidade antiga, ou conotativo, em que estar nua é metáfora para sua insegurança no caminhar pela mata; e no nível metalinguístico, aponta para a insegurança do poeta, indefeso e despido diante da vastidão da poesia e da linguagem, em sua incessante busca pela fonte, sua origem, a

qual acredita ser capaz de saciar-lhe a sede de saber. É importante levar em conta a escolha dessa palavra também no plano da expressão: dada a coerção imposta por Hatherly, de se obrigar a rimar como manda o vilancete, a palavra “nua” representa o fracasso ou a transgressão, por parte do poeta, em seguir com diligência os critérios que impõe a si no ato da escrita; desprovido da consoante líquida que figura em posição central na sequência de sílabas que perfazem a rima, o ditongo aberto do adjetivo ecoa como marca da incapacidade do poeta domar a própria linguagem, ou, ainda, de sua rebeldia para consigo próprio de transgredir as próprias regras que se lhe impõe.

A terceira variação, em que Hatherly realiza o que chama de “variações com leituras múltiplas”, a autora subverte a ordem convencional da leitura, valendo-se do artifício da espacialização, tal como Cummings e Mallarmé, para encaminhar caminhos múltiplos por onde podem passear seu leitor e sua Leonor moderna:

### VARIAÇÃO III

quando	leonor	acordou
pela manhã		estava
	nua	
		sente
	irmã	
	da formosura	
	das fontes	
	da verdura	
logo		estende
	o pé	pisa
	o chão	
	descalça	treme
primeiro		
	a aragem	
	fria	
	segura	
	a fonte	irrompe
de súbito		
	o dia	
	do leito	
	da fundura	
a caminho	da noite	ergue-se
	leonor	

Hatherly divide o texto em três colunas diferentes, dispondo os advérbios e locuções adverbiais do lado esquerdo, os substantivos e adjetivos no centro e os verbos do lado direito (considera-se, no entanto, a possibilidade de ler a palavra “segura”, no penúltimo aglomerado de palavras, como verbo), totalizando 32 elementos permutáveis entre si. Sem descontar as possibilidades de arranjo das locuções em que quedaria o texto sem sentido gramatical (pois muito pouco tem a dizer a gramática

normativa à poesia), o número total de caminhos de leitura escapa à compreensão dos que somente lidam com quantidades palpáveis e familiares: são  $1.4615016373 \times 10^{48}$  (mais de um quindeilhão) de maneiras diferentes de ler o poema, número ainda mais intimidador quando escrito em notação decimal ( $1.461.501.637.330.902.918.203.684.832.716.283.019.655.932.542.976$  possibilidades de arranjo). Para se ter uma ideia da magnitude da cifra, estima-se que o universo observável possua entre  $10^{78}$  e  $10^{82}$  átomos em sua totalidade; as possibilidades combinatórias que possui o poema, portanto, representam um pouco mais da metade desse número; estimando-se que cada locução, em média, ocupa dois centímetros quando escrita, se alguém tentasse escrevê-las todas, teria papel suficiente para dar  $3.3215947 \times 10^{19}$  (mais de trinta e três quintilhões) de voltas em todo o diâmetro do universo observável (que, por sua vez, mede  $8.8 \times 10^{28}$  – oitenta e oito octilhões – em centímetros); faz até mesmo modesta e humilde a estimativa do número de estrelas no universo observável (aproximadamente  $10^{21}$  – um sextilhão –), totalizando pouco mais que seu dobro. Se o critério quantitativo dos anagramáticos barrocos for utilizado aqui (cf. HATHERLY, 1983) para julgar o engenho de Hatherly, a autora os superaria, por ordens de magnitude, incontestavelmente.

Por meio do diálogo com os conceitos estabelecidos pela matemática para a combinatória e com as inovações estéticas trazidas pela modernidade para a arte poética (isto é, as já referidas espacialização e subversão da ordem convencional de leitura), a terceira variação de *Leonorana* demonstra a quase infinita recursividade da linguagem. Considerada em termos materiais, as línguas verbais nada mais são do que o arranjo de um conjunto bastante limitado de assobios, ruídos e estalos, os quais, por sua vez, geram incontáveis palavras e sentenças possíveis; ao evidenciar esse aspecto das línguas verbais que, de tão essencial a elas, jaz latente na comunicação cotidiana, demonstra Hatherly, em termos poéticos, aquilo que Saussure definiu, em outra de suas fundamentais dicotomias, como a articulação que realizam as línguas entre os eixos paradigmático (que diz respeito à seleção dos elementos que perfazem um conjunto) e sintagmático (que diz respeito à ordenação das categorias que definem o sentido de um conjunto).

No que tange a relação entre a proposta de variação e os níveis de leitura inaugurados pelo mote original, evidenciar as possibilidades de arranjo do discurso pode ser interpretado, no nível referencial, como a manifestação da insegurança de Leonor; vale mencionar, aqui, que seu nome abre e fecha o poema, como se a moça andasse em círculos pela verdura, incapaz de encontrar seu rumo em direção à fonte. No nível metalinguístico, Hatherly aponta novamente para a impossibilidade de domínio pleno da linguagem, por parte do poeta, o qual jamais será capaz de esgotar as possibilidades significativas do código verbal e a quem sempre podem se abrir novos caminhos de leitura para seus próprios escritos, muitos deles que nunca se lhe serão revelados, nem mesmo se se dedicar por toda sua vida à escrita e à depuração de um único poema.

A quarta variação, nomeada “síntese da variação anterior com leitura simétrica”, faz uso de outras três coerções de sentido: a interposição de refrão, a divisão em estrofes e a versificação regular. Assim como a terceira, esta também termina da mesma forma que começa, perfazendo composição em anel, ao repetir a estrofe que a inaugura:

#### VARIAÇÃO IV

ia à fonte

madrugada  
erguia-se descalça

ia à fonte

formosa  
seguia pelo monte

ia à fonte

insegura  
perdida na verdura

ia à fonte

madrugada  
erguia-se descalça



Em relação às demais variações nota-se novamente a redução da extensão do texto. Os versos livres e locuções isoladas das outras variações, aqui, dão lugar à metrificação constante (todos os versos finais de cada estrofe perfazem seis sílabas poéticas, por exemplo); há predominância de assonâncias em [a] nos refrões e na primeira e na última estrofes; todos os verbos utilizados tem sílaba tônica com a vogal [i] e rimam com o verbo “ia” que encabeça os refrões; na seção central do poema, a palavra “monte” faz ecoar todas as iterações da palavra “fonte” que figura ao final dos refrões. Tendo em vista a chave de leitura fornecida pelo próprio escólio, é possível argumentar que todas as estratégias enunciativas empregadas nessa variação tem por objetivo contribuir com ideia de simetria avançada pela autora; resulta disso que o poema pode ser lido, sem prejuízos para seu sentido e equilíbrio rítmico tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima. A busca pela simetria, nesse contexto, não é passo leviano e distraído dado pela autora, mas etapa calculada de seu projeto estético. Ao fazer coincidir fim e começo e apagar a distinção entre ida e volta, não quer apontar Hatherly para a perfeição ou para o sublime, mas busca explicitar, de maneira concisa, a inescapabilidade da condição de insegurança e confusão tanto de Leonor, no seu incessante caminhar em direção à fonte para realizar a tarefa de buscar água, que queda sempre descalça não importa quantas sejam as “madrugadas” (chama-se a atenção para o comentário sobre o ciclo de dia e noite inaugurado na primeira variação que agora se encontra depurado e reexposto em novo paradigma), como do poeta, na sua incessante tentativa de mapear e desbravar a linguagem, mas que se mantém *inseguro e perdido na verdura*, à mercê do que procura dominar; o *erguer-se descalço* que abre e fecha o poema, nesse sentido, pode ser lido tanto como a descrição referencial do despertar de Leonor à madrugada, como também, considerando a totalidade do campo semântico do verbo “erguer-se”, em nível metalinguístico, como o rebelar-se arrogante do poeta em sua empreitada de conquistar a selva da linguagem (encontrar sua fonte), irônica e tragicamente dissolvido pelo seu eterno e patético estar descalço (não se pode deixar de mencionar, aqui, a importância do conceito de “pé” na linguagem técnica da composição poética), desamparado e desequipado para prosseguir em sua empreitada.

A quinta variação, nomeada “síntese máxima de todas as variações anteriores”, encerra o primeiro conjunto de propostas de desenvolvimento para o mote. Sendo esta a mais concisa dentre todas as demais e dada sua disposição paratática em cenas tão idílicas quanto isoladas, contidas em três versos de pouquíssimas sílabas (duas, seis e quatro, respectivamente, totalizando doze sílabas poéticas), é difícil não sugerir diálogo entre esta variação e a estética do *haikai* avançada por Matsuo Basho.

a fonte  
passos p'laverdura  
leonorpura

Tal como o célebre *haikai* da rã, o poema se inicia apresentando o seu elemento mais perene, impassível e inatingível. O “velho tanque” de Basho se confunde com “a fonte” de Camões, horizontes inalcançáveis destas metáforas para a condição humana que são a rã e Leonor. A inatingibilidade tanto do tanque quanto da fonte é figurativizada, curiosamente, em ambos os poemas por meio da mesma estratégia: isolam-se da sintaxe do texto em que são enunciadas, perfazendo-se sentenças paratáticas e declarativas, em que os verbos de ligação que se esperariam na fala cotidiana ocultam-se por meio da figura da elipse. O poema de Basho, no entanto, difere do de Hatherly por conter a narrativa do salto da rã em direção da fonte e seu desaparecer súbito, seguido pelo plácido rumor da água, metonímia para o tanque. Na variação de Hatherly, a autora apresenta nova solução para o dilema, ainda mais ousada que a do haikaísta; à cena que introduz a fonte segue a síntese de todo o trajeto detalhadamente descrito no vilancete de Camões e nas variações anteriores, o aliterante verso “passos p'laverdura”; sua Leonor, no entanto, não frui da fonte,

tampouco a alcança, mas converte-se em seu análogo: a insegurança de Leonor, após tantas tentativas de cruzar a verdura e chegar à fonte, se converte finalmente na recusa da empreitada e no aceite de sua condição, que culmina no cessar de sua busca, quase ascético, em que de “não segura”, passa a ser “leonorpura”.

As estratégias do plano da expressão empregadas pela autora não podem, de maneira nenhuma, ser ignoradas pela análise, uma vez que reforçam as interpretações propostas: tal como *a fonte*, Leonor é apresentada como termo sintaticamente isolado; inexistem, pela primeira vez em *Leonorana*, quaisquer verbos no poema (a ação de caminhar é substantivada pela palavra “passos”), o que evidencia ainda mais a ideia de impassividade e perenidade avançada pela autora; desaparecem adjetivos disfóricos, que qualificavam negativamente a condição de Leonor, como *perdida* e *descalça*, e Leonor passa de *não segura* para *pura*; e o emprego do recurso das palavras-valise, por fim, concebido por Joyce e popularizadas em língua portuguesa por Haroldo de Campos, enfatizam a nova condição de Leonor, ao fundir seu nome ao adjetivo *pura*, no último verso, e transformar numa única palavra a locução “pela verdura”, fazendo de seu estar em meio à vasta selva seu estado indissolúvel.

Se no nível referencial do discurso a síntese das variações culmina na aceitação de Leonor de sua insegurança e nudez perante à vasta verdura, no nível metalinguístico o poema encerra significados ainda mais profundos, uma vez considerado o desfecho do percurso proposto por Hatherly no conjunto composto pelas cinco primeiras variações. Propôs-se anteriormente que a autora não somente comenta e discorre sobre o ato da escrita poética ao longo das variações, mas desnuda-se enquanto escritora para seu leitor por meio da construção de uma narrativa contada por meio da própria enunciação em que desvela seu processo criativo. Nesse sentido, cada variação é uma etapa da depuração do texto poético, que vai do fluxo irrestrito do pensamento que resulta em texto bruto, passa pelo labor de coagi-lo e poli-lo por meio da inserção de coerções de sentido e, finalmente, culmina na depuração total de expressão e conteúdo em que o sentido, condensado em pouca matéria, consegue dar conta de toda a cópia de ideias e conceitos com cuja vastidão se desesperava no estágio inicial da composição poética. A “leonorpura” que encerra o primeiro conjunto de

variações, nessa chave de leitura, é o resultado final do processo de depuração do texto poético, que não implica o alcançar da fonte (a conquista final da vasta selva e seus caminhos), mas a aceitação, por parte do poeta, de seu constante errar pelas sendas da linguagem. Para os poetas do movimento PO:EX, o poeta não se satisfaz da sede de saber e de dizer; *Eros frenético*, nos termos da própria Hatherly, filho da carência e da opulência, tal como ensina Platão n' *O Banquete*, incapaz de esgotar a linguagem, pode somente conceber novas formas de fazer mais belos os seus fracassos de enredá-la e aceitar que a existência da poesia está indissolivelmente atrelada à sua incompletude.

Somente ao concluir a análise das cinco primeiras variações de *Leonorana* faz-se justificável identificar-lhe a característica faltante que a define como literatura experimental: *a condensação do sentido*. Diferentemente, todavia, da concepção original do traço estilístico tal como apresentado no barroco português e em outros movimentos pautados por tendências similares, a condensação do sentido, na poesia experimental portuguesa, sobretudo na obra de Ana Hatherly e de E M de Melo e Castro, dada sua concepção arbitrada, decorrente dos estudos acadêmicos conduzidos por seus proponentes, não é encarada somente como prescrição dogmática e requisito obedecido de forma irrefletida, mas, assim como todas os outros mecanismos poéticos, é considerada *ferramenta semiótica*, dissecada cientificamente e compreendida em sua essência, para depois ser rearticulada e depurada em novos meios de composição poética. Nas cinco primeiras variações, portanto, o que está em jogo não é a condensação do sentido enquanto manifesta no *produto*, como se demonstrou nas análises conduzidas na seção anterior, mas enquanto *processo* de produção do sentido. Na quinta variação, desse modo, encerram-se todas as possibilidades enunciativas apresentadas nas variações anteriores; Hatherly demonstra, passo a passo, como o sentido se condensa após sucessivas rearticulações. Ao explicitar seu processo criativo na narratividade do conjunto, a escritora também explicita seu modo peculiar de *traduzir* a estética barroca ao contexto da pós-modernidade, atualizando a estética medieval com os conceitos, sistemas e estratégias enunciativas desenvolvidas por seus contemporâneos.

Para além das cinco primeiras, é pertinente discutir sobre mais algumas variações antes da conclusão do capítulo, pois podem elucidar ainda mais a *tradução estilística* da estética Barroca que define a PO:EX enquanto movimento literário. O estudo completo da obra, infelizmente, dado o escopo desta pesquisa, escapa à sua alçada, mas pretende-se desenvolver em posteriores trabalhos. Fala-se, aqui, das variações em que o mote do vilancete não é traduzido em poéticas pertencentes, de maneira exclusiva, aos códigos verbais. O engenho de Ana Hatherly, na composição de *Leonorana*, não se circunscreveu à poesia propriamente dita, pois alcançou, também, a poesia visual e as artes plásticas. Da décima quinta variação à vigésima, Hatherly traduz o mote para sistemas de signos sincréticos, tangenciando a presença do corpo do autor no processo composicional e a poesia concreta, correspondendo às e revolucionando suas coerções de sentido.

Na décima quinta variação, exposta abaixo, Hatherly continua a atualizar e depurar os níveis de leitura possíveis introduzidos pelo mote do vilancete; não o realiza, como nas variações anteriores, por meio de estratégias verbais, mas pela fusão, tal como Camões fundira a êfrase ao vilancete em seu desenvolvimento do mote, da poesia concreta e da poesia anagramática:

```

aaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaa
ananananana L I A N O R anananananananana

```

Nesse poema, a selva em que Leonor transita é representada pelas letras [a] em vermelho, que também podem significar a interjeição de dor e de desespero mais comum em língua portuguesa. Interpondo-se à selva de vogais vermelhas, corta, em formato de seta, o nome “Lianor” em caixa alta, na cor negra, cujas letras se misturam anagramaticamente até voltarem a soletrar o nome em duas instâncias, no meio e no final do poema (chama-se a atenção para uma possível relação desta variação com a quarta, por encaminharem ambas, em seus próprios termos, a ideia de simetria). Insegura, confusa e embaralhada pela selva, Leonor grita desesperadamente e sua voz ecoa pelo espaço da página. A mesma reação de pavor e desespero, pode-se dizer, no nível de leitura metalinguístico, é a do poeta diante da natureza indomável da linguagem. A proposta de fusão entre poesia anagramática e concreta como meio de figurativizar a ideia de perder-se em meio à selva é desenvolvida, ainda, na décima sexta variação:



Ainda que espalhados de maneira aparentemente aleatória pela página, os grafemas utilizados pela autora nessa variação são todos componentes do nome “Leonor” e sua variante ortográfica “Lianor”, estruturando anagramas em diversas direções de leitura. A tentativa fracassada de enredar a linguagem e dominar a selva, sempre presente nas variações de *Leonorana*, pode ser encontrada na parte inferior do poema, onde se lê a palavra “lia” em destaque, escrita com letras serifadas. O verbo em questão, se se considera estar conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, faz-se a voz da própria escritora, que se faz manifestar na confusão das letras por meio da singela ação de “ler”. Dado o contexto das literaturas experimentais, em que se preza pela erudição e pelo domínio de variados sistemas de pensamento, o ato de Hatherly de insistir na *leitura* (lembrando que o sentido etimológico da palavra se relaciona com a *escolha* o singular em meio ao múltiplo, e guarda relações, ainda, com a palavra as palavras “diligência” e “eleição”), mesmo em meio à infinitude inescapável da linguagem, pode ser lido como manifesto e afirmação da identidade do poeta experimental.

A décima sétima variação, por sua vez, nomeada “afastamento por imagem absoluta”, condensa os níveis de leitura do vilancete ao máximo possível por meio do apagamento total de qualquer informação – senão a paratextual, representada pela indicação do título –, apresentando ao leitor uma página em branco, em que nada se oferece à leitura e a decodificação. Instância da aguda ironia e do humor do Experimentalismo português, esta variação transfere o desespero do poeta e da personagem Leonor para o leitor, que não sabe se comprou um livro defeituoso, se a autora errou e esqueceu de adicionar uma de suas variações, ou se se trata de erro de diagramação e, portanto, culpa da editora. Causar o fenômeno da confusão no enunciatário é a forma engenhosa que Hatherly encontra para adensar ainda mais os sentidos e os níveis de leitura encaminhados pelo poema. Quando finalmente se dá conta de não haver erro por parte da autora ou da editora, resta para o leitor somente a página em branco como metáfora do incomunicável e do inatingível pelas ferramentas do intelecto, figurativizada também por Dante, em seu *Paraíso*, como a luz cegante que

impede o vislumbre da face de Deus, por Basho, nas vogais fechadas de *mizu no oto* (rumor de água), por Hesíodo, no Tártaro *sem fundamento* da *Teogonia*, pelo autor desconhecido do *Épico de Gilgamesh*, no abismo que vira o herói titular, por Marcelo Tápia, no centro de seu buraco negro, no poema “Come-lume”, o *gume do negrume* que *come todo lume*, e por tantos outros poetas, desde os primórdios da cultura humana.

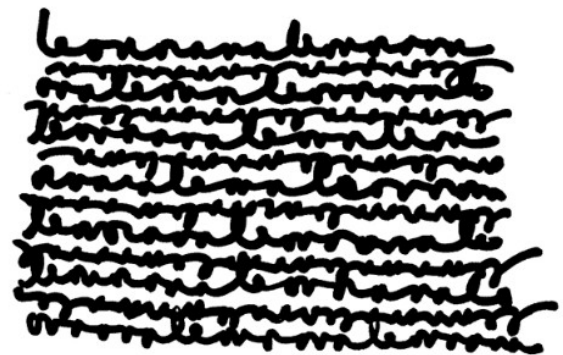
#### VARIAÇÃO XVII

A décima oitava variação, ousa-se dizer, é um dos exemplos mais engenhosos de poesia concreta que se pode encontrar em todo o gênero. Tamanha sua simplicidade e agudeza, dispensa maiores interpretações senão a descrição de seu processo de geração do sentido. Retomando, rearticulando e reexpondo todos os temas desenvolvidos a partir do mote original nas outras dezessete variações, Hatherly identifica a selva percorrida por Leonor com a própria personagem, fazendo das letras





revelar ao leitor duas versões diferentes de sua caligrafia, cada uma coagida pelo tipo de caneta utilizada, tal como revelou seu processo criativo nas primeiras cinco variações, a escritora demarca seu *estilo*. Por mais que participe de uma comunidade de poetas que dispõem das mesmas ferramentas e técnicas para empreender sua expedição pela selva, Hatherly denuncia sua condição de intelecto irreduzível aos demais, indivíduo único que trilha, inevitavelmente, a vasta selva do sentido, e que essa selva – e essa é a grande tragédia da condição humana – é criada pelo e no próprio indivíduo, a cada tentativa fracassada de dominar-lhe os caminhos.



Findas as análises propostas e expostos os argumentos filológicos, linguísticos e filosóficos que os embasam, espera-se ter demonstrado, de maneira suficiente, que a poética criada pelo grupo PO:EX não pode ser compreendida se sua relação com o movimento Barroco e com os demais movimentos orientados pelas mesmas tendências estilísticas for considerada somente como vaga influência, afinidade ideológica ou acidente histórico. Ao delimitarem sua única concepção da poesia Barroca, enriquecendo também as ciências da linguagem, e atualizarem, por meio do diálogo com conceitos e ferramentas das ciências naturais, sistemas filosóficos e técnicas modernas de composição poética, as características fundamentais que definem a estética experimental, os Experimentalistas portugueses não fazem somente criar uma poética nova, cuja estética se coordena declaradamente, nos termos de Haroldo de Campos, pela *plagiotropia*. No rol de suas conquistas para a língua portuguesa e para a

literatura, devem ser considerados, com igual ou maior valor, ainda outros dois feitos memoráveis. Os membros da PO:EX foram os primeiros a mapear e identificar o experimentalismo como tendência da arte poética e da comunicação humana, afastando-lhe a interpretação equivocada avançada seus críticos e detratores, de que poesia experimental não passava de curiosidade e fetiche da idade Contemporânea, ou vanguarda iconoclasta que almejava fazer terra devastada da tradição literária; muito pelo contrário, no mapear dos experimentalismos desenvolvidos ao longo da história, demonstraram que a própria tradição é, em si mesma, experimental, sendo os primeiros que se identificaram explicitamente não como seus inventores, ao modo das outras vanguardas modernas, mas seus humildes herdeiros. E, por fim, em sua busca por compreender a natureza e a essência das estéticas que se dedicam a exploração e ao desenvolvimento das linguagens, acabaram por criar, acidentalmente, tal como Einstein ao esbarrar na constante cosmológica enquanto concebia a teoria da relatividade, uma nova espécie de tradução, que transcende textos, arquitextos e códigos, dedicada ao esfacelamento da subjetividade tacanha e à rearticulação do próprio intelecto por meio da assimilação de novas formas de fazer uso dos sistemas de significação; uma nova concepção do traduzir que não cai nas armadilhas reducionistas, que colonizam e dissolvem a pluralidade da cultura humana, uma tradutologia aberta à compreensão do que faz de cada indivíduo particular e irreduzível, que procura, invertendo hierarquizações ingênuas, rearticular de modo radical o intelecto tradutor, sintetizando-o em um novo complexo que o funde, indissolúvelmente, ao intelecto traduzido.

Tendo sido realizadas as análises de casos concretos que tangenciam, cada um, níveis distintos da geração do sentido e da estrutura dos textos, em diversos sistemas de significação, e verificada a pertinência epistemológica, a abrangência e a eficácia do método aqui desenvolvido, busca-se, na seguinte conclusão deste estudo, realizar breve retrospectiva das questões que se desenvolveram ao longo desta pesquisa e tecer, à luz dos resultados obtidos, as considerações finais acerca das discussões conduzidas no presente trabalho.

## **5. Considerações finais**

Com a conclusão dos estudos propostos, em que se observou a complexidade do ato tradutório em diversas de suas instâncias, espera-se ter se cumprido o objetivo principal desta presente pesquisa: o de lançar as bases para um novo paradigma teórico de fundamentação para a tradutologia, constituído a partir da interação entre os conceitos avançados por áreas distintas das ciências da linguagem. Espera-se também ter deixado claro, a partir dos argumentos propostos e das conclusões alcançadas, que o isolamento científico constitui problema epistemológico grave para a concepção bastante do ato tradutório, e que somente por meio de perspectiva interdisciplinar tal resultado se faz possível. Além disso, por meio dos exemplos apresentados nos casos práticos presentes neste estudo, espera-se ter explicitado a abrangência e a multiplicidade dos elementos dedicados à constituição do sentido nos textos e o alcance e a eficácia das técnicas tradutórias empregadas no vertê-los. A confinação do escopo de análise para o nível lexical nos estudos de tradução, diante do evidenciado anteriormente, espera-se ter demonstrado a insuficiência e a ineficácia.

Deseja-se afirmar, por fim, que os conceitos e interpretações aqui desenvolvidos e conduzidos não tem por objetivo encerrar a pesquisa e a discussão nos estudos da tradutologia, apresentando-se somente como proposta de definição conceitual particular, dentre outras igualmente válidas. Pede-se a comunidade científica que, se constatar sua impertinência ou haver neles contradições insuperáveis, refute-os de maneira bastante.

## 6. Referências Bibliográficas

ACOSTA-HUGHES, B.; et alii (2011). *Brill's Companion to Callimachus*. Boston, Brill

ALMEIDA, Guilherme de (2002). *Encantamento Acaso Você*. Editora da Unicamp, Campinas.

ALVIM, Pedro (1992). *Safo de Lesbos*. São Paulo, Ars Poetica

ALPERS, Svetlana (1999). *A arte de descrever*. São Paulo, Edusp

BARROS, Diana Luz Pessoa de (2007). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo, Ática

BENVENISTE, Emile (2006). *Problemas de Linguística Geral I*. São Paulo, Pontes

BARTHES, Roland (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70

\_\_\_\_\_ (2012). *O Rumor da Língua*. São Paulo, Martins Fontes

\_\_\_\_\_ (2015). *A câmara clara*. São Paulo, Nova Fronteira

BERMAN, Antoine (1985). *Translation and the trials of the foreign*. in: VENUTTI, Lawrence (org.) (2000). *The translation studies reader*. Londres, Routledge

BERTRAND, Denis (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris, Nathan

BRAVO, Rodrigo; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (2015). *Catulo, Carmen 85 – tradução e estudo*. Translatio. Porto Alegre, n.10, p. 97-106

\_\_\_\_\_ (2018). *Um livro para Rufino*. São Paulo, Córrego

\_\_\_\_\_ et al. (2018). *A poesia de Marcelo Tápia e o adensamento da literatura*. In: GEPOEX (org.) (2018). *Ensaio de Arte Experimental*. São Paulo, Córrego/Neûron

BUBER, Martin (1974). *Eu e Tu*. São Paulo, Cortez Moraes

CAMPOS, Álvaro de (2015). *Outro*. São Paulo, Perspectiva

\_\_\_\_\_ (2016). *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva

\_\_\_\_\_ (2014). *Viva Vaia*. São Paulo, Ateliê

CAMPOS, Haroldo de (1982). *Tradução: Fantasia e Fingimento*. In: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (2013). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo, Perspectiva

CASSIRER, Ernst (1944). *Essay on man*. New Haven, Yale University Press

\_\_\_\_\_ (1946). *Language and Myth*. Nova Iorque, Dover Publications

CLAUSS, J. J. et al (2010). *A Companion to Hellenistic Literature*. New Jersey, Wiley Blackwell

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos (1996). *Farewell*. São Paulo, Record

EASTMAN, Andrew (2009). *Estranging the Classic: The Zukofsky's Catullus*. In: *Revue Lisa*, vol. VII, no 2, pp. 117-129. Disponível em: <<https://lisa.revues.org/312>> (acesso em 12/10/2015)

FALBEL, Nachman (2008). *Judeus no Brasil*. São Paulo, Humanitas

FALKNER, Thomas (1995). *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric and Tragedy*. Norman, University of Oklahoma Press

FERRARI, Franco (2013). *Sappho's Gift – The Poet and Her Community*. Ann Arbor, Michigan Classical Press.

FIORIN, Jose Luiz (2014). *Figuras de Linguagem*. Sao Paulo, Contexto

FLOCH, Jean-Marie (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins

\_\_\_\_\_ (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, PUF

FLUSSER, Vilém (2007). *Língua e Realidade*. São Paulo, Annablume

\_\_\_\_\_ (2014). *Ser Judeu*. São Paulo, Annablume

\_\_\_\_\_ (2015). *A dúvida*. São Paulo, Annablume

FONTANILLE, Jacques; Zilberberg, Jean-Claude (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Humanitas

FRANCHETTI, Paulo; et alii (1996). *Haikai*. Campinas, Editora da Unicamp

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris, PUF

GOMES JR., Guilherme Simões (2016). *Palavra Peregrina e outros estudos sobre Barroco*. São Paulo, Edusp

GREEN, Peter (2007). *The Poems of Catullus*. Oakland, University of California Press

GREIMAS, Algirdas Julien (1983). *Du Sens, vol. II*. Paris, Éditions du Seuil

\_\_\_\_\_. *Semântica Estrutural* (1976). São Paulo, Cultrix

GULDIN, Rainer (2010). *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. São Paulo, Annablume

HANSEN, Joao Adolfo (2002). *Poesia Seiscentista*. Sao Paulo, Hedra

HATHERLY, Ana. (1983). *A experiência do prodígio*. Lisboa, Temas Portugueses.

\_\_\_\_\_ (1995). *A Casa das Musas*. Lisboa, Estampa

\_\_\_\_\_ (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa, Quimera

HIGGINSON, William J (1996). *The Haiku Seasons – Poetry of the Natural World*. Kodansha, Tóquio

HJELMSLEV, Louis (2003). *Prolegômenos à uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva



HORI, V. S. Koan and Kensho in the Rinzai Zen Curriculum. In: HEINE, Steven; WRIGHT, Dale S (2000). *The Koan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Oxford, Oxford University Press

HUSSERL, Edmund (2010). *Ideias para uma fenomenologia pura*. São Paulo, Ideias e Letras

JAKOBSON, Roman (2015). *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix

\_\_\_\_\_ (2012). *Poética em Ação*. São Paulo, Perspectiva

JÓE, Márcia Maria Sant'ana. *Escrituras de Drummond: Arte em exposição (questões de iconicidade e abstração)*. Estudos Semióticos. [online] Disponível na internet via <http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es> Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008

KEENE, Donald (1999). *World within walls – Japanese literature of the pre-Modern era*. Columbia University Press, Nova Iorque

KIRKUP, James (1980). *Insect Summer – An Introduction to Haiku Poetry*. The Hokuseido Press, Tóquio

LAURENS, P (1989). *L'Abeille dans L'Ambre*. Paris, Les Belles Lettres

MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de (1990). *Trans(a)parências*. Sintra, Tertúlia

\_\_\_\_\_ (1993). *O Fim Visual do Século XX*. São Paulo, Edusp

\_\_\_\_\_ ; BRAVO, Rodrigo; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (2016).  
*Ernesto na torre de Babel*. São Paulo, Annablume

NOVINSKY, Anita (2015). *Os Judeus que construíram o Brasil*. São Paulo, Planeta

OLIVA NETO, Joao Angelo (1996). *O Livro de Catulo*. Sao Paulo, Edusp

\_\_\_\_\_ (2018). *Um roteiro para Rufino, poeta da Antologia Grega*. in: BRAVO, Rodrigo (2018). *Um livro para Rufino*. São Paulo, Córrego

ORTEGA y GASSET, José (2001). *A desumanização da arte*. São Paulo, Cortez

PAGE, Denys (1955). *Sappho and Alcaeus – An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford, Clarendon Press

PANOFSKY, Erwin. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*. The Burlington Magazine  
for Connoisseurs, vol. 64, p. 117-119; 122-127

PAZ, Octavio (2010). *Os filhos do barro*. São Paulo, Nova Fronteira

PEREIRA, Rosalie Helena de Souza (org.) (2016). *Na senda da razão*. São Paulo,  
Perspectiva

PERLOFF, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*.  
Londres, University of Chicago Press

\_\_\_\_\_ (2004). *Semiótica Visual – os percursos do olhar*. São Paulo, Contexto

PONDIAN, Juliana di Fiori (2011). *A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. 286 pgs. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo

- PLAZA, Júlio (2010). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva
- PYM, Anthony (2017). *Explorando as teorias da tradução*. São Paulo, Perspectiva
- RASTIER, François (1975). *A Sistemática das Isotopias*. In: GREIMAS, Algirdas Julien (1975). *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo, Cultrix
- SAUSSURE, Ferdinand (2005). *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot
- SHIRANE, Haruo (1998). *Traces of dreams – landscape, cultural memory and the poetry of Bashō*. Stanford, Stanford University Press
- \_\_\_\_\_ (2007). *Traditional Japanese Literature – An Anthology*.  
Columbia University Press, Nova Iorque
- SNYDER, Jane McIntosh (1997). *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*. Nova Iorque, Columbia University Press
- SKINNER, Marilyn B (2011). *A Companion to Catullus*. Oxford, Wiley-Blackwell
- UEDA, Makoto (1990). *Matsuo Bashō – the master haikai poet*. Kodansha, Tóquio
- TORRANO, Jaa (2015). *O mundo como função de musas*. In: Hesíodo. *Teogonia* (trad. Jaa Torrano). São Paulo, Iluminuras.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Mito e Imagens Míticas*. São Paulo, Córrego/Neuron

ZILLES, Urbano (2002). *A Fenomenologia husserliana como método radical*.

in: HUSSERL, Edmund (2002). *A crise da humanidade europeia e a filosofia*.

Porto Alegre, EDIPUCRS