



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCA TÂNIA ALMEIDA COLARES

**A LINGUAGEM POÉTICA NA TRADUÇÃO DA *ENEIDA* DE CARLOS ALBERTO
NUNES: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DA TEORIA TRADUTÓRIA DE
HAROLDO DE CAMPOS**

FORTALEZA

2018

FRANCISCA TÂNIA ALMEIDA COLARES

A LINGUAGEM POÉTICA NA TRADUÇÃO DA *ENEIDA* DE CARLOS ALBERTO
NUNES: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DA TEORIA TRADUTÓRIA DE HAROLDO
DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
Coorientador: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira
Sousa

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C6491 Colares, Francisca Tânia Almeida.
A linguagem poética na tradução da Eneida de Carlos Alberto Nunes : um estudo na perspectiva da teoria tradutória de Haroldo de Campos / Francisca Tânia Almeida Colares. – 2019.
137 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão .
Coorientação: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa.
1. Eneida. 2. Tradução do hexâmetro. 3. Carlos Alberto Nunes. I. Título.

CDD 400

FRANCISCA TÂNIA ALMEIDA COLARES

A LINGUAGEM POÉTICA NA TRADUÇÃO DA *ENEIDA* DE CARLOS ALBERTO
NUNES: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DA TEORIA TRADUTÓRIA DE HAROLDO
DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/10/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Edí de Oliveira Sousa (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz
Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA)

À Lurdenira Colares (tia Dia), quem mudou o curso da minha vida.

Aos meus pais, Lúcia e Anchieta.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À UFC por financiar meus estudos desde a Graduação.

Aos professores do NUCLAS-UFC pelos ensinamentos e pela amizade. Especialmente ao Prof. Dr. Francisco Edí de Oliveira Sousa por ter primeiramente me orientado nesta pesquisa, por seu profissionalismo, paciência e por muito ter contribuído com meus estudos na área de Letras Clássicas. Ao Prof. Dr. Robert Brose Pires por ter participado da banca examinadora de Qualificação e pelas contribuições feitas à pesquisa. Ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo por ter aceito participar da Banca de Defesa e pelas excelentes observações. Ao Prof. Dr. Roberto Arruda de Oliveira por ter me incentivado a continuar com os estudos na área de Letras Clássicas. E ao Prof. Dr. Josenir Alcântara de Oliveira por ter me incentivado durante a monitoria de Latim, na Graduação.

Ao Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão, pela excelente orientação, pela paciência e pela minuciosidade e qualidade de seus comentários e sugestões.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz e o Prof. Dr. Orlando Luiz de Araujo pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa pela curta conversa que tivemos sobre esta pesquisa, que me deu mais segurança para seguir em frente.

Aos colegas de turma de mestrado do PPGLetras e POET, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas e pelas conversas desconstruídas nos intervalos das aulas.

Ao PPGLetras, especialmente aos secretários, Victor Matos de Almeida e Diego Marques Ribeiro, por estarem sempre disponíveis a ajudar com as questões acadêmicas e burocráticas.

À minha família, por ter acreditado nos meus estudos.

“No mais pequeno poeta deve haver alguma
coisa por onde se nota que existiu Homero”.

Fernando Pessoa

RESUMO

Carlos Alberto Nunes (1897-1990) traduziu em 1981 a *Eneida* de Virgílio forjando um verso hexamétrico que correspondesse ao hexâmetro datílico de Virgílio. O hexâmetro de Nunes é predominantemente datílico com dezesseis sílabas poéticas e ictos incidentes na 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a, resultando em uma sílaba tônica seguida de duas átonas, formando o pé datílico; a 16^a sílaba pode formar o pé sozinha ou seguida de apenas uma sílaba átona, formando um pé troqueu; para variar o ritmo da declamação, o hexâmetro de Nunes pode apresentar as cesuras triemímera, pentemímera e heftemímera. Na opinião do crítico e poeta Haroldo de Campos (1929 – 2003), o trabalho de Nunes é digno de consideração quanto ao verso, mas, no que se refere à linguagem poética, não é um empreendimento voltado para soluções novas. Para Haroldo de Campos, textos criativos, como poesia ou prosa poética, devem ser recriados levando em consideração o plano fônico, a sintaxe, aspectos visuais, ou seja, a dança das palavras. Nesse processo, o tradutor-recriador atua como *designer* da palavra. Considerando a afirmação de Campos, este trabalho tem como objetivo analisar o processo tradutório de Nunes, observando a forma da expressão e a forma do conteúdo, aspectos importantes para uma tradução criativa. Esta pesquisa justifica-se por abordar a tradução de Nunes pelo viés do processo tradutório. Existem estudos e artigos sobre a tradução da *Eneida* de Nunes, porém estão voltados para a crítica do hexâmetro vernáculo forjado pelo erudito maranhense. Para a análise do processo tradutório observaremos a elocução da composição de Virgílio no texto de partida para os trechos *Aen.* 2.3-68 e *Aen.* 2199-227 em comparação com a forma da expressão e a forma do conteúdo no texto de chegada. Nossa hipótese é que o verso longo do hexâmetro datílico de Nunes não tenha favorecido a recriação da linguagem. O tradutor precisaria sempre inserir mais uma palavra para completar as dezesseis sílabas poéticas e não poderia, com isso, trabalhar a poesia na tradução. Espera-se com esta pesquisa mostrar que Nunes trabalhou a linguagem poética em sua tradução, mas não trabalhou o poema de modo que pudesse ser considerado uma recriação, ou seja, não seguiu a teoria de Campos.

Palavras-chave: *Eneida*. Tradução do hexâmetro. Carlos Alberto Nunes

ABSTRACT

Carlos Alberto Nunes (1897-1990) translated in 1981 the *Aeneid* of Virgil forging a hexametric verse that would correspond to the dactylic hexameter of Virgil. The hexameter of Nunes is predominantly dactylic, with sixteen poetic syllables and ictus falling at 1st, 4th, 7th, 10th, 13th and 16th, resulting in a tonic followed by two atonic, compounding the dactylic foot; the 16th syllable can be itself a foot or be accompanied by an atonic syllable, resulting in a trochee foot; to vary the rhythm of declamation, the hexameter of Nunes can present trihemimeral, penthemimeral and hephthemimeral caesuras. In the opinion of the critic Haroldo de Campos (1929 – 2003), Nunes' labor is worthy consideration for his verses, otherwise, concerning language, it is not an undertaking aiming at new solutions. Haroldo de Campos believes that creative texts such as poetry or poetic prose, should be recreated, taking into consideration the phonic plan, the syntax, visual aspects, i.e., the dance of the words. In this process, the translator-recreator acts like the designer of the word. Considering Campos' assertion, this work intends to analyze the translation process of Nunes, observing the expression form and content form, important aspects for a creative translation, in Campos' opinion. The justification for this research lies in the fact that it approaches Nunes' translation through the translating process. There are studies and papers about Nunes' translations, but their aim is at the critic of the vernacular hexameter forged by Nunes. To analyze the translation process we observe the elocution in Virgil's composition in the source text, in the excerpt *Aen.* 2.3-68 and *Aen.* 2.199-227 compared to the expression and the content forms in the target text. Our hypothesis is that the long verse dactylic hexameter of Nunes did not favor the recreation of language. The translator would always need to insert another word to complete the sixteenth poetic syllables and would not work on the poetry of the translation. With this research we expect to identify that Nunes worked on language in his translation, otherwise he did not translate the poem in a way that could be considered a recreation, i. e., he did not follow Campos' theory.

Keywords: *Aeneid*. Hexameter translation. Carlos Alberto Nunes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Componentes do ato de comunicação verbal	21
Figura 2 – Busca no Google Imagens por <i>Brot</i> (pão em alemão)	58
Figura 3 – Busca no Google Imagens por <i>bread</i> (pão em inglês)	59
Figura 4 – Busca no Google Imagens por “pão”	59
Figura 5 – busca no Google Imagens por “pão de Portugal”	59
Figura 6 – <i>Transcorvo</i> . Augusto de Campos (1992)	71

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>Aen.</i>	<i>Eneida</i>
<i>Buc.</i>	<i>Bucólicas</i>
CT	Cesura Trocaica
D	Dátilo
DB	Diérese Bucólica
E	Espondeu
<i>Geo.</i>	<i>Geórgicas</i>
<i>Il.</i>	<i>Ilíada</i>
H	Heftemímera
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
P	Pentemímera
T	Triemímera

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	O hexâmetro	26
1.2	O ritmo datílico de Carlos Alberto Nunes	31
1.3	Traduções do hexâmetro para o vernáculo anteriores ao trabalho de Carlos Alberto Nunes	35
1.4	Traduções do hexâmetro para o vernáculo posteriores ao trabalho de Carlos Alberto Nunes	42
2	A TEORIA TRADUTÓRIA DE HAROLDO DE CAMPOS.....	47
2.1	Percurso histórico da teoria e prática de tradução	47
2.2	A teoria tradutória de Haroldo de Campos	55
3	A TRADUÇÃO DA <i>ENEIDA</i> NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM.....	73
3.1	Estudo do trecho <i>Aen.</i> 2.3-68	75
3.2	Estudo do trecho <i>Aen.</i> 2.199-227	85
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	100
	ANEXO 1 – TRADUÇÃO CRIATIVA DO POEMA A <i>SIERGUÉI IESSIÊNIN</i> POR HAROLDO DE CAMPOS (CAMPOS, 1976, p. 81-88) ..	106
	ANEXO 2 – TRECHO <i>AEN.</i> 2.3-68 (VIRGÍLIO, 2014, p. 134-139)	111
	ANEXO 3 – TRECHO <i>AEN.</i> 2.199-227 (VIRGÍLIO, 2014, p. 148-151)	114
	ANEXO 4 - CANTO I DA <i>ILÍADA</i> TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS (HOMERO, 1994, p. 30-73)	116

1 INTRODUÇÃO

A *Eneida*, juntamente com a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, é uma das obras mais importantes para a literatura ocidental devido à influência que exerceu nas obras posteriores, como na *Divina Comédia* de Dante, por exemplo. Antoine Berman (2007, p. 108-109) chama a atenção para dois fatos relevantes: em primeiro lugar, a *Odisseia* foi retomada em sentido hipertextual por Joyce em *Ulisses* e, em segundo, a *Eneida* serviu de base para Hermann Broch engendrar *A Morte de Virgílio*, uma das maiores obras do século XX, na opinião do mencionado crítico literário e teórico da tradução. Sobre a *Odisseia* e a *Eneida*, Berman também faz as seguintes considerações:

O fato de que as duas grandes epopéias tenham inspirado duas das mais ambiciosas obras modernas nos indica não somente que estes textos continuam a influenciar, mas que a literatura mais *moderna* precisou haurir desta fonte. De aproximar-se de sua origem épica e mítica (BERMAN, 2007, p. 109, grifo do autor).

A *Eneida* é uma epopeia escrita no século I a.C. pelo poeta mantuano Publius Vergilius Maro (70 a.C. – 19 a.C.) a pedido do imperador romano Augusto César (63 a.C.-14 d.C.) para exaltar a formação do Império Romano. A poesia produzida no tempo de Augusto, não só por Virgílio mas por outros poetas como Horácio, Tibulo, Propércio e Ovídio, tinha como objetivo criar uma imagem de Augusto como “defensor das tradições cívicas e morais romanas bem como da consolidação de um consenso positivo acerca de seu governo” (COELHO, 2015, p. 38). Na *Eneida*, Virgílio conta a história da formação do povo romano através da articulação do lendário e do histórico. Exemplo disso é a descrição do escudo de Eneias no livro 8 (8.626-731) ilustrado por Vulcano a pedido de Vênus, mãe do príncipe troiano, como se lê nos versos *Aen.* 8.626-629:

O ignipotente senhor, sabedor dos eventos futuros,
os grandes feitos da Itália e os triunfos do povo romano,
pintado havia a viril descendência de Ascânio guerreiro,
a longa série de suas conquistas, das grandes batalhas¹ (VIRGÍLIO, 2014, p. 561).

Nota-se no trecho que o escudo foi ilustrado com os triunfos e grandes batalhas do povo romano, conquistados pelos descendentes de Ascânio. Os descendentes de Ascânio são os membros da família Iúlia, de quem, no tempo de Virgílio, Augusto era o principal representante. Vulcano, o ignipotente senhor sabedor dos eventos futuros, desenha o passado

¹ Neste trabalho, normalmente serão utilizadas as traduções da *Eneida* realizadas por Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014); sempre que recorrermos a outras traduções, o nome do tradutor será informado.

lendário de Roma representado pelos dois gêmeos nutridos por uma loba, e o futuro, que para os contemporâneos de Virgílio seria um evento passado ou presente. Como exemplo de um evento passado, mencionamos aqui a figura de Marco Mânlio, que salvou o Capitólio da invasão dos gauleses em 390 a.C. com a ajuda de gansos, que fizeram barulho ao notar a aproximação dos inimigos (*Aen.* 8.652-662). Para ilustrar, veja-se uma descrição feita pelo poeta no trecho 8.652-656:

Guarda do templo, de pé sobre a Rocha Tarpeia, se achava
Mânlio sozinho; tocara-lhe o posto arriscado, em defesa
do Capitólio. A cabana de Rômulo estava mais longe.
Ganso argentino esvoaçava nos pórticos de ouro, anunciando
com seu grasnido estridente que os galos haviam chegado (VIRGÍLIO, 2014, p. 563).

Como exemplo de um fato contemporâneo a Virgílio citamos a descrição da batalha de Áccio, pintada no centro do escudo. Esse acontecimento é de suma importância, pois foi decisivo para a consolidação do poder de Otávio. Vejamos o trecho 8.675-679:

No meio disso destaca-se a frota de proas de bronze
na pugna de Áccio; Leucate fervia, os navios dispostos
segundo as regras de Marte; o ouro belo nas ondas fulgia.
César Augusto se via na popa, de pé, comandando
Ítalos, gente do povo, o senado, os Penates e os deuses (VIRGÍLIO, 2014, p. 565).

Define-se epopeia como um poema longo, escrito em versos de seis pés variando entre dátilo (uma sílaba longa seguida por duas breves) e espondeu (duas sílabas longas) chamado de hexâmetro. Recebe o nome de datílico, o hexâmetro que traz sempre um dátilo no quinto pé, e hexâmetro espondeico o que traz um espondeu no quinto pé. Pierre Grimal define epopeia como sendo

um relato contínuo, escrito em um metro único: na Grécia, desde Homero, um verso formado por seis medidas – dátilo (uma sílaba longa seguida por duas breves) ou espondeu (duas sílabas longas) – o hexâmetro datílico cujos tempos fortes, na declamação são marcados por uma nota tocada na lira (GRIMAL, 1992, p. 185).

A temática central de uma epopeia é geralmente os grandes feitos dos reis ou semideuses que empreendem uma árdua e difícil tarefa, por isso passam por situações adversas até realizar completamente uma missão. A *Eneida* narra os feitos de Eneias, príncipe troiano que, impelido pelo destino, foge da Troia destruída e vaga por mares e terras desconhecidos com seus companheiros, seu filho Ascânio e seu pai Anquises por diversos anos, até chegar no Lácio, lugar onde Roma se estabelecerá no futuro. No Lácio trava combate com os povos locais, representados na figura de Turno, rei dos rútuos, para conquistar o território e o direito de casar-se com Lavínia, filha do rei Latino.

O gênero épico é originalmente grego, representado pelas obras homéricas *Ilíada* e *Odisseia*. Em Roma, o gênero chegou através de uma tradução da *Odisseia* feita por Lívio Andrônico (século III a.C.), poeta e dramaturgo de Tarento, sul da Itália. Lívio tinha educação grega, uma vez que habitava na região itálica que pertencia à Grécia, conhecida como Magna Grécia. Foi capturado como escravo e trazido para Roma. A tradução de Lívio Andrônico foi feita com o propósito educacional e é o texto literário mais antigo em língua latina do qual se tem notícia. No mesmo período, Nêvio, poeta romano, escreve a epopeia *Bellum Poenicum* (Guerra Púnica), de caráter histórico e nacional. A epopeia de Nêvio narra os conflitos bélicos empreendidos pelos romanos contra os cartagineses nos séculos II e III pela hegemonia comercial do Mediterrâneo. Como a *Eneida* de Virgílio, a *Bellum Poenicum* de Nêvio mescla lenda e história de Roma, como afirma Pierre Grimal: “Nêvio – acredita-se – foi quem imaginou pela primeira vez um encontro entre Eneias, ancestral dos romanos, e a rainha de Cartago, Dido” (GRIMAL, 1992, p. 188). Tanto a tradução da *Odisseia* de Lívio Andrônico quanto a *Bellum Poenicum* de Nêvio foram escritas em verso satúrnio, verso de origem itálica até então adotado pelos romanos, porém as características deste verso não são claras para os estudiosos do assunto.

Maria Helena da Rocha Pereira afirma que a helenização se registra desde muito cedo na cultura romana, como se verifica com a presença de vasos gregos comercializados em Roma no período pré-urbano da cidade (PEREIRA, 2002, p. 39-40). A partir do século IV a.C., Roma iniciou a conquista territorial do sul da Itália através de guerras. Com isso, cidades como Cápuia, Nápoles, Tarento e Sicília, passaram a exercer certa influência em aspectos como o modo de vestir e nas obras de arte (PEREIRA, 2002, p. 42-43). Na literatura, vimos que Lívio Andrônico e Nêvio tiveram significativa importância com uma tradução da *Odisseia* e com a composição da epopeia *Bellum Poenicum*, respectivamente. No entanto, o dramaturgo e poeta Ênio (239 a.C – 169 a.C) deu uma contribuição maior para a literatura romana ao compor a epopeia *Annalles*, importando o ritmo do hexâmetro datílico para a língua latina, até então exclusividade do metro grego (PEREIRA, 2002, p. 58-59). A epopeia *Annalles* narra as lendas de Eneias e Rômulo, a história dos reis e guerras romanas em hexâmetro datílico. Com o passar do tempo, o hexâmetro tornou-se inerente à cultura romana e no tempo de Virgílio era considerado o metro padrão para uma epopeia, como nos diz o poeta Horácio, contemporâneo de Virgílio (*Ars Poetica*, 73-74): “Homero mostrou em que metro se podem escrever os feitos dos reis e dos chefes e as tristes guerras²”. Como Homero escreveu suas epopeias em

² *Res gestae regumque ducumque et tristia bella/quo scribi possent numero, monstravit Homero (Ars Poetica, 73-74)*. Tradução de Dante Tringale (HORÁCIO, 1993, p. 29).

hexâmetro, logo, o metro em que se podem escrever “os feitos dos reis e dos chefes e as tristes guerras” é o hexâmetro.

Como se vê, a literatura produzida em Roma há mais de dois milênios e que influencia até hoje a literatura ocidental se constituiu através da tradução e de *assimilação cultural*³. Em períodos posteriores, como na Idade Média, “época em que os povos europeus adquirem pouco a pouco sua fisionomia e sua consciência nacionais” (AUERBACH, 1972, p. 103), a literatura dos países em formação também foi estabelecida por meio de traduções e assimilação cultural. Um exemplo de formação literária por meio de assimilação cultural é a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265 – 1321). O poeta da *Divina Comédia* conta com a ajuda de Virgílio para percorrer os caminhos do Inferno até o Purgatório. Logo no início do Canto I do *Inferno*, Dante considera difícil a tarefa de narrar, como podemos ler a seguir:

Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura⁴. (*Divina Comédia, Inf.*, 1.4-6)

No entanto, mais à frente, o poeta florentino encontra Virgílio, a quem revela grande consideração pela qualidade de sua obra. Além disso, Virgílio é para Dante o modelo a ser seguido, como se lê na citação abaixo, quando Dante percebe que está diante do poeta mantuano:

“És tu aquele Virgílio, aquela fonte
que expande do dizer tão vasto flume?”,
respondi eu com vergonhosa fronte,

“Ó de todo poeta honor e lume,
valha-me o longo estudo e o grande amor
que me fez procurar o teu volume.

Tu és meu mestre, tu és meu autor,
foi só de ti que eu procurei colher
o belo estilo que me deu louvor (*Divina Comédia, Inf.*, 1.79-87).

Por fim, Virgílio revela a Dante que irá guiá-lo, a pedido de Beatriz, para um lugar eterno. Durante o percurso, Dante pode ver tanto seus contemporâneos como figuras da mitologia grega e romana, por exemplo, o próprio Eneias, Dido, Ulisses e o barqueiro Caronte.

³ Assimilação é um termo da Sociologia. Fernando Kulaitis (2009) explica que Milton Gordon, sociólogo norte americano, foi um dos principais teóricos que sistematizou esse termo. Para Gordon existem sete estágios de assimilação, mas para nós somente interessa o primeiro, que é o da assimilação cultural. Portanto, assimilação cultural corresponde à assimilação da língua, da religião, dos hábitos alimentares, das crenças (KULAITIS, 2009, p. 10).

⁴ Todas as citações da *Divina Comédia* serão feitas a partir da tradução de Italo Eugênio Mauro (DANTE, 2017).

Auerbach explica melhor a importância de Virgílio na *Divina Comédia*, visto não só como poeta, mas também como figura histórica, adquirindo ele mesmo o heroísmo dos personagens lendários de Roma, principalmente de Eneias, pela importância que teve na fundação da cidade que estendeu seu legado cultural por muito tempo e por muitos territórios. Vejamos então a explicação de Auerbach:

Acima de tudo ele [Virgílio] é poeta e guia porque todos os grandes poetas que vieram depois dele foram inflamados e influenciados por sua obra. [...] Virgílio, o poeta, era um guia porque havia descrito o reino dos mortos – portanto conhecia bem o caminho. Mas também como homem e como romano ele estava destinado a ser um guia, não apenas porque era um mestre do discurso eloquente e da sabedoria elevada, mas porque também possuía as qualidades que tornam o homem capaz de guiar e liderar, as qualidades que caracterizam seu herói Eneias e Roma em geral: *iustitia e pietas*. Para Dante, o Virgílio histórico encarnava esta plenitude de perfeição terrena e era capaz, portanto, de guiá-lo até o limiar da visão da perfeição eterna e divina; o Virgílio histórico era, para ele, uma figura do poeta-profeta-guia, agora preenchido no outro mundo. O Virgílio histórico é ‘preenchido’ pelo habitante do limbo, o companheiro dos grandes poetas da Antiguidade, que, ao chamado de Beatriz, assume a tarefa de guiar Dante. Como romano e como poeta, Virgílio enviou Eneias ao mundo subterrâneo à procura do conselho divino para conhecer o destino do mundo romano; e agora Virgílio é convocado pelos poderes celestiais para ser o guia de uma missão não menos importante; pois não há dúvida que Dante via a si próprio como encarregado de uma missão não menos importante que a de Eneias: eleito para anunciar a um mundo desajustado a ordem justa, que lhe é revelada durante a sua caminhada (AUERBACH *apud* VIRGÍLIO, 2014, p. 33).

A *Divina Comédia* de Dante é exemplo de formação literária por meio de assimilação cultural; no entanto, a tradução de grandes obras é outro fator que contribui para a formação da literatura em uma nação, como já visto com o exemplo da tradução da *Odisseia* por Lívio Andrônico, para a cultura romana do século III a.C. Outro exemplo é o caso da Inglaterra, que teve Geoffrey Chaucer (1342-1400) como grande produtor literário de sua época, tanto traduzindo literatura francesa e italiana como compondo sob influência dessas. Mossé (1991, p. 290) distingue quatro períodos da carreira literária de Chaucer: começa primeiramente (1369-1370) sob influência da literatura francesa traduzindo *O Romance da Rosa*, escreveu poemas líricos e lamentações e compôs *The Book of the Duchess*; no segundo período (de 1372-1380) escreveu *The House of Fame*, compôs tragédias e versificou *The legend of St. Cecilia*; no terceiro momento (1380-1386) descobriu os poetas italianos, que exerceram forte influência em sua obra. Walter W. Skeat (CHAUCER, 1963, p. L) observa que em *Troilus and Criseyde* há versos traduzidos diretamente das obras de Boécio, de Dante, de Petrarca e de Boccaccio. Do filósofo romano Boécio (480-524), Chaucer traduziu a obra *De Consolatione Philosophiae*. No último período (1387-1392), Chaucer escreveu sua mais famosa obra *The Canterbury Tales*, uma coleção de contos variados contados por cada membro de um grupo de

peregrinos que viaja de Southwark (Londres) para a Catedral de Cantuária para visitar o túmulo de São Thomas Becket.

Alguns séculos mais tarde, Ezra Pound, poeta e crítico norte-americano (1885 – 1972), também ressalta a importância das traduções para o desenvolvimento de literaturas nacionais. Pound (1954, p. 34) afirma que “as histórias da literatura hispânica e italiana sempre levam em consideração os tradutores [...] alguns dos melhores livros em inglês são traduções”. Pound continua dizendo que depois de *Seafarer* e *Beowulf*, literatura anglo-saxã considerada arte indígena disponível apenas em fragmentos, a literatura inglesa foi alimentada por tradução, conforme lê-se a seguir:

Depois desse período a literatura inglesa vive de tradução, foi alimentada por tradução, cada exuberância nova, cada impulso novo é estimulado por tradução, cada época considerada grande é uma época de traduções, começando com Geoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, tradutor do “Romance da Rosa”, parafraseador de Virgílio e Ovídio, condensador das velhas histórias que encontrara em latim, francês e italiano⁵ (POUND, 1954, p. 34-35, tradução nossa).

No Brasil, o primeiro tradutor de fôlego foi Odorico Mendes (1799-1864), que traduziu a obra completa de Virgílio e Homero em verso. Seguindo o raciocínio que estamos desenvolvendo, de que tradução e assimilação cultural contribuem para o estabelecimento literário de uma nação, acreditamos que Odorico objetivava conscientemente com suas traduções das grandes obras clássicas engrandecer a cultura e a literatura brasileira. Em 7 de setembro de 1822 o Brasil colônia tornara-se independente de Portugal. É comum no processo de descolonização que as ex-colônias afirmem sua soberania através da produção de literatura própria. Sabemos que Odorico publicou a *Eneida* em 1854 com o título de *Eneida Brasileira* e depois, em 1858, publicou toda a obra de Virgílio com o título de *Virgílio Brasileiro* (VIRGÍLIO, 2008b, p. 15). A capa da tradução de Odorico apresenta os seguintes dizeres: *Eneida brasileira ou tradução poética de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes da cidade de S. Luiz do Maranhão* (VIRGÍLIO, 2008a). Notamos no título a menção de dois elementos nacionais que corroboram a autoafirmação literária do país então independente: a *Eneida* é brasileira e o tradutor é da cidade de São Luiz do Maranhão. E ainda, com o título de *Virgílio Brasileiro*, podemos entender que a tradução de Odorico pretende representar para o Brasil aquilo que a obra de Virgílio representou para Roma. Vieira (2010) diz que a versão da *Eneida* de Odorico é motivo de orgulho para a nação, como lemos a seguir:

⁵ *After this period English literature lives on translation, it is fed by translation, every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations, beginning with Geoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, translator of the Romaunt of the Rose, paraphrased of Virgil and Ovid, condenser of old stories he had found in Latin, French, and Italian* (POUND, 1954, p. 34-35).

Por um lado, o adjetivo “brasileira” exibia o orgulho da nação recém emancipada em produzir sua própria versão da mais célebre epopeia latina. Não mais os brasileiros de então se inclinariam reverenciosos às versões metropolitanas de João Franco Barreto, Lima Leitão e Barreto Feio (VIEIRA, 2010, p. 141).

Na sessão do dia 7 de julho de 1854 da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), “honrada com a augusta presença de Sua Majestade o Imperador”, consta um ofício do diretor da Academia das Bellas Artes, o sr. Manoel de Araújo Porto-Alegre, oferecendo um exemplar da *Eneida* publicada em Paris, em nome do sr. Manoel Odorico Mendes, recebido com agrado (*Revista do IHGB*, 1854, p. 594). Um relatório do IHGB datado de dezembro de 1854 redigido pelo primeiro secretário do Instituto, Joaquim Manoel de Macedo, traz uma assertiva que corrobora nossa ideia:

a *Eneida Brasileira* tem já merecido e conquistado altos louvores dos mais imparciais e habilitados juízes: a unha do crítico severo poderá marcar uma frase menos bem interpretada, um pensamento que a alguns pareça obscuro; poderá fazer sobressair as imperfeições que inevitavelmente selam sempre a obra do homem; acreditamos porém que não haverá quem se lembre de disputar ao nosso compatriota a glória de ter enriquecido a nossa literatura com a melhor tradução da *Eneida* que se tem feito em português. (MACEDO, 1854, p. 31)

Com a morte de Odorico em 17 de agosto de 1864, Machado de Assis (1839-1908) publica no Diário do Rio de Janeiro a seguinte nota:

Odorico Mendes é uma das figuras mais imponentes de nossa literatura. Tinha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito. Naturalizara Virgílio na língua de Camões; tratava de fazer o mesmo ao divino Homero⁶.

Com tanto respaldo desde sua contemporaneidade não podemos negar que Odorico foi capaz de engrandecer a cultura e literatura brasileira com seu trabalho de tradutor de grandes obras. Além disso, a tradução de Odorico inspira-se também na epopeia portuguesa *Os Lusíadas* como afirma Paulo Sérgio de Vasconcellos:

No caso da *Eneida*, trata-se de uma tradução que dialoga com a tradição épica em língua portuguesa, reproduzindo por vezes expressões e trechos de versos da epopeia renascentista *Os Lusíadas*, de Camões. Mais de uma vez, quando Camões imita certa passagem da *Eneida*, Odorico traduz o poema virgiliano pelo viés camoniano, filtrando Virgílio através de Camões (VASCONCELLOS, 2014, p. 120).

Mais recentemente outras traduções dos grandes clássicos foram feitas com objetivos diferentes de Odorico Mendes. Nas décadas de 1940 e 1980, o tradutor Carlos Alberto Nunes (1897-1990) traduziu a obra completa de Homero, e de Virgílio, a *Eneida*; e entre as

⁶ INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM. Projeto Odorico Mendes. Machado de Assis sobre Odorico Mendes. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>>. Acesso em 7 mar. 2017.

décadas de 1990 e 2000, o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos (1929 – 2003) traduziu e publicou a *Ilíada*. As traduções de Odorico caracterizam-se pela erudição, latinismos e pelo verso decassílabo, mais curto que o hexâmetro das epopeias. E as traduções de Nunes caracterizam-se pela criação de um verso longo que se assemelha ao hexâmetro datílico, pelo ritmo descendente e pelos acréscimos. Campos a princípio não pretendia traduzir toda a *Ilíada*, sua intenção era apenas construir um modelo de transcrição⁷ da obra homérica (CAMPOS, 1994, p. 14). Em maio de 1990, Haroldo de Campos começou a traduzir a *Ilíada*, feito que concluiu somente em 2002. Logo no início de sua empreitada, Campos escreveu o ensaio “Para transcriber a *Ilíada*” (HOMERO, 1994, p. 11-73) no qual comenta suas escolhas tradutórias para o Canto I. No entanto, antes de demonstrar sua tradução e seus comentários, Campos critica as traduções da *Ilíada* feitas por Odorico Mendes e por Carlos Alberto Nunes. Na opinião de Haroldo de Campos somos privilegiados em matéria de tradução homérica, pois temos a extraordinária contribuição de Odorico Mendes, no passado, e o esforço digno de consideração de Carlos Alberto Nunes, seu contemporâneo (CAMPOS, 1994, p. 11). Nas palavras de Campos, Odorico Mendes é o patriarca da tradução criativa no Brasil porque submete a língua portuguesa “ao impulso violento que vem da língua estrangeira”, preceito da teoria da tradução poética de Rudolf Pannwitz defendido por Walter Benjamin (HOMERO, 1994, p. 12) e endossado por Campos. Quanto às traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* realizadas por Nunes na década de 1940, diz que é uma empreitada incomum que merece respeito e admiração pelo fôlego do tradutor em verter tão extensos poemas e pela interessante solução no plano prosódico. Apesar disso, as traduções de Nunes não podem se enquadrar na categoria de transcrição, porque, explica Campos:

No que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de pendor ‘classicizante’, que retroage estilisticamente no tempo (HOMERO, 1994, p. 13).

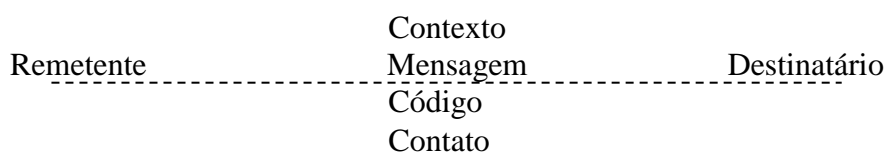
Da tradução de Nunes, Campos exalta apenas a “interessante solução no plano prosódico”, que diz respeito ao verso de dezesseis sílabas tônicas forjado para traduzir o hexâmetro datílico dos poemas de Homero. No *Ensaio sobre a poesia épica*, disponível na obra *Os Brasileidas* (NUNES, 1962), epopeia nacional escrita por Carlos Alberto Nunes, o tradutor afirma que o hexâmetro corresponde, na métrica portuguesa, a um verso longo de dezesseis

⁷ Para Haroldo de Campos, que por sua vez concorda com Jakobson (2014, p. 72), “só é possível traduzir poesia através da ‘transposição criativa’”. Ao termo “transposição criativa” são atribuídos sinônimos como “transcrição” e “recriação” (CAMPOS, 2010, p. 143) que serão melhor explorados no subcapítulo 2.2 A teoria tradutória de Haroldo de Campos.

sílabas, paroxítono, com acento predominante na 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a, e discreta cesura depois do terceiro pé (NUNES, 1962, p. 39), conforme ilustramos a seguir com a tradução da passagem *Aen.* 1.1: **As** armas **canto** e o **varão** que, **fugindo** das **plagas** de **Troia** (VIRGÍLIO, 2014, p. 73).

Haroldo de Campos compreende linguagem na perspectiva de Roman Jakobson. Para o linguista russo-americano, a linguagem tem diferentes funções, de acordo com o fator que recebe ênfase no ato de comunicação verbal. Os fatores do ato de comunicação verbal são: remetente ou emissor, contexto, mensagem, contato, código e destinatário, distribuídos na figura abaixo:

Fig. 1: Componentes do ato de comunicação verbal



Fonte: MARTELOTTA, 2015, p.3.

O ato de comunicação verbal ocorre quando o remetente envia uma mensagem para o destinatário. Durante o ato de comunicação um fator recebe mais ênfase que os outros, constituindo assim as diferentes funções da linguagem. Samira Chalhub explica que

O funcionamento da mensagem ocorre tendo em vista a finalidade de transmitir – uma vez que participam do processo comunicacional: um *emissor* que envia a mensagem a um *receptor*, usando do *código* para efetuar-la; esta, por sua vez refere-se a um *contexto*. A passagem da emissão para a recepção faz-se através do suporte físico que é o *canal*. (CHALHUB, 1999, p. 5, grifo da autora)

Quando o fator predominante é a mensagem, ou seja, quando no ato comunicacional o remetente envia uma mensagem para um receptor e a própria mensagem é enfatizada, temos a função poética. Martelotta (2015, p. 34) explica que a função poética “consiste na projeção do eixo de seleção sobre o eixo de combinação dos elementos linguísticos. Centrada na mensagem, essa função caracteriza-se pelo enfoque na mensagem e em sua forma.” Nesta pesquisa, pretendemos estudar a linguagem poética da tradução da *Eneida* feita por Nunes, cotejando-a com a teoria de tradução como recriação definida por Campos (2013, p. 1-18), como já prenuncia o próprio título deste trabalho.

Nosso ponto de partida é a seguinte afirmação feita por Haroldo de Campos sobre a tradução de Nunes: “no que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução

acadêmica, de pendor ‘classicizante’, que retroage estilisticamente no tempo” (HOMERO, 1994, p. 13). Com base nessa assertiva de Campos, temos como objetivo nesse trabalho analisar trechos da tradução e averiguar a composição da linguagem, sabendo que a ênfase do trabalho de Nunes está voltada para a recriação do hexâmetro datílico. Nossa hipótese é que o verso longo do hexâmetro datílico de Nunes não tenha favorecido a recriação da linguagem. O tradutor precisaria sempre inserir mais uma palavra para completar as dezesseis sílabas poéticas e não poderia com isso trabalhar a poesia na tradução. A melhor palavra seria aquela que melhor se adequasse à posição da sílaba tônica para formar o ritmo ternário descendente. É provável que o tradutor da *Eneida* não tenha se comportado como um coreógrafo ou diagramador sintático, como queria Campos. Além do mais, Campos afirma que

do ‘transcriador’ da rapsódia homérica se requer, no plano da fatura poética, uma atenção micrológica à elaboração poética de cada verso (paronomásias, aliteração, ecos, onomatopeia), aliada a uma precisa técnica de cortes, remessas e encadeamentos frásticos (HOMERO, 1994, p. 14).

As considerações de Campos são sobre a obra homérica, no entanto nossa análise será da tradução da *Eneida*, uma vez que Nunes empregou o mesmo verso para todas as traduções das epopeias.

Sobre a inserção de palavras que não estão no original, mas que servem para completar o longo verso, vejamos alguns exemplos no trecho *Aen. 2. 3-13* em que as palavras acrescentadas estão em negrito:

“Infandum, regina, iubes, renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse misserima uidi
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? Et iam nox umida caelo
praecipitat, suadentque cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit,
incipiam.

“Mandas, rainha, contar-te o sofrer indizível dos nossos,
como os **aquivos** a **grande** potência dos **teucros** destruíram,
reino infeliz, **espantosa catástrofe** que eu vi **de perto**,
e de que fui grande parte. Quem fora capaz de conter-se
sem chorar muito, mirmídone ou dólope ou cabo de Ulisses?
A úmida noite do céu já descamba, e as estrelas, caindo
devagarinho no poente, os mortais ao repouso convidam.
Mas, se realmente desejas ouvir esses **tristes** eventos,
breve **relato** do lance postremo da **guerra** de Troia,
bem que a lembrança de tantos horrores me deixe angustiado,

principiarei. (VIRGÍLIO, 2014, p. 135, grifo nosso)

Percebemos que as palavras inseridas estão relacionadas com o contexto do texto de partida tornando a tradução mais expressiva. Por exemplo, em latim temos *Troianas opes* (v. 4); na tradução de Nunes temos “a grande potência dos teucros”, sendo “grande” uma palavra inserida, mas que expressa bem o que foi a cidade de Troia, e *troianas* substituída pelo sinônimo “teucros”. *Danai* (v. 3) também é traduzido pelo sinônimo “aquivos”. Percebemos por toda a tradução da *Eneida* que Nunes substitui livremente os nomes dos povos para que se adequem à metrificação. Chamamos atenção para a tradução dos versos 8 e 9, mais especificamente do verso 9, pois a maioria das palavras não constam no texto latino, mas reproduzem na tradução a morosidade causada pelo sono. Esse trecho será melhor estudado no Capítulo 3. Ainda no verso 3, a palavra latina *misserima* é traduzida por “espantosa catástrofe” como uma dilatação do significado da palavra latina, tanto em forma como em conteúdo, representando as características contrastantes das duas línguas: sintética para o latim e analítica para a língua portuguesa. Para o termo em questão convém mencionar a tradução sintética de Odorico Mendes, que o traduz por “desgraças” (VIRGÍLIO, 2008a, p. 65).

Para exemplificar o que disse sobre transcriber a rapsódia homérica, o crítico faz uma comparação de diferentes soluções para a tradução do verso *Il. 1.231: demobóros basileús, epei outidanoîsin anásseis*, Campos (HOMERO, 1994, p. 15-16) mostra que há um trocadilho entre o patronímico *Danaoí* (“Danaos”, designação coletiva dos gregos em Homero) e o adjetivo substantivado *outidanós* (sem valia), derivado de *oúti*, *oúti* (ninguém, nada), significando “não seriam dignos do nome Dânaos”. A tradução de Odorico: “Cobardes reges, vorador do povo” recupera *demobóros* com a fórmula paronomástica “vorador do povo”. Nunes foi menos feliz e mais discursivo, na opinião de Campos: “Devorador do teu povo! Não fosse imprestável, Atrida, / toda esta gente...”. No entanto, Campos diz que nenhuma dessas soluções dá conta do trocadilho entre o patronímico *Danaoí* e o adjetivo substantivado *outidanós*. Somente ele procurou reconstruir, sonora e semanticamente o jogo de palavras; desse modo traduziu: “Devora-Povo! Rei dos Dânaos? Rei de nada”. Campos expandiu o trocadilho na paronomásia “dos DÂNAos/de NADA recriando a repercussão sonora de *outiDANOîsin* no verbo *ANÁsseis*, uma vez que não foi possível recriar o trocadilho sonoro das palavras *Danaoí* e *outidanós*.

Como metodologia do trabalho faremos uma comparação da elocução de Virgílio com a linguagem poética na tradução de Nunes, uma vez que Haroldo do Campos critica a tradução de Nunes quanto à linguagem, dizendo ser essa classicizante e de pendor acadêmico. Quando tratamos da obra de Virgílio, usamos o termo “elocução” e quando tratamos da tradução de Nunes usamos o termo “linguagem” ou “linguagem poética” por ser essa a

perspectiva da abordagem ao texto de partida e ao texto de chegada respectivamente. Para entender a tarefa de recriação de Campos analisaremos no subcapítulo 2.2 sua teoria tradutória, seus comentários à tradução do trecho 241-611 do Canto I da *Ilíada*, ao poema *Sierguéiu Iessiêninu* do poeta russo Maiakóvski e à última estrofe do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe. No ensaio sobre sua tradução do Canto I da *Ilíada*, Campos sublinha que pretende recriar em língua portuguesa “a forma de expressão (no plano fônico e rítmico-prosódico) e a forma do conteúdo (a ‘logopéia’, o desenho sintático, a ‘poesia da gramática’)” (HOMERO, 1994, p. 14, grifo do autor) o quanto possível, aspectos que caracterizam a linguagem poética. Desse modo, nas análises observaremos que Campos prioriza em sua tarefa de recriação principalmente elementos sonoros, visuais, rítmicos, a etimologia dos nomes, a posição das palavras no verso e os epítetos.

A palavra latina *elocutio* (elocução) é um termo sinônimo de dicção e estilo linguístico; faz parte da atividade oratória e significa formular a linguagem de um discurso de acordo com os princípios retóricos. Como a oratória era inicialmente uma atividade oral, a elocução era a ornamentação dos discursos dos oradores. Vejamos, a título de exemplo, um símile no trecho *Aen.* 4.143-150, para entendermos como a elocução do texto de partida será abordada. No trecho, Eneias é comparado com Apolo, belo com os cabelos soltos ao vento:

Qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluente
deserit ac Delum maternam inuisit Apollo
instauratque choros, mixtique altaria circum
Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi,
ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
tela sonant umeris: haud illo segnior ibat
Aeneas, tantum egregio decus enitet ore.

Tal como Apolo, ao deixar Lícia hiberna e a corrente do Xanto,
para ir a Delos, a terra sagrada do seu nascimento,
coros instaura de turba mesclada, cretenses e dríopes,
e de agatirsos plantados, em torno das aras fremindo,
pelas cumeadas do Cinto se adianta e, ajeitando os cabelos
soltos ao vento, os sujeita com áurea grinalda de folhas:
de não menor formosura esplendia o semblante de Eneias
com varonil imponência; na aljava ressoavam-lhe os dardos. (VIRGÍLIO, 2014, p. 260-261)

Esse símile está inserido no trecho em que Dido e Eneias se encontram para caçar (4.117-150). O momento é de muita pompa e beleza. É interessante perceber que o poeta orna tanto os personagens quanto os versos que descrevem o momento. Em versos anteriores (134, 138 e 139) e no verso 148 do trecho citado acima, a palavra “ouro” aparece cinco vezes, além disso, há a presença de versos áureos (137, 139 e 147-148). Logo abaixo de cada verso citado está a tradução de Nunes para percebermos que a palavra “ouro” é sempre traduzida. Já os

versos de ouro não são reproduzidos por não ser possível criar o mesmo efeito na sintaxe do português:

ostroque insignis et auro
stat sonipes, ac frena ferox spumantia mandit. (134-135)

De púrpura e ouro ajaezado,
seu palafrem generoso, espumando, o bocal mastigava. (VIRGÍLIO, 2014, p. 259)

Sidoniam[a] picto[b] chlamydem[A] circumdata[V] limbo[B] (137).

sidônia clâmide a cobre, de vária e sutil bordadura (VIRGÍLIO, 2014, p. 259)

Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea[a] purpuream[b] subnectit[V] fibula[A] uestem[B]. (138-139).

áurea faretra de lado, nos louros cabelos a coifa;
fivela de ouro sustenta-lhe no ombro o vestido purpúreo. (VIRGÍLIO, 2014, p. 259)

mollique[a] fluentem[b]
fronde[A] premit[V] crinem[B] fingens atque implicat auro (147-148).

ajeitando os cabelos
soltos ao vento, os sujeita com áurea grinalda de folhas (VIRGÍLIO, 2014, p. 259)

O verso de ouro, ou verso áureo, caracteriza-se pelo esquema sintático (adjectivo 1[a] – adjectivo 2[b] – VERBO – substantivo 1 [A] – substantivo 2[B]). Dos três exemplos acima, o verso 139 é um autêntico áureo devido à distribuição harmoniosa do adjectivo e substantivo do lado esquerdo e direito do verbo. Os versos áureos 137 e 139 descrevem os ornamentos de Dido, enquanto os versos 147-148 descrevem a figura de Eneias, comparado-o com Apolo.

Esta pesquisa justifica-se pela relevância do trabalho de Nunes, que pela primeira vez está sendo analisado pelo viés do processo de composição. Outros estudos analisam somente as peculiaridades do ritmo e da métrica na tradução. Nosso trabalho pretende analisar o resultado da combinação entre forma e conteúdo.

Agora que apresentamos os temas introdutórios pertinentes à pesquisa, bem como o objetivo, a hipótese, a metodologia e a justificativa, seguimos com a debulha do nosso trabalho. Primeiramente, ainda nesta Introdução, vamos entender um pouco mais sobre o hexâmetro e o hexâmetro datílico praticado em Roma no tempo de Virgílio. Em seguida explicaremos o ritmo datílico de Nunes e por fim trataremos de traduções do hexâmetro para o vernáculo anteriores e posteriores à tradução de Nunes. O Capítulo 2 trata do percurso histórico da teoria e prática da tradução e da teoria tradutória de Campos. No Capítulo 3 fazemos a análise de trechos da tradução da *Eneida* na perspectiva da linguagem. E para concluir, no Capítulo 4 as considerações finais.

1.1 O hexâmetro

O hexâmetro é um verso quantitativo de seis pés, sendo esses dátilos ou espondeus. O dátilo possui três sílabas, uma longa e duas breves, e o espondeu, duas sílabas longas. O quinto pé determina se o hexâmetro é datílico ou espondaico: se um dátilo cair no quinto pé, o hexâmetro é datílico; se um espondeu cair no quinto pé, o hexâmetro é espondaico. O sexto pé tem sempre duas sílabas e pode ser espondeu ou troqueu (sílabas longa seguida de uma breve). Como exemplo, vejamos o verso *Aen. 1.1 arma ui/rumque ca/no, Tro/iae qui | primus ab | oris*⁸ (dividido em pés pela linha vertical): o primeiro é um dátilo (*arma ui*), sendo a primeira sílaba longa, e a segunda e a terceira breves; o segundo pé (*rumque ca*) também é um dátilo; o terceiro, um espondeu (*no, Tro*), com as duas sílabas longas; o quarto, outro espondeu (*iae qui*); o quinto, um dátilo (*primus ab*), que caracteriza o hexâmetro datílico; e o sexto é um espondeu (*oris*).

Os pés do hexâmetro possuem ictos na primeira sílaba (tempo forte), que pode ou não coincidir com o acento das palavras nos primeiros cinco pés. Já no sexto pé há normalmente coincidência de ictos com o acento da palavra. Vejamos como isso ocorre com o verso *Aen. 1.2*, que traz primeiramente as sílabas longas e breves marcadas de acordo com a quantidade das palavras isoladas, sem considerar a interação prosódica no verso; e logo em seguida temos as sílabas longas e breves marcadas de acordo com a medida rítmica do verso; o negrito marca o ictos:

Ītālĭām, fātō prōfŭgŭs, Lāuīnāquē uēnĭt

Ītālĭ | ām, fā | tō prōfŭ | gŭs, Lā | uīnāquē | uēnĭt

Percebamos que as sílabas *-am-* e *-gus-* são breves quando marcadas considerando as palavras isoladas. No entanto, integrando a unidade prosódica do verso, essas sílabas alongam-se e, por serem as primeiras do segundo e do quarto pé respectivamente, devem receber o ictos. A isso chamamos discordância ou dissonância do acento da palavra com o ictos do verso. Note-se também que no sexto pé há coincidência do acento da palavra isolada com acento métrico, regra para o hexâmetro. Shipley (1938, p. 140) explica esse choque entre acento da palavra e ictos do verso dizendo que os poetas romanos preferiam esse choque na primeira parte do verso para dar à poesia um ar de distanciamento em relação à fala comum, procedimento que seria tradicional para o verso heroico.

⁸ Todas as citações da *Eneida* serão retiradas do texto estabelecido por Frédéric Plessis e Paul Lejay para a editora Hachette em 1919 que consta na edição bilingue organizada por João Angelo Oliva Neto (VIRGÍLIO, 2014), “com algumas modificações que levam em conta as variantes adotadas por Carlos Alberto Nunes” (VIRGÍLIO, 2014, p. 7).

Como já mencionado, o verso hexamétrico foi introduzido na literatura romana devido à assimilação da cultura grega pelos romanos. O sátúrnio era o verso da literatura romana antes do hexâmetro. Foi o poeta e dramaturgo Ênio quem primeiro adaptou a língua latina para o verso de Homero ao escrever a epopeia *Annalles* no século III a.C. Devemos ter em mente que o hexâmetro sofreu variações quanto à estrutura rítmica, à medida que foi aperfeiçoado pelos poetas latinos. Outros motivos de variação são o tipo de poesia, podendo ser épica, didática ou bucólica, o tema abordado e o estilo do poeta. Devido à grande variação existente para o hexâmetro, entendemos que não é necessário abordar de forma aprofundada as diferentes nuances desse metro, pois foge ao escopo de nossa pesquisa. Neste trabalho pretendemos tratar principalmente do hexâmetro de Virgílio em sua obra heroica, o qual chamaremos hexâmetro datílico.

Os primeiros registros desse verso estão na obra épica de Homero que viveu provalmente no fim do século VIII a. C. Como a obra de Homero é resultado de uma tradição oral muito mais antiga, pode-se pensar que a origem do hexâmetro remonta à poesia indo-europeia, como afirma Meillet:

Sem dúvida, o latim conserva o tipo rítmico indo-europeu. As vogais têm uma quantidade definida; o tom não exerce nenhuma ação sobre o vocalismo; o ritmo do verso é independente do lugar do tom (as coincidências entre o tom e os tempos fortes do verso que se observam são parciais, e resultam, ao que parece, de circunstâncias exteriores, elas não são essenciais)⁹ (MEILLET, 1923, p. 13, tradução nossa).

Trajano Vieira, professor de língua e literatura grega na UNICAMP, lembra que a noção de métrica é tardia e que os rapsodos do período homérico eram acompanhados pela lira (HOMERO, 1994, p. 81). Vieira expõe também a opinião de Milman Parry¹⁰ sobre a estrutura musical da dicção homérica: “para ele, a estrutura musical e não a métrica (noção tardia), é um elemento funcional, responsável pela organização e armazenamento da informação épica” (HOMERO, 1994, p. 81). Com as afirmações de Vieira e Parry percebemos que o hexâmetro tinha inicialmente uma função performática. Platão afirma em uma passagem de *Filebo*¹¹ (17c-d) que o metro mede movimento corpóreo, não linguagem (*apud* DAVID, 2006, p. 29). Esta ideia é também reforçada por Vieira, com a seguinte afirmação:

Na cultura oral, o aprendizado de um material codificado em unidades rítmicas realiza-se pelo empenho de uma séria de movimentos físicos. O pulmão, a laringe, os

⁹ *Sans doute, le latin conserve le type rythmique indoeuropéen. Les voyelles y ont une quantité définie; le ton n'exerce sur le vocalisme aucune action; le rythme du vers est indépendant de la place du ton (les coïncidences entre le ton et les temps forts du vers qu'on observe sont partielles, et résultent, à ce qu'il semble, de circonstances extérieures; elles ne sont pas essentielles).*

¹⁰ Milman Parry (1902 – 1935) foi um helenista norteamericano estudioso da poesia épica.

¹¹ *Filebo* é um diálogo socrático escrito por Platão no século IV a. C.

braços são solicitados para facilitar a repetição do extenso repertório. No que concerne ao acompanhamento musical, cabe lembrar que a lira não se sobrepunha à estrutura verbal uma melodia que lhe fosse estranha, mas acentuava, por intermédio das notas, o caráter intrínseco das sílabas. O envolvimento físico justifica o efeito hipnótico e terapêutico da épica [...] (HOMERO, 1994, p. 90).

Voltando para o hexâmetro praticado no tempo de Virgílio, pode-se dizer que é baseado “na combinação da regularidade métrica, produzida pela recorrência das linhas hexamétricas, do ponto retórico e de efeitos musicais resultantes do uso de pausas variadas”¹² (WINBOLT, 1903, p. 3). A regularidade métrica está na formação dos pés, podendo ser ou um dátilo ou um espondeu apenas, e o sexto pé, sempre um troqueu. As possíveis pausas do hexâmetro, proporcionam o efeito musical do verso e são responsáveis pela variação do ritmo. Se em um poema escrito em hexâmetro, as pausas incidirem sempre no mesmo lugar, o ritmo se torna recorrente e monótono.

As possíveis pausas (ou cesuras) no verso hexamétrico são: (1) triemímera, após o tempo forte do segundo pé; (2) pentemímera, após o tempo forte do terceiro pé; (3) heftemímera, após o tempo forte do quarto pé; (4) cesura trocaica, após o primeiro tempo fraco do dátilo, sendo mais frequente no terceiro pé; (5) diérese bucólica, ao final do quarto pé – é muito rara no hexâmetro latino, e ocorre mais frequentemente quando o sentido passa de um verso ao seguinte (*enjambement*). Para bem entender o significado de cesura e diérese Hardie (1887, p. 10-11, grifo do autor) explica:

Uma cesura é um corte ou divisão (*τομή*) entre duas partes de um verso, uma divisão que não coincide com o fim do pé (para uma divisão que coincide com o fim do pé é conveniente usar uma outra palavra, *diérese*). É geralmente uma ‘pausa’, mas não uma pausa de duração mensurável ou fixa. Não é uma ‘pausa’ métrica; com isso se entende um intervalo de silêncio que pode ser medido em termos de duração de sílabas curtas ou *χρόνοι πρώτοι*: e.g. quando um grupo de três dátilos é ‘catalectico’, há uma pausa no final que é *δίχρονος* ou *δίσημος* (*arboribusque com/ae*). É uma divisão métrica na qual algum tipo de *pausa retórica* ou pausa no sentido geralmente coincidem. Se é duvidoso onde a *cesura* métrica ocorre, a dúvida deve de resto ser resolvida pelo sentido ou pela retórica.¹³

O verso *Aen* 1.2 apresenta uma pausa de sentido após o tempo forte do segundo pé, ou seja, é uma triemímera: *Itali|am, ^T fa|to profu|gus, La|uinaque |uenit*. A pausa é de sentido

¹² [...] *hexameter verse [is based] on a combination of metrical regularity, produced by the recurrence of hexameter lines, and of the rhetorical point and musical effects resulting from the use of varied pauses.*

¹³ *A caesura is a cutting or severance (τομή) between two parts of a line, a division which does not coincide with the end of a foot (for a division that does coincide with the end of a foot it is convenient to use another word, diaeresis). It is often a ‘pause’, but it is not a pause of measurable or fixed duration. It is not a metrical ‘pause’; by that is meant an interval of silence which can be measured in terms of the duration of short syllables or χρόνοι πρώτοι: e. g. when a group of three dactyls is ‘catalectic’ there is a pause at the end which is δίχρονος or δίσημος (arboribusque com/ae). It is a metrical division with which some sort of rhetorical pause or pause in the sense usually coincides. If it is doubtful where the metrical caesura occurs, the doubt must be set at rest by the sense or the rhetoric.*

porque *Italiam* (*Italiam...Lauinaque uenit*) é o primeiro complemento do verbo, que aparece somente no fim do verso. Para perceber a relação verbo-complemento, esse precisa ser destacado. Além da triemímera, há também nesse verso uma heftemímera: *Itali/am* ^T *fa/to* *profu/gus* ^H *La/uinaque* *|uenit*. As duas pausas isolam *fato profugus*, expressão passiva inserida no meio dos dois complementos do verbo. A expressão *fato profugus* é destacada tanto por motivo sintático como também pela importância do acontecimento que leva Eneias a errar por muito tempo em diversos mares, constituindo toda a primeira parte da *Eneida*.

Para verificarmos outra heftemímera, vejamos o comentário de Hardie (1887, p. 11) ao verso *Buc.* 1.45: *pascit(e) ut |ante bo|ues, pue|ri; ^H sum|mittite |tauros*¹⁴. A pausa marca o fim de uma unidade de sentido, portanto é uma pausa de sentido. E pode ser explicada também do ponto de vista da pontuação, como mostra Hardie: “se a pontuação está correta, que põe somente uma vírgula antes de *pueri* e ponto e vírgula depois, a cesura é depois de *pueri*, é heftemímera [...]”¹⁵ (HARDIE, 1887, p. 11). A heftemímera era bastante incomum na poesia de Homero, Hesíodo e Apolônio, mas na poesia latina foi bem estabelecida no tempo dos primeiros poetas augustanos (WINBOLT, 1903, p. 42).

No exemplo dado acima para explicar o que são pés dátilos e espondeus, há uma cesura pentemímera, também de sentido, em que o poeta destaca a proposição da obra, que é cantar as armas e o varão: *Aen.* 1.1 *Arma ui|rumque ca|no, ^P Tro|iae qui | primus ab | oris*.

A cesura trocaica (CT), que é a pausa na segunda sílaba do terceiro pé, “era a pausa por excelência do metro de Homero” (WINBOLT, 1903, p. 34); essa pausa dava a seu verso rapidez e leveza de movimento, segundo Hardie (1887, p. 20). Já os poetas romanos, incluindo Virgílio, raramente usavam cesura trocaica, talvez porque haja uma maior necessidade de coincidência de acento e icto quando ocorre uma cesura trocaica. Como observamos nos exemplos abaixo, o icto do terceiro pé coincide com o acento das palavras, marcados em negrito:

passi |graui|ora,^{CT} da|bit deus |his quoque |finem. (*Aen.* 1.199)
accipi|es se|cura; ^{CT} uo|cabitur |hic quoque |uotis (*Aen.* 1.290)
matro|nae pue|rique: ^{CT} uo|cat labor |ultimus |omnis. (*Aen.* 9. 476)

Voltando-se para a história dessa pausa, acredita-se que, no local onde ocorre a cesura trocaica, havia primitivamente a união de dois versos que possuíam 8 + 9 sílabas para formar o hexâmetro. David (2006, p. 96-97, tradução nossa) cita uma referência explícita de

¹⁴ Todas as citações das *Bucólicas* e *Geórgicas* serão da edição de Silvia Ottaviano e Gian Biagio Conte (MARO, 2013).

¹⁵ *If the punctuation is right which puts only a comma before 'pueri' and a semicolon after it, the caesura is after 'pueri', it is εφθήμερη [...].*

Aristóteles no final da *Metafísica* (1093a29-b1) sobre detalhes da dança épica: “Alguns deles dizem muito haver tais [correspondências]; por exemplo, do meio [no ‘duplo’ intervalo 12:6], um é nove, um é oito, e o *epos* é dezessete – igual àqueles em número – e é marcado à direita com nove sílabas, e à esquerda com oito”¹⁶. David acredita que Aristóteles refere-se realmente à cesura trocaica que divide o verso no meio.

A diérese bucólica (DB) era também muito comum em Homero, chegando a sessenta por cento de sua composição, como afirma Hardie (*apud* Gleditsch, 1887, p. 15). A diérese bucólica faz uma pausa depois do quarto pé fechando o sentido da frase, começando no quinto pé o sentido do verso seguinte, efeito conhecido como *enjambement*. Vejamos um exemplo em *Buc.* 1.7-8:

Namqu(e) erit | ille ^T mi | hi ^P sem | per deus, ^{DB} illius | aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.

com efeito, ele será sempre um deus para mim: um tenro
cordeiro dos nossos redis muitas vezes ensaguentará o seu altar.¹⁷

Além das cesuras triemímera e pentemímera, que destacam a palavra *mihi*, há no fim do verso a cesura bucólica, marcada pela linha dupla, após a qual começa o sentido do verso seguinte.

Virgílio não fez muito uso da diérese bucólica, sendo mais frequente nas *Bucólicas* do que nas *Geórgicas* ou na *Eneida*. Considerando toda a obra de Virgílio, Hardie (1887, p. 17) diz que há apenas dez por cento dessa pausa, e Delgado (1963, p. 155) fala de apenas 33 exemplos dos 830 versos das *Bucólicas*.

Winbolt (1903, p. 3), diz que regras metodológicas distintas não podem ser formuladas sobre o lugar de incidência das pausas, uma vez que dependem principalmente de considerações retóricas, i. e. do ajustamento de palavras com pensamento e sentimento. Mas, no caso de Virgílio, o grande mestre do hexâmetro latino, existem alguns casos que ocorrem tão frequentemente que justifica tê-los como regra. A esse respeito, Shipley (1938, p. 153-160) faz um estudo dos 58 versos incompletos de Virgílio, na *Eneida*, para entender melhor a unidade de composição dos versos e dos posicionamentos preferidos de suas pausas. Desses 58 versos apenas um não tem o sentido completo. Dos tipos de pausas mencionados acima, é relevante saber que as quebras dos versos incompletos incidem na seguinte proporção, segundo Shipley (1938, p. 154): em posição triemímera, 13 exemplos, 22,4 por cento; em posição pentemímera,

¹⁶ *Some of them say there are many such [correspondences]; for example, of the means [in the ‘double’ interval 12:6], one is nine, one is eight, and the epos is seventeen—equal to them in number—and it is stepped on the right with nine syllables, and on the left with eight (Metafísica, 1093a29-b1).*

¹⁷ Tradução de João Pedro Mendes (MENDES, 1997, p. 170).

18 exemplos, 31 por cento; em posição heftemímera, 17 exemplos, 29,3 por cento; diérese bucólica, 5 exemplos, 8,6 por cento; nenhuma cesura trocaica. Esses dados serão úteis no próximo subcapítulo, quando abordarmos o ritmo datílico de Nunes. Faremos a comparação dessas porcentagens com a frequência dessas mesmas pausas no verso hexamétrico de Nunes.

As estatísticas de Shipley confirmam algumas informações mencionadas acima, como a afirmação de Winbolt (1903, p. 42), que disse que a heftemímera foi bem estabelecida no tempo dos poetas augustanos. Para apenas 58 versos incompletos, 29,9 por cento apresentam cesura heftemímera, o que caracteriza um bom número. Outra informação relevante diz respeito ao raro uso da cesura trocaica pelos poetas romanos. As estatísticas de Shipley comprovam essa informação, pois não há nenhuma cesura trocaica na amostra. Por fim, os dados da diérese bucólica mostram que há apenas cinco exemplos, constituindo 8,6 por cento da amostra. Informamos acima que Virgílio a utiliza muito pouco na *Eneida* e nas *Geórgicas*, fazendo maior uso dessa pausa nas *Bucólicas*. Nesse caso, todavia, 8,6 por cento parece uma quantidade razoável para apenas 58 versos, no entanto, considerando essa baixa estatística, é possível que a diérese bucólica ocorra com mais frequência na *Eneida* do que o informado.

1.2 O ritmo datílico de Carlos Alberto Nunes

Carlos Alberto Nunes (1897-1990) traduziu a *Ilíada* e a *Odisseia* na década de 1940, e a *Eneida* em 1980, para ser publicada em 1981 em razão do bimilenário da morte de Virgílio. As três traduções têm em comum a peculiaridade do verso que procura reproduzir o metro original do hexâmetro datílico. O verso de Nunes tem sempre dezesseis sílabas poéticas com ictos quase sempre coincidente com as sílabas tônicas, incidindo na 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a. Cada sílaba tônica, com exceção da 16^a, é seguida de duas átonas, formando cinco pés datílicos. O sexto pé é muito comumente um troqueu (duas sílabas, sendo a primeira longa e a segunda breve, ou uma tônica seguida de uma átona, na prosódia da língua portuguesa). A proposta tradutória de Nunes contempla, *a priori*, a reprodução da forma hexamétrica greco-latina. Campos considera que Odorico Mendes helenizou o português ao submeter a *Ilíada* à força que vem da língua grega, seguindo a teoria de Panwitz defendida por Benjamin. O verso de Nunes procura recriar em língua vernácula a prosódia da língua latina. Como Nunes submete o português à força que vem do latim, quanto à metrificação, poderíamos também dizer que o tradutor maranhense classicizou nossa língua, pelo menos no aspecto da prosódia. O leitor da tradução dos versos de Nunes pode sentir-se desconfortável ao ler o texto e não perceber o ritmo de início, ou achar que está lendo prosa. Um leitor desavisado não nota o ritmo na tradução de

Nunes, então esse leitor precisa ir ao encontro do escritor Virgílio, pois está diante de uma obra traduzida como se estivesse diante do próprio original em latim, no que diz respeito ao verso. Essa é uma das possibilidades de tradução para Schleiermacher, porém ele próprio não a considera viável. Para o teórico da tradução e filósofo alemão, a melhor forma de traduzir é oferecer um texto como se o próprio autor tivesse escrito na língua materna do leitor. Como Nunes forjou um verso para aclimatar a métrica latina à língua portuguesa, acreditamos que o conteúdo de seu texto será ditado pela forma, o contrário do que defendia Schäfer (2016, p. 183). Essas questões de tradução serão melhor exploradas adiante. Nas considerações finais voltaremos a falar sobre a tradução de Nunes sob o ponto de vista dessas teorias.

Nunes deixou praticamente nada que nos esclarecesse com detalhes o seu hexâmetro datílico vernáculo. Oliva Neto (OLIVA NETO, 2014, p. 193) observa que “Nunes fala muito pouco sobre o próprio hexâmetro”, enquanto outros tradutores brasileiros, como Odorico Mendes e Haroldo de Campos, que também traduziram obras gregas e romanas, deixaram uma teoria evidente. A única menção que Nunes fez sobre o assunto foi no ensaio sobre poesia épica que precede a obra *Os Brasileidas* (1962). Vejamos o que diz Nunes:

Interpretando o hexâmetro em termos da métrica portuguesa, veremos que se trata de um verso longo, de dezesseis sílabas, paroxítono, com acento predominante na 1.a, 4.a, 7.a, 10.a, 13.a e 16.a sílabas e discreta cesura depois do terceiro pé:

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

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

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

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

Nunes usa o termo “interpretar” para a adequação que ele faz do hexâmetro datílico em métrica portuguesa. Veremos mais à frente, no Capítulo 2, que Bettini (2012, p. 92) explica o significado de diferentes verbos latinos empregados com a ideia de traduzir, dentre eles está o verbo *interpretari* aparentado com o substantivo *interpres*, que significa “um mediador em geral, não apenas linguístico”. É provável que Nunes tivesse conhecimento desse verbo e não o escolheu por acaso. O hexâmetro datílico criado por Nunes atua como mediador entre a métrica da língua latina e a métrica da língua portuguesa. Certamente, o tradutor maranhense

viu-se obrigado a refletir sobre os dois caminhos normalmente possíveis para a realização de uma tradução literária como os propugnou Friedrich Schleiermacher:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57).

Em sua escolha, o tradutor brasileiro de *Eneida* busca adaptar o hexâmetro datílico, o que já nos leva a entender que tinha como fito traduzir para o âmbito brasileiro a poética virgiliana, imitando-a o máximo possível. Desta forma, estava deixando o escritor “o mais tranquilo possível”, fazendo com que o leitor fosse a seu encontro. E ao fazê-lo, Nunes também se aproxima de uma definição mais moderna de tradução que foi concebida por Hans J. Vermeer, que juntamente com Katharina Reiss criou as bases da Teoria do Escopo (*Skopostheorie*) e da abordagem funcionalista¹⁸ da tradução:

Em algum lugar, defini translação como uma oferta de informação em uma língua “a” da cultura “A”, que imita uma oferta de informação em uma língua “f” da cultura “F” de forma compatível com a função (!). Isto quer dizer mais ou menos o seguinte: uma translação não é a transcodificação de palavras ou frases de uma língua para a outra, mas uma ação complexa em que alguém, sob novas condições funcionais e linguísticas, relata sobre um texto (situação inicial) em uma nova situação, imitando-o, o máximo possível, também do ponto de vista formal¹⁹ (VERMEER, 1994, p. 33).

Ao interpretar o modelo de versificação empregado por Virgílio, Nunes, à semelhança do que afirma Vermeer, imita a “oferta de informação” contida no poema criado em língua e cultura latina, buscando não apenas “uma transcodificação de palavras ou frases de uma língua para a outra”; a ação do tradutor foi, na verdade, bem mais exigente, já que tentou imitar, “o máximo possível”, o texto original latino do ponto de vista formal. Mais à frente, discutiremos se sua tentativa foi, no final, bem-sucedida do ponto de vista de suas escolhas tradutórias em relação à linguagem.

¹⁸ A esse respeito, vejamos uma explicação dada por Christiane Nord (2016, p. 22), teórica da tradução da Escola Alemã: “A abordagem funcional para a tradução foi primeiramente sugerida por [Katharina] Reiss ([1971]), 2000, p. 92), quando ela incluiu a “função especial de uma tradução” como uma categoria adicional em seu modelo de crítica de tradução – uma categoria que visa recolocar o critério normal de crítica baseada na equivalência nos casos (especiais) em que o texto alvo exercia um propósito diferente do texto fonte. Esse ponto de vista é também expresso por Reiss (1976a). A partir de 1978, Reiss e, particularmente, Vermeer frequentemente postularam como uma regra geral que o propósito do TA (texto alvo) é que deve determinar os métodos e as estratégias de tradução, e não a função do TF (texto fonte). Em 1978, Vermeer formulou esse postulado como *skopos* ([1978], 1983, p. 54), o qual mais tarde se tornou o componente principal de sua teoria geral da tradução – *Skopostheorie* (REISS; VERMEER, 1984). Holz-Mänttari também considera a função alvo o núcleo da “especificação do produto”, que é como ela se refere à descrição das propriedades e características esperadas do texto alvo (1984a, p. 114).”

¹⁹ Definição proposta por Vermeer e traduzida por Romão (2010, p. 41).

O hexâmetro datílico de Virgílio não é rígido quanto à quantidade de sílabas, pode variar entre treze, caso os quatro primeiros pés sejam todos espondeus, e dezessete, caso os quatro primeiros pés sejam todos dátilos. Durante a declamação dos versos, o espondeu soa mais pesado devido à junção de duas sílabas longas. Com a união de dois ou mais espondeus no mesmo verso escuta-se sem dúvida um tom mais alto, pesado e vagaroso, que nos remete a solenidade. Já o dátilo, devido à junção de duas sílabas breves, depois de uma longa que marca o início do pé, soa mais gracioso e ligeiro. Para exemplificar esse aspecto, vejamos a passagem *Aen.* 2.201-202, momento em que o sacerdote Laocoonte imola um touro no altar de Netuno em reverência ao deus. A solenidade é representada tanto pela palavra *solemnes* abrindo o verso quanto pela sequência de espondeus nos quatro primeiros pés (EEEE) do verso 202:

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollem | nes tau | r(um) in gen | tem mac | tabat ad | aras.

O sacerdote sorteado, Laocoonte, no altar de Netuno
solenemente imolava o mais belo dos touros; (VIRGÍLIO, 2014, p. 149)

Em outro momento, no trecho *Aen.* 2.225-227, duas serpentes que haviam atacado Laocoonte e seus filhos fogem para o santuário da deusa Palas. O verso 227 é uma predominância de dátilos (DDED), representado a fuga ligeira das serpentes:

At gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedi | busque de | ae cli | peique sub | orbe te | guntur.

Nesse entrementes, a par os dragões escaparam, rastreando
Na direção do santuário de Palas severa, e se acolhem
Aos pés da deusa, no asilo eficaz do broquel abaulado. (VIRGÍLIO, 2014, p. 151)

Como o verso forjado por Nunes é composto apenas por dátilos, podemos pensar que não é possível variar o ritmo ou reproduzir pés ou versos mais pesados indicando solenidade. No entanto, para variar o ritmo e evitar monotonia, Nunes emprega pausas no verso, podendo incidir no terceiro pé, dividindo o verso ao meio (pentemímera), ou no segundo e quarto pé, dividindo o verso em três partes (triemímera e heftemímera). No primeiro exemplo da citação de Nunes acima, há uma cesura pentemímera: “**Ouve-me, Atena, também,** // nobre **filha de Zeus poderoso!**”. E no segundo exemplo há uma triemímera e heftemímera: **Dá** que **possamos** // **cobertos de glória** // **voltar** para as **naves**. Diferentemente do hexâmetro datílico de Virgílio, as cesuras triemímera e heftemímera ocorrem sempre juntas, resultando na divisão do verso em três partes. Oliva Neto (2014, p. 195) observa que a cesura pentemímera é a mais comum do tradutor, mesmo sem estatística acurada; e o próprio tradutor diz que essa cesura é “predominante em todo o recitativo”, cujo ritmo resultante é considerado o “ritmo inicial”. Com

isso, podemos lembrar as observações de Shipely (1938, p. 154) quanto à frequência das pausas nos 58 versos incompletos da *Eneida*, Shipley observou que a cesura pentemímera é a mais frequente (31%), seguida da heftemímera (29,3%). Então, nesse aspecto, o verso de Nunes reproduz uma característica recorrente do verso épico de Virgílio e as duas pausas, triemímera e heftemímera, quebram o ritmo predominante.

No entanto essas pausas não ocorrem de forma regular, pentemímera intercalada por trimímera e heftemímera alternadamente. Para demonstrar o verso de Nunes, vejamos um trecho da *Ilíada* 1.1-6 com as sílabas tônicas marcadas em negrito, as cesuras por uma barra dupla na diagonal e as elisões sublinhadas:

Canta-me a cólera – ó **d**eusa // - funesta de A**q**uiles Pelida,
causa que foi de os **A**quivos // sofrerem trabalhos sem **c**onta
 e de baixarem para o **H**ades // as **a**lmas de **h**eróis **n**umerosos
 e **e**scurecidos, // ficando eles **p**róprios // aos **c**ães **a**tirados
 e como **p**astos das **a**ves. // Cumpriu-se de **Z**eus o **d**esignio
desde o princípio em que os **d**ois // em discórdia **f**icaram **c**indidos. (HOMERO, 2011, p. 64)

Observe-se que nos versos 1-3 e 5-6 todas as cesuras são pentemímeras. Em latim, mesmo que se repitam vários versos seguidos com cesura pentemímera, há variação no verso devido ao livre arranjo de dátilos e espondeus e à não coincidência do número de sílabas entre versos e do ictos com o acento da palavra. Se todas as cesuras fossem iguais no hexâmetro de Nunes, não haveria possibilidade de variação, porque o verso apresentaria sempre a mesma quantidade de sílabas, podendo cair em monotonia. O quarto verso apresenta uma triemímera e uma heftemímera, duas pausas que dividem o verso em três partes. Como vimos na citação (NUNES, 1962, p. 38-39), Nunes considera que esse tipo de pausa afasta o poeta do paradigma da pentemímera, mas também reconhece que a pentemímera é “predominante”, é o “ritmo inicial” do verso.

Assim, todo esforço tradutório de Carlos Alberto Nunes concentra-se na reprodução do hexâmetro datílico para a língua portuguesa nos moldes explicitados acima. Comparando essas informações sobre o hexâmetro de Nunes com as informações sobre o hexâmetro datílico virgiliano percebemos a variedade de características desse que não são reproduzidas na tradução, meramente porque a prosódia da língua portuguesa não permite tantas variações quanto a língua latina.

1.3 Traduções do hexâmetro para o vernáculo anteriores ao trabalho de Carlos Alberto Nunes

A tentativa de recriar ou adaptar o hexâmetro para línguas vernáculas foi primeiro empreendida por autores do Renascimento italiano e depois por autores alemães, ingleses, espanhóis, franceses e portugueses (VIRGÍLIO, 2014, p. 43). No que tange à língua portuguesa, segundo Oliva Neto (2014, p. 189-191) e Oliva Neto & Nogueira (2013, p. 295), apenas cinco portugueses e um brasileiro praticaram o hexâmetro antes de Carlos Alberto Nunes, a saber: os portugueses José Anastácio da Cunha (1744-1787); Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844); José Maria da Costa e Silva (1788-1854); Júlio de Castilho (1840-1919) e Fernando Pessoa (1888-1935); e o brasileiro Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963).

Vejam agora como cada poeta traduziu ou compôs o hexâmetro para o português baseando-se no apanhado que Oliva Neto & Nogueira (2013) fazem no artigo “O hexâmetro datílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes”. José Anastácio da Cunha traduziu em hexâmetro os idílios *Menalca* e *Tírsis* escritos originalmente em prosa pelo escritor suíço Salomon Gessner e o excerto final do livro II das *Geórgicas*, cujos versos 458-463, retirados de Oliva Neto & Nogueira (2013, p. 296), seguem abaixo. Os grifos e a marcação das cesuras são dos autores:

Oh! quão **ditosos**// se o **próprio bem** conhecessem
Os lavradores!// Para **quem** justíssima a **Terra**,
Longe da **discórdia**// das **armas**, **traz** no **regaço**
Um sustento fácil!// Se **nem** excelso **palácio**
Dos matutinos// cortejos **com** que **rotunda**
Pelas altivas// portas a **enchente vomita**.

Nesses versos das *Geórgicas*, nota-se através dos grifos em negrito que no primeiro hemistíquio (a primeira parte do verso até a cesura) o ictos, na maioria das vezes, não coincide com a sílaba tônica. Observe que em “ditosos” a sílaba tônica é *-to-*, mas o ictos incide nas sílabas *-di* e *-to-*. No sexto pé, o ictos sempre coincide com o acento da palavra, como em “**terra**”, “**regaço**”, “**palácio**”. Vimos no item 1.1 dessa Introdução que era comum no hexâmetro datílico de Virgílio a dissonância do ictos com as sílabas acentuadas das palavras nos primeiros quatro pés do verso e a coincidência no sexto pé do ictos com o acento da palavra. Sendo assim, José Anastácio imitava o exemplo de hexametricistas latinos, como Virgílio, que destacavam a chamada “cláusula hexamétrica” (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 296). A dissonância do ictos com a sílaba tônica e a irregularidade métrica (variando entre doze e treze sílabas poéticas) mostram que Anastácio da Cunha tenta reproduzir o hexâmetro através de quantidades silábicas, pois, ao atribuir ictos às sílabas breves, deve-se obrigatoriamente alongá-las para conseguir reproduzi-las, em vez de pronunciá-las forjando tonicidade. Cabe ao leitor pronunciar

as sílabas alongadamente para obter o efeito pretendido por Anastácio da Cunha. Santos explica a composição do metro de Anastácio da Cunha dizendo que ele:

supôs quantidades pela etimologia das palavras e pelas regras latinas aplicadas ao português. Assim, *ditosos* seria composto por três longas: *di-*, por corresponder à primeira sílaba de *ditōsus*; *-to-*, pelo mesmo motivo, e também por ser acentuada em português (todas as sílabas acentuadas são tratadas como longas por Anastácio da Cunha, embora não necessariamente ocupem a posição príncipe) e *-sus*, finalmente, por promover um encontro consonantal que alongaria a sílaba em ditosoS, Se (SANTOS, 2014, p. 27, grifo do autor).

Quanto à irregularidade métrica (variando entre doze e treze sílabas poéticas), pode-se inferir que o poeta afasta-se da tradicional preferência ou por decassílabo ou por dodecassílabo, procurando acomodar as sílabas em pés. Como vimos, tanto Odorico quanto Campos preferiram os versos tradicionais da língua portuguesa para suas traduções de epopeias. Isso mostra claramente que não era de interesse dos dois reproduzir a métrica latina em língua portuguesa, mas trabalhar o plano semântico do texto.

Vicente Pedro Nolasco da Cunha, sobrinho de Anastácio da Cunha, escreveu dois poemas hexamétricos (uma epístola *Ao exmo. Conde de Palmela. Epístola hexamétrica* e um epílio (*O incêndio de Moscou*), bem como, duas elegias (*Epicédio a uma noiva* e *Brasiliae Principi*), que é um louvor a Dom João VI (OLIVA NETO, 2014, p. 190; OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 298). Elaborou “regras da métrica quantitativa na língua portuguesa, pois em verdade Nolasco não queria introduzir apenas o hexâmetro datílico, mas também metros líricos, em particular a estrofe sáfica, com os quais metros pensava melhorar a poesia portuguesa” (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 297). Diferentemente de Anastácio da Cunha, que “supunha quantidades pela etimologia das palavras e pelas regras latinas aplicadas ao português”, como já visto, a “composição métrica de Nolasco da Cunha baseia-se nas quantidades silábicas exclusivas do português” (SANTOS, 2014, p. 27). A seguir, como exemplo da metrificação de Nolasco da Cunha, o início do poema *O Incêndio de Moscou*:

**Ruínas fumegantes, // presa do Crime e da Morte,
salve! De Moscow // extinta bem-vindos Horrores!
Vos quadro pavoroso // aos olhos que turva de pranto
simpática fonte, // mas formosíssima gala
à Mente ostentais // excelsa que ufana revolve
de indômita Virtude // feitos e d’alta Coragem** (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 298).

José Maria da Costa e Silva traduziu *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes (295-230 a.C.), em decassílabo ou hendecassílabo solto (como ele mesmo denomina) devido ao fato de o poema ser pouco conhecido. Caso estivesse traduzindo um poema famoso como *Iliada*, *Odisseia* ou *Eneida*, informa-nos Oliva Neto & Nogueira (2013, p. 299-300), teria traduzido

em hexâmetro, pois acredita José Maria da Costa e Silva que a língua portuguesa seja suscetível a esse verso “pela facilidade que admite as transposições, pela abundância das dicções datílicas e pela clareza e determinada acentuação de suas vogais” (COSTA E SILVA *apud* OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 299). Oliva Neto e Nogueira dizem também que Costa e Silva foi o primeiro a eleger a isostiquia²⁰ como critério de tradução.

Em hexâmetro José Maria da Costa e Silva compôs *Epicédio à morte do elegante poeta dramático Antônio Xavier Ferreira de Azevedo* e *Epístola ao doutor Vicente Pedro Nolasco da Cunha*, do qual observamos os versos 19-26:

**De jugo livres, // livres d’ acento tedioso –
ou breve ou tarda a marcha // – traslado jucundo
d’opostos Estos // d’alma d’liso, do Tibre,
sublimes metros // de seus antigos Poetas
mil, que a Modernos // Vates faltaram, recursos
deram; por empeços // brioso o Gênio rompe;
Klopstock, o primeiro, // ousou com planta liberta,
saltando barreira, // correr por ínvia senda** (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 301).

Notamos, como também observa Santos (2014, p. 27), que os versos de Nolasco da Cunha se parecem com os hexâmetros de Costa e Silva “com quem se correspondia” e acrescentamos ainda que os versos dos três poetas já citados (José Anastácio da Cunha; Vicente Pedro Nolasco da Cunha e José Maria da Costa e Silva) são muito semelhantes quanto à composição rítmica, apesar de José Anastácio da Cunha compor a métrica portuguesa considerando as regras latinas, diferentemente dos outros dois. O alongamento das sílabas átonas motivado pela dissonância da tônica com o ictos, como no segundo pé (**go** li – em que “go” é átona, mas deve ser pronunciada longa por estar em posição de ictos), resulta em ritmo pesado, assemelhando-se ao ritmo espondeico. A sílaba que é tônica por natureza passa também a ser pronunciada longamente. No entanto, o ritmo espondeico não dialoga com o conteúdo do verso, pois o verso espondeu trata, na maioria das vezes, de matéria grave ou solene.

Para exemplificar, vejamos o verso 19 da Epístola de José Maria: “**De ju|go li|vres, // li|vres d’a|cento te|dioso**”. Os dois primeiros pés são espondeicos, e o quinto é dactílico – aliás, todos os três poetas em questão mantêm o quinto pé datílico e a maioria das cesuras triemímeras masculinas. O terceiro e quarto versos são pés troqueus, o que não corresponde propriamente ao ritmo hexamétrico. Quanto ao conteúdo, o verso trata de liberdade do próprio verso, então não deveria iniciar com dois pesados espondeus que deixam o verso lento e moroso.

²⁰ Isostiquia significa traduzir com o mesmo número de versos do original.

Como vimos, os três autores supracitados procuraram reproduzir o hexâmetro datílico com metrificação quantitativa; entretanto, Feliciano de Castilho em seu *Tratado de Metrificação Portuguesa* faz objeção quanto à existência de quantidade em português, como havia no latim (CASTILHO, 1874, p. 30). O exemplo dado por Castilho é o do pequeno excerto hexamétrico composto por Júlio de Castilho, filho dele, de uma paráfrase do canto IV da *Eneida*:

A bruma **do alto mar**// some ao **longe** ao **real** foragido.
Chora-o de **pé** na **torre**// a constante, a misérrima **Dido**.
Na tormenta cruel// que lhe **agita** as turbadas **ideias**,
Eneias brilha só// triste **Dido!**, o teu **mundo** era **Eneias!**
E Eneias vai cortando// (ímpia **sorte!**) as **undosas campinas**;
superna mão lhe **aponta**// entre **névoas** as **plagas latinas**.
Nada espera nem **vê**// se interroga o cerrado **futuro**,
se inquire o **que lá vai**// só vê **Troia** abrasada no **escuro**.
O marulho do **oceano**// os **rugidos** do **incêndio** **arremeda**,
e os sibilos do **vento**// o **estralar** da **fatal labareda**.
E olhando além Cartago// a **sumir-se** entre as **sombras** da **tarde**,
em gemidos exala// as **profundas saudades** em **que arde**.
(CASTILHO *apud* OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 305)

Nos hexâmetros de Júlio de Castilho, a quantidade de sílaba poética varia entre quinze e dezessete, o icto coincide com a sílaba tônica e a primeira sílaba do verso sempre recebe o icto, mesmo sendo átona; procura reproduzir o espondeu latino através de uma sílaba tônica seguida de átona, como “**do alto**” no primeiro verso. Para conseguir reproduzir um espondeu, o leitor deve pronunciar a sílaba *-to-* mais longamente. Isso é possível porque, apesar de a palavra “**alto**” ser paroxítona, alonga-se o *-to-* devido à ligação com a palavra seguinte. Mesmo que muito se afirme que a língua portuguesa não possui quantidade, é possível, em alguns casos, alongar a sílaba e obter a sonoridade de um espondeu, como na reprodução do troqueu “**brilha**”. É possível obter duas sílabas longas porque a segunda (“lha”) termina com vogal aberta, que dá mais possibilidade de alongamento.

Do contrário, para formar um dátilo, há sempre o apagamento de uma sílaba quando a tônica é seguida de uma palavra dissilábica, como em “**A** bruma”; “**mar** some”; ou o deslocamento de sílaba no caso das palavras paroxítonas trissilábicas que ocupam o primeiro pé do verso, como em “**E** olhando”.

Como o poema em questão é uma paráfrase do canto IV da *Eneida*, o poeta cria rimas do tipo AA, BB, CC, DD, EE, FF, sendo o primeiro e único a intentar tal feito. Quanto aos poetas anteriores, Nolasco da Cunha considerava defeito o emprego excessivo de rima e queria corrigir isso em sua poesia.

Se bem observarmos, notamos que o hexâmetro de Nunes muito se parece com o de Júlio de Castilho. Nunes, no entanto, inova na rigidez do icto, que, como já visto, deve sempre incidir nas sílabas 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a e 16^a.

O brasileiro Carlos Magalhães de Azeredo escreveu em hexâmetro um único poema, cujo título é *Invernal* e os primeiros versos são como segue:

Era uma **triste** e **pálida**// e **opaca** manhã de Janeiro.
O céu de **Roma** – **abóbada**// **imensa** de **ardósia** – não **tinha**
nesga de **azul** nem **raio** de **sol**// Recordava o céu **plúmbeo**
de Londres, **o** céu **úmido**// e **baixo** da **Suécia**... **Nevava**.
Os flocos **brancos** **vinham**// e **frígido** o **vento**, em **impulsos**
diversos, **agitava-os**// pelo **ar** os **erguia** um **momento**,
de um lado e **de outro**, a **espaços**// **movia-os**, quais **leves** **penugens**
alvíssimas; e **inertes** por **fim**// os **pousava** nos **tetos** (AZEREDO *apud* OLIVA
 NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 306, grifo dos autores).

Como demonstram Oliva Neto & Nogueira (2013, p. 306), o hexâmetro de Azeredo é a reunião de um hexassílabo e um octossílabo: o hexassílabo acentuado de maneira irregular na primeira, quarta e sexta sílabas e o octossílabo na segunda, quinta e oitava sílabas.

A proposta de Azeredo é bem semelhante à de Nunes quanto à quantidade de sílabas e à correspondência do icto com a sílaba tônica da palavra. Notamos essa tendência a partir das ideias de Feliciano de Castilho e da poesia de Júlio de Castilho, na 4^a edição do *Tratado de Metrificação Portuguesa*. Em edição anterior de seu tratado, Feliciano de Castilho (CASTILHO, 1874, p. 29-30) afirma que se podem usar em português versos de até doze sílabas, e nenhum outro se pode inventar; cita como exemplo a insistência de Vicente Pedro Nolasco de fazer versos portugueses em hexâmetros e pentâmetros. Castilho diz que a tentativa de Nolasco é uma quimera sem o mínimo vislumbre de possibilidade. Para ele o português carece de quantidade mas, como não a tem, apenas arremeda a métrica latina. Já na quarta edição do mesmo tratado, revista e aumentada, Castilho reflete novamente sobre o assunto e confessa que sua ideia anterior apresentada já não parece tão bem fundada; reafirma que não há quantidade em português e reconhece que os entendedores do latim não o sabem pronunciar e nem reconhecem as longas e breves. Mesmo assim, notam que há harmonia nos versos de Ovídio e Virgílio, distinguindo um metro como se fosse mal medido. Por analogia, Castilho acredita que se o nosso ouvido consegue apreciar os metros antigos mesmo sem a correta prosódia, em português pode-se achar música aceitável quando assemelhar-se à prosódia latina, dessa prosódia incorreta que nosso ouvido consegue perceber.

Castilho diz ainda que esses hexâmetros e pentâmetros devem ser feitos somente por quem conhece bem a língua do Lácio e possua engenho para imitá-los com facilidade. Os hexâmetros e pentâmetros somente surtirão efeito se os leitores forem conhecedores da nova

métrica e do pensamento poético. Essa afirmação de Castilho vem a calhar com o trabalho de Nunes. Não há dúvida que o tradutor conhecia bem a língua do Lácio, no entanto muitos leitores atuais não compreendem sua proposta de trabalho, por isso não reconhecem a prosódia do verso.

Na lista de poetas que simularam o hexâmetro latino em língua portuguesa, temos por último, mas não de menor importância, Fernando Pessoa. Érico Nogueira (2014), ao fazer o estudo da ode heterométrica de Ricardo Reis (pseudônimo de Fernando Pessoa), *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, dá-nos informações úteis sobre a composição pessoana do hexâmetro datílico para o português. Nogueira (2014, p. 178-179, grifo do autor) enumera os seguintes versos:

(1) tradução hexamétrica do começo da *Eneida*, “composta à maneira de Castilho, isto é, simulando a longura e a brevidade silábica do original, respectivamente, pela tonicidade e atonicidade das sílabas vernáculas”:

Armas e o varão | eu **canto** que **vindo** de **Troia**
 À **costa italiana** | **primeiro** **impulso** da **sorte**
E à Lavínia **chegou** | em **mar** e **terra** **agitada**

(2) “Tradução da primeira linha da *Bucólica* de Virgílio segundo o método de Castilho”: **Títiro tu** **estendido** | à **sombra** lá **da árvore** **larga**.

(3) “Tradução do início da *Arte Poética* de Horácio segundo um método misto – o primeiro verso à Castilho, o segundo à Nolasco e o terceiro à Castilho de novo”:

A uma **cabeça** **humana** | **se** **juntasse** um **pintor**
Pescoço e **penas** | **despois** **juntasse** em **seguida**
Membros de um animal | uns **e outros** **de outro animal**.

(4) “Hexâmetros soltos compostos à Castilho. São quiçá os melhores de Pessoa”:

Ondas do **mar** **infindas** | **perturbadamente** **batendo**
Ontem **hoje** **amanhã** | **fendendo** **rochedos** e **abrindo**
Verme da **terra** que **ligas** | **amor** aos **céus** e às **estrelas**
Teus **olhos** **ondeiam** | mes**quinhos**, ó **verme** da **terra**.

Observamos que Fernando Pessoa traduz apenas pequenos trechos de poemas como se estivesse experimentando a métrica latina em língua portuguesa, e ainda dialoga com outros tradutores que trilharam o mesmo caminho, principalmente com Castilho. Depois de Pessoa, o próximo da linhagem é o brasileiro Carlos Alberto Nunes, que aprimora o verso desenvolvido por Júlio de Castilho. Como visto, no verso de Júlio de Castilho a quantidade de sílaba poética varia entre quinze e dezessete, o ictos coincide com a sílaba tônica e a primeira sílaba do verso sempre recebe o ictos, mesmo sendo átona; procura reproduzir o espondeu latino através de uma sílaba tônica seguida de átona. O verso de Nunes é inspirado no verso de Júlio de Castilho, com

as seguintes diferenças: são dezesseis sílabas com o ictu incidindo sempre na 1^a, 4^a, 7^a, 10^a, 13^a, 16^a e não reproduziu espondeus, todos os pés são datílicos. O ictu sempre coincide com a sílaba tônica, exceto na primeira sílaba que tem sempre que ser tônica. Nesse caso, se a primeira sílaba não é tônica, deve ser forçada para acomodação no verso.

Vimos, ao longo do processo de aclimação do hexâmetro para o português, a grande influência da língua latina na composição do metro e gradativamente, tanto com Castilho pai quanto Castilho filho, a mudança de foco para o vernáculo, que influenciou não só Nunes, mas também os poetas e tradutores contemporâneos. Vejamos agora como os tradutores contemporâneos traduzem o hexâmetro datílico.

1.4 Traduções do hexâmetro para o vernáculo posteriores ao trabalho de Carlos Alberto Nunes

Contemporaneamente três tradutores demonstraram interesse em dar continuidade à metrificação praticada por Nunes. Oliva Neto (2014, p. 202) nos informa seus nomes. O primeiro deles é “Rodrigo Tadeu Gonçalves, que liderou dez estudantes para traduzir coletivamente excerto das ‘Metamorfoses’ (Canto X, 1-297), de Ovídio, servindo-se do hexâmetro de Nunes, ampliando o emprego de certos tropos, em particular a anacruse”. Gonçalves *et al.* (2011, p. 110, grifo do autor) explicam a proposta tradutória do grupo:

trata-se de aplicar um *modo* de traduzir o verso hexamétrico greco-latino por um verso vernáculo que, embora baseado na intensidade, isto é, na tonicidade e na atonicidade das sílabas, espelhasse a estrutura do hexâmetro, que era baseado na quantidade, isto é, na longura e na brevidade das sílabas.

Existem algumas diferenças no verso de Gonçalves e seu grupo de tradutores que devem ser mencionadas para exemplificar as mudanças que o verso de Nunes vem sofrendo. Gonçalves *et al.* (2011, p. 117) preferem a anacruse²¹ no primeiro pé em vez de forçar uma tônica na primeira sílaba do verso. O coordenador da tradução dá como exemplo a *Il.* 1.24 na tradução de Nunes: “**S**omente ao **p**eito do **A**trida **A**gamémnone o **al**vitre **d**es**p**rouve”. Nesse verso, “somente” é paroxítona e não proparoxítona. Gonçalves *et al.* (2011, p. 117) consideram o recurso de Nunes muito forçado em vista da prosódia natural das palavras no português brasileiro. Vejamos quatro versos traduzidos por Gonçalves *et al.* (2011, p. 118, grifo dos autores) das *Metamorfoses* com destaque para a anacruse:

²¹ Anacruse é um processo de acomodação silábica em que a sílaba inicial do verso não é incluída na contagem, por exemplo, no verso 10.31 das *Metamorfoses* traduzido por Gonçalves *et al.* (2011, p. 118): **D**a **v**ida tão **c**edo **l**evada de Eurídice, o **f**io **r**enovai. Observe que o verso tem no total de dezessete sílabas, porém a primeira não entra na contagem pois o padrão dos versos é de dezesseis sílabas poéticas.

Da vida tão cedo levada de Eurídice, o **fi**o renovai. (X, 31)
largaram. Ó Sísifo, e **tu** em tua **pedra** sentaste. Com **lágr**imas. (X, 44)
Gigantes e **raios** triunfantes **espar**sos nos **cam**pos de **Fle**gra. (X, 151)
rendida ao fascínio do **sol** e forjada com o **pru**mo dos **ded**os. (X, 285)

O segundo autor é Leonardo Antunes, que traduziu trechos de elegia arcaica grega²² para um projeto de pesquisa que culminou em uma dissertação de Mestrado (ANTUNES, 2011). Oliva Neto (2014, p. 202) considera que Antunes “utilizou mais rigidamente o metro para verter os hexâmetros da elegia arcaica grega, mas com engenho criou por variação um interessante pentâmetro vernáculo para verter os respectivos pentâmetros gregos”. Para traduzir o distíco elegíaco grego, Antunes escolheu o verso de Nunes para o hexâmetro; para o pentâmetro usou dois hemistíquios do hexâmetro, resultando num verso de quatorze sílabas com acento nas 1ª, 4ª, 7ª, 8ª, 11ª e 14ª sílabas com cesura obrigatória após a sétima sílaba (ANTUNES, 2011, p. 35-36). O tradutor diz que para a tradução desses trechos “deu-se importância à sonoridade, ao ritmo e à ordenação das palavras ao longo do texto e dentro dos versos, bem como à relação que se cria entre estes elementos e o sentido do poema” (ANTUNES, 2011, p. 8). Vejamos como exemplo a tradução do fragmento 3 (1-5) de Arquíloco:

Não se verão muitos **arcos** retesos, **tampouco** abundantes
Fundas, quando **Ares** reunir a **árdua** tarefa da **guerra**
Sobre a planície, mas **sim** o trabalho aflitivo da **espada**.
Esta é a **luta** em que **são** habilidosos **aqueles**
Lordes de Eubéia, que **fazem** sua **fama** no **punho** da **lança**. (ANTUNES, 2011, p. 44, grifo do autor)

Mais tarde publicou *26 Hinos Homéricos*²³ na Revista *Cadernos de Literatura em Tradução* (ANTUNES, 2016), nos quais empregou novamente a solução métrica de Nunes para recriar o hexâmetro datílico grego em português. Antunes (2016, p. 14) diz que sua preocupação principal ao traduzir os hinos para o português foi a de construir um texto eufônico, buscando não só uma cadência agradável de sons, mas também de vocábulos que se encadeassem de modo natural dentro do ritmo escolhido. Vejamos um trecho do *Hino Homérico 6*, dedicado à Afrodite:

Canto a formosa Afrodite, de **laúreas** douradas e **augustas**,
Que tem por **lote** as **idades** muradas de **Chipre** marinha
Toda, onde a **úmida** **força** de **Zéfiro**, **tendo** **soprado**,
Trouxe-a por **cima** das **ondas** do **mar** de **múltiplos** **vozes**

²² Tirteu, fr. 12; Arquíloco, fr. 3, 4, 5; Mimnermo, fr. 1, 2, 5, 12, 14; Sólon, fr. 5, 9, 16, 24; Teógonis, *Teogonídea* 217-278.

²³ Os *Hinos Homéricos* traduzidos foram: 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

Dentro de espuma macia. As **Horas** de **Frisos** dourados
A receberam gentis e a envolveram com **veste** ambrosina (ANTUNES, 2016, p. 14, grifo nosso).

Percebe-se pelos comentários do autor, tanto para as elegias arcaicas quanto para os hinos, que sua atenção está voltada para sonoridade, ritmo e ordenação das palavras. Nota-se que ele alcançou seu objetivo, com destaque para os *Hinos Homéricos*, que conseguem agradável melodia dentro da fôrma de Nunes. No entanto, percebe-se em Antunes preocupação maior com a tônica do primeiro pé, obtendo melhor resultado. Ao ler as traduções completas das elegias arcaicas e dos hinos, nota-se sua preferência por começar o verso com palavras dissilábicas paroxítonas (ex.: **canto**, **toda**, **trouxe**, **dentro**), o que evita tanto o deslocamento do ictu para a primeira sílaba, como ocorre em Nunes, quanto a anacruse de Gonçalves *et al.*

O terceiro autor é Érico Nogueira (2012), que traduziu os *Idílios* de Teócrito²⁴ espelhando-se também no exemplo de Nunes, como ele próprio bem explica:

Seguindo, pois, o exemplo de Nunes, o que fizemos foi basicamente variá-lo ainda mais²⁵, mantendo-nos, com isso, bastante mais fiéis à vivacidade do hexâmetro, cujas inúmeras possibilidades rítmico-melódicas o velho mestre elimina, de vez que emprega apenas tão somente o dáctilo puro, com raríssimas exceções. Ora, valendo-nos sobretudo de células dactílicas, claro, aceitamos, porém, sem reservas a anacruse inicial, o cavalgamento e as células trocaicas – inclusive na quinta sede –, tratando, ademais os fins de verso segundo a regra de Castilho para o verso vernáculo, isto é, identificando-os com a última sílaba tônica. O resultado foi a fabricação, se não propriamente de hexâmetros, ao menos de ‘hexatônicos’ vernáculos, suficientemente ágeis, contudo, para seguir, em português, a exuberância do original. (NOGUEIRA, 2012, p. 84-85).

O exemplo que segue é a tradução do *Idílio* 1.1-6, em que podemos visualizar a teoria de Nogueira explicada na citação acima:

Doce é o mur|**mú**rio, ca|**brei**ro, que o |**pinho** (a|**que**le |**lá**,
junto da |**fonte**) sol|**fe**ja, e assim |**doce** tu |**to**cas a |**tua**
siringe: de|**pois** de |**Pã**, o |**prê**mio de |**vice** le|**vava**s.
Se ele esco|**lh**esse o |**bode** chi|**fr**udo, pe|**g**avas a |**cab**ra;
mas, se ele a |**cab**ra de |**brin**de pe|**g**asse, a |**ti** cabe|**ria** a
cabrita: a ca|**br**ita de |**car**ne ma|**cia**, at**é** o |**dia** em que a or|**den**hes (NOGUEIRA, 2012, p. 87, grifo nosso).

Vejam-se: a anacruse em “**siringe**” (v. 3) e “**cabrita** (v. 6); o cavalgamento nos versos 1 e 2, 2 e 3, 5 e 6; o livre uso de células trocaicas, inclusive no quinto pé do primeiro verso; e o fim dos versos 1, 2 e 5, com última sílaba tônica, seguindo a regra de Castilho para o verso vernáculo. Nogueira diz ainda que

²⁴ *Idílios* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 26.

²⁵ Érico Nogueira se refere ao pentâmetro de Leonardo Antunes, que é uma variação do hexâmetro de Nunes.

o núcleo do programa poético de Teócrito é o condicionamento recíproco entre verdade e perfeição [...] então a tradução dessa poesia exige, da parte do poeta-tradutor, a mesma honesta apreciação do próprio engenho, e o mesmo empenho pessoal da técnica, que distinguem os originais. (NOGUEIRA, 2012, p. 84)

Percebemos com essa afirmação que o texto de partida influencia nas escolhas métricas de Érico Nogueira, pois deseja manter o mesmo engenho e técnica de Teócrito e a “vivacidade do hexâmetro”, que pode ser entendida como variedade, pois, como vimos, o hexâmetro apresenta várias possibilidades de agrupamento. Por isso, as regras da metrficação do verso de Nogueira são mais variadas, em comparação com as de tradutores contemporâneos já citados e com as do próprio Nunes, exemplo para todos eles. Com a leitura dos preceitos teóricos dos três tradutores acima citados podemos afirmar que a imitação do hexâmetro está se adequando à língua portuguesa. Feliciano de Castilho reconheceu e aceitou a impossibilidade de adequar a métrica latina à nossa língua. Modernamente, essa impossibilidade não é mais vista como problema, mas aceita como uma característica da língua como podemos ver nas citações de teóricos modernos da teoria do verso comparando o verso antigo com o verso da língua portuguesa moderna. Sobre isso Macambira afirma: “Na moderna prática escolar, a quantidade se perdeu, e a clássica alteração de sílabas longas e breves foi regularmente substituída pela sequência de sílabas fortes e fracas” (MACAMBIRA, 1983, p. 47). Como também o professor Sânzio de Azevedo, em seu livro *Para uma teoria do verso*:

O sistema [latino] é chamado de *quantitativo* e se baseia na quantidade de pés. Isto não vai corresponder à quantidade de sílabas, uma vez que há pés de duas, de três, e mesmo de quatro sílabas. Em Latim, as sílabas são, como foi dito, breves e longas, o que corresponde, não muito rigorosamente, às átonas e tônicas do Português, respectivamente. (AZEVEDO, 1997, p. 11-12)

Os tradutores anteriores a Castilho, os já citados José Anastácio da Cunha; Vicente Pedro Nolasco da Cunha e José Maria da Costa e Silva trabalharam de modo a querer ressuscitar a métrica antiga em língua portuguesa, provavelmente movidos pelo desejo de imitar o mundo clássico que ainda prevalecia no século XVIII. Entretanto, os tradutores contemporâneos, mais lúcidos e conscientes do trabalho que poderiam desenvolver, entenderam a impossibilidade de adequar a métrica antiga na língua portuguesa, vendo-a não como um defeito, mas como característica. Isso possibilitou que os tradutores contemporâneos trabalhassem mais livremente suas traduções. Por exemplo, Antunes deu mais importância à sonoridade, ao ritmo e à ordenação das palavras na criação do sentido do poema, e Érico Nogueira brincou com a métrica a ponto de criar um termo próprio para o seu verso. Em vez de hexâmetro, “hexatônico”, uma vez que o verso se adequa à prosódia do português. Nogueira considera seu verso suficientemente ágil para seguir em português a exuberância do original.

Como veremos no Capítulo 2, Haroldo de Campos considera Odorico Mendes o patriarca da tradução criativa no Brasil, porque Odorico helenizou o português com suas traduções homéricas, criando novos vocábulos, adequando a sintaxe portuguesa à sintaxe da língua grega e recriando elementos sonoros, ou seja, agindo conforme a teoria de Pannwitz que acredita que o tradutor deve deixar-se abalar violentamente pela força que vem da língua estrangeira (PANNWITZ *apud* BENJAMIN, 2001, p. 211). As traduções de Gonçalves, Antunes e Nogueira também se preocupam com os elementos dos textos de partida, principalmente sonoros e rítmicos. Podemos com isso pensar a princípio que os tradutores contemporâneos também estão submetendo a nossa língua à força da língua grega ou latina; no entanto é a língua portuguesa que dita as regras para o novo hexâmetro, principalmente com Nogueira, que cria o verso hexatônico. Não há uma língua que tem mais força e prevalece, há uma mescla de elementos com o objetivo de encontrar melhor resultado.

Em virtude do que foi mencionado, a história da aclimatação do hexâmetro ao português pode ser dividida em duas fases: a fase inicial no século XVIII, com a produção pioneira de José Anastácio da Cunha, continuando no século XIX com Vicente Pedro Nolasco da Cunha, José Maria da Costa e Silva e Carlos Magalhaes de Azeredo, representante do século XX; a segunda fase, que se inicia nos anos quarenta do século XX com as traduções da *Ilíada* e *Odisseia* por Carlos Alberto Nunes, cujos princípios de metrificação orientam pesquisadores e poetas contemporâneos na adaptação ou recriação da métrica antiga para o português (NOGUEIRA, 2012, p. 84).

2 PERCURSO HISTÓRICO DA TEORIA E PRÁTICA DA TRADUÇÃO E A TEORIA TRADUTÓRIA DE HAROLDO DE CAMPOS

2.1 Percurso histórico da teoria e prática da tradução

Como muitos equipamentos e utensílios que temos hoje, que foram criados ou desenvolvidos pelas atividades humanas a partir de uma necessidade, a prática da tradução também se desenvolveu a partir das necessidades e atividades humanas. Por exemplo, o homem sempre precisou, por motivos diversos, percorrer grandes distâncias. A partir dessa necessidade desenvolveu meios de locomoção, como carroça, carro, avião, trem, navio, que facilitaram o deslocamento. Podemos afirmar que tudo o que o homem criou e aperfeiçoou foi devido a uma necessidade prática do cotidiano. Do mesmo modo ocorreu com a tradução: foi desenvolvida para suprir mais uma das necessidades dos seres humanos. Não se pode especificar quando e onde foram feitas as primeiras traduções, pois como sabemos, desde muito cedo, homens de diversas partes do mundo interagem por motivos de comércio, o que deve ter favorecido a prática de traduções ou interpretações. Assim como a carroça evoluiu para carros mecânicos e elétricos, a prática da tradução passou, ou tem passado, por diversas fases acumulando ao longo do tempo teorias que contribuem para seu aperfeiçoamento.

A título de exemplo procuraremos fazer uma abordagem diacrônica de povos ou nomes importantes que contribuíram para a teoria e prática da tradução, antes de chegarmos ao Brasil, especificamente no período de Haroldo de Campos.

No período helenístico, Grécia dos séculos III e II a. C., por exemplo, tradução era usada como sinônimo de domínio de uma civilização, como nos conta a história da biblioteca de Alexandria, no Egito. Neste período surgiram bibliotecas nacionais em todas as capitais helênicas. O rei Ptolomeu (366 – 283 a. C.) pretendia guardar na biblioteca de Alexandria um exemplar de todos os livros de todos os povos da terra. O plenipotenciário da biblioteca – Demétrio – sugeriu ao rei que era conveniente também adquirir os livros da lei judaica, no entanto era preciso traduzi-los para o grego, pois estavam escritos em hebraico, uma língua totalmente diferente. Ao saber disto, Ptolomeu enviou uma missão para Jerusalém para conseguir bons tradutores. Segundo Canfora (1989, p. 27), um tratadista bizantino informa que “de cada povo recrutaram-se doutos que, além do domínio sobre sua língua, conheciam profundamente o grego; a cada grupo foram confiados os respectivos textos, e assim preparou-se uma tradução grega de tudo”. Canfora conclui dizendo que:

Os gregos não aprenderam a língua de seus novos súditos, mas compreenderam que, para dominá-los, era preciso entendê-los, e que para entendê-los era necessário traduzir e reunir seus livros. Assim, nasceram bibliotecas reais em todas as capitais helênicas: não apenas como fator de prestígio, mas também como instrumento de dominação. Nessa obra sistemática de tradução e aquisição, coube um lugar de destaque aos livros sagrados dos povos dominados, por ser a religião, para quem pretendia governá-los, como que a porta de suas almas (CANFORA, 1989, p. 28).

No período das grandes conquistas de Alexandre Magno, iniciadas por seu pai, Felipe II da Macedônia, tradução era um instrumento de dominação, pois a partir dela conhecia-se “a alma” dos povos dominados, ou seja, sua cultura, religião, crenças, comportamento, modo de pensar e agir.

Depois da morte de Alexandre Magno, em 323 a. C., o vasto império por ele conquistado começou a se desfazer, ficando a península grega sob o domínio dos Romanos a partir de 146 a. C. Para não deixar de citar a famosa frase de Horácio, *graecia capta ferum victorem cepit*²⁶, ou seja, a cultura grega foi absorvida pelos romanos, principalmente na literatura. No período do latim arcaico, século III até o final do século II a. C., já sob o domínio cultural helenístico, o escravo grego Lívio Andrônico traduz tragédias e comédias gregas e faz a primeira tradução da *Odisseia* para o latim, para finalidades educacionais (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 23). Para traduzir a riqueza rítmica e vocabular da obra homérica, “o tradutor só dispunha [...] de uma língua ainda sem tradição a que se arrimasse, e de um verso muito alheio à cadência do hexâmetro datílico do original: o satúrnio” (PEREIRA, 2002, p. 63). Tempos depois, o poeta e teatrólogo Nêvio (270 – 201 a. C.) compõe em hexâmetro datílico a primeira epopeia romana, *Guerra Púnica*. Pereira (2002, p. 65) considera que Nêvio deu um importante passo em frente, pois muito contribuiu para o aperfeiçoamento da língua latina. Com isto, os feitos romanos passaram a ser exaltados pela onda sonora do hexâmetro datílico. A comédia latina do período republicano representada por Plauto e Terêncio são em sua maioria versões de originais gregos, principalmente de Menandro. Então, diante destas afirmações, é certo que a literatura latina nasce a partir de traduções, como reforça Brunno Vieira: “Uma vez reconhecida a excelência da expressão literária grega, coube ao romano imitá-la e traduzi-la, até que construísse sobre as pegadas dos colossos helênicos uma tradição literária latina” (VIEIRA, 2006, p. 23).

Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), filósofo, orador e político romano, foi quem mais contribuiu com a teoria de tradução em seu período, tendo suas ideias retomadas por outros nomes importantes posteriores a ele, como São Jerônimo e Aretino, abordados em seguida. Do mesmo modo que a literatura latina foi enriquecida pela literatura grega, os estudos sobre

²⁶ A Grécia capturada capturou o feroz vencedor [Roma] (Horácio, Epístolas, II, 1, 156, tradução nossa).

retórica e filosofia também o foram. Isto fica claro na obra de Cícero, pois quando escreve sobre determinado assunto, seja sobre filosofia, seja sobre retórica, sempre tece considerações sobre as dificuldades encontradas em aproximar a terminologia grega ao vocabulário latino e em alguns casos opta por não traduzir a palavra, apenas transcrevê-la em caracteres latinos. Como vemos, por exemplo no prefácio à tradução dos discursos de Ésquines e Demóstenes pró e contra Ctesifão. A causa era a seguinte: existia uma lei em Atenas que dizia que era proibido fazer condecorações da coroa a um magistrado sem antes prestar contas. E ainda, aqueles que fossem condecorados pelo povo deveriam receber a honraria numa assembleia e aqueles que fossem condecorados pelo Senado, deveriam receber a honraria no Senado. Demóstenes reformou os muros da cidade às suas próprias custas. Como não havia contas a prestar, Ctesifão emitiu um decreto dizendo que a coroa fosse dada a Demóstenes no teatro, na presença do povo. Ésquines levou Ctesifão a julgamento, alegando que ele teria legislado contra as leis, pois não prestou contas da reforma do muro e nem promoveu a condecoração numa assembleia. Então, sobre a tradução dos discursos pró e contra Ctesifão, Cícero diz o seguinte:

E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva²⁷ (CÍCERO, *De optimo genere oratorum*, 14).

Cícero afirma que não traduziu os dois textos como tradutor, mas como orador. Provavelmente “traduzir como orador” significa empregar as técnicas retóricas no texto, do mesmo modo como foram empregadas em grego, no entanto, buscando os termos pertinentes à cultura latina. No texto latino, Cícero usa o termo *orator* para “orador” e *interpretes* para “tradutor”. Vieira (2006, p. 28) explica que traduzir como *orator* é usar os termos convenientes ao gênero discursivo do texto, o estilo e força expressiva praticado pelo autor; e, quanto ao termo *interpretes*, esclarece-o através da nomenclatura de Jakobson (1995, p. 64-65) das três espécies de tradução:

Interpres designa o fazer tradutório daqueles tradutores ocupados em tornar comunicável e compreensível o conteúdo de uma determinada mensagem: seja no nível intralingual, interpretando signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, *legis interpretes* [intérpretes da lei] (CÍCERO, *De legibus*, II, 62); seja no nível interlingual, interpretando signos verbais a partir de alguma outra língua, *interprete non ad linguam Graecam* [interpretar a partir de uma língua que não seja a grega] (cf. supra); seja no nível intersemiótico, interpretando signos não-verbais por meio de signos verbais, tal como em *interpretes portentorum* [intérprete de presságios] e, em

²⁷ *Nec conuerti ut interpretes, sed ut orator, sentiunt isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruauit.* Tradução de Brunno Vieira e Pedro Zoppi (CÍCERO; VIEIRA; ZOPPI, 2011, p. 11).

outro passo, *interpretes somniorum* [intérprete de sonhos] (CÍCERO, *De Divinatione*, I, 39,11; 132, 6) (VIEIRA, 2006, p. 27).

Ressaltamos a preocupação de Cícero com o tipo de texto que ele deseja entregar ao público leitor: um texto com termos adequados à cultura latina; isto mostra quão consciente era Cícero sobre o modo de traduzir. Se um povo usa um texto estrangeiro para aprender sobre algum assunto, que seja a partir de sua própria língua e não priorizando a língua do outro, desde que a língua alvo tenha terminologia para expressar-se com a mesma fluência que se expressa a língua fonte, como é o caso da língua latina. Segundo Cícero, a língua latina é mais abundante em palavras do que a língua grega: “nós não apenas não somos vencidos pelos gregos em abundância de palavras, mas somos mesmo superiores nessa característica²⁸” (CÍCERO, *De finibus* III. 2, 5).

Maurizio Bettini (BETTINI 2012, p. VII), escritor e professor da Universidade de Siena, recorre a uma etimologia errônea atribuída à palavra latina *lepus* (lebre) por Preconino, gramático e filólogo romano (154 – 74 a.C.), para elucidar o surgimento do termo *tradução*. Certa feita, Preconino afirmou que *lepus* provinha de *levis pes* (pé ligeiro), o que logo provocou uma reação de seu discípulo Varrão, para quem o termo era originalmente grego. No século II d.C., Aulo Gélío relata esse acontecimento, asseverando que Varrão se equivocara ao considerar latino um vocábulo grego que fora introduzido (*traductum*) na língua dos romanos. Bettini relata essa discussão da seguinte forma:

Portanto, segundo Varrão, *lepus* seria um vocábulo “introduzido” (*traductum*) em Roma pela língua grega, um empréstimo. O que tem a ver essa antiga polêmica entre discípulo e mestre com os destinos da tradução? Muito, ou pelo menos assim pareceria. Suspeita-se, na verdade, que Leonardo Bruni, o célebre humanista florentino, tenha entendido mal aquele *traductum* de Gélío, como se quisesse dizer não “introduzido”, “emprestado”, mas sim “traduzido”. Talvez tenha confundido *traductum* com *translatum*, um termo efetivamente usado pelos romanos para dizer “traduzido”? Seja como for, em seu próprio latim, ele começou a usar *traducere* no sentido de “traduzir”, atribuindo a tal verbo, na verdade, um significado que, na língua de Roma, nunca houvera. O sucesso dessa nova acepção de *traducere*, junto ao do substantivo *traductio* no sentido de “tradução” foi extraordinário. Seria esta, então, a origem do italiano *tradurre*, do francês *traduire*, do espanhol *traducir* e do português *traduzir*? Se assim fosse, quereria o capricho do destino que a palavra usada para “traduzir” em algumas das principais línguas ocidentais tivesse nascido por um erro de tradução. Mas talvez não seja necessário chegar a tanto. Podemos simplesmente supor que Bruni necessitasse um termo novo para comunicar as ideias, igualmente novas, que o Humanismo lhe sugeria em matéria de tradução e, por isto, não tivesse tido escrúpulo em cometer um solecismo.²⁹ (BETTINI 2012, p. VII-VIII).

²⁸ Tradução de Sidney Calheiros de Lima (LIMA, 2009, p. 422).

²⁹ No original italiano: *Dunque secondo Varrone lepus sarebbe stato un vocabolo “introdotta” (traductum) a Roma dalla lingua greca, un prestito. Cosa a che fare questa antica polemica fra allievo e maestro con i destini della traduzione? Molto, o almeno così parrebbe. Si sospetta infatti che Leonardo Bruni, il celebre umanista fiorentino, avesse frainteso quel traductum di Gellio come se volesse dire non “introdotta”, “prestato”, ma “tradotta”. Forse aveva confuso traductum con translatum, un termine effettivamente usato dai Romani per dire “tradotta”? Sia come sia, nel suo proprio latino egli cominciò a usare traducere nel senso di “tradurre”,*

Bettini também explica o significado de outros verbos latinos que foram empregados ao longo do tempo (*uertere*, *transferre* e *interpretari*) com a ideia de traduzir. Segundo o autor (BETTINI, 2012, p. 36), *transferre* significava *transferir* do mundo grego ao romano as engenhosidades dos filósofos gregos, enquanto que *uertere* era a ação dos tradutores que provocavam uma mudança radical em um texto ou em um discurso realizado numa língua dada. Tal transformação se dava na forma e na aparência externa do texto. Por outro lado, o verbo latino *interpretari*, era aparentado com o substantivo *interpres* (“um mediador em geral, não apenas linguístico”), como afirma Bettini, 2012, p. 92.

O período Imperial (27 a. C. – 479 d. C.) e a Idade Média (476 - 1492) herdaram do período clássico romano, século I a. C., o estudo das Artes Liberais como essencial para a formação de homens doutos. Neste período, há a fundação e propagação das doutrinas da Igreja Católica. Neste cenário surge São Jerônimo (347-420) que traduziu a Bíblia do grego para o latim no século IV. Como o povo daquela época não entendia o latim do período clássico, a Bíblia foi traduzida para o latim vulgar com o objetivo de aproximar o texto do modo de falar do povo, por isso foi chamada Vulgata. Jerônimo envolveu-se certa vez em uma contenda por causa de uma carta que traduziu a pedido de Eusébio de Cremona. A carta fora escrita pelo Bispo de Constância para o Bispo de Jerusalém. Jerônimo a traduziu, do grego para o latim, para uso exclusivo do solicitante. Entretanto, dezoito meses depois, a carta é furtada e publicada em Jerusalém, desencadeando acusações de Rufino, rival e ex-amigo de Jerônimo. Rufino acusa Jerônimo de ter deturpado o sentido e a forma da carta. Em resposta às acusações de Rufino, Jerônimo escreve a *Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução* (JERÔNIMO, 1995), atualmente considerada o documento fundador da teoria cristã da tradução.

Na carta a Pamáquio, Jerônimo diz que traduz textos, que não sejam as Escrituras Sagradas, ao modo do mestre Túlio (Cícero): não é palavra a palavra, mas o sentido que exprime. Também cita Horácio, na *Arte Poética*: “não curarás de verter palavra a palavra, como transpositor linear³⁰”.

attribuendo cioè a tale verbo un significato che, nella lingua di Roma, non aveva mai avuto. Il successo di questa nuova accezione di traducere, assieme a quello del sostantivo traductio nel senso di “traduzione” fu straordinario. Sarebbe dunque questa l’origine dell’italiano tradurre, del francese traduire, dello spagnolo traducir e del portoghese traduzir? Se così fosse, il gioco della sorte vorrebbe che la parola usata per “tradurre” in alcune delle principali lingue occidentali fosse nata da un errore di traduzione. Forse però non c’è bisogno di arrivare a tanto. Possiamo semplicemente supporre che Bruni avesse bisogno di un termine nuovo per comunicare le idee, altrettanto nuove, che l’umanesimo gli suggeriva in materia di traduzione, e per questo non si fosse fatto scrupolo di commettere un solecismo (Tradução de ROMÃO, 2015, p. 186-187).

³⁰ HORÁCIO, *Ars Poetica*, 133, tradução de Aires A. Nascimento (JERÔNIMO, 1995, p. 63).

No período entre 1420 a 1426, Leonardo Bruni Aretino (1374 – 1444) escreveu o texto *De interpretatione recta*. Aretino traduziu do grego para o latim os textos de Aristóteles escritos a Nicômaco. Em sua tradução acrescentou um prefácio no qual enumerou diversos erros que um tradutor antigo do mesmo texto houvera cometido. As repreensões de Aretino ao tradutor antigo não foram bem recebidas, para isso ele escreveu o texto *De interpretatione recta* para justificar sua crítica. Esse texto é de suma importância devido às considerações que Aretino faz sobre a tarefa de traduzir. Furlan diz que “Esse famoso texto é considerado o primeiro tratado moderno em apresentar de forma independente reflexões sobre a tarefa do traduzir, em especial sobre a tradução literária” (ARETINO; FURLAN, 2011, p. 16). Para Aretino tradução “consiste em que o que tenha sido escrito em uma língua seja traduzido corretamente a uma outra” (ARETINO; FURLAN, 2011, p. 21).

Dentre os preceitos propostos por Aretino para que se traduza corretamente, constam: além de traduzir corretamente o tradutor precisa (1) ter apurado conhecimento da língua de partida para não cometer erros quanto ao estilo do autor, uso de tropos e figuras de linguagem; (2) dominar a língua de chegada, conhecer acuradamente a força e a natureza das palavras, o modo de dizer dos escritores e as figuras de dicção usadas por eles; (3) estar atento à harmonia e ao ritmo do texto de partida. Somente será considerado um bom tradutor aquele que conservar os ensinamentos e a ornamentação; (4) manter o estilo de escrita do autor imitando o seu modo de dizer, por exemplo.

As regras de Aretino para um bom tradutor dialogam com a observação de Cícero sobre a tradução dos discursos de Demóstenes e Ésquines. Cícero diz que traduziu como um orador, não como um tradutor “usando os mesmos argumentos tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura”. Vemos aí o tradutor preocupar-se com a forma e ornamentação do texto e o modo de dizer em sua cultura, exigidos por Aretino.

No século XIX escreve Schleiermacher (1768 – 1834) o famoso ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” de 1813. O pensamento de Schleiermacher se aproxima do pensamento de Aretino quando aquele diz que somente quem adquiriu a arte da compreensão do discurso livre e superior³¹ “por meio de esforços solícitos com a língua e por meio do

³¹ Schleiermacher acredita que o pensamento dos homens está moldado pela língua que ele fala, por isso não pode pensar livremente fora dos limites da língua. No entanto, homens de livre pensar e espiritualmente espontâneo moldam também a língua. Entende-se por discurso livre e superior aquele produzido pelos homens de livre pensar e espiritualmente espontâneos. Homens de livre pensar são aqueles que se dedicam às artes racionais em oposição às artes mecânicas. Este pensamento existe desde Platão que “no livro III da *República* distingue as *logikai technai* das *bánausoi technai*, isto é, as artes racionais próprias dos homens livres, e as artes mecânicas ou servis, próprias dos trabalhadores manuais ou escravos” (NUNES, 1975, p. 3).

conhecimento rigoroso da vida histórica completa do povo³² [...]” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 53) é que pode transmitir ao seus contemporâneos a compreensão das obras primas da arte e da ciência. Como vimos há pouco Aretino diz que o bom tradutor deve conhecer bem as duas línguas; conhecer acuradamente a força e a natureza das palavras. Ambos exigem erudição do tradutor.

Schleiermacher (2010, p. 53) acredita que o homem de livre pensar deve aprender o espírito da língua do autor e intuir seu pensar e sentir. Para isso, o homem de livre pensar só pode oferecer a si mesmo e sua própria língua, que nunca coincide propriamente com a do autor. Considerando isto, Schleiermacher questiona se a tradução não pareceria um empreendimento insensato. Este homem de livre pensar, que está apto a atuar como tradutor, tem função de intermediar o contato do autor com o leitor. Este tradutor, por ser um homem douto e conhecer “os dois lados da moeda”, pode oferecer ao leitor uma leitura como se ele estivesse lendo o original em grego, por exemplo, ou oferecer ao leitor um texto como se o próprio autor estivesse escrito na língua materna do leitor. Acreditamos que o primeiro tipo de tradução causa estranhamento ao leitor, pois sua língua materna não será expressa fluentemente. Este tipo de tradução altera muitas vezes a sintaxe e vocabulário da língua alvo, porém não garante que o leitor perceba a língua fonte como ela realmente é ou foi. Quando leitor e escritor estão muito distantes no tempo e no espaço é impossível tornar similar a recepção do texto. Os leitores contemporâneos ao autor perceberam a obra de modo que nenhuma outra geração posterior perceberá, porque aqueles compartilharam a mesma língua e cultura. Para o teólogo, filósofo e tradutor alemão, a melhor solução seria, como já foi indicado em um trecho anterior deste trabalho, “deixar o mais tranquilo possível o leitor e fazer com que o escritor vá a seu encontro”, ou seja, moldar a língua fonte à língua alvo.

Schleiermacher diz que em uma tradução não se podem alterar os dois métodos propostos, pois resultaria em incompreensão. E estes dois métodos são os únicos possíveis ao traduzir. Tudo o que se disse sobre tradução segundo a letra, segundo o espírito, traduções fiéis ou livres reduzem-se aos dois métodos mencionados. Defende que o primeiro tipo de tradução – aquela que privilegia a língua fonte – é a mais adequada quando um povo não tem experiência mais profunda com línguas estrangeiras, assim despertará gosto pelo que é de fora. Diz também que por mais sem travas que seja uma tradução, se deve sempre notar a diferença entre a língua que o texto está escrito e a sua língua materna (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 53).

³² Tradução de Celso R. Braidá.

No ano de 1839, Johann Karl Albrecht Schäfer (1800 – 1862) escreve o ensaio *Sobre a tarefa de traduzir* (SCHÄFER, 2016, p. 182-200) rebatendo as duas únicas possibilidades de métodos de tradução apresentadas por Schleiermacher. De início Schäfer apresenta dois tipos de atividade literária: o “livre criar” e o “reproduzir obras estrangeiras”. Na Alemanha contemporânea a Schäfer, a apropriação do elemento estrangeiro era mais praticada do que o livre criar, pelos seguintes motivos: a cultura alemã foi desde seus primórdios baseada na cultura dos gregos e romanos; as instruções humanísticas do povo alemão foram conduzidas por produções científicas de povos vizinhos; a Alemanha estava localizada no coração da Europa e, portanto, convivía com tráfego contínuo de informação em todas as direções. O teórico acredita que ao trazer o elemento estrangeiro para sua nação, enriquece-se a cultura e enobrece-se o espírito. O processo de compartilhamento e apropriação da cultura do outro através da tradução não se dá como o livre criar que se faz de forma quase inconsciente e involuntária. No processo de apropriação não se deve sacrificar a forma em nome do conteúdo nem o conteúdo em nome da forma. Schäfer defende que uma parte deve vir ao encontro da outra, que determinados aspectos sejam sacrificados e outros permutados. Para Schleiermacher curvar a língua materna à semelhança da língua estrangeira é a principal tarefa do tradutor, enquanto para Schäfer é um trabalho arbitrário. Este exige que “a ordem das palavras nas frases, a construção dos períodos, a combinação de orações, o uso de modos, bem como a formação de palavras, a elocução, a escolha da metáforas e imagens [...] só se pode deprender do campo da língua alemã” (SCHÄFER, 2016, p. 194), enquanto aquele sacrifica esta exigência para por em prática sua teoria. Se transpusermos a ideia de *língua alemã* para qualquer vernáculo, entenderemos que a formulação de Schäfer é, antes de tudo, voltada para a defesa de qualquer língua materna.

Das diferentes, mas não tão divergentes, ideias apresentadas sobre o que é traduzir, e qual a melhor maneira de traduzir estamos de acordo com o pensamento de Aretino e Schäfer, da mesma maneira que consideramos ajuizadas as ideias de preservação do sentido, defendidas por Cícero e São Jerônimo, em detrimento de uma tradução meramente literal. Uma tradução deve priorizar as características sintáticas e semânticas da língua de chegada de forma mais eficiente possível, e para isso o tradutor deve conhecer muito bem as duas línguas e estar atento à harmonização do texto. A frase de J. Salas Subirat “Traduzir é a maneira mais atenta de ler”³³

³³ A frase original de Salas Subirat, como consta no prefácio da primeira edição de sua tradução do “Ulisses” de Joyce, é esta: *Traducir es el modo más atento de leer, y en realidad el deseo de leer atentamente es el responsable de la presente versión* (JOYCE, 1966) Traduzir é o modo mais atento de ler, e na realidade o desejo de ler atentamente é o responsável da presente versão (tradução nossa).

(*apud* CAMPOS, 2013, p. 14) expressa exatamente o que pensamos sobre o significado de traduzir. Entretanto, não temos intenção de adotarmos uma atitude radical como Schleiermacher e afirmar que apenas um modo de traduzir é possível. Acreditamos que em algumas situações aspectos da cultura do outro não devem ser apagadas em função da recriação de elementos poéticos, como faz Haroldo de Campos. Como veremos mais a frente Campos deixa de usar a palavra *Kvas*, nome de uma bebida popular na Rússia, para criar uma rima. Sabemos que culturas são diferentes, mas não podemos ficar isolados dentro da nossa própria cultura. Não se trata de enriquecer uma cultura com a cultura estrangeira, como queria Schleiermacher, mas de termos consciência da nossa própria cultura através da interação com o outro. A cultura do outro pode manifestar-se numa tradução pelo vocabulário, por exemplo, como é o caso de *Kvas* do poema russo.

2.2 A teoria tradutória de Haroldo de Campos

Após breve levantamento dos principais nomes que contribuíram para a teoria e prática da tradução ao longo dos tempos, passamos agora a expor a teoria tradutória de Haroldo de Campos, bem como um pouco de sua prática. Primeiramente exporemos sua teoria tradutória e as ideias de alguns teóricos que serviram como base para seus pensamentos; em seguida exemplificaremos como Campos trabalha a linguagem, a partir dos seus próprios comentários às traduções do Canto I da *Ilíada*³⁴ (HOMERO, 1994, p. 19-28), do poema *Sierguéiu Iessiêninu* de Vladímir Maiakóvski (CAMPOS, 1976, p. 58-79) e da última estrofe do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe (CAMPOS, 1976, p. 23-41); e por último enumeraremos os principais critérios que Campos considerou para uma tradução criativa, para então, no capítulo 3, compará-los com a tradução de alguns trechos da *Eneida*, traduzidos por Carlos Alberto Nunes, com a finalidade de investigar seu trabalho com a linguagem.

Como dito na Introdução, o ponto de partida desta investigação é o comentário de Haroldo de Campos sobre a tradução da *Ilíada* de Carlos Alberto Nunes. Haroldo de Campos inicia seu artigo “Para transcriar³⁵ a *Ilíada*” (HOMERO, 1994, p. 11-28) dizendo:

³⁴ A tradução completa do Canto I da *Ilíada* de Haroldo de Campos está disponível no ANEXO 4.

³⁵ Ainda sobre o significado do processo de “transcriação”, Cláudio Weber Abramo, no prefácio da obra em que analisa diferentes versões do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, afirma: “Como reconhecido em todas as épocas, a tradução é parte integrante do processo de formação e transformação das línguas. A expressão literária tem na tradução uma de suas principais fontes de inovação, na medida em que importa dimensões sintáticas e semânticas e as refunde no cadinho da língua de chegada. ‘Transcriar’ é forçar arbitrariedades idiossincráticas sobre essa transformação, muni-la de acelerações artificiais e desconexas. Protegidos pela complacência, tradutores irresponsáveis e/ou ignorantes destroem (“desconstroem”) todos os dias a língua portuguesa” (ABRAMO, 2011, p. 23).

Em matéria de traduções homéricas, somos privilegiados no Brasil. Tivemos no passado, a extraordinária contribuição de Odorico Mendes (1799-1869), que recriou em nossa língua a *Iliada* e a *Odisseia*. Contemporaneamente, contamos com outro esforço digno de consideração: o de Carlos Alberto Nunes, que repetiu o feito de Odorico, traduzindo, novamente, ambos poemas homéricos. (HOMERO, 1994, p. 11).

Campos põe Odorico Mendes e Nunes lado a lado como tradutores de Homero no Brasil. No entanto nota-se um certo desequilíbrio na comparação dos dois tradutores: a contribuição de Odorico foi extraordinária, enquanto para Nunes, “o esforço” foi digno de consideração.

Seguindo com a leitura do artigo, Campos considera Odorico o patriarca da tradução criativa no Brasil por ser o primeiro a helenizar o português, de acordo com o que diz Rudolf Pannwitz, citado por Walter Benjamin em a *Tarefa do Tradutor*, que quem traduz deve deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira (PANNWITZ *apud* BENJAMIN, 2001, p. 211). Mais adiante, serão tecidos alguns comentários no contexto do ensaio *A Tarefa do Tradutor*, de W. Benjamin.

Quanto à tradução de Nunes, Campos diz que é uma empreitada incomum que merece respeito e admiração, embora não possa ser enquadrada na categoria de “transcrição”; e no plano prosódico destaca a “interessante solução de buscar no verso de dezesseis sílabas o equivalente, em métrica vernácula, do hexâmetro homérico” (HOMERO, 1994, p. 12-13). Para Campos, o grande problema da tradução de Nunes não está na métrica adotada, mas na linguagem: “No que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de penhor ‘classicizante’, que retroage estilisticamente no tempo” (HOMERO, 1994, p. 13).

Já explicamos na Introdução que Campos entende linguagem no conceito de Jakobson e a explora na poesia e prosa criativa, em que a mensagem é centrada em si mesma, resultando na ornamentação do texto. Para exemplificarmos o trabalho da linguagem por Campos na esteira de Jakobson, abordamos agora a sua teoria tradutória e os teóricos que serviram como base para seu pensamento, a saber: Albrecht Fabri (1911 – 1998), Max Bense (1910-1990), Ezra Pound (1885 – 1972), Walter Benjamin (1892 - 1940), Roman Jakobson (1896 - 1982) e Paulo Rónai (1907 - 1992).

O ensaísta alemão Albrecht Fabri escreveu algumas notas sobre o problema da linguagem artística para a revista literária *Augenblick*. Nessas notas, Fabri diz que o próprio da linguagem é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão seu próprio instrumento”. Essa “sentença absoluta” ou “perfeita” não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”.

Para Fabri a tradução é o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético) da sentença. Ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois nasce da deficiência da sentença”. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que não é linguagem” (FABRI *apud* CAMPOS, 2013, p. 1-2).

Outro estudioso influenciador da teoria de Campos foi o filósofo e crítico alemão Max Bense, que fala da impossibilidade de uma “codificação estética”. Max Bense estabelece distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”. “*Informação* é todo o processo de signos que exhibe um grau de ordem”. Para exemplificar o que Bense quer dizer com “informação documentária”, Campos (2013, p. 2-3) dá o exemplo da sentença “A aranha tece a teia”, que “reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro.” A “informação semântica” transcende a documentária, “acrescenta algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro: ‘A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira’”. Tanto a “informação documentária” como a “informação semântica” admitem diversas codificações. A “informação estética” transcende a semântica quanto à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’, por isso Bense fala na impossibilidade da codificação estética” e, Campos traz como exemplo poema de João Cabral de Melo Neto:

A aranha passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado

A informação estética no poema citado é, por exemplo, a predominância da vogal “a” no primeiro verso; a sequência das consoantes “t”, “n”, “d” em cada palavra do segundo verso: “**tecendo**” e “**cortinados**”; aliteração de “fi” no terceiro verso e a difícil pronúncia de “p” seguido de “pr” no quarto verso, levando ao leitor do poema a quase cuspir. A informação estética é, para Bense, *intraduzível* para outra língua, pois é inseparável de sua realização. “Em outra língua será outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente” (BENSE *apud* CAMPOS, 2013, p. 3).

Campos (2013, p. 4) chama de “textos criativos” tanto a poesia quanto a prosa que dá grande importância ao tratamento da palavra como o *Macunaíma* de Mário de Andrade e o *Grande Sertão: Verdades* de Guimarães Rosa. “Texto criativo” encerra a “sentença absoluta” de Fabri e a “informação estética” de Max Bense. Então, admitindo a impossibilidade da tradução desse tipo de texto, Campos propõe a recriação como possibilidade de tradução. Na análise dos trechos da *Eneida*, no Capítulo 3, faremos a exposição daquilo que Fabri chama “sentença

absoluta” e Max Bense de “informação estética” por meio da análise da elocução do texto de partida em comparação com a tradução de Nunes.

Paulo Rónai (1907 – 1992), intelectual húngaro radicado no Brasil, também contribuiu com a tese de recriação de Campos. Rónai diz em sua *Escola de Tradutores* que tradução é arte e que o objetivo de toda arte é exprimir algo impossível: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI, 1987, p. 14). Então, para Paulo Rónai, tradução é arte porque objetiva exprimir algo impossível. No entanto, a compreensão de arte para Walter Benjamin (1892 - 1940) é diferente desta. Uma obra é considerada arte quando é produzida sem pressupor o respectivo público receptor, como ele afirma “a arte pressupõe a natureza corporal e espiritual do homem, mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (BENJAMIN, 2001, p. 189). Dito isto, Benjamin contesta o caráter de arte de uma tradução por ser dirigida a leitores que não compreendem o original. Para Benjamin a tradução é uma forma cuja lei reside no original. E a “tarefa do tradutor” é “redimir na própria língua a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação [Umdichtung]” (BENJAMIN, 2001, p. 211).

“Pura língua” é a totalidade de todas as línguas quanto ao significado. Benjamin explica o termo dando como exemplo as palavras “Brot”, em alemão, e “pain”, em francês. No modo de designar ambas as palavras possuem diferentes significações quanto ao objeto designado, para um alemão e para um francês, mas, em termos absolutos elas significam a mesma coisa. Explicando de forma prática: quando um alemão pensa ou escuta a palavra *Brot* a imagem mental que se forma é diferente da imagem mental que se forma para o francês que pensou ou escutou *pain*. O próprio “Google imagens” nos ajuda a entender o que Benjamin quer dizer. Se buscarmos as palavras “Brot”, “bread” e “pão”, alternadamente, as primeiras imagens são distintas, representando um tipo de “Brot”, “bread”, “pão” em cada língua, alemão, inglês e português. Vale ressaltar ainda que “pão” em português brasileiro é diferente de “pão” em português europeu. No entanto, na “pura língua” significam uma única e mesma coisa, algo como uma ideia representativa. Vejamos a primeira figura que aparece no “Google imagens” na busca pelas palavras “pão” em diferentes línguas-cultura:

Fig. 2: busca no Google Imagens por *Brot* (pão em alemão)



Fonte: Pixabay/artemntation

Fig. 3: busca no Google Imagens por *bread* (pão em inglês)



Fonte: Michelle/Brown Eyed Baker.

Fig. 4: busca no Google Imagens por “pão”



Fonte: Letícia Fonseca

Fig. 5: busca no Google Imagens por “pão de Portugal”



Fonte: Taste of Lisboa

Voltando à ideia de recriação, a língua da obra original está presa no cativo desta obra, cabe ao tradutor liberá-la por meio da recriação, rompendo “as barreiras apodrecidas da própria língua”. O “romper de barreiras” de Benjamin é semelhante à ideia de Schleiermacher de enriquecer a língua alemã através do conteúdo das línguas estrangeiras. Porém, Benjamin apoia-se em Pannwitz (*apud* BENJAMIN, 2001, p. 211) para explicar o verdadeiro significado desta liberdade: Pannwitz considera erro fundamental do tradutor apegar-se à própria língua, ao contrário, deve deixar-se abalar pela força violenta da língua estrangeira, ou seja, em vez de germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, deve-se sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. No Brasil, temos o já citado exemplo de Odorico Mendes que helenizou as traduções da *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, considerado por Campos o fundador da tradução criativa, claramente da prática, pois a Haroldo de Campos cabe o título de fundador da teoria, já que foi o primeiro no Brasil a abordar o assunto e usar os termos sinônimos “recriação”, “tradução criativa”, “transcrição”, embora tenha importado a ideia de outros teóricos. Como vimos, Benjamin emprega o termo “recriação” (*Umdichtung*) antes de Haroldo de Campos. Além disto, tivemos Ezra Pound com o termo *make it new* e Jakobson com a “transposição criativa”, ambos explicados em seguida.

Campos considera Ezra Pound (1885 – 1972) o exemplo máximo de tradutor-recriador. Pound foi poeta e crítico literário americano; figura importante para o movimento de poesia modernista americana do início do século XX. Em seus *Literary Essays*, Ezra Pound considera que a crítica tem duas funções, que são:

- 1) tentar teoricamente antecipar a criação; 2) a escolha; ‘ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições[...]; a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a

parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas’ (CAMPOS, 2013, p. 6).

Seguindo seus propósitos sobre a função da crítica, Pound traduz poemas chineses e nô japonês³⁶, orientando-se pela crítica dos manuscritos do orientalista Ernest Fenollosa (1853 - 1908); traduz a poesia toscana de Guido Cavalcanti (1255 - 1300); traduz os simbolistas franceses Laforgue e Rimbaud; reescreve Propércio em *vers de société*³⁷ e *Thrachiniae* de Sófocles no falar coloquial americano. Pound dá nova vida ao passado literário através da tradução, por isso, seu lema é *make it new*. Ao traduzir Propércio em *vers de société* e *Thrachiniae* de Sófocles no falar coloquial americano, Pound está cometendo o erro que Pannwitz considera fundamental: “apegar-se ao estado fortuito da sua própria língua”. Caso seguisse os preceitos de Pannwitz, Pound deveria submeter a língua inglesa à força violenta que vem do latim e grego respectivamente.

Roman Jakobson também proclama, em *Linguística e Comunicação* (2014, p. 63-72), o dogma da impossibilidade da tradução de poesia. Jakobson explica que o significado das palavras é um fato linguístico, ou mais precisamente um fato semiótico. Sempre que maior clareza for requerida para a melhor compreensão do significado de um signo linguístico, faz-se a tradução de um signo por outro signo mais desenvolvido, por exemplo o termo “solteiro” pode ser designado mais explicitamente em “homem não casado”. Jakobson distingue três maneiras de interpretar o signo verbal: (1) pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, chamada tradução intralingual ou reformulação; (2) em outra língua, chamada tradução interlingual ou tradução propriamente dita; (3) em outro sistema de símbolos não verbais, chamada tradução intersemiótica. Tanto no nível da tradução intralingual quanto interlingual não há equivalência completa entre os códigos. No caso da tradução intralingual pode-se usar uma palavra sinônima ou um circunlóquio. E no caso da tradução interlingual que abrange pelo menos dois códigos diferentes, há uma interpretação ou recodificação das mensagens, tornando-as equivalentes. Portanto, a tradução, para Jakobson, envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. As mensagens são equivalentes porque “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” (JAKOBSON, 2014, p. 67). Se houver

³⁶ Nô é uma secular representação teatral japonesa em que o elemento mais importante é movimento corporal embalado pela poesia sintonizada com música.

³⁷ *Vers de société* significa “poesia leve escrita com particular sagacidade e polidez, direcionada para uma audiência limitada e sofisticada. Floresceu em sociedades refinadas, particularmente em círculos de corte e salões literários, no tempo do poeta grego Anacreonte (século VI). O tom é irreverente ou suavemente irônico. Assuntos banais são tratados de modo subjetivo e intimista [...]” Fonte: <https://www.britannica.com/art/vers-de-societe>, tradução nossa.

alguma deficiência na transmissão da mensagem, essa pode ser entendida por meio de empréstimos, calcos, neologismos, transferência semântica e circunlóquio. Entretanto, considerando a poesia, essa mensagem, ou equações verbais, é mais elaborada e possui uma significação própria, tornado-se assim intraduzível. Quanto a isso o linguista russo diz que:

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sempre sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. (JAKOBSON, 2014, p. 72).

Na poesia, considerando as inúmeras possibilidades de elaboração da língua, não há possibilidade de empréstimos, calcos, neologismos, transferência semântica e circunlóquio, “só é possível a transposição criativa”. Essa teoria de Jakobson é totalmente assimilada por Haroldo de Campos, no entanto, empregando outros termos como recriação, transcrição e transposição criativa. Campos estende essa teoria para mais além, para ele a recriação deve ser feita também na prosa poética: “quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia” (CAMPOS, 2013, p. 4, grifo do autor). Então, obra como *Grande Sertão: Veredas*, deve ser recriada, pela elaboração da linguagem do original.

Conforme observamos, Haroldo de Campos trabalha com um conjunto de preceitos até certo ponto semelhantes, que convergem para a mesma ideia de que a tradução de poesia ou de textos criativos somente é possível através da recriação, ao se transpor um texto poético de uma língua para outra. Todos os preceitos abordados contribuem com a formação de seus princípios sobre o modo de traduzir e justificam as traduções que ele se empenhou em fazer.

Para irmos além da teoria e entendermos o que é para Campos “empreender a linguagem com soluções novas e com estampa de modernidade”, vejamos como exemplo do método de trabalho de Campos seus comentários às traduções do Canto I da *Ilíada*, ao poema russo *Sierguéiu Iessiêninu* (ANEXO 1) de Vladímir Maiakóvski e à última estrofe de *The Raven* de Edgar Allan Poe. Haroldo de Campos as considera recriações ou transcrições porque as trabalhou no âmbito da linguagem. Na transcrição da *Ilíada*, Haroldo de Campos destaca aspectos como a etimologia dos nomes, a posição de palavras, o plano fônico do texto grego, os epítetos, aliteração, assonância, o plano retórico. O tradutor transcriador explica que está “empenhado em recriar, em nossa língua, quanto possível, a *forma de expressão* (no plano

fônico e rítmico-prosódico) e a *forma do conteúdo* (a “logopéia”, o desenho sintático, “a poesia da gramática”) do Canto I da *Ilíada* (HOMERO, 1994, p. 14).

No já citado artigo *Para transcriber a Ilíada*, Campos comenta sua “operação transcriadora” para alguns versos do Canto I da *Ilíada*. Nos versos 456 e 605 destaca a escolha pela etimologia dos nomes gregos. Para o verso 456 Campos observa a palavra *aeikéa loigón* (a peste que aflige os Aqueus):

é descrita como mal (*loigós*) que não tem semelhança com nada (*aeikés*, de *a* e *eikós*, “sem similar”, “inverossímil”, “a-icônico”, poder-se-ia dizer). [...] Procedi a uma retomada etimológica (“mal sem cara”), deixando a cargo do substantivo “praga” a recolha dos outros aspectos semânticos que escapam à concretude dessa transposição (HOMERO, 1994, p. 23).

Para o verso 605, Campos observa as palavras *lamprón* (brilhante) e *fáos* (luz) e diz que procedeu a uma “retomada etimológica, de eficácia também no plano sonoro: ‘lâmpada brilhante’” (HOMERO, 1994, p. 28).

O que mais chama atenção nas notas de Haroldo é a preocupação em transcriber o plano fônico do texto grego. Como ele próprio diz: “Procuro estar atento à microtessitura fônica, em pontos que geralmente escapam às demais traduções” (HOMERO, 1994, p. 20). Veja-se, para exemplificar, a transcrição dos versos 1.282-283:

Dá uma pausa à IRA, Atreide. Eu próprio – eu –
sou quem te rogo: TIRA teu furor de sobre

Vê-se, acima, que ele destaca a rima entre “ira” e “tira” informando que a mesma “visa reproduzir um efeito de orquestração interna do original: *paûe teòn MENos* (‘faz cessar tua IRA’; ou, na tradução: ‘dá uma pausa à IRA’, com ‘pausa’ respondendo a *paûe*) / *methéMEN kholon* (‘deixa de lado a cólera’; ou, na tradução: ‘TIRA o teu furor de sobre’”).

Para o verso 282 destaca também a preservação do “‘eu’ (*egó*) enfático, que, no original, é acentuado por sua posição em fim de verso e pela partícula *ge* (*égoge*) [...]” (HOMERO, 1994, p. 20), como podemos ver no texto original: Ἄτρετοη, σὺ δὲ παθε τεον μενος αὐταρ ἐγωγε³⁸.

No verso 290 “Se é bom de lança, dom dos deuses”, estabelece um jogo fônico entre BOM / dOM e assOMa, no verso 291 “não lhe cabe assomar-se em arroubos de insulto”, para compensar aquele que há no original entre *éTHEsan THEoí* (fizeram os deuses) e *proTHÉousin* (de *prothéo protheîn*, no sentido de lançar-se para além; assomar-se). E ainda, segundo o

³⁸ Texto adotado por Haroldo de Campos (HOMERO, 1994, p. 30-73). Fonte do texto grego não é citada.

tradutor, “bom de lança” é uma expressão aproveitada do coloquialismo (HOMERO, 1994, p. 20).

“Mais calafrios”, no verso 325 “meus homens; isso vai-lhe dar mais calafrios!” traduz *rhígon*, comparativo neutro de *rhîgos*, que significa “mais frio”, na acepção de causar “mais temor”. Campos acredita que sua tradução mantém a concretude da expressão e a compara com a tradução de Nunes que traduziu o termo *rhígon* por “o que será pior para Aquiles” (HOMERO, 1994, p. 22).

Nos versos 433-434 recupera o “saliente jogo sonoro do original” *histía... històn d’histodóke* com a paronomásia em “lastro” e “mastro”. O significado dessas palavras está voltado para termos de embarcação como “vela”, “mastro” e “receptáculo do mastro”. A tradução de Campos para os dois versos é a seguinte: “faz recolher as velas sobre a nave negra, / um lastro quase, e o mastro faz abater, soltas” (HOMERO, 1994, p. 22-23).

Nos versos 472-474, Campos diz que procurou reorquestrar a tessitura fônica do “original”, onde ressaltam as palavras *mélpo*, *mélpein*, “cantar”, “dançar”; *molpé*, “dança”, “canto” e *paiéon*, “peã” (HOMERO, 1994, p. 24). Vejamos a tradução dos versos 472-474:

[...]. Por todo dia cantam
os Dânaos, aplacando o deus – peã belíssimo! –,
dança de jovens para o Arqueiro, alegre a ouvi-los.

O verso 572 *Metri file epì êra féron, leukoléno Hére* traz o jogo fônico entre *êra* e *Hére*. Campos procura reconfigurá-lo na tradução “(era um sinal de amor a Hera, braços bancos, / mãe querida [...])”, com o jogo fônico entre “era” (do verbo ser) e “Hera”, nome da deusa. Destaca também a forma participial *fÉRon* traduzido pelo adjetivo “querida” (HOMERO, 1994, p. 26).

Em outros versos, Campos transcria a aliteração do texto de partida, como podemos também observar nos comentários. A aliteração do verso 342 *ê gàr hó g’ oloiési fresi thýei* é transcrita para “Ele ferve em fúria”. Nesse comentário, Campos aborda também a tradução de Nunes: “que o rei por completo se encontra enfurecido” e a tradução de Odorico Mendes, que considera econômica: “Que furor cego...” (HOMERO, 1994, p. 22), ambos descartam a aliteração.

No verso 397 ocorre aliteração em *kelainefēi Kroníoni*, Campos transcria *kelainefēi* por “nuvem turvo” fazendo assonância com Saturno (Krónos), desse modo: (verso 398) “sozinha, ao filho de Saturno, nuvem-turvo,”. E no verso 429, Campos diz que “coração colérico” é uma tradução sintético-alternativa de *koómenon katà thymón* (HOMERO, 1994, p. 22).

Para os epítetos, Haroldo de Campos explica o critério para transcrição: “quando não encontro para o epíteto uma equivalente e eficaz composição de palavras, consiste, via de regra, em justapor ao nome qualificado, sem conexão prepositiva, concisamente, as palavras resultantes da análise do compósito original” (HOMERO, 1994, p. 24). Assim, Campos transcreve o epíteto da Aurora (*Eós*), no verso 477, *erigéneia... rhododáktylos Eós* como “menina da manhã”, solução que considera revitalizadora. O tradutor chama a atenção também para a solução de Odorico Mendes: “Aurora dedirósea”, considerada um de seus mais belos achados neológicos.

No plano retórico temos como exemplo os comentários aos versos 436-439 e 579. Para os versos 436-439, Campos (HOMERO, 1994, p. 23) diz que fez questão de manter a exagerada epanáfora, a repetição enfática da preposição *ek* (fora):

fora lançam a âncora, as amarras pendem;
fora saem todas mais – na areia o mar rebenta;
fora a hecatombe sacra expõem a Apolo Arqueiro;
fora da nave singradora, eis, sai Criseida (HOMERO, 1994, p. 61).

Campos explica que a repetição da preposição *ek* (fora) é um recurso do magno poeta, Homero, para indicar urgência, rapidez e progresso. E acredita também que a repetição cria expectativa em torno da aparição de Criseida, última a sair da nave.

No verso 579 [...] *sýn d' hemîn daíta tarakse*, o termo *hemîn daíta* (nosso banquete) é colocado entre o prefixo (*sýn*) e o tema verbal (*tarakse*) desmembrando a ordem sintática e reproduzindo a imagem do banquete interrompido. Para transcrever essa característica da sintaxe grega, Campos insere “outra vez” entre o prefixo (dis) e o tema verbal (turbar), deste modo: “e não dis (outra vez!) turbe o nosso banquete! (HOMERO, 1994, p. 26).

Percebe-se através dos comentários de Campos para o Canto I da *Ilíada* que ele cumpre o preceito de Pannwitz ao deixar-se abalar pelos aspectos do poema em grego, principalmente sonoros, em alguns momentos pela sintaxe. E como veremos a seguir na análise do poema em russo de Maiakóvski e do poema em inglês de Poe, o tradutor transcriador também busca recriar aspectos visuais, rítmicos e sonoros dos poemas de partida. Até agora podemos enumerar alguns critérios da tradução criativa de Campos para, mais tarde, compará-los com a tradução da *Eneida* de Carlos Alberto Nunes. Então, na transcrição dos versos do Canto I da *Ilíada*, Campos se empenhou em recriar: a etimologia dos nomes; a posição das palavras; os epítetos, o plano retórico; a forma da expressão, no plano fônico e rítmico-prosódico; e a forma do conteúdo, a logopeia, o desenho sintático e a poesia da gramática.

Vistos alguns aspectos dos critérios de transcrição adotados por Haroldo de Campos para o Canto I da *Ilíada*, vejamos agora os comentários à transcrição do poema russo *Sierguéiu Iessiêninu* de Vladímir Maiakóvski. Aspecto curioso é que Haroldo de Campos começou a traduzir o referido poema após pouco mais de três meses de estudo do idioma russo. Mesmo assim, o tradutor transcriador acredita que não se propôs a uma tarefa absurda, pois do mesmo modo Ezra Pound traduziu poemas chineses e *nô*s japoneses sem ao menos ter iniciado os estudos nas duas línguas. Ezra Pound valeu-se dos manuscritos de Ernest Fenollosa (1853 – 1908) sobre os poemas chineses e *nô*s japoneses, enquanto Campos valeu-se de duas traduções de *Sierguéiu Iessiêninu*: uma em prosa, em espanhol, de Lila Guerrero e outra em alemão de Karl Dedecius (CAMPOS, 1976, p. 43-44).

O poema *Sierguéiu Iessiêninu* (ANEXO 1) de Maiakóvski é uma “sepultura poética honrosa” ao poeta russo *Sierguéiu Iessiêninu* (1895 - 1925) que numa crise de niilismo cometeu suicídio, segundo nos informa Campos (1976, p. 56-57). O poema é uma sequência de dezenove quartetos espacialmente fragmentados por propósito rítmico. Serguei Eisentein (1898 – 1948), importante cineasta russo, compara cada fragmento do verso com o *shot* fílmico para explicar o processo de construção fílmica a qual se assemelha a poesia de Maiakóvski (EISENTEIN *apud* CAMPOS, 1976, p. 59). Campos (1976, p. 50) diz que “Maiakóvski é um poeta espacial, no sentido que concebe seu poema como uma partitura de leitura, em que os ictos da emoção são escandidos graficamente no branco do papel [...]”

Ao que parece, o poema de Maiakóvski é uma arquitetura fônica; contudo, percebemos nos comentários à tradução, que Haroldo de Campos muito se empenhou para recriar os elementos sonoros de *Sierguéiu Iessiêninu*. Campos comenta a tradução completa das dezenove estrofes, no entanto não reproduziremos todos os seus comentários porque as soluções são quase exclusivamente no plano sonoro, portanto achamos que será repetitivo mostrar soluções iguais para o mesmo problema. Mostraremos alguns exemplos daquelas mais interessantes ou menos recorrentes.

No primeiro quarteto, destaca a palavra “vácuo” isolada “como palavra única e que caracteriza a paisagem celeste”, de acordo com o propósito de Maiakóvski (*apud* CAMPOS, 1976, p. 59). Manteve as rimas terminais no primeiro e quarto versos usando consonância (mUNDO/fUNDO) e no segundo e terceiro versos usando de assonância (estrELAS/moEDAS). Estabeleceu ‘harmonizações’ e contrastes fônicos: o /v/ aliterando na vertical em Você / Vácuo / Você / Vôo, ‘coliterando’ com /f/ de fundo; sons sibilantes em “sobe / Sóbrio”; reduplicação de consoantes e vogais em EnTREmEAdo ÀS ESTRELAS; por último uma rima interna, de aparência irregular, entre “vácuo” e “álcool” (CAMPOS, 1976, p. 59).

No segundo quarteto há assonância nas três primeiras linhas nas palavras finais (trOçA / mOfA / frOUxAs). A última palavra do quarto verso “ossos” rima com “posso” do segundo segmento do primeiro verso e apresenta semelhança sonora às outras três já citadas e ainda recebe apoio fônico nas palavras “OlhO” e “invÓlucrO”. No original, diz Campos, há um jogo aliterativo e coliterativo e uma rima interna quase homófona em “v GÓrlie / GÓrie KÓmom”, que ele tenta replicar nas correspondências assonantais entre “bOcA / mOfA”; “lAscA / amArgA” e na coliteração em /k/ - /g/ em “boCa”, “lasCa” e “amarGa”. No terceiro quarteto vale dar atenção apenas para a tentativa de manter o escopo semântico da estrofe na qual há uma alusão à arte poética do suicida, como explica Haroldo de Campos (1976, p. 61): “Iessiênin nesse campo, era capaz de fazer o que para outros seria impossível. Ou seja, um aceno à capacidade factiva e ao talento criativo do poeta morto, em contraste com o niilismo de seu gesto final. Creio que respeitei o escopo semântico”. Já na quarta estrofe, Campos diz que essa foi uma das mais difíceis de solucionar devido a uma reduplicação interrogativa e uma ironia aguda. Como vemos na tradução criativa de Campos, há dupla interrogação no primeiro verso (Por que? Para que?) e ironia ao modo especulativo da crítica sobre o comportamento do poeta morto, que atribui o fim desse ao vinho e à cerveja.

No quinto quarteto segue a ironia iniciada no anterior. No terceiro verso há a pergunta em tradução literal: “Pois sim! E a classe mata a sede com *kvas*?” que Haroldo de Campos traduziu por “E a classe mata a sede com xarope?”. No nosso entender a tradução de *kvas* por “xarope” muda o sentido da pergunta, mas a intenção do tradutor foi manter a rima terminal entre “nOrtE” e “xarOpE” e assonância pela metátese do /r/. *Kvas* é uma bebida tradicional muito popular na Rússia, de pouco teor alcóolico. A relação das pessoas com essa bebida não é como a relação dos brasileiros com o xarope, está mais para a cerveja. Na pergunta do poeta “Pois sim! E a classe mata a sede com *kvas*?” Implica que a classe também bebe, não o *kvas*, que é uma bebida popular, certamente bebe algo mais refinado. “Xarope” não remete à ideia de bebida comum presente no dia-a-dia do povo, mas de remédio caseiro. A sétima estrofe começa com “RemÉDIO”, retomando o campo semântico de ‘xarope’. No entanto, Campos explica que a introduziu para harmonizar com “despauTÉRIO” e “TÉDIO”. Certamente Campos não quis sacrificar as rimas do texto de partida para exaltar um aspecto da cultura russa. Entendemos com isso que Campos não pretende russianizar o português, pois quando demonstra esmero para com os elementos sonoros é meramente por questões de recriação, que nada revela da língua e cultura russa. Os elementos sonoros recriados são uma tentativa de reprodução da poesia no verso russo, mas o leitor brasileiro não sente que aquele poema tem seu “original” em outra língua. Isto implica que a recriação de Campos não é arrebatá-la a língua de chegada

com a força que vem da língua de partida, como exigia Pannwitz; está mais próximo do *make it new* de Ezra Pound, que traduziu a tragédia grega *Thrachiniae* de Sófocles, escrita no século V a. C., no falar coloquial americano, como já vimos. Percebemos este aspecto para o poema russo, no entanto, no poema grego, a *Ilíada*, os comentários de Campos nos conduzem a pensar que ele pretendeu helenizar o português.

Outro exemplo é a tradução da expressão “no Posto” no primeiro verso da sexta estrofe. No original em russo o termo usado “napostóv” é uma criação vocabular, significando tanto “Na postu” quanto “na postu”. O primeiro é o nome da revista com a qual Maiakóvski polemizava e o segundo significa a recriação “dos posteiros” com duplo sentido: aqueles que pertencem à revista Posto e a conotação de “vigias”, sendo os “posteiros” os zeladores da norma proletária. O termo “no Posto” não recupera nenhuma nem outra explicação de Campos. A preposição “no” seguida de “Posto” com “p” maiúsculo faz pensar em algum lugar, sendo “Posto” o nome próprio do lugar. Talvez o uso da expressão “na Posto” teria conduzido o leitor para um dos significados, “na revista Posto”. No entanto, Campos pretende novamente ressaltar os elementos sonoros do poema, como explica nos comentários: “no Posto” rima com “Dorônin”, no quarto verso, “numa assonância imperfeita, facultada pela reiteração de vogais velares (/o/, /u/)” (CAMPOS, 1976, p. 64). Campos atenta para o *nin* átono de “Dorônin” e a terminação de “patrono” e da partícula “no” que precedem “no Posto” seguindo o exemplo de Maiakóvski que rima *napostóv* com *po stó* (em número de cem) e a rima imperfeita de *Dorônin* com *odariônniei* (mais dotado).

Passamos agora para exposição dos comentários de Campos sobre sua tradução da estrofe final de *The Raven* de Poe cujos versos apresentamos abaixo:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore!

Para recriar estes versos, Campos baseou-se na análise do trecho feita por Jakobson no ensaio *Linguística e Poética* (JAKOBSON, 1995, p. 118-162). Como a estrofe é curta, de apenas seis versos, vamos citá-la antes da análise para termos uma visão geral da tradução de Campos:

E o corvo, sem revôo, pára e pausa, pára e pausa
No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;
E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa,
E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz;
E minha alma dos refolhos dessa sombra onde ele jaz

Ergue o vôo – nunca mais! (CAMPOS, 1976, p. 30).

Campos explica que sua tradução é uma tentativa consciente de reproduzir em português os principais efeitos fônicos e a escrita regressiva de Poe, que é um fenômeno de anagramatização, como no poema *The Raven*, “NeVeR” é a imagem invertida especular de “RaVeN”. No primeiro verso, a dupla sequência aliterante “still is sitting” foi traduzida pela sequência verbal “pára e pausa” e a aliteração em “p” projeta-se na linha seguinte em “pálido...Palas”. Os verbos “pára” / “pausa”, paroxítonos dissilábicos correspondem aos ictos trocaicos: “still is” / “sitting”. Jakobson (1995, p. 152) mostra que “O poleiro do corvo, *the pallid bust of Pallas*, funde-se mercê de paronomásia ‘sonora’ /'pæləd/ - /'pæləs/ num todo orgânico [...]”. Campos mantém a paronomásia salientada por Jakobson no segundo verso com as palavras “PÁLido” e “PALas” que se fundem; e “jUSTO” envolve “bUSTO”, que por sua vez começa pelo “B” de “soBre”; os fonemas “U” e “B” estão ainda em “UmBrais”. Desta forma, os vocábulos “jUSTU”, “soBre” e “UmBrais” atam-se e solidarizam-se na palavra “BUSTU”. O jogo de luz e sombra, “EYES” (3º verso) e “LIES” (5º verso), do original provocado pela rima em eco deslocada é reproduzido por “OLHOS” (3º verso) e “refOLHOS” (5º verso). Campos diz que o problema mais difícil de resolver foi o da escrita regressiva encontrado em “NeVeR” e “RaVeN”. Algumas soluções encontradas foram em “ReVÔO” e “cORVO” em que este é uma tentativa de redistribuição anagramática daquele; em “ERgue o VÔO”, invertendo a figura fônica inicial de “REvôo” replicada nos fonemas de “cORVO”.

O estudioso Walter A. Kock (*apud* Campos, 1976, p. 36) cria uma terminologia especial para explicar o poema de Poe. Segundo Kock, cada estrofe do poema é uma *hiperbase*³⁹ constituída por quatro diferentes tipos de base. Cada base exhibe quatro constituintes que são: número de sílabas, número de acentos, cólon, sílaba foneticamente similar. A combinação de dois destes constituintes já forma uma base, conferindo ao poema de Poe alto nível de redundância. Os versos de *The Raven* têm como padrão recorrente dois cólons de oito sílabas, com três acentos e uma sílaba rimante cada um deles, como explicado a seguir a partir do primeiro verso da estrofe em questão: 1º cólon (8 sílabas com 3 acentos): *Ánd the Rá ven, né ver flít ting*; 2º cólon (8 sílabas com 3 acentos e rima de *sitting* com *flitting* do 1º cólon): *stíll is sít ting, stíll is sít ting*. Os quatro tipos de base, representados pela sílaba rimante no final do cólon, são assim configurados segundo os critérios de Kock: 1º verso AA (*flitting/sitting*); 3º verso BB (*seaming/dreaming*); 4º verso BC (*streaming/floor*); o 5º verso projeta-se

³⁹ Hiperbase é um complexo estratificado e entreligado de síndromas. Síndrome é um conjunto de duas ou mais coincidências recorrentes; o mínimo conjunto ininterrupto identificado num dado texto chama-se base.

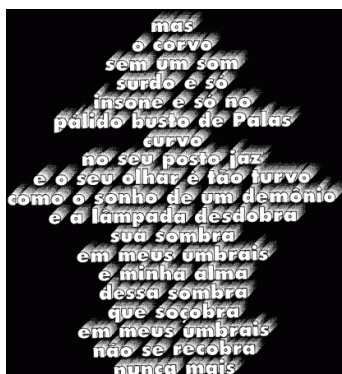
ritmicamente no sexto verso formando uma rima do tipo CC (floor/nevermore); o 2º e 5º versos carecem ambos de sílaba rimada no fim do primero cólon. Campos resolveu este especial esquema rimando internamente “olhos” (3º verso) com “refolhos” (5º verso); “faz” (4º verso) com as sílabas terminais correspondentes: “umbrais”, “jaz” e “mais”; “corvo” (1º verso) rima com “torvo” (4º verso). Veja que Campos não conseguiu reproduzir igualmente as rimas internas dos cólons, no entanto, o tradutor transcriador explica que fez valer a “lei da compensação” vigente na tradução de poesia.

Leiamos nas próprias palavras de Campos o significado da “lei da compensação”: “na tradução de poesia vige a lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber” (CAMPOS, 1976, p. 39). É interessante notar também que Campos respeitou o longo verso de Poe, reproduziu o ritmo conforme o original, baseando-se na tradução de Fernando Pessoa, que traduziu o poema inteiro em verso de quinze sílabas. O verso de quinze sílabas é a união dos dois cólons, sendo o primeiro cólon formado por oito sílabas (ou sete mais uma átona); e o segundo cólon é um heptassílabo (sete sílabas até a tônica final), por exemplo, o primeiro verso da última estrofe em questão: 1º cólon: **E o corvo sem revo**; 2º cólon: **par(a) e pou**, **par(a) e pou**. Sobre a tradução de Pessoa, Abramo (2011, p. 106) faz, dentre outras, as seguintes observações:

O esforço de replicação da métrica original força o emprego de palavras curtas e ideias sintéticas – tudo o que o inglês tem por excelência e o português, também muito caracteristicamente, não tem. O resultado é que as ambientações ricas, as imagens pungentes, as frases pronunciadas do fundo da alma, as repetições por meio das quais o narrador busca as palavras, tudo isso desaparece para dar lugar a uma esqualidez telegráfica – isso quando não se desvirtuam inteiramente as imagens do original, em direta contradição com o critério dele [de Pessoa] próprio, de “manter-se fiel ao tipo de imagem”. Pessoa escreveu um poema a partir das definições métricas de Poe, como um engenheiro que executa um projeto de fundação desenhado numa planta.

Examinando-se as palavras de Abramo supracitadas, pode-se facilmente concluir que, durante a tradução de poesia, se o foco estiver centrado especificamente na tentativa de reedição da métrica estrangeira no vernáculo, isso poderá ter, dependendo do parentesco entre os dois sistemas linguísticos e de versificação, consequências que de certa forma afetarão outros ambientes do texto poético, tais como a escolha do léxico.

Ainda acerca da tradução do célebre poema de Poe, vale ressaltar um fragmento da última estrofe traduzido por Augusto de Campos, que recebe o título de *Transcorvo*. Como o próprio título informa, o poema é recriado. Nesse processo de recriação, especial atenção é dada ao material fônico, mas também à imagem:

Fig. 6: *Transcorvo* Augusto de Campos (1992)

Fonte: CAMPOS, 1994

Como critérios de recriação para os dois poemas *Sierguéiu Iessiêninu* e *The Raven* percebemos a insistente preocupação de Campos com os elementos sonoros. Para o poema russo, Campos deu ênfase para a arquitetura fônica como as rimas terminais e aspectos visuais e espaciais, marcante na poesia de Maiakóvski. Em *The Raven* os aspectos fônicos, tanto na tradução de Haroldo quanto na tradução de Augusto de Campos, recebem grande atenção, as rimas internas do primeiro cólon, e a escrita regressiva, que se caracteriza por ser de aspecto visual.

Reiteramos que nos comentários feitos às três traduções, evidencia-se a importância dada a elementos sonoros e visuais. O poema de Maiakóvski é marcadamente espacial e sonoro. Campos deu relevo às essas características e empenhou-se para transcriá-las. A teoria e prática de Campos faz parte de um grupo de pensadores modernos que observam o texto como objeto linguístico, contrapondo-se a teóricos-práticos predecessores que consideravam o texto por um viés filológico. Por outro lado, Carlos Alberto Nunes, contemporâneo de Campos, traduziu os dois poemas homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, e a *Eneida* de Virgílio evidenciando a reprodução do hexâmetro datílico da poesia grega e romana filiando-se à antiga discussão sobre a possibilidade de reproduzir o metro dos antigos nas línguas vernáculas modernas. De forma resumida e abrangente concluímos o capítulo com a definição de recriação pelo próprio de Haroldo de Campos que abarca todo o exposto neste subcapítulo:

[recriação] implica a reconfiguração do idioma de chegada da *forma significante* do poema (*obra de arte verbal de origem*). Todos os constituintes formais do plano da expressão (nível fônico e prosódico) e do plano do conteúdo (ou seja, o que Hjelmslev chamava 'forma de conteúdo', a qual, a meu ver inclui os problemas do que Ezra Pound entendia por 'logopeia' e do que Roman Jakobson procurava focar na sua 'poesia da gramática'), todos esses constituintes devem ser levados em conta e micrologicamente ponderados pelo tradutor-recriador (*transcriador*), para o fim de reconfigurá-los em sua língua, ainda que tenha de levá-lo ao excesso e à desmesura (CAMPOS, 2011, p. 138, grifo do autor).

Tendo isso em mente passamos à análise da elocução de trechos da *Eneida* na tradução de Nunes para investigar se a afirmação de Campos, que diz que Nunes não trabalha a linguagem, que sua tradução é acadêmica e classicizante, é absolutamente verdadeira.

3 A TRADUÇÃO DA *ENEIDA* NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM

Nessa parte do trabalho, exporemos as decisões tradutórias de Carlos Alberto Nunes através da comparação da elocução do texto de partida com a linguagem do texto de chegada. O estudo do processo tradutório de Nunes tem como ponto de partida a análise da elocução de Virgílio nos trechos escolhidos: *Aen.* 2.3-68 (ANEXO 2) e *Aen.* 2.199-227 (ANEXO 3); ao mesmo tempo serão feitos comentários da tradução observando a negociação proposta pelo tradutor entre texto de partida e texto de chegada. Em alguns momentos, recorreremos a teorias da tradução para fundamentar nossos comentários e as escolhas tradutórias de Nunes.

Existe um crescente interesse na academia pelo trabalho de Nunes, no entanto os estudos estão voltados para as implicações métricas do hexâmetro praticado pelo tradutor. Na nossa proposta de trabalho voltamos os olhos para o processo de tradução – o que consideramos igualmente relevante. A obra de Virgílio é grandiosa e de extrema importância, por isso uma tradução dessa obra deve também receber a devida atenção. Considerando o que diz Heinze (2004, p. 210) sobre a elaboração e a recepção do texto de Virgílio: “se o poeta preocupou-se com cada palavra, o ouvinte também deve apreciar cada palavra; isso requer atenção especial, precaução, receptividade e participação concentrada, tudo no mais alto grau”⁴⁰, por que não dizer o mesmo sobre o tradutor? Espera-se que o(s) tradutor(es) da *Eneida* tenha(m) se preocupado com cada palavra e dado especial atenção ao texto de Virgílio, tudo no mais alto grau.

Recordem-se aqui as já citadas palavras do tradutor argentino de Joyce, J. Salas Subirat, que tão bem ressaltou o valor da leitura atenta que deve servir de base a toda tradução. A esse respeito, observe-se aqui igualmente a importância dada a três importantes fases do processo de tradução segundo Wilss, teórico alemão que concebeu a seguinte definição de tradução:

O ato de traduzir é um sistema de processamento textual e de reverbalização textual que conduz de um texto original a um outro, o mais equivalente possível, no idioma de chegada e que pressupõe a compreensão temática e estilística do texto-fonte. Portanto, a tradução é, de per si, um processo articulado que compreende duas fases principais: uma fase de compreensão, em que o tradutor analisa o texto original quanto a seu sentido e a seu estilo, e uma fase de reconstrução verbal, em que o tradutor reproduz o texto original previamente analisado quanto a seu sentido e a seu estilo, dando especial atenção a aspectos de equivalência comunicativa (WILSS, 1977, p. 72)⁴¹.

⁴⁰ [...] *if the poet has taken care with every single word, the listener too should appreciate every single word; this requires careful attention, alertness, receptivity, and concentrated involvement, all to the highest degree* (2004, p. 210, tradução nossa).

⁴¹ Tradução de ROMÃO (2010, p. 39-40).

Combinando as ideias de Heinze e Salas Subirat com a definição de Wills, é mister afirmar que se deve, por um lado, ter consciência da importância de cada palavra dentro de um texto e, por conseguinte, de cada sentido que elas representam; mas, por outro lado, também é necessário estar ciente do compromisso do tradutor em realizar uma leitura profunda, perspicaz e, portanto, realmente muito atenta do material a ser traduzido, para também poder corresponder aos aspectos estéticos e estilísticos com que o leitor do original ornou sua obra.

No tocante ao campo da equivalência, sabe-se que este é um campo muito vasto, que admite diversas interpretações e classificações. Para a presente dissertação, serão adotados os dois tipos de equivalência propostos por Nida (1964), nomeadamente, equivalência formal e equivalência dinâmica. A equivalência formal tem como foco principal a mensagem, de modo que o tradutor se preocupa em encontrar a correspondência mais próxima possível, ou seja, a mais literal possível, entre o texto-fonte e o texto-alvo. Por outro lado, a equivalência dinâmica concentra-se na naturalidade da expressão, tentando relacionar o receptor do texto-alvo com aspectos e modos de comportamento relevantes no contexto de sua própria cultura. Segundo Nida (1964), a tradução baseada na equivalência formal deixa-se orientar, em princípio, pela língua-fonte, que serve como referencial e como base para as escolhas tradutórias a serem feitas, de forma tal que revele o máximo possível da forma e do conteúdo da mensagem original. No lado contrário, encontra-se a tradução orientada pela equivalência dinâmica; nesse procedimento, as escolhas tradutórias têm seu foco de atenção concentrado na língua-alvo e nas possíveis reações do receptor, ou seja, dos leitores do texto-alvo. Uma tradução orientada pela equivalência dinâmica deverá refletir sobremaneira a naturalidade que se encontra em um texto original, como se este tivesse sido gerado na própria língua do receptor, a ponto de o consumidor final do texto alvo poder inclusive afirmar: “é deste modo que nós diríamos isso”⁴² (NIDA 1964, p. 166).

A partir das noções sobre equivalência formal e equivalência dinâmica propostas por Nida, é possível supor que, para a análise de excertos da *Eneida* de Virgílio na tradução de Nunes, se devam levar em conta, a depender do grau de complexidade de cada excerto uma interação entre ambas as equivalências. Uma obra poética de estrutura estético-estilística exigente como a *Eneida* normalmente contém aspectos formais que necessitarão de uma tentativa de aproximação do idioma no qual ela seja vertida; mas, por outro lado, também não se podem excluir as necessidades de adaptação, de acordo com a perspectiva linguístico-cultural

⁴² *That is the way we would say it* (tradução nossa).

dos leitores finais da obra traduzida, que uma tradução de um texto tão complexo venha a demandar.

Para a elaboração da poética, foram escolhidos os seguintes excertos da *Eneida*: 2.3-68 e 2.199-227. Para entender o texto de partida, examinaremos a elocução de Virgílio por meio de comentários e outros estudos da *Eneida* que serão mencionados ao longo do texto. Para a análise da elocução do trecho 2.3-68, fundamentamo-nos nos comentários de R. G. Austin (MARONIS, 1964) e Nicholas Horsfall (2008) e para a análise da elocução do trecho 2.199-227, no estudo de Vasconcellos (2014, p. 92-112).

3.1 Estudo do trecho 2.3-68

Iniciamos agora o estudo de trechos da *Eneida*, bem como os comentários da tradução de Nunes a fim de perceber como a linguagem é trabalhada. O primeiro trecho estudado da *Eneida* 2.3-68 refere-se ao momento em que Eneias narra para a rainha Dido os acontecimentos finais da destruição de Troia após o cavalo, presente dos gregos, ter atravessado os muros da cidade. Justifica-se a escolha desse trecho por ser uma longa fala de Eneias, quando o poeta concede voz ao próprio personagem. A fala de Eneias está marcada tanto pela emoção do momento quanto pela emoção de lembrar a ruína de sua pátria e de sua gente, como mostra Austin no comentário acerca do livro II:

Eneias tomado de profunda emoção e gratidão para com Dido (mas, não ainda, apaixonado por ela), Dido ainda quase incrédula que ele estivesse lá pessoalmente, extasiada com sua estranha realização de ideal romântico, ávida para ouvir sua história, ao mesmo tempo horrorizada e fascinada pela imaginação do que ele tinha para contar⁴³ (MARONIS, 1964, p. 27, tradução nossa).

Por isso, acreditamos que na passagem *Aen.* 2.3-68 a subjetividade está refletida na elocução. Do verso 2.3-8, Eneias, relutante, começa a falar, fazendo considerações sobre a ordem da rainha:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixī
temperet a lacrimis?

Mandas, rainha, contar-te o sofrer indizível dos nossos,
Como os aquivos a grande potência dos teucros destruíram,

⁴³*Aeneas filled with deep emotion and gratitude towards Dido (but not, as yet, in love with her), Dido still almost incredulous that he is there in person, entranced with his strange fulfilment of a romantic ideal, eager to hear his tale, at once horrified and fascinated by the thought he has to tell.* (MARONIS, 1964, p. 27).

reino infeliz, espantosa catástrofe que eu vi de perto,
e de que fui grande parte. Quem fora capaz de conter-se
sem chorar muito, mirmídone ou dólope ou cabo de Ulisses?
(VIRGÍLIO, 2014, p. 135).

Nesse trecho, palavras como *Infandum ... dolorem; lamentabile regnum; miserrima* e *lacrimis* mostram de início a dor e emoção de Eneias ao lembrar (*renouare*) os fatos passados, os quais ele próprio viu e deles fez parte. Horsfall (2008, p. 48) diz que o adjetivo e o substantivo (*Infandum ... dolorem*) que cercam o verso 2.3 são proeminências dadas ao peso da dor⁴⁴. O adjetivo *infandum*, um molosso⁴⁵, abre o verso com um tom pesado. Austin (MARONIS, 1964, p. 28) afirma que essa palavra é frequentemente usada para algo monstruoso, anormal e horrendo. No entanto, pode-se pensar também em aquilo que não se pode falar ou mencionar, *in + fandus*, pois *fandus* significa aquilo que pode ser dito. Nunes traduz *infandum ... dolorem* por “sofrer indizível” resgatando o matiz etimológico: “o que não pode ser dito”.

Esse procedimento de resgatar ou manter o matiz etimológico da palavra é também adotado por Haroldo de Campos, como, por exemplo, nos versos *Il.* 1.241-242 e *Il.* 1.286. Nos versos *Il.* 1.241-242, Campos procura explicitar a etimologia do nome *Akhilleús*, que ele traduz por “Aquiles, Dor-do-Povo!”: “Segundo Gregory Nagy (*The best of the the Achaeans*), o nome do herói da *Ilíada* procederia (conjecturalmente) de *Akhí-lauos*, significando: ‘aquele cujo povo/exército (*laós*) tem (padece) de dor (*ákhos*)’” (HOMERO, 1994, p. 19). No verso *Il.* 1.286, Campos traduz *κατὰ μοῖραν* por “como os fados mandam”. “Não quis perder o matiz etimológico alusivo ao destino (*Moîra*) nesta expressão” (HOMERO, 1994, p. 20), afirma Campos, para justificar sua escolha tradutória.

As demais palavras que expressam a dor e emoção de Eneias são traduzidas por Nunes desse modo: *lamentabile regnum* por “reino infeliz” como aposto de “a grande potência dos teucros” em latim, *troianas opes*; *miserrima* por “espantosa catástrofe”. Notamos que há na passagem do texto de partida uma relação de “tema e variação”, característica do estilo virgiliano que, segundo Vasconcellos (2014, p. 102), significa introduzir uma ideia semelhante (variação) ao que já foi dito antes (tema), como acontece na passagem *Aen.* 2.10-11:

sed si tantus amor **casus** cognoscere **nostros**
et breuiter Troiae **supremum** audire **laborem**.

mas se tamanho é o desejo de conhecer **nossos infortúnios**

⁴⁴ *The verse enclosed by adj. (a molossus) and noun: all prominence given to the weight of grief.* (HORSFALL, 2008, p. 48).

⁴⁵ Molosso é uma palavra de três sílabas longas. No exemplo do verso 2.3, *Infandum*, as duas primeiras sílabas formam o primeiro pé, um espondeu (*infan*); e a última sílaba (*dum*) é a primeira sílaba do segundo pé.

e brevemente ouvir de Troia o **derradeiro sofrimento**⁴⁶
(VASCONCELLOS, 2014, p. 102, grifo nosso)

No trecho supracitado, “derradeiro sofrimento” é a variação para o tema “nossos infortúnios”. Sendo assim, “espantosa catástrofe” (variação) recupera todo o verso anterior (v. 4) “como os aquivos a grande potência dos teucros destruíram”. Não há no texto de partida relação de tema e variação nos versos 2.4-5 em questão. Portanto, ao criar a relação tema-variação para os versos 4-5, Nunes compensa outras passagens do texto de partida onde a variação ocorre e não é evidenciada no texto de chegada. Por exemplo, os versos 2.10-11 mostrados acima para ilustrar o significado de tema-variação, são traduzidos da seguinte forma: “Mas, se realmente desejas ouvir esses tristes eventos, / breve relato do lance postremo da guerra de Troia”. *Casus nostros* é traduzido por “tristes eventos”, no entanto, falta no verso 2.11 a recuperação semântica desse termo. Desse modo, acreditamos que Nunes cumpre a lei de compensação defendida por Campos, como vimos na recriação do esquema de rimas presente na estrofe de *The Raven*, de onde retomamos as palavras do tradutor transcriador: “na tradução de poesia vige a lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber” (CAMPOS, 1976, p. 39).

No tocante à “lei da compensação” ou, mais precisamente, ao termo compensação entendido como procedimento de tradução propriamente dito, cumpre explicar que no final dos anos 1950, o linguista canadense J. P. Vinay e o linguista francês J. Darbelnet (1977⁴⁷), em uma obra de estilística comparada do francês e do inglês, na qual apresentavam diferentes procedimentos técnicos de tradução, apresentavam esta definição do termo em epígrafe: “COMPENSAÇÃO – Procedimento estilístico que visa a preservar a tonalidade do conjunto, estabelecendo em um outro ponto do enunciado a nuance que não pôde ser reproduzida no mesmo trecho em que se encontrava no original”⁴⁸. Nos Estados Unidos, Gerardo Vázquez-Ayora publicou em 1977 um livro sobre tradutologia em cuja segunda parte se dedica aos chamados “procedimentos técnicos [de tradução]”, dentro os quais também figura a “compensação”. Ao tratar especificamente da compensação de elementos de conteúdo, o autor assim define esse procedimento técnico da prática tradutória:

⁴⁶ Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos.

⁴⁷ Aqui utilizamos a edição revista e corrigida editada na França em 1977, embora Vinay & Darbelnet tenham publicado sua primeira versão original de seu método de tradução francês-inglês no Canadá em 1958.

⁴⁸ Nossa tradução deste trecho original em francês: *Compensation – procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original*. (VINAY; DARBELNET, 1977, p. 6)

A compensação de elementos de conteúdo. Nesta perspectiva, toda ‘perda de significado’ que se produza em um segmento ou unidade de tradução deve compensar-se em outro ponto do texto, e não por outra razão se deu a este método o nome de compensação. A compensação é um procedimento desconhecido entre os tradutores praticantes; mas, para dizer a verdade, os linguistas mal começaram a estudá-lo sistematicamente. Não é mencionado sequer nas outras obras sobre teoria ou prática da tradução. Sem dúvidas, consideramo-lo de enorme importância, já que penetra em todos os aspectos da disciplina, em todos os níveis linguísticos, no plano da situação e no metalinguístico, e quase em todos os demais procedimentos que estudamos até agora, pois todos contribuem para o equilíbrio da mensagem. A razão fundamental reside em que, de acordo com as diversas teorias, entre elas a das visões do mundo, a dos planos de representação linguística, a do gênio das línguas, não há correspondências perfeitas entre duas línguas que se comparem. A estilística comparada nos indica precisamente os contrastes que há entre elas, e a tradução vê-se às voltas, muito frequentemente, com uma série de perdas e ganhos, vantagens e desvantagens, concentrações e diluições, economias e ampliações, que somente se podem resolver graças à ‘compensação’, já que os mesmos mecanismos conceituais podem aparecer nas duas línguas sob perspectivas diferentes.⁴⁹ (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, 376-377)

Vale ressaltar que, embora dê uma definição muito semelhante àquela muito antes concebida por Vinay e Darbelnet, Vázquez-Ayora traz à baila a temática da compensação como procedimento técnico de tradução como se fosse algo totalmente novo nos campos da Linguística e, também, da Tradutologia ou, empregando-se o nome da disciplina batizada em 1972⁵⁰, dos Estudos da Tradução. Da mesma maneira, parece ignorar que tradutores, como ocorreu com Haroldo de Campos, já sempre fizeram uso dessa técnica como forma de fazer aparecer no texto traduzido, mesmo que em outro trecho, uma especificidade marcante da obra original.

Voltando ao texto da *Eneida*, observe-se que, nos versos 2.8-9: *Et iam nox umida caelo / praecipitat, T suadentque cadentia sidera somnos*, Eneias dá mais uma razão para não querer iniciar a narrativa. Eis suas palavras, na tradução de Nunes: “A úmida noite do céu já

⁴⁹ Nossa tradução deste trecho original em espanhol: *La compensación de elementos de contenido. En esta perspectiva, toda ‘pérdida de significado’ que se produzca en un segmento o unidad de traducción debe compensarse en otro punto del texto, y no por otra razón se ha dado a este método el nombre de ‘compensación’. La compensación es un procedimiento desconocido entre los traductores practicones; pero a decir verdad, apenas lo empiezan a estudiar sistemáticamente los lingüistas. No se menciona siquiera en las obras sobre teoría o práctica de la traducción. Sin embargo, la consideramos de enorme importancia, puesto que penetra todos los aspectos de la disciplina, todos los niveles lingüísticos, el plano de la situación y el metalingüístico, y casi todos los demás procedimientos que hemos estudiado hasta ahora, pues todos contribuyen al equilibrio del mensaje. La razón fundamental está en que de acuerdo con las diversas teorías, entre ellas la de las visiones del mundo, la de los planos de representación lingüística, la del genio de las lenguas, no hay correspondencias perfectas entre dos lenguas que se comparen. La estilística comparada nos señala precisamente los contrastes que hay entre ellas, y la traducción se enfrenta muy a menudo con una serie de pérdidas y ganancias, ventajas y desventajas, concentraciones y diluciones, economías o amplificaciones, que sólo pueden resolverse gracias a la ‘compensación’, ya que los mismos componentes conceptuales pueden aparecer en las dos lenguas bajo perspectivas diferentes.* (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, 376-377)

⁵⁰ O nome Estudos da Tradução (*Translation Studies* em inglês) surgiu em um artigo intitulado *The name and the nature of translation studies* [O nome e a natureza dos estudos de tradução], escrito por James Holmes (HOLMES, 1972). O artigo era, na verdade, uma versão publicada de um documento que Holmes originalmente redigira em 1970, na seção de tradução do Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada em Copenhague.

descamba, e as estrelas, caindo / devagarinho no poente, os mortais ao repouso convidam.” No texto latino há um complexo jogo de som, como diz Horsfall (2008, p. 53); aliteração em “s” e assonância “ent”; também o ritmo conduz ao sono devido a pausa de sentido no início do segundo pé (triemímera), dividindo os dois verbos. *Somnos* no acusativo plural significa, segundo Austin (1964, p. 31), conforto e deleite em vez de sono propriamente dito.

A tradução de Nunes não trabalha os jogos sonoros de aliteração e assonância, mas consegue manifestar morosidade através do agrupamento não canônico (SVO) das palavras, do *enjambement*, e da longa palavra “devagarinho” abrindo o verso. No verso 9, com exceção de “convidam” (em latim, *suadent*), todas as palavras são acréscimos ao texto latino. De modo geral esses acréscimos, recorrentes na tradução de Nunes, são criticados, mas exclusivamente no verso 9 contribuem para a expressividade do texto. “No poente” completa o sentido de “caindo”; “mortais” (*mortalis*) aparece usualmente nos textos latinos em contraste com divindades, astros ou manifestações da natureza, lembrando ao homem de sua condição humana⁵¹. O acréscimo de “mortais” na tradução contrasta com “estrelas” (*sidera*) marcando o contraste entre seres eternos e não eternos; e “repouso” resgata o sentido de *somnos*, acima explicado.

No verso 2.13 Eneias inicia propriamente a narração dos últimos acontecimentos da destruição de Troia. O verbo *incipiam* (princiarei, na tradução) abre o verso no texto latino, bem como na tradução de Nunes. Austin (MARONIS, 1964, p. 32) chama atenção para a composição em parágrafos de Virgílio, parando o ritmo quando o pensamento está completo. O bloco de pensamento se inicia no verso 2.10 *Sed si tantus amor...* e termina no verso 2.13 com uma cesura triemímera em *incipiam*^T. Nunes traduz o bloco 2.10-13 completamente sem quebrar o sentido do “parágrafo” de Virgílio:

Mas, se realmente desejas ouvir esses tristes eventos,
breve relato do lance postremo da guerra de Troia,
bem que a lembrança de tantos horrores me deixe angustiado,
princiarei (VIRGÍLIO, 2014, p. 135).

Horsfall (2008, p. 56) comenta ainda que esta pausa é “perceptivelmente mais dramática, porque é um pouco inesperada, até mesmo abrupta, deixando o resto do verso livre para ter início o grande desenrolar da narrativa”⁵². Gransden diz que esta é uma marca registrada do estilo épico de Virgílio:

⁵¹ Elencamos aqui alguns exemplos da *Eneida*: 1.328; 542; 2.142; 268; 605; 3.56; 4.277; 5.64; 6.50; 7.771; 9.95; 101; 657; 10.274; 375-376; 759; 861; 11.182; 12.740; 797; 850; 882.

⁵² [...] indeed here it is perceptibly more dramatic, because it comes a little unexpectedly, even abruptly with the rest of the line left free for the great roll of narrative proper to begin. (HORSFALL, 2008, p. 56).

Ao compor a *Eneida*, Virgílio desenvolveu uma estrutura ‘periódica’ na qual o sentido está difundido por duas ou três linhas, em uma série de sentenças ligadas ou ‘cola’. Isso não quer dizer, entretanto, que ele usou sintaxe complexa com muitas orações subordinadas; ao contrário, sua sintaxe é largamente paratática, composta por sentenças paralelas⁵³ (VIRGIL, 1976, p. 46-47, tradução nossa).

“Quando uma unidade de discurso ou frase está completa, a quebra de sentido as vezes ocorre não no final da linha, mas tanto no final do primeiro pé da linha ou na cesura do segundo pé”⁵⁴ (VIRGIL, 1976, p. 47), como ocorre no verso 2.13 com a palavra *incipiam*, no qual o sentido termina após o tempo forte do segundo pé. O primeiro pé é um dátilo composto pelas sílabas *incipi*. Na tradução desse trecho Nunes está atento à construção formal do verso, imitando o modo de compor em parágrafos de Virgílio.

Outro exemplo de composição em parágrafo é o trecho 2.21-24. Nesse caso, o sentido do parágrafo termina no fim do verso 24, que chama atenção por sua estrutura em parataxe: no texto latino, a primeira oração *huc se prouecti* está em parataxe com a segunda *deserto in litore condunt*, separadas por uma cesura pentemímera. Notamos que Nunes atentou para a parataxe do verso 24, mas quebrou o sentido do bloco 2.21-24 encerrando o parágrafo no verso 23, deixando o verso 24 isolado:

Tênedo, ilha famosa se encontra defronte de Troia,
rica no tempo em que o império de Príamo ainda existia,
ora uma enseada de pouco valor ou nenhum para as naves.
Prestes mudaram-se os dânaos; na praia deserta se ocultam (VIRGÍLIO, 2014, p. 137).

Nos dois trechos analisados, 2.10-13 e 2.21-24, vê-se Nunes reproduzindo em sua tradução a estrutura do texto latino, tanto a composição em parágrafo quanto a parataxe. Voltando para a definição de Nida sobre equivalência formal e dinâmica podemos observar que Nunes deixa-se orientar em princípio pela língua fonte quando reproduz a estrutura em parágrafos e a parataxe do texto latino e dispõe no verso a ilha Tênedo defronte de Troia, explorando aspectos visuais do texto, tão bem explorados por Virgílio e bastante praticado por Campos devido às suas influências concretistas. Um leitor moderno do português brasileiro pode encontrar alguma dificuldade, ainda que mínima, em compreender a dinâmica de trechos como o 2.10-13, nos quais a oração principal: “Mas, se realmente desejas ouvir esses tristes eventos, / principiarei” é quebrada por uma sequência de dois versos. Esse tipo de retomada ao

⁵³ *In composing the Aeneid Virgil developed a ‘periodic’ structure in which the sense is diffused through two or three lines in a series of linked sentence or ‘cola’. This does not mean, however, that he used a complex syntax with many subordinate clauses: on the contrary, his syntax is largely paratactic, consisting of parallel sentences [...].* (VIRGIL, 1976, p. 46-47).

⁵⁴ *When a unit of discourse or period is completed, the sense-break sometimes occurs not at the end of the line but either at the end of the first foot of the line or at the second-foot caesura [...].* (VIRGIL, 1976, p. 47, tradução nossa).

texto latino põe o leitor moderno em contato com o dizer épico, ou seja, com o modo épico de se expressar, elaborando o texto no mais alto grau.

Depois da pausa, em *incipiam* (2.13), Eneias segue contando que os gregos construíram um cavalo como voto de regresso para suas terras de origem e ofereceram-no aos troianos como presente. No verso 2.17 Nunes diz: “Voto de pronto regresso era a máquina, todos diziam”. Em latim lê-se simplesmente *uotum pro reditu simulant; ea fama uagatur*. “voto em prol do regresso executam; assim corre a fama⁵⁵.” A palavra “máquina” é um acréscimo ao texto latino, tornando o verso mais significativo tanto ao reiterar as características físicas do cavalo: *instar montis equum* “um cavalo igual a uma montanha⁵⁶”, quanto por trazer a ideia de destruição inserida no campo semântico de “máquina”. Como Austin (MARONIS, 1964, p. 33) diz, *instar* é substantivo indeclinável, implica equivalência em peso, tamanho e tipo. Então, o cavalo é grande como uma montanha.

No livro II, Virgílio usa a palavra *machina* sempre com o sentido de objeto de destruição, como em 2.46 *aut haec in nostros fabricata est machina muros*, “esta máquina foi fabricada para derrubar nossas muralhas⁵⁷”; em 2.151 *Quae religio aut quae machina belli?* “[o cavalo] É objeto de culto ou máquina de guerra?⁵⁸”; e em 2.237 *scandit fatalis machina muros* “transpôs as muralhas a máquina fatal⁵⁹”.

Sabe-se no decorrer da narrativa que o cavalo serviu de pretexto para que soldados dânaos entrassem em Troia e a destruíssem. Sendo assim, podemos comparar “máquina” com palavras do texto latino que anunciam presságios. Por exemplo, como veremos mais à frente, no verso 2.204, o aparecimento das duas serpentes (*angues*) é um presságio para a queda da cidade de Troia; bem como no verso 2.210 os adjetivos que qualificam os olhos das serpentes – *ardentes, sanguine* e *igni* – são prenúncios de que a cidade arderá em sangue e fogo. Pensando desse modo, a palavra “máquina” atua também como um anúncio da destruição da cidade ilíada.

Horsfall (2008, p. 37) e Austin (MARONIS, 1964, p. 63) destacam o som aliterativo dos versos 2.18-20. O som predominante de consoantes duras nas palavras *caeco lateri, cauernas ingentes* e *uterum*, sugere o tinido dos homens subindo no cavalo. Nunes traduz esses versos deste modo:

Nessa medonha caverna, tirados por sorte, os guerreiros
de mais valor ingressaram, num ápice enchendo as entranhas
daquele monstro, com armas e gente escolhidas de guerra

⁵⁵ Tradução nossa.

⁵⁶ Tradução nossa.

⁵⁷ Tradução nossa.

⁵⁸ Tradução nossa.

⁵⁹ Tradução nossa.

(VIRGÍLIO, 2014, p. 137, grifo nosso).

Se no texto latino, a dureza do vocabulário está representada nos sons consonantais /k/, /g/ e /r/, encontramos esses mesmos sons na tradução de Nunes, nas palavras grifadas na citação acima: “caverna”, “tirados”, “guerreiros”, “ingressam”, “entranhas”, “daquele”, “monstro”, “armas” e “guerra”. Aqui há de se recordar que, na recriação de Haroldo de Campos, o plano fônico do texto é um dos aspectos de maior importância, principalmente naqueles em que o poeta do original construiu o poema valorizando aspectos sonoros como Maiakóvski e Poe. No verso 2.22 há uma aliteração em “p” no texto latino: *opum Priami* e na tradução de Nunes há reprodução da aliteração: “império de Príamo”.

No verso 2.21 percebemos que Nunes reproduz visualmente a cidade de Troia e a ilha Tênedo frente a frente ao dispor “Tênedo” no início do verso e “Troia” no final do verso. No texto latino a palavra “Tenedos” está no meio do verso e Troia não é mencionada, pois como Eneias narra a história de Troia, subentende-se que esta está *in conspectu Tenedos*. A disposição visual das palavras no verso, chamada de mimese de conteúdo é característica bastante comum no texto latino. Esta mimese de conteúdo empreendida por Nunes consiste na chamada “lei da compensação” de Campos, já mencionada, que significa compensar um efeito em outro lugar quando não pode ser igualmente obtido no mesmo lugar.

No verso 2.26 há aliteração em *l* no quiasmo *longo soluit ... luctu* reforçado pelo verbo. Na tradução de Nunes há dupla aliteração em *l* e *p*: “Com isso a Têucria respira mais leve no luto penoso”, mas não há reprodução do quiasmo, pois em português não é possível separar o adjetivo do substantivo sem alterar a sintaxe da frase. O encadeamento em *r* de “TeucRIA RespIRA”, a terminação em RIA – IRA anagramática e a aproximação das surdas oclusivas “t” e “p” são figuras fônicas destacadamente orquestradas que provocam um movimento de aceleração na primeira parte (a Têucria respira mais leve) e desaceleração na segunda parte (no luto penoso).


No verso 2.44 do texto latino há a aliteração *dona ... dolis Danaum*. Nunes traduz por “ou que seus dons sejam limpos?” sem propor uma solução para o efeito sonoro do texto latino. No verso 2.45 e na abertura do verso seguinte, há, segundo Austin (MARONIS, 1964, p. 46), um lento efeito deliberado de espondeus, como vemos na escanção do verso 2.45 *aut hoc/ inclu/si lig/n(o) occul/tantur A/chiui* com a sequência de espondeu nos quatro primeiros pés e 2.46 *aut haec /in nos/tros fabri/cat(a) est/ machina/ muros* com espondeus no primeiro e segundo pé. Observamos também a elisão pictorial em *lign(o) occultantur*, ilustrando a ocultação dos gregos no ventre do cavalo.

Como já vimos, o verso forjado por Nunes para recriar o hexâmetro datílico resulta numa sequência de seis pés datílicos que proporcionam, quando lido corretamente⁶⁰, uma leitura ritmada, porém sempre ligeira, sem possibilidade de alternância entre o ritmo pesado e ligeiro do hexâmetro datílico da poesia latina. Por esse motivo acredita-se ser impossível recuperar em língua portuguesa o ritmo pesado do pé espondaico. Quando se trata da interpretação da prosódia latina em língua portuguesa podemos pensar na equivalência formal de Nida, não porque o tradutor tenha como foco principal a mensagem, mas a equivalência entre os versos, mesmo que a prosódia latina não seja recuperada por completo no verso forjado por Nunes.

Campos empenhou-se em recriar a forma da expressão no plano fônico e rítmico-prosódico (CAMPOS, 1994, p. 14), mas não menciona nos comentários ao Canto I *Iliada* a importância para o plano fônico das combinações entre pés datílicos e espondaicos. Campos recorre ao metro dodecassílabo para transcriber a *Iliada*. Com isso, acredita ele ter evitado o prosaísmo de um verso mais alongado, como fez Carlos Alberto Nunes, e a concisão do decassílabo, como fez Odorico Mendes (CAMPOS, 1994, p. 13-14). Vimos nos comentários à tradução da *Iliada* que Campos manteve a exagerada epanáfora nos versos 436-439, a repetição enfática da preposição *ek* (fora) para recriar o mesmo recurso de urgência, rapidez e expectativa existente no verso de Homero. Assim, Campos está se redimindo por não ter voltado sua atenção para o hexâmetro datílico homérico. O tradutor consegue recuperar o efeito retórico de urgência, rapidez e progresso através da repetição da palavra “fora”, sem trabalhar propriamente o arranjo métrico.

Seguindo com a análise, no verso 2.47 Austin (MARONIS, 1964, p. 47) destaca uma assonância em *inspectura ... uentura ... urbi*. Na tradução de Nunes escuta-se também uma assonância, não com o som de /ur/, mas em de /s/: “e devassar nossas casas... cidade”. No verso 2.48 há uma pausa em *error*. Horsfall (VIRGIL, 2008, p. 87) diz que esta pausa sugere fortemente que devemos parar diante dos erros. Austin aponta que o verso tem ritmo homérico devido a predominância de dátilos (DDDE) e divisão principal em *error* dividindo o verso em dois hemistíquios com a mesma quantidade de sílabas. Na tradução de Nunes para o verso 2.48: “Qualquer insídia contém. Não confieis no cavalo, troianos!”, há uma pausa na sétima sílaba, átona.

O trecho 2.42-49 é a fala ardorosa de Laoconte contra a entrada do cavalo pelos muros de Troia. Depois de dar voz a Laoconte, o narrador nos conta no trecho 2.50-53 que o

⁶⁰ Ler corretamente o hexâmetro datílico de Nunes significa estar atento para a elevação da voz nas cinco sílabas tônicas que iniciam cada pé seguidas de duas átonas descendentes. Representando em uma figura a entonação da leitura do hexâmetro de Nunes teremos o seguinte: 

sacerdote lançou uma lança no ventre do cavalo, que solta um gemido. Certamente a lança foi atirada com muita força, pois o sacerdote estava furioso com a ideia de outros companheiros permitirem a entrada do cavalo. Para ilustrar esta força, o verso 2.52 começa com um molosso: *contorsit* representando o baque da arma; e o verso 2.53 é, segundo Austin (MARONIS, 1964, p. 49), uma linha barulhenta, de assonância ecoante, como pode-se perceber através dos sons de /r/, /k/, /g/, /w/: *insonuere cauae gemitumque dedere cauernae*. A tradução de Nunes para todo o trecho 2.50-53 é bastante interessante quanto ao plano fônico. Em todas as linhas predominam aliterações que contribuem mais ainda para a velocidade da leitura, representado a pressa da lança que atinge o ventre do cavalo. No meio dos sons ligeiros há encontros consonantais que travam a fluidez da leitura no momento em que a lança tem o curso interrompido ao atingir o ventre do cavalo de madeira. Leiamos o trecho com as aliterações e encontros consonantais destacados, mimetizando o curso da lança interrompido:

Disse, e arroJou com puJança Viril um VenaB'lo dos grandes
conTRa os costados e o VenTRe aBaulado do monsTRo da PRaia
no qual se enCRaVa a TRemer; sacudida com o Baque, a caVerna
solta um gemido, aBaladas no fundo as enTRanhas do monsTRo (VIRGÍLIO, 2014, p. 139, grifo nosso).

Nos versos 2.57-68 Eneias anuncia a chegada do jovem Sinão, trazido de mãos atadas por pastores troianos. Sinão era membro da armada grega e havia ficado em terra para convencer os troianos de que os gregos haviam realmente partido e que o cavalo era um presente da deusa Minerva. Austin (MARONIS, 1964, p. 53) mostra que uma rara série de elisões no trecho 57-62 retrata a violência grosseira da cena do grego Sinão sendo trazido pelos pastores troianos; o “impassível ritmo espondeico [verso 58] sugere a cruel determinação dos pastores quando eles empurram [Sinão] implacavelmente; e o forte conflito de ictos e acentos sugere a força que eles usaram”, como se observa abaixo:

Ēccē mā|nūs iūuē|n(em) īntē|rēa pōst |tērgă rē|uīnctum DDEE
pāstō|rēs māg|n(o) ād rē|gēm clā|mōrē trā|hēbant EEEE
Dārdānī|dāe, quī |s(e) īgnō|tūm uēnī|ēntībūs |ūltro, DEED
hōc īp|s(um) ūt strūē|rēt Trō|iāmqu(e) āpē|rīrēt Ā|chīuis, EDED
ōbtū||ērāt, fī|dēns ānī|m(i) ātqu(e) īn ū|trūmqūē pāl|rātus, EDDD
sēu uēr|sārē dō||ōs sēu |cērt(ae) ōc|cūmbērē |morti. EDEE

Vejamos agora como Nunes traduz os versos (57-62) em questão. As sílabas tônicas estão destacadas em negrito, e as elisões, sublinhadas:

Nesse entre/**tanto**, uns pas/**tores** tro/**ianos** com /**grande** ala/**rido**
tra/zem ao /**rei** um man/**cebo** com as /**mãos** amar/**radas** nas /**costas**;
desconhe/**cido**, entre/**gara-se** aos /**nossos**, a /**fim** de seus /**planos**
levar a /**cabo** e fran/**quear** os por/**tões** da ci/**dade** aos a/**quívios**,
no valor /**próprio** con/**fiado** e igual/**mente** dis/**posto** a va/**ler**-se

das arti/manhas na/tivas ou a /morte enfren/tar deci/dido (VIRGÍLIO, 2014, p. 139).

Há no trecho muitas elisões para a acomodação das sílabas no verso, mas esta é uma característica muito recorrente nos versos de Nunes, portanto não podemos considerá-las raras como no texto latino.

3.2 Estudo do trecho *Aen.* 2.199-227

No estudo desse trecho faremos a análise da elocução com base no estudo já existente de Vasconcellos (2014, p. 92-112) e, quando possível, proporemos uma tradução, sempre mantendo as mesmas características do verso de Nunes.

Apesar de contar fatos passados, “a narrativa virgiliana emprega o presente histórico ou narrativo que apresenta com vivacidade os acontecimentos como se estivessem ocorrendo diante dos olhos do leitor” (VASCONCELLOS, 2014, p. 97). No trecho há o total de 27 verbos, sendo 20 deles casos de presente histórico ou narrativo. Dos 20 casos de presente histórico, Nunes traduz dezenove verbos também no presente, com diferença para “turbat” (v. 200), que é traduzido no infinitivo como complemento do verbo “aparece” (*obicitur*). Os verbos *obicitur* e *turbat* estão, no texto de partida, alinhados em oração coordenada pela conjunção *atque*, porém no texto de chegada apresentam relação de subordinação acrescentado ainda o verbo “toldar”, sinônimo de “abalar”, que não consta no texto latino. Então, o verso 200 (*obicitur magis, atque improuida pectora turbat*) é traduzido por “**aparece / para toldar e abalar** as improvidas mentes dos teucros.” A outra diferença está nos verbos *legit* e *sinuat* (v. 208), que expressam o movimento da serpente, “dobra” e “ondula”, respectivamente, são traduzidos por um único verbo “barafustava”, no pretérito imperfeito, que significa “movia-se de maneira desordenada”.

O verbo *horresco* (v. 204) é o único presente não narrativo; expressa o horror que a cena ainda provoca em Eneias mesmo anos depois: “horrorizo-me ao contar.”

Na passagem em estudo (2.199-227) Laocoonte é apresentado como sacerdote de Netuno. Ele é conhecido por ser sacerdote de Apolo, no entanto, como explica Horsfall (2008, p. 188), foi escolhido para sacerdote de Netuno por sorteio, o que implica aprovação divina. O verso 201 (*Laocoön, ductus Neptuno sorte sacerdos,*) exhibe a palavra *Laocoön* na ponta esquerda do verso sendo conduzido até o altar de Netuno. *Neptuno* está bem ao centro do verso representando o próprio altar do deus para onde *Laocoön* é conduzido. A palavra é destacada inclusive na metrificacão ao ocupar sozinha o quarto pé datílico. A solenidade do momento é representada tanto pela sequência de espondeus que antecedem a palavra *Neptuno* quanto no

verso seguinte (202), que além de trazer uma sequência de espondeus nos quatro primeiros pés (EEEE) começa com o adjetivo *sollemnis* atribuído à Laocoonte.

Eis como Nunes traduz os versos 201 e 202: “O sacerdote sorteado, Laocoonte, no altar de Netuno / solenemente imolava o mais belo dos touros; eis quando –”. As palavras destacadas em latim não têm o mesmo destaque no texto de chegada, no entanto podemos considerar que “Laocoonte” no centro do verso está destacado, mas não representa muito para o contexto apresentado, muito menos “Netuno” no fim do verso. O verso 202 traz “solenemente” no início, mas não poderá em momento algum recuperar a sequência de espondeus, pois, como sabemos, o verso de Nunes tem todos os pés datílicos.

O momento do sacrifício é interrompido por um prodígio, que Eneias expressa exatamente em suas palavras com um *ecce autem* (“eis porém”), abrindo o verso 203; porém não revela de imediato qual é o prodígio. Antes, prossegue com a descrição do mar tranquilo e mais uma vez interrompe a narrativa com uma interferência subjetiva dizendo *horresco referens*, abrindo o verso 204. Finalmente, depois do suspense, revela o prodígio: “serpentes de imensas esferas avançam para o litoral”.

Nunes, atento à intenção de Virgílio, termina o verso 202 dizendo “eis quando” e deixa em suspense o anúncio do que interrompeu o momento em que Laocoonte imolava o touro. É interessante notar que a escolha de Nunes por antecipar a expressão “eis quando” para o fim do verso 202 representa bem a aparição do prodígio interrompendo a imolação. A expressão interfere na narrativa da mesma forma que o prodígio interfere na hecatombe.

Ao volver os olhos até o começo do verso 203, o leitor não é informado ainda sobre que aconteceu; Eneias diz “só de contar me horrorizo!” e continua narrando: “à flor d’água de Tênedo nadam”; finalmente, no início do verso 204, revela as “duas serpentes de voltas imensas por baixo do espelho”.

Vasconcellos (2014, p. 101) chama atenção para os detalhes do corpo das serpentes, que são enunciados no texto na medida em que elas avançam mais para perto de Eneias e seu grupo. Eneias vê mais amplamente *angues* (v. 204), em seguida *pectora* e *iubae* (v. 206) e *terga* (v. 208) quando elas estão ainda no mar aproximando-se da terra. Quando elas chegam à terra, Eneias vê com mais detalhes *oculos* (v. 210), *linguis* e *ora* (v. 211). Nunes apresenta as serpentes na mesma ordem de Virgílio, promovendo o efeito da aproximação do ponto de vista de quem narra.

A descrição de Virgílio se destaca pelos adjetivos atribuídos a cada parte do corpo das serpentes. Vejamos as descrições de Virgílio seguidas pela tradução de Nunes: *immensis orbibus angues* / “serpentes de voltas imensas”; *pectora arrecta* / “peitos erguidos”; *iubae*

sanguineae / “a crista sanguínea”; *immensa uolumine terga* / “o resto do corpos com roscas tamanhas”; *ardentis oculos* / “os olhos medonhos”; *linguis uibrantibus* / “língua silva e sibila”; *sibila ora* / “goela disforme”. *Angues* representa um tipo de presságio caracteristicamente romano; com os adjetivos atribuídos, Virgílio quer enfatizar o vasto tamanho das serpentes e o perigo que elas representam; quanto a isso, Nunes mantém a mesma ideia. Podem-se notar nos versos 206-208, através de verbos e adjetivos, a fúria e o vigor com que as serpentes atravessam as ondas. Através da escolha exata para verbos e adjetivos, é possível destacar o resultado tradutório obtido por Nunes:

pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.

Peitos erguidos, a crista sanguínea por cima das ondas
as ultrapassam; o resto do corpo com roscas tamanhas
barafustava no fundo, a avançar pelas **águas furiosas**⁶¹.

Destacamos ainda a dupla hipálage criada no verso 208 ao acrescentar o adjetivo “furiosas”, que se refere tanto às águas quanto às serpentes do verso 204. O tradutor cria um efeito impressionístico para o observador, pois este vê tanto as serpentes furiosas quanto as águas furiosas. Em outras passagens veremos que há hipálage no texto de partida, porém o tradutor não a reproduz. Considero essa hipálage criada por Nunes um efeito de compensação, “regra de ouro da tradução criativa”, defendido por Haroldo de Campos (HOMERO, 1994, p. 16).

O aparecimentos das serpentes é um presságio para a queda da cidade de Troia. Todo o verso 210, com destaque para as palavras *ardentis*, *sanguine* e *igni*, é um prenúncio de que a cidade logo estará ardendo em sangue e fogo; e esse prenúncio está refletido nos olhos das serpentes. Nunes traduz *ardentes oculos* como “olhos medonhos”, criando uma assonância em “injetados os olhos medonhos”.

O verso 209 têm forte efeito aliterativo, imitando o sibilar das serpentes e da espuma do oceano. No verso 209 (*fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant*), o efeito aliterativo em /s/ está no primeiro hemistíquio. Não há um consenso da crítica sobre o que produz o som, se a calda das serpentes ou se a espuma do oceano. Independente disso, não parece difícil para Nunes reproduzir o mesmo som, traduz por “Troa o mar bravo e espumoso; já já se aproximam da praia”. A aliteração em /s/ é desprezada, mas surge, da repetição dos encontros das consoantes em “troa” e “bravo” outro som pesado que anuncia uma tragédia. O adjetivo

⁶¹ Todos os grifos serão nossos; quando não, será informado.

“bravo” não está no texto latino, mas mantém coerência com o verso anterior, que fala das “águas furiosas”.

O verso 211 (*sibila lambebant linguis uibrantibus ora*) tem aliteração em /s/, /l/, /b/, começando com o adjetivo *sibila* e terminando com o substantivo *ora*, assim o longo assobio estende-se por todo o verso. Nunes consegue reproduzi-lo com os verbos “silva” e “sibila” no início do verso: “a língua / silva e sibila na goela disforme, a lamber-lhe os contornos”. “Contornos” corresponde à boca, e “goela disforme” não está no texto latino. Nunes começa bem o verso com o “silva” e “sibila”, mas destoa no restante da tradução. Com esforço, procuramos notar uma aliteração em /s/ e /l/, mas não está tão clara, na verdade, nota-se claramente uma mimese de conteúdo com o verso tão disforme quanto a goela, pois começou com a aliteração e perdeu o rumo.

Queremos destacar nestes três versos 209-211 o efeito cinematográfico causado tanto pela assonância e aliteração quanto pelas escolhas de vocábulos. Citamos o trecho por completo:

Troa o mar bravo e espumoso; já já se aproximam da praia;
de fogo e sangue injetados os olhos medonhos, a língua
silva e sibila na goela disforme, a lamber-lhe os contornos. (VIRGÍLIO, 2014, p. 149)

A abertura do verso 209 com os sons consonantais pesados “tr” e “br” causa suspense na cena representado o momento em que Laocoonte vê as serpentes e fica de algum modo abalado. O suspense se desfaz com a introdução dos sons aliterativos nos versos seguintes, como já explicado acima. A aliteração representa o rápido deslizar das serpentes se aproximam e o aquietamento de Laocoonte momento depois do susto. Com essa observação e com o que já foi demonstrado até aqui chegamos à conclusão de que a tradução de Nunes não tem a “estampa da modernidade” como defendia Campos, no entanto não podemos concordar com a opinião do crítico tradutor que a tradução de Nunes é acadêmica, classicizante e que retroage estilisticamente no tempo. Entendemos que uma tradução acadêmica e classicizante seria do tipo filológica que procura imitar a gramática normativa da língua e fazer considerações sobre o autor e sua era. No texto *Píndaro, Hoje* (CAMPOS, 2010, p. 109-119), em que Campos traduz e comenta a “Primeira Ode Pítica”, há a seguinte consideração sobre tradução feita por filólogos e transcrição feita por um poeta:

Naturalmente essa tradução não é para filólogos ensimesmados em suas especialidades como em tumbas de chumbo, indesejosos de comércio com os vivos. É uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, e não como pretexto para considerações sapientes em torno do autor e de sua era, ou para escavações de paleologia linguística, coisas todas essas úteis e necessárias,

respeitáveis como as que mais o sejam, mas que, em si mesmas, nada têm a ver com a *função poética* do texto.

O poeta que traduz – ou melhor, *transcria* – um poema clássico leva, de saída, uma vantagem considerável sobre o erudito não-poeta que translada o mesmo texto. Para me valer de uma observação de Décio Pignatari, direi que o repertório de *língua* do erudito (o conhecimento da língua do texto a ser vertido) é incomensuravelmente maior que o do poeta (quando este é nela apenas um iniciado em estágio preliminar), mas, em compensação, o repertório de *linguagem* do poeta de ofício (seu estoque de formas, seu domínio das possibilidades de agenciamento estético da língua para a qual o texto é traduzido) é infinitamente superior ao do *scholar* que faz as vezes de poeta. ‘Em poesia’ – adverte Roman Jakobson – ‘as equações verbais são promovidas à disposição de princípio construtivo do texto, donde só ser possível traduzir poesia através da ‘transposição criativa’ (CAMPOS, 2010, p. 109-110).

Nunes é um “poeta que traduz”, ou para fazer um trocadilho como o de Cícero, Nunes traduz como poeta e não como filólogo, pois percebe a informação estética do texto e a reproduz. No entanto, a necessidade de preencher o verso longo é que dita as regras de sua tradução. Não há dúvida que Nunes fez uma escolha pelo verso com o objetivo de naturalizar a métrica antiga no vernáculo e aperfeiçoar o que já havia sido feito por outros tradutores.

Voltando à análise do texto, procuramos reproduzir o prenúncio e os sons dos versos 209-211, sugerimos a seguinte tradução dentro do mesmo padrão rítmico de Nunes:

Faz-se **sonido** n’oceanos **espumoso**, / **alcançam** o **chão**
 olhos **ardentes** / tingidos de **sangue** / de **fog(o)** **incendiados**
 línguas **ligeiras** / **lambiam** **vibrantes** / as **bocas** **sibilas**.

No verso 209 há aliteração em /s/ no primeiro hemistíquio do verso. No texto latino *iamque* não introduz uma oração temporal, indica simplesmente o próximo acontecimento. Como somente encontramos traduções para *iamque* que indicam tempo, optamos por dispor as orações justapostas. A pausa depois de “espumoso” e os dois verbos no início de cada oração transmitem a ideia de que um evento sucedeu o outro.

No verso 210 procuramos manter o adjetivo “ardentes” e os substantivos “sangue” e “fogo” devido ao significado que imprimem, como já explicado. Com 14 sílabas conseguimos traduzir todo o verso latino; no entanto, para preencher o verso de Nunes, precisamos acrescentar mais uma palavra: “incendiados”. Refere-se aos olhos ardentes, mas como o verso é um presságio de que a cidade será incendiada, reforça também o presságio.

Por fim, é bem notável no verso 211 a aliteração em /s/, /l/ e /b/. “Ligeiras” é também um acréscimo, como no verso anterior, mas está de acordo com o contexto apresentado, pois o som sibilante é produzido por “línguas ligeiras” além de “vibrantes”. No texto latino, Virgílio dispõe *sibila* no início do verso e *ora* no final, prolongando o assóvio por todo o verso. Em nossa tradução, dispomos “línguas... sibilas”. Apesar de “sibilas” não referir-se diretamente a “línguas”, mantemos pelo menos o aspecto visual do substantivo em uma ponta e o do adjetivo

em outra. Em nossa tradução procuramos manter mais proximidade com o vocabulário, gramática e efeitos sonoros do texto latino. A tradução de Nunes é menos servil quanto aos aspectos de gramática e vocabulário, sendo menos fiel ao texto de origem.

Nos versos 213-215 as serpentes, tendo alcançado a terra, prendem-se aos dois filhos de Laocoonte e os dilaceram com mordidas. A ordem das palavras reproduz o enlaçamento das crianças nos nós das serpentes:

et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus ;

Na tradução de Nunes:

Primeiro, os corpinhos
dos dois meninos enredam no abraço das rodas gigantes
e os tenros membros retalham com suas dentadas sinistras. (VIRGÍLIO, 2014, p. 151)

Colocando letras minúsculas nos adjetivos e maiúsculas nos substantivos, destacamos o trecho *parua* (a) *duorum* (b) *corpora* (A) *natorum* (B). Os adjetivos *parua* e *miseros* mostram como as crianças são indefesas ao ataque das serpentes, o que eleva o *páthos* da cena, pois o emprego da palavra “corpinhos” no diminutivo enfatiza a vulnerabilidade dos corpos.

Notamos que na tradução, Nunes posiciona “Primeiro, os corpinhos” no fim do verso 213 e “dos dois meninos” no início do verso 214. Essas palavras ocupam a mesma posição que estão no texto de partida, apesar de não fazer a alternância de adjetivos e substantivos, pois essa ordem não teria sentido em português. Esse jogo de palavras, viável em latim, é gramaticalmente impossível em português. Se a ordem expressiva não funciona em português, pelo menos a posição das palavras foi mantida. Parece, então, que estamos diante de um caso que pertence à “categoria do indizível” ou “intradutibilidade de *natura*”, a que se refere Laranjeira (2003, p. 60, grifo do autor). Dizemos “parece” porque acreditamos que a lei da compensação pode ser aplicada em casos como esse. No entanto, a solução de Nunes é bem aceita diante de tamanha dificuldade.

“Rodas gigantes” não está no texto latino. Mais uma vez tem a função de preencher o longo verso. No entanto já vimos que Virgílio pretende destacar o tamanho das serpentes com os termos *immensis orbibus* (v. 204) e *immensa uolumine* (v. 208), *spiris ingentibus* (v. 217) por isso “rodas gigantes” contribui para expressar a dimensão das serpentes.

Miseros artus é traduzido por “tenros membros”. Como já dito, *miseros* eleva o *páthos* da cena ao enfatizar que as crianças são indefesas. Consideramos que na escolha de

“corpinhos”, “tenros” e “gigante” há um contraste entre o indefeso e o poderoso que pode suscitar *páthos* no leitor.

Os versos seguintes (216-227) caminham para o desfecho da cena. Laocoonte tenta, em vão, salvar os filhos. As serpentes enrolam-se nele, tiram-lhe a vida e vão esconder-se no altar de Palas. O verso 216 (*post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem*) começa com *post ipsum*, que está em correlação com *et primum* do verso 213, indicando a ordem dos acontecimentos. Como mostrado, Nunes, já no fim do verso 213, diz “primeiro os corpinhos” e, no começo do 216, diz “Logo a ele investem”, indicando a ordem dos acontecimentos.

Horsfall (2008, p. 197) estima que a novidade nesse verso é a escolha do verbo *subeuntem*, de *subire*, em vez do padrão *auxilio uenire*. O verbo indica “ir para”, “avançar para algo”, “atacar”. Laocoonte não é um *infirmus auxiliator*, ele vai decidido a enfrentar as serpentes e salvar os filhos, portanto o verbo *subire* exprime o ímpeto do sacerdote. Nunes traduz por “corria / no auxílio de ambos”.

No verso 217 *corripiunt* é um verbo energético⁶², um composto potente muito ao gosto de Virgílio (HORSFALL, 2008, p. 197), usado provavelmente para expressar a força energética com que as serpentes prendiam Laocoonte. *Spiris ingentibus* é mais uma variação para a descrição dos corpos das serpentes. Há uma pausa expressiva depois de *ingentibus*, raramente encontrada após o quinto pé. A pausa ocorre após a grande exaltação da cena de Laocoonte sendo atacado pelas serpentes no momento em que tenta salvar os filhos, aguçada pelos dois monossílabos longos. Todo o verso é uma sequência de dátilos e espondeus (DEDE): *corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam*. Consta na tradução de Nunes o verso 217 da seguinte forma: “no auxílio de ambos; **nas dobras enormes o apertam**, e havendo”. Apenas a parte em negrito corresponde ao verso 217 efetivamente. O verbo energético é traduzido por “apertam”, ao passo que o sintagma “dobras enormes” corresponde a *spiris ingentibus*.

O verso 218 traz a anáfora *bis...bis* que remete à quantidade das serpentes e pode tanto significar que ambas rodearam Laocoonte, como variante de *amplexus uterque* (v. 214), ou que cada serpente o rodeou duas vezes. A tradução de Nunes mantém a repetição associada à quantidade das serpentes, deste modo: “por duas vezes o corpo cingido, o pescoço outras duas”.

No verso 219 o verbo *superant* indica a vitória das serpentes sobre Laocoonte, as quais tiveram de fazer algum esforço para dominá-lo: diferentemente das crianças, Laocoonte

⁶² Traduzimos o termo do inglês *energetic* por não haver um vocábulo correspondente em língua portuguesa. O verbo *corripiunt* é o composto de *cor = cum* e *rapio* (tomar, agarrar, prender) de acordo com o dicionário latino-português de F.R. dos Santos Saraiva (2006).

é relutante ao aperto dessas. No abraço aos meninos, o verbo é simplesmente *implicat*, que não denota esforço. O mesmo verbo, *superant*, já havia aparecido no verso 207, no sentido de “atravessar”, *superant undas*. Nunes traduz como: “muito por cima as cabeças lhes sobram”, sem resgatar o sentido do verbo latino. E em seguida, para terminar o verso, “os colos altivos” imprime melhor a ideia de que as serpentes venceram, estando no alto como triunfantes.

Na sequência de verso (220-224), vemos Laocoonte relutando, em vão, para soltar-se dos nós e por fim ser comparado a um touro que escapa do sacrifício. Os versos anteriores (217-219) estiveram voltados para a ação das serpentes, e agora voltam-se para Laocoonte e sua reação relutante. O verso 220 começa com *ille*, enfocando o sacerdote. *Manibus tendit diuellere nodos* expressa o desejo de libertar-se do forte aperto. Os *nodos* são formados pelas várias voltas que dão as serpentes, sugerindo que são muito grandes. Na tradução de Nunes: “Tenta Laocoonte os fatídicos nós desmanchar, sem proveito”. O nome do sacerdote vem em segundo lugar na ordem das palavras, mas não parece perder destaque; ao contrário, por estar após o verbo, ganha ênfase porque responde imediatamente à pergunta: “Quem tenta?”. No entanto, Virgílio não usou o nome do sacerdote diretamente, mas o pronome.

Como já vimos, os adjetivos usados para os corpos das serpentes dão sempre ideia de grandeza. Na tradução desse verso, Nunes inclui “fatídicos”, que não está no texto latino nem qualifica o tamanho dos corpos das serpentes. O adjetivo reforça quão letais elas são. A tradução “tenta... desmanchar” equivale ao texto de partida expressando o desejo do sacerdote; por fim, “sem proveito” é um acréscimo que nos confirma que Laocoonte não foi bem sucedido na luta com as gigantes.

No verso 221 (*perfusus sanie uittas atroque ueneno*), o sangue do sacerdote é derramado (*perfusus*) nas fitas que porta na cabeça. No entanto, não é *sanguis* comum, mas *sanie*, que é o sangue corrompido pelo *atro ueneno*. As fitas (*uittas*) são adornos que enfeitam a vítima do sacrifício. No começo do episódio de Laocoonte, o touro era a vítima, e agora o próprio sacerdote é que está sendo sacrificado, sendo as *uittas* o ponto focal da transformação. Essa imagem se confirma nos versos 223-224, quando os gritos do sacerdote são comparados com o mugir de um touro. A tradução de Nunes não indica o sangue corrompido, lê-se “sangue a escorrer e veneno anegrado das vendas da frente”. Sangue e veneno escorrem separadamente, de acordo com a tradução, sendo que o sangue escorre misturado ao negro veneno, por isso corrompido, impuro.

O texto de partida não especifica onde exatamente estão as fitas provavelmente porque o leitor da época de Virgílio tinha conhecimento do lugar onde eram usadas durante o sacrifício; já Nunes diz que estão na frente do sacerdote. Desse modo o tradutor acrescenta ao

texto de chegada uma informação cultural, permitindo a aproximação do leitor moderno ao texto latino, como preferia Schleiermacher.

A ação do verso 222 (*clamores simul horrendos ad sidera tollit*) ocorre em simultaneidade com a ação do verso 220, emparelhados por *simul*. Nunes traduz bem essa relação, como podemos ver na correlação dos dois versos: no verso 220, temos “Tenta Laocoonte os fatídicos nós desmanchar, sem proveito”; no 222, “ao mesmo tempo que aos astros atira clamores horrendos”. Esse é o momento mais terrível da narrativa, pois reproduz o clímax da batalha corporal.

No verso seguinte (223), Virgílio não descreve exatamente a morte do sacerdote, o faz através do curto símile que compara Laocoonte ao touro do sacrifício. O verso começa com um *qualis*, típico dos símiles, acompanhado de *mugitus*, que é comparado com *clamores horrendos* (v. 222); os clamores horrendos do sacerdote são como os mugidos do touro. Ambos estão equilibrados em som e sentido devido à aliteração em /s/ no fim de cada palavra; estão no início do verso no acusativo plural completando o sentido do verbo *tollit*: *horrendos simul clamores... tollit / qualis mugitus*. Da mesma forma que o sacerdote estava ferido tendo as fitas banhadas de sangue, o touro fugira ferido (*saucius*) do altar. Horsfall (2008, p. 201) diz que a fuga do touro no símile não significa a fuga de Laocoonte; no entanto a fuga de um animal prestes a ser imolado é um símbolo de presságio desfavorável, sem dúvida indicando novamente a queda de Troia, como no verso 210. O verso 224 é o segundo e último do símile; explica que o boi, ao fugir, derrubara do pescoço o machado de golpe infirme. *Et* coordena os dois verbos *fugit et excussit*.

Vejam agora a tradução de Nunes para os dois versos do símile: “Tal como o touro do altar a fugir, o cutelo sacode / que o sacerdote imperito na dura cerviz assestara.” O verso 223 começa com o símile da mesma forma que o texto latino: “atira clamores horrendos” (v. 222) / “tal como o touro a fugir”. No entanto faz falta *mugitus*, que está equilibrado em som e sentido com os *clamores horrendos*; e *saucius* que representa as feridas do próprio Laocoonte.

Horsfall (2008, p. 202) afirma que o animal do sacrifício, em Roma, recebia primeiro uma pancada na cabeça com um machado (*securis*) para ficar atordoado e evitar berro e/ou fuga, que eram sinal de mau augúrio, e em seguida era morto com uma faca (*culter*). Se Virgílio usou *securis* em vez de *culter*, provavelmente Laocoonte estava executando a primeira parte do sacrifício quando foi atacado pelas serpentes, tanto que o boi conseguiu fugir, decerto por poder recuperar-se da pancada. E o adjetivo *incertam* foi empregado para o substantivo *securim* talvez porque o sacerdote foi surpreendido no momento em que dava a pancada na cabeça do boi e estremeceu ao ver as serpentes gigantes se aproximando. A tradução de Nunes

para *securim* é “cutelo”, uma espécie de faca, que só poderia ser usada no segundo momento do sacrifício. No texto de partida, o machado é caracterizado como incerto (*incertam securim*), no texto de chegada essa qualidade é transferida para o sacerdote (“sacerdote imperito”). E ainda, o adjetivo “dura” acrescido à “cerviz” não está no texto de partida, porém está no contexto do trecho em estudo.

O pretérito perfeito empregado nos verbos que indicam as ações do boi, *fugit* (v. 223) e *excussit* (v. 224), é também de grande importância para a narrativa. Já havíamos comentado que a passagem é narrada no presente histórico ou narrativo para dar mais vivacidade e vigor à narração. O pretérito perfeito em latim indica uma ação que acabou de acontecer. Para ações que aconteceram mais remotamente no tempo usava-se o pretérito-mais-que-perfeito. Nunes traduz os dois verbos no mesmo verso desse modo: “tal como o touro, do altar **a fugir**, o cutelo **sacode**” e no verso seguinte, 224 do texto de chegada, diz: “que o sacerdote imperito na dura cerviz **assestara**”, com o verbo no mais-que-perfeito marcando a ação posterior aquele momento.

Nota-se claramente na tradução desse par de versos o conteúdo trabalhado em função do verso rígido adotado por Carlos Alberto Nunes. Como já mostrado, três palavras do verso 223 são omitidas, enquanto outras duas são acrescentadas no verso 224.

Considerando os comentários da tradução de Nunes, sugerimos agora uma tradução para o trecho 220-224:

Tanto ele **tenta** / co’as **mãos** desatar / as **robustas** laçadas,
sangue anegrado / com **podre veneno** os / **enfeites** banhando,
quanto ele **lança** / com **fúria clamores** / **horrendos** aos **céus**
como os **mugidos** / do **boi** que do **altar** / golpeado **fugiu**
e **rápido** e **bambo** / **tirou** da **cerviz** / o **machado aturdido**.

A simultaneidade dos versos 220 e 222 está expressa na correlação “tanto...” / “quanto...”. Optamos pelo pronome “ele”, conforme o texto latino, deixando-o em segundo lugar na ordem das palavras do mesmo modo que faz Nunes com o vocábulo “Laocoonte”. O desejo do sacerdote é expresso em “tenta co’as mãos desatar” acrescido ainda da palavra “mãos”, que Nunes não traduz. É importante traduzir *manibus* do texto de partida porque reforça quão desejoso estava o sacerdote de se libertar e também sua força. No texto latino consta apenas *nodos*, que traduzimos por “laçadas”; e incluímos o adjetivo “robustas” tanto para preencher o verso quanto para reforçar a grandeza das serpentes, complementando os outros termos que já foram usados para descrever quão grade são as serpentes.

No verso 221 do texto de partida, o veneno é negro, porém transferimos essa qualidade para o sangue a fim de mostrar a especificidade deste, que, como já dito, é corrompido

ao misturar-se com o veneno. E acrescentamos o adjetivo “podre” a “veneno”, que serve tanto para preencher o verso quanto para justificar o sangue anegrado do sacerdote. Quanto a *uittas*, traduzimos por “enfeites”, afastando o aspecto cultural romano do leitor moderno. Reconhecemos, aqui, que Nunes, ao usar “fitas”, fez uma tradução correta do vocábulo *uittas*; todavia, meramente por questões de métrica, nossa escolha recaiu sobre a palavra “enfeites”.

Com o símile “como mugidos”, abrimos o verso 223, à semelhança do texto de partida, retomando “clamores horrendos” e completando o sentido do verbo “lança”. Na tradução do símile, procuramos usar as mesmas palavras de Virgílio por serem de grande importância para a construção da cena que põe Laocoonte na categoria de vítima do sacrifício. Apenas a palavra “fúria” precisou ser acrescentada para preencher o verso. Optamos por “fúria” porque Laocoonte se mostra disposto a lutar: parte em auxílio aos filhos carregando as armas e tenta resistir às serpentes. Certamente o sacerdote não foi presa fácil para as serpentes ao agir com fúria. Mais acréscimos foram necessários no verso 224 (“e rápido e bambo”) qualificando o movimento do boi ao fugir. A repetição do “e” dá ligeireza ao verso representando a fuga do boi. O adjetivo “aturdido” melhor se aplica a uma pessoa do que a um objeto, no entanto o empregamos para o “machado” para transferir o sentimento do sacerdote, que ficou atordoado ao ver o prodígio, para seu instrumento de ofício, como o faz Virgílio. Os verbos “fugiu” e “tirou” estão no pretérito para indicar a anterioridade do acontecimento.

Por fim, nos versos 225-227, as serpentes voltam para a proteção de Palas Atenas, quem as enviou, escondendo-se no santuário da deusa. O verso 225 (*at gemini lapsu delubra ad summa dracones*) inicia-se com *at* retomando o assunto das serpentes depois do símile. Nunes traduz *at* por “nesse entrementes”, anunciando que vai mudar de assunto. *Gemini*, de *gemini dracones*, é a mesma palavra já usada no verso 203 quando o prodígio foi anunciado. A repetição determina o fechamento do anúncio do presságio. No verso 203, Nunes traduz *gemini angues* por “duas serpentes” e no verso 225 traduz *gemini dracones* por “a par os dragões”. Apesar de não usar a mesma tradução para *gemini* as imagens criadas com as escolhas tradutórias são semelhantes: as cobras lado a lado se aproximando, no verso 203, e lado a lado se retirando, no verso 225. *Delubra* é sinônimo de *ara*, porém é uma palavra do latim arcaico que significa local sagrado onde havia água purificada ou um recinto onde várias deidades eram veneradas. Nunes traduz por “santuário”. Os versos 225 e 226 trazem, nos quatro primeiros pés, sequências de dátilos e espondeus alternadamente (DEDE), enquanto que o verso 227 é uma sequência de dois dátilos, um espondeu e um dátilo (DDED). A maior quantidade de dátilos nesse verso sugere a velocidade com que as serpentes alcançaram o santuário.

Como visto, a tradução de Nunes ora se afasta ora se aproxima do texto de partida. Afasta-se quando o tradutor não reproduz o altar do deus Netuno no centro do verso (v. 201); e aproxima-se quando reproduz uma hipálage pelo efeito de compensação (v. 208) e o suspense do texto latino (v. 206-211), por exemplo. Isso nos permite afirmar que a tradução de Nunes está além da acomodação das palavras dentro do verso rígido, pois como observamos o tradutor reproduz elementos do texto de partida como elementos sonoros, visuais, hipálage, tema e variação, o matiz etimológico da palavra. No entanto não podemos negar a afirmação de Campos quanto a Nunes não trabalhar a linguagem na tradução, pois sabemos que esse não era seu objetivo principal. Mas isso não diminui as traduções de Nunes, apenas comprova que seu pensamento sobre tradução é divergente do pensamento de Campos.

Ao contrário de Nunes, quando tentamos traduzir os trechos estudados nessa dissertação sempre procuramos ficar o mais próximo possível do texto latino tanto no vocabulário quanto na sintaxe e somente inserimos palavras ou sintagmas diferentes do que consta no texto original quando a métrica exigiu. Como principiante em prática da tradução nos sentimos mais confiantes quando somos fieis ao texto de partida no desejo que um possível leitor que não conhece a língua latina possa estar próximo minimamente da obra de Virgílio. Quanto à tradução de Nunes podemos considerar dois fatores: o tempo e sua confiança ou familiaridade com tradução. O tradutor maranhense levou aproximadamente um ano para traduzir toda a *Eneida*. Sem dúvida o fator tempo influenciou em suas escolhas. Além disso a epopeia de Virgílio foi sua última tradução. Como já comentamos, Nunes traduziu obras de grandes nomes como Homero, Platão, Shakespeare. É provável que por isso sentia-se confiante e familiarizado com o ato de traduzir. Isso sem dúvida também interfere no resultado do texto de chegada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve o objetivo de investigar o trabalho realizado por Carlos Alberto Nunes no tocante à linguagem poética na tradução da *Eneida* de Virgílio. Na análise da combinação entre forma e conteúdo feita através da observação da elocução de Virgílio em comparação com a linguagem poética desenvolvida por Nunes, nos trechos *Aen.* 2.3-68 e *Aen.* 2.199-227, encontramos, na tradução de Nunes, características do estilo virgiliano, como tema e variação, composição em parágrafos, estruturas em parataxe, reprodução de aspectos visuais do texto e mimese de conteúdo. É importante ressaltar esta característica da tradução de Nunes, uma vez que o leitor moderno terá a oportunidade de entrar em contato com o dizer épico da epopeia virgiliana através da tradução. Além disso, Nunes valoriza aspectos sonoros como aliteração e assonância e a precisão vocabular exigidos por Haroldo de Campos. Encontramos inclusive uma construção anagramática no verso 2.26, nas palavras “TeucRIA respIRA”. Vimos na análise da última estrofe do poema *The Raven* de Poe o quanto Campos se esforçou para recriar o anagrama contido nas palavras *NeVeR* e *RaVeN*.

Nossa hipótese era de que o verso longo do hexâmetro datílico de Nunes não favoreceria a recriação da linguagem nos moldes de Campos e isso impediria que o tradutor elaborasse a poesia. Chegamos à conclusão de que não foi o verso longo que impediu Nunes construir os versos poeticamente, mesmo no verso longo seria possível elaborar a linguagem poética se fosse esse o seu objeto principal de trabalho. Nunes pode ter negligenciado a linguagem ao privilegiar a elaboração do verso. No entanto, como vimos nas análises do Capítulo 3, não podemos atribuir-lhe o título de “negligenciador da linguagem”, pois Nunes a elabora, quando possível, de forma atenta e acurada.

Voltamo-nos novamente para a opinião de Campos sobre a tradução de Nunes. O poeta concretista afirma que o trabalho de Nunes é digno de consideração devido à “interessante solução no plano prosódico”, ou seja, devido ao verso hexamétrico forjado por Nunes. Porém, no que se refere à linguagem, não é um empreendimento voltado para soluções novas e com a estampa da modernidade. Perguntado em uma entrevista sobre o que acha do nível das traduções feitas no Brasil, Campos responde: “Raras atingem o patamar daquilo que chamo ‘transcrição’. A maioria delas sequer se propõe esse objetivo, reverenciando o dogma do caráter ‘ancilar’ e mesmo ‘servil’ do trabalho do tradutor” (CAMPOS, 2011, p. 141). Para Campos, então, toda tradução tem que ser uma transcrição do plano da expressão e do plano do conteúdo. Devemos entender o posicionamento de Campos sobre tradução no âmbito da Literatura Brasileira. O poeta transcriador era concretista e defensor da reformulação da poética

brasileira juntamente com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari. Campos diz em uma entrevista no programa Roda Viva de 1996⁶³ que para a vanguarda a leitura do passado deve ser feita sob uma nova perspectiva e que a revolução poética se faz na linguagem. Os poetas concretistas “tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função crítica – e da crítica via tradução – como ‘nutrimento do impulso’ criador” (CAMPOS, 2013, p. 13). A tradução de Nunes não pode ser considerada ancilar ou servil porque seu texto não se mostra preocupado em reproduzir *ipsis litteris* as frases e palavras do texto latino, sua preocupação é repassar o conteúdo do texto, seguindo assim a ideia defendida por Jerônimo na carta à Pamâquio.

É importante entendermos que a opinião de Campos sobre as traduções de Nunes não inferioriza o trabalho deste. Na verdade o parecer de Campos foi importante para dar visibilidade a Nunes. O tradutor maranhense foi um dos tradutores literários mais prolíficos do século XX no Brasil⁶⁴, no entanto recebe pouca visibilidade. Isso ocorre porque a crítica sobre tradução no Brasil não é tão intensa quanto nos países europeus ou da América do Norte, que nos fornecem as principais teorias para nossos trabalhos acadêmicos. O primeiro nome brasileiro que se destaca, tanto no Brasil quanto no exterior, por sua teoria e prática de tradução é exatamente Haroldo de Campos.

Pudemos observar nas análises dos trechos *Aen.* 2.3-68 e *Aen.* 2.199-227 que Nunes intenta trabalhar a linguagem, alcançando muitas vezes resultados positivos. Como conjecturamos alhures neste trabalho, Nunes realmente não se comportou como um coreógrafo ou diagramador sintático, como queria Haroldo de Campos, mas podemos pensar que ele agiu conforme Schäfer advogava: o tradutor maranhense não sacrificou a forma em nome do conteúdo nem o conteúdo em nome da forma ao forjar um verso intermediário à prosódia das duas línguas em questão e recuperar ou compensar o conteúdo quando possível.

Com a análise do processo tradutório nos trechos selecionados, reafirmamos a opinião de Campos. No entanto, percebemos que Nunes busca, sempre que possível, recriar alguns aspectos do texto latino, mesmo que pela lei da compensação, como observamos algumas vezes. Isso não prova que Nunes fosse incapaz de recriar um texto no modelo de Haroldo de Campos, comprova apenas que os dois tradutores trabalharam influenciados por

⁶³ Entrevista publicada em 21 de dezembro de 2017 (Roda Viva, Haroldo de Campos, 1996). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=4226s>>. Acesso em 24 de set. 2018.

⁶⁴ Nunes traduziu a *Ilíada*, a *Odisseia*, as peças *Clávigo* e *Ifigênia em Táuride* de Goethe, a *Eneida* de Virgílio, o teatro completo de Shakespeare e os diálogos completos de Platão. Como produção própria citamos a epopeia *Os Brasileidas* e as peças *Estácio* e *Moema*.

diferentes modos de pensar a tradução, apesar de serem contemporâneos. Nunes seguiu o grupo de tradutores que buscavam reproduzir nas línguas vernáculas modernas o ritmo da poesia dos antigos. Enquanto Campos, influenciado pelos ideais modernistas, tinha o *make it new* de Pound como ideal de tradução. As duas formas de pensar tradução são igualmente aceitas, uma vez que estimulam os diálogos no meio acadêmico, contribuindo assim para o surgimento de novas ideias práticas e teóricas.

Este trabalho reforça a importância da teoria tradutória de Haroldo de Campos, que vem gradativamente se tornando conhecida no cenário nacional e internacional, bem como procura dar mais visibilidade ao trabalho tradutório de Nunes. Com estes nossos resultados, esperamos poder estimular o surgimento de outros trabalhos que ponham em relevo o texto de Virgílio e a análise crítica de traduções literárias sob a ótica de Campos ou de outros teóricos da tradução preocupados com o tratamento dado por tradutores à linguagem poética em obras literárias. Também estamos conscientes de que esta pesquisa poderá servir como instrumento para a abordagem da obra *Eneida* em aulas de língua e literatura latina, em que normalmente se tem a tradução como estratégia de ensino-aprendizagem.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, C. W. **O corvo**. Gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga**: Uma tradução comentada de 23 poemas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. 26 Hinos Homéricos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n.15, p. 13-23, abr. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p16> >. Acesso em: 13 jul. 2017.
- ARETINO, Leonardo Bruni; FURLAN, Mauri. De interpretatione recta. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.10, p. 16-47, nov. 2011. Disponível em: <DOI: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p4> >. Acesso em: 17 maio 2018.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- AUERBACH, Erich. Dante e Virgílio. In: ARRIGICCI JR, Davi; TITAN JR, Samuel (Org.). **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Para uma teoria do verso**. Fortaleza: UFC, 1997.
- BENJAMIN, Walter; LAGES, Susana Kampf (Trad.). A tarefa: renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. v. 1, Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188-215.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; PGET. 2007.
- BETTINI, M. **Vertere**. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2012.
- CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Augusto de. Transcorvo. In: CAMPOS, Augusto de. **Despoesia (1979-1993)**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.

- CANFORA, Luciano. **A biblioteca desaparecida**. Histórias da biblioteca de Alexandria. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASTILHO, A. F. de. **Tratado de metrificação portuguesa**: seguido de considerações sobre a declamação e a poetica. 4. ed. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CHAUCER, Geoffrey. **The complete works of Geoffrey Chaucer**. 2. ed. SKEAT, Walter W. (Ed.). London: Oxford, 1963.
- CÍCERO, Marco Túlio; VIEIRA, Brunno V. G; ZOPPI, Pedro C. De optimo genere oratorum. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.10, p. 4-15, nov. 2011. Disponível em: <DOI: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p4> >. Acesso em: 15 maio 2018.
- CLARKE, M. L. Rhetorical Influences in the *Aeneid*. **Greece & Rome**, Cambridge, v. 17, n. 25, p. 14-25, jan. 1949.
- COELHO, Ana Lúcia Santos. Poder e poesia: a imagem de Augusto na literatura do início do Principado. **Mare Nostrum**, v. 6, n. 6, p. 36-48, 2015. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.2177-4218.v6i6p36-48> >. Acesso em 20 ago. 2018.
- DANTE, Alighieri; MAURO, Italo Eugênio (Trad.). **A divina comédia - Inferno**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DAVID, A. P. **The Dance of the Muses**. Choral Theory and Ancient Greek Poetics. New York: Oxford University Press, 2006.
- DEDECIUS, Karl. **W. W. Majakowskij – Gedichte**. Munique: Russisch/Deutsch, Langewiesche-Brandt, 1959.
- DELGADO, J. Jiménez. El hexámetro virgiliano. **Estudios Clasicos**, Madrid, v. 7, n. 38, p. 146-161, 1963.
- FABRI, Albrecht. Präliminarien zu einer Theorie der Literatur. **Augenblick**, Stuttgart-Darmstadt, n.1, mar. 1958.
- FARIA, Ernesto. **Gramática da língua latina**. 2. ed. Brasília: FAE, 1985.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; BASSO, Renato Miguel. **História da língua**. Florianópolis: UFSC, 2010.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu *et al.* Uma tradução coletiva das Metamorfoses 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v.10, p.110-32, 2011.
- GUERRERO, Lila. **Antologia de Maiacovski**. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.
- GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou o segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- HARDIE, W. R. **Res Metrica**. London: Oxford University Press, 1887.
- HEINZE, Richard. **Virgil's Epic Technique**. 2. ed. London: Bristol, 2004.
- HOLMES, J. S. The name and nature of translation studies. *In*: James S. Holmes, **Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, pp. 67–80, 1972 (1988).
- HOMERO; CAMPOS, Haroldo de (Trad.). **A ira de Aquiles**: Canto I da Ilíada de Homero. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.
- HOMERO; NUNES, Carlos Alberto (Trad.). **Ilíada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HORÁCIO; TRINGALI, Dante (Trad.). **Ars Poetica**. São Paulo: Musa, 1993.
- HORSFALL, Nicholas. **Virgil, Aeneid 2**: a commentary. Leiden: BRILL, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- JERÔNIMO, São; NASCIMENTO, Aires A. (Trad.). **Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução, Ep 27**. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- JOYCE, J.; SUBIRAT, José Salas (Trad.). **Ulises**. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1966.
- KIRCHNER, Roderich. Elocutio: Latin Prose Style. *In*: DOMINIK, William; HALL, Jon (Ed.). **A companion to Roman Rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007. p. 181-194.
- KULAITIS, Fernando. “Assimilação” e “multiculturalismo”: vertentes de um debate para abordar as migrações internacionais. *In*: SOCIOLOGIA & POLÍTICA. SEMINÁRIO NACIONAL SOCIOLOGIA E POLÍTICA UFPR 2009, 1., Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2009. p. 2-14. Disponível em: <
<http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/anais/gt4.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. 2. ed. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2003.
- LIMA, Sidney Calheiros de. **Aspectos do gênero dialógico do De finibus de Cícero**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Linguística - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- MACAMBIRA, José Rebouças. **Estrutura musical do verso e da prosa**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1983.
- MACEDO, J. M. Discurso. **Revista do Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro**, tomo XXVII, parte segunda, 1864, p. 404-440.
- MARO, P. Vergilius. **Bucolica; Georgica**. OTTAVIANO, Silvia; CONTE, Gian Biagio (Ed.). Berlin: Teubneriana, 2013.

MARONIS, P. Vergili; AUSTIN, R. G. **Aeneidos liber secundus**. London: Oxford University Press, 1964.

MARTELOTTA, M. E. Funções da linguagem. In: MARTELOTTA, M. E. *et al.* (Org.). **Manual de linguística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 31-36.

MEILLET, Antoine. **Les origines indo-européenne des mètres grecs**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1923.

MENDES, João Pedro. **Construção e arte das Bucólicas de Virgílio**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSSÉ, Fernand. **A handbook of middle english**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

NARDUCCI, Emanuele. Rhetoric and Epic: Vergil's *Aeneid* and Lucan's *Bellum Civile*. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (Ed.). **A companion to roman rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007. p. 382-395.

NIDA, E. A. **Towards a science of translation**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos *Idílios* de Teócrito**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NOGUEIRA, Érico. Versos de medição greco-latina em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” de Ricardo Reis. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p. 173-186, jan./jun. 2014. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v89i1.35354>>. Acesso em 10 jun. 2017.

NORD, C. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NUNES, Carlos Alberto. **Os brasileidas**. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

NUNES, Ruy Afonso da C. As Artes Liberais na Idade Média. **Revista de História**, São Paulo, v. LI, n.101, p. 3-23, jan./mar. 1975. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1975.132722> >. Acesso em 17 maio 2018.

OLIVA NETO, João Angelo. O hexâmetro dactílico de Carlos Alberto Nunes: Teoria e repercussões. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p. 187-204, jan./jun. 2014. Disponível em: < DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v89i1.35546>>. Acesso em: 25 out. 2017.

OLIVA NETO, João Angelo; NOGUEIRA, Érico. O Hexâmetro Dactílico Vernáculo Antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.13, p. 295-311, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p295>>. Acesso em 3 mar. 2017.

PÃO. *In*: Tudo gostoso. Disponível em: < <https://www.tudogostoso.com.br/receita/2658-pao-frances.html>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

PÃO DE PORTUGAL. *In*: Taste of Lisboa. Disponível em: < https://www.tasteoflisboa.com/pt/blog/top/article/137#.XBrzU_ZFzIU>. Acesso em: 19 dez. 2018.

PÃO EM ALEMÃO. *In*: Merkur.de. Disponível em: < <https://www.merkur.de/leben/genuss/schluss-schimmel-lagern-brot-besten-9652358.html>>. Acesso em: 19 dez. 2018

PÃO EM INGLÊS. *In*: Brown Eyed Baker. Disponível em < <https://www.browneyedbaker.com/white-bread-recipe/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos da história da cultura clássica**. Cultura Romana 3. ed. v. 2 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

POUND, Ezra. **Literary Essays**. London: Faber & Faber, 1954.

PSEUDO CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Tomo XVII (3.a série n.o 16), 4.o trimestre de 1854.

ROMÃO, T. L. C. Definições de tradução e evolução dos Estudos Tradutórios. *In*: MATTES, Marlene; THEOBALD, Pedro (Org.). **Ensino e Cultura Contemporânea**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

ROMÃO, T. L. C. Formação de intérpretes de línguas orais. *In*: PONTES, V. O. *et al.* **A tradução e suas interfaces**. Múltiplas perspectivas. Curitiba: Editora CRV, 2015.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, R. T. dos. **Transposição de metros clássicos em língua portuguesa**: histórico e estudo do caso das Odes e elegias, de Magalhães de Azeredo. Dissertação (Mestrado) Programa de Estudos Literários - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus de Araraquara), 2014.

SCHÄFER, J. K. Albrecht; ROMÃO, T. L. C (Trad.). Sobre a tarefa do traduzir. **Revista Graphos**, v. 18, n.2, p. 182-200. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/32169/16713>>. Acesso em: 18 maio 2018.

SCHLEIERMACHER, F. D. E; BRAIDA, Celso R. (Trad.). Sobre os diferentes métodos de tradução. *In*: HEIDERMAN, Wener. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Alemão-Português. 2. ed. v. 1, Florianópolis: UFSC, 2010. p. 38-101.

SHIPLEY, F.W. Problems of the Latin Hexameter. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, v. 69, p. 134-160, 1938.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2001.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Épica I Ênio e Virgílio**. Campinas: Unicamp, 2014.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Um Virgílio brasileiro no século XIX. **Revista Letras**, v. 89, p. 117-126, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v89i1.35444>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

VÁZQUEZ-AYORA, G. **Introducción a la traductología**. Washington: Georgetown University School of Languages and Linguistics, 1977.

VERMEER, H. J. Übersetzen als kultureller Transfer. In: SNELL-HORNBY, M. **Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis**. 2. ed. Tübingen: Francke, 1994.

VIEIRA, Bruno. Cícero e seu projeto tradutório. **Revista Calíope**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 23-35, 2006. Disponível em: <<http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/publicacoes/revista-caliope>>. Acesso em 15 jun. 2018.

VIEIRA, Brunno V. G. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. **Phaos**, Campinas, n. 10, p.139-154, jan./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/2070>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

VINAY, J. P.; J. DARBELNET. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Didier, 1977 (1958).

VIRGIL. **Aeneid Book VIII**. GRANSDEN, K. W. (Org.). Cambridge: Cambridge, 1976.

VIRGÍLIO. Eneida. Tradução de Odorico Mendes. **Eneida brasileira ou tradução poética da Epopeia de Públio Virgílio Maro**. VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. (Org.). Campinas: Unicamp, 2008a.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Odorico Mendes. Cotia: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2008b.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

WILSS, W. **Übersetzungswissenschaft**. Probleme und Methoden. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.

WINBOLT, S. D. **Latin Hexameter Verse**. An aid to composition. London: Methuen & CO, 1903.

ANEXO 1 – TRADUÇÃO CRIATIVA DO POEMA A *SIERGUÉI IESSIÊNIN* POR
HAROLDO DE CAMPOS (CAMPOS, 1976, p. 81-88)

A Sierguéi Iessiênin

Vladimir Maiakóvski

1* Você partiu,
como se diz,
para o outro mundo.
Vácuo...

Você sobe,
entremeadado às estrelas.

Nem álcool,

* A numeração das estrofes refere-se aos comentários e não consta do original.

nem moedas.

Sóbrio.

Vôo sem fundo.

2 Não, Iessiênin,

não posso
fazer troça, —

Na boca

uma lasca amarga
não a mofa.

Olho —

sangue nas mãos frouxas,
você sacode

o invólucro
dos ossos.

3 Pare,

basta!

Você perdeu o senso?

Deixar

que a cal
mortal

lhe cubra o rosto?

Você,

com todo esse talento
para o impossível,
hábil

como poucos.

4 Por quê?

Para quê?

Perplexidade.

— É o vinho!

— a crítica esbraveja.

Tese:

refratário à sociedade.

Corolário:

muito vinho e cerveja.

5 Sim,

se você trocasse
a boêmia

pela classe,

A classe agiria em você,

e lhe daria um norte.

E a classe

por acaso

mata a sede com xarope?

Ela sabe beber —

nada tem de abstinência.

6 Sim,

se você tivesse

um patrono no *Posfo*, —

ganharia

um conteúdo

bem diverso:

todo dia

uma quota

de cem versos,

longos

e lerdos,

como Dorômin.

7 Remédio?

Para mim,

despauteério:

mais cedo ainda

você estaria nessa corda.

Melhor

morrer de vodca
que de tédio!
8 Não revelam
as razões

desse impulso

nem o nó,

nem a navalha aberta.

Talvez,

se houvesse tinta
no *Inglaterra*,

você

não cortaria
os pulsos.

9 Os plagiários felizes

pedem: bis!

Já todo

um pelotão

em auto-execução.

Para que

aumentar

o rol de suicidas?

Antes

aumentar

a produção de tinta!

10

Agora

para sempre

tua boca

está cerrada.

Difícil

84

e inútil

excogitar enigmas.

O povo,

o inventa-línguas,

perdeu

o canoro

contramestre de noitadas.

11 E levam

versos velhos

ao velório,

sucata

de extintas exéquias.

Rimas gastas

empalham

os despojos, —

é assim que se honra

um poeta?

12 Não

te ergueram ainda um monumento, —

onde

o som do bronze ou grave granito? —

E já vão

empilhando

no jazigo

Dedicatórias e ex-votos:

excremento!

13

Teu nome

escorrido no muco,

teus versos,

Sóbinov os babuja

85

voz querula
 sob bétulas murchas —
 Nem palavra, amigo,
 nem so-o-luço".

14 Ah,
 que eu saberia dar um fim
 a esse
 Leonid Loengrim!
 Saltaria
 — escândalo estridente:
 de tremores de voz!
 Assobios
 nos ouvidos
 dessa gente,
 ao diabo
 com suas mães e avós!
 15 Para que toda
 essa corja explodisse
 inflando
 os escuros
 redingotes,
 e Kógan
 atropelado
 fugisse,
 espetando
 os transeuntes
 nos bigodes.

16 Por enquanto
 há escória
 de sobra.

O tempo é escasso —
 mãos à obra.
 Primeiro
 é preciso
 transformar a vida,
 para cantá-la —
 em seguida.

17 Os tempos estão duros
 para o artista:
 Mas,
 dizei-me,
 os grandes,
 onde,
 em que ocasião,
 escolheram
 uma estrada
 batida?

18 General
 da força humana
 — Verbo —
 marchel-
 que o tempo
 cuspa balas
 para trás,
 e o vento
 no passado
 só desfaça
 um maço de cabelos

19 Para o júbilo
o planeta
está imaturo.
É preciso arrancar
alegria
ao futuro.
Nesta vida
morrer não é difícil.
O difícil
é a vida e seu ofício.

Liber II

Conticuere omnes intentique ora tenebant.
Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
“Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? Et iam nox umida caelo
praecipitat, suadentique cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit,
incipiam. Fracti bello Fatisque repulsi
ductores Danaum tot iam labentibus annis
instar montis equum diuina Palladis arte
aedificant, sectaque intexunt abiete costas;
uotum pro reditu simulant; ea fama uagatur.

Livro II

Prontos à escuta calaram-se todos, dispostos a ouvi-lo.
O pai Eneias, então, exordiou do seu leito elevado:¹
“Mandas, rainha, contar-te o sofrer indizível dos nossos,
como os aquivos a grande potência dos teucros destruíram,
reino infeliz, espantosa catástrofe que eu vi de perto,
e de que fui grande parte. Quem fora capaz de conter-se
sem chorar muito, mirmídone ou dólope ou cabo de Ulisses?²
A úmida noite do céu já descamba, e as estrelas, caindo
deuagarinho no poente, os mortais ao repouso convidam.
Mas, se realmente desejás ouvires esses tristes eventos,
breve relato do lance postremo da guerra de Troia,
bem que a lembrança de tantos horrores me deixe angustiado,
principiarei. Pela guerra alquebrados, dos Fados repulsos³
em tantos anos corridos, os cabos de guerra da Grécia⁴
com a ajuda da arte de Palas construíram na praia um cavalo⁵
alto como uma montanha, de bojo com tábuas de abeto.
Voto de pronto regresso era a máquina, todos diziam.

¹ *Exordium*: “início a narração”, a qual se estenderá até III, v. 715. Ela principia com o verso célebre, *Infandum, regina, iubes renouare dolorem*, “obrigas-me, rainha, a reviver uma dor indizível”.

² *Mirmidone*: ou mirmidon, povo do sul da Tessália, que lutou sob Aquiles; *dólope*: povo da Tessália. *Ulisses*: por lapso do tradutor, no seu manuscrito e nas edições anteriores constava “Aquiles”; a emenda não fere o metro.

³ *Dos Fados repulsos*: perseguidos pelo Destino.

⁴ *Os cabos de guerra*: chefes de guerreiros.

⁵ *Com a ajuda da arte de Palas*: o Cavalo de Madeira, diz Homero (*Odisseia*, VIII, v. 493), foi construído por Epeu com a ajuda de Palas Atena (Minerva). Epeu é mencionado aqui no v. 264, *fabricante ardiloso do engenho*.

Huc delecta uirum sortiti corpora furtim
 includunt caeco lateri, penitusque cauernas
 ingentes uterumque armato milite complent.
 Est in conspectu Tenedos, notissima fama
 insula, diues opum Priami dum regna manebant,
 nunc tantum sinus et statio male fida carinis:
 huc se prouecti deserto in litore condunt.
 Nos abisse rati et uento petiisse Mycenae
 Ergo omnis longo soluit se Teucria luctu;
 panduntur portae, iuuat ire et Dorica castra
 desertosque uidere locos litusque relictum:
 hic Dolopum manus, hic saeuus tendebat Achilles;
 classibus hic locus, hic acie certare solebant.
 Pars stupet innuptae donum exitiale Mineruae,
 et molem mirantur equi; primusque Thymoetes
 duci intra muros hortatur et arce locari,
 siue dolo seu iam Troiae sic Fata ferebant.
 At Capys, et quorum melior sententia menti,
 aut pelago Danaum insidias suspectaque dona
 praecipitare iubent subiectisque urere flammis,
 aut terebrare cauas uteri et temptare latebras.
 Scinditur incertum studia in contraria uulgus.
 Primus ibi ante omnes, magna comitante caterua
 Laocoon ardens summa decurrit ab arce,
 et procul: 'O miseri, quae tanta insania, ciues?
 Creditis auectos hostes? Aut ulla putatis
 dona carere dolis Danaum? Sic notus Ulixes?
 Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui,
 aut haec in nostros fabricata est machina muros,

Nessa medonha caverna, tirados por sorte, os guerreiros
 de mais valor ingressaram, num ápice enchendo as entranhas
 daquele monstro, com armas e gente escolhida de guerra.
 Tênedo, ilha famosa se encontra defronte de Troia,
 rica no tempo em que o império de Priamo ainda existia,
 ora uma enseada de pouco valor ou nenhum para as naues.
 Prestes mudaram-se os dánaos; na praia deserta se ocultam.
 Nós os supúnhamos longe, a caminho da rica Micenas.
 Com isso a Têucria respira mais leve no luto penoso.⁶
 Abrem-se as portas; alegram-se os troas de ver mais de espaço⁷
 acampamento dos dórios, as praias desertas agora:
 ponto era este dos dólopes; eis onde Aquiles se achava;
 surtos na terra, os navios; o campo em que as hostes lutavam.
 Muitos pasmavam de ver o presente ominoso da deusa,⁸
 a imensidão do cavalo. Tímetes, primeiro de todos,
 aconselhou derrubarmos o muro e direto o postarmos
 na cidadela, ou por dolo isso fosse ou dos Fados previsto.
 Cápis, porém, e outros mais de melhor parecer insistiam
 para que ao mar atirássemos logo a armadilha dos dánaos,
 fogo deitássemos nela ou que ao menos o ventre do monstro
 fosse explorado ou sondadas as vísceras sem mais reservas.
 Assim, o vulgo inconstante oscilava entre vários alvitres.
 Nisso, Laocoon ardoroso, seguido de enorme cortejo,
 da sobranceira almedina desceu para a praia, e de longe
 mesmo gritou: 'Cidadãos infelizes, que insânia vos cega?
 Imaginais porventura que os gregos já foram de volta,
 ou que seus dons sejam limpos? A Uliesses, então, a tal ponto
 desconheceis? Ou esconde esta máquina muitos guerreiros,
 ou fabricada ela foi para dano de nossas muralhas,

⁶ *Têucria*: outro nome de Troia. Por *troas* entenda-se "troianos" (como em I, v. 248) e por *dórios*, a seguir, os gregos, inimigos dos troianos.

⁷ *Mais de espaço*: mais deitadamente.

⁸ *Presente da deusa*: embora construído por Epeu, o cavalo de Troia foi ideia de Minerva; *ominoso*: funesto.

inspectura domos uenturaque desuper urbi,
 aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
 Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes'.
 Sic fatuus ualidis ingentem uiribus hastam
 in latius inque feri curam compagibus alium
 contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recusso
 insonuere cauae gemitumque dedere caernae.
 Et, si Fata deum, si mens non laeua fuisset,
 impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
 Troiaque, nunc stares, Priamique arx alta, maneres.
 Ecce manus iuuenem interea post terga reuinctum
 pastores magno ad regem clamore trahebant
 Dardanidae, qui se ignotum uenientibus ultro,
 hoc ipsum ut strueret Troiamque aperiret Achiuis,
 obtulerat, fidens animi atque in utrumque paratus,
 seu uersare dolos seu certae occumbere morti.
 Undique uisendi studio Troiana iuuentus
 circumfusa ruit, certantque illudere capto.
 Accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno
 disce omnes.
 Namque ut conspectu in medio turbatus, inermis
 constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit:
 'Heu, quae nunc tellus', inquit, 'quae me aequora possunt
 accipere? Aut quid iam misero mihi denique restat,
 cui neque apud Danaos usquam locus, et super ipsi
 Dardanidae infensi poenas cum sanguine poscunt?'
 Quo gemitu conuersi animi compressus et omnis
 impetus. Hortamur fari quo sanguine cretus,
 quidue ferat; memoret quae sit fiducia capto.

138

e deussar nossas casas ou do alto cair na cidade.
 Qualquer insidia contém. Não confieis no cavalo, troianos!
 Seja o que for, temo os dánaos, até quando trazem presentes'.⁹
 Disse, e arrojou com pujança viril um venab'lo dos grandes¹⁰
 contra os costados e o ventre abaulado do monstro da praia
 no qual se encrava a tremar; sacudida com o baque, a caverna
 solta um gemido, abaladas no fundo as entranhas do monstro.
 Oh! se não fosse a vontade dos deuses e a nossa cegueira,
 com o ferro, então, deixaríamos frustra a malícia dos gregos,
 e em pé, ó Troia, estarias, o paço luxuoso de Priamo.
 Nesse entretanto, uns pastores troianos com grande alarido
 trazem ao rei um mancebo com as mãos amarradas nas costas;
 desconhecido, entregara-se aos nossos, a fim de seus planos
 levar a cabo e franquear os portões da cidade aos aquivos,
 no valor próprio confiado e igualmente disposto a valer-se
 das artimanhas nativas ou a morte enfrentar decidido.
 A mocidade troiana curiosa de vê-lo converge
 de toda parte; a porfia doestos no preso atravavam.¹¹
 A conhecer ora aprende as insídias dos dánaos e julga¹²
 por este os outros.
 Torvo, sem armas, parando algum tempo no meio dos nossos,
 da multidão que o cercava, contempla as colunas dos frígios.
 'Ah!'; exclamou; 'em que terra, a que mar poderia acoller-me,
 ou o que mais resta a um coitado como eu, sem ventura nenhuma?
 Pois, se entre os gregos não tenho acolhida, os troianos em peso
 me são contrários, a morte me votam, meu sangue reclamam'.
 A esses gemidos mudaram-se os ânimos; logo se acalmam.
 A que se explique o incitamos, declare-nos sua ascendência,
 em que confia, os motivos da sua prisão voluntária.

⁹ No original, *timeo Danaos et dona ferentes*, verso que se tornou célebre e deu origem à expressão "presente de grego".

¹⁰ *Venabulo*: lança, dardo.

¹¹ *Doesto*: injúria, afronta, ofensa.

¹² *Aprenede*: no imperativo, dirigido a Dido.

139

Livro II

ANEXO 3 – TRECHO AEN. 2.199-227 (VIRGÍLIO, 2014, p. 148-151)

Em desagravo da deusa, Calcante esta máquina imensa
mandou alçar até as nuvens, porque não passasse nas portas,
nem conseguísseis jamais para dentro dos muros levá-la,
e desse modo alcançásseis o amparo perdido dos deuses.
Pois, se violásseis com as mãos o presente fatal de Minerva,
praga iminente cairia — que os deuses o triste presságio
contra ele próprio convertam! — no império de Priamo e os teucros.
Mas, se essas mãos a pusessem sem dano no centro de Troia,
a Ásia todinha baixara, a arrasár a cidade de Pélope,³¹
triste fadário que iria cair sobre os nossos bisnetos’.
Tais juramentos do falso Sinão; as insídias e manhas,
mui facilmente a confiança venceram, com dolos e prantos,
dos que não foram dobrados nem mesmo pelo alto Tídida,³²
dez longos anos, Aquiles feroz e mil barcos de guerra.³³
Mas um prodígio maior, mais tremendo que tudo, aparece
para toldar e abalar as impróvidas mentes dos teucros.
O sacerdote sorteado, Laocoonte, no altar de Netuno³⁴
solememente imolava o mais belo dos touros; eis quando —
só de contar me horrorizo! — à flor d’água de Tênedo nadam
duas serpentes de voltas imensas por baixo do espelho;
emparelhadas, no rumo da costa depressa avançavam.
Peitos erguidos, a crista sanguínea por cima das ondas
as ultrapassam; o resto do corpo com roscas tamanhas
barafustava no fundo, a avançar pelas águas furiosas.
Troa o mar bravo e espumoso; já já se aproximam da praia;
de fogo e sangue injetados os olhos medonhos, a língua
silva e sibila na goela disforme, a lamber-lhe os contornos.

³¹ *Pélope*: ou Pélops, pai de Atreu, avô de Agamêmnon e Menelau; aqui, *moenia Pelopea*, “murallas de Pélops”, designa, por extensão, as cidades do Peloponeso, a Grécia, inimiga de Troia.

³² *Tídida*: “filho de Tídet”, Diomedes; vet I, v. 96.

³³ *Aquiles feroz*: no original, *Larisaens Achilles*, a rigor, Aquiles de Larissa, cidade da Tessália, na Grécia continental.

³⁴ Laocoonte fora sorteado para substituir o falecido sacerdote de Apolo.

185 Hanc tamen immensam Calchas attollere molem
roboribus textis caeloque educere iussit,
ne recipi portis aut duci in moenia possit,
neu populum antiqua sub religione tueri.
190 Nam si uestra manus uiolasset dona Mineruae,
tum magnum exitium (quod di prius omen in ipsum
conuertant!) Priami imperio Phrygibusque futurum;
sin manibus uestris uestram ascendisset in urbem,
195 ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello
uenturam et nostros ea fata manere nepotes’.
Talibus insidiis periurique arte Simonis
credita res, captique dolis lacrimisque coactis,
quos neque Tydides nec Larisacus Achilles,
200 non anni domuere decem, non mille carinae.
Hic aliud manus miseris multoque tremendum
obicitur magis, atque improuida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnes taurum ingentem mactabat ad aras.
205 Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaque
sanguinae superant undas; pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
210 Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant
ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis uiibrantibus ora.

Diffugimus visu exsanguis. Illi agmine certo
 Laocoonta petunt; et primum parua duorum
 corpora natorum serpens amplexus uterque
 implicat et miseros morsu depascitur artus;
 post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
 corripuit spirisque ligant ingentibus; et iam
 bis medium amplexi, bis collo squamea circum
 terga dati, superant capite et ceruicibus albis.
 Ille simul manibus tendit diuelleret nodos
 perfusus sanie uittas atroque ueneno,
 clamores simul horrendos ad sidera tollit:
 quales mugitus, fugit cum saucius aram
 taurus et incertam excussit ceruice securim.
 At gemini lapsu delubra ad summa dracones
 effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
 sub pedibusque deae clipeique sub orbe reguntur.
 Tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis
 insinuat paor, et scelus expendisse merentem
 Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspidis robur
 laeserit, et tergo sceleratam intorserit hastam.
 Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuiae
 numina conclamant.
 Diuidimus muros et moenia pandimus urbis.
 Accingunt omnes operi pedibusque rotarum
 subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo
 intendunt; scandit fatalis machina muros,
 feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae

Diante de tal espetac'lo fugimos, de medo; os dois monstros
 por próprio impulso a Laocoonte se atiram. Primeiro, os corpinhos
 dos dois meninos enredam no abraço das rodas gigantes³⁵
 e os tenros membros retalham com suas dentadas sinistras.
 Logo, a ele investem, no ponto em que, armado de frechas, corria
 no auxílio de ambos; nas dobras enormes o apertam e, havendo
 por duas vezes o corpo cingido, o pescoço outras duas,
 muito por cima as cabeças lhes sobram, os colos altivos.
 Tenta Laocoonte os fáticos nós desmanchar, sem proveito,³⁶
 sangue a escorrer e veneno anegrado das vendas da frente,
 ao mesmo tempo que aos astros atrai clamores horrendos,
 tal como o touro, do altar a fugir, o couteio sacode
 que o sacerdote imperito na dura cerviz assestara.
 Nesse entretimes, a par os dragões escaparam, rastreado
 na direção do santuário de Palas severa, e se acolhem
 aos pés da deusa, no asilo eficaz do broquel abaulado.³⁷
 Novo temor e pavor indizível a todos gelaram
 o coração. A uma voz declararam ter sido Laocoonte
 mui justamente punido; ultrajara o sagrado madeiro,
 por disparar contra o grande cavalo sua lança impiedosa.
 Em coro clamam que ao templo de Palas o bruto removam³⁸
 e a divindade com preces se aplaque.
 Muros detamos por terra; o recinto do burgo franqueamos.
 À faina todos concorrem; abaixo dos pés lhes põem rodas;
 cordas de cânhamo forte ao redor do pescoço lhe passam.
 Assim transpôs as muralhas de Troia o fatal maquinismo,
 prenhe de fortes guerreiros. Meninos à volta, donzelas

³⁵ *Dois meninos*: filhos de Laocoonte; *rodas*: os anéis da serpente. Encontra-se nesta passagem da *Eneida* a fonte literária para a iconografia do Laocoonte, tema tantas vezes figurado, sobretudo na escultura.

³⁶ *Vendas da frente*: faixas à testa, insígnias do sacerdote.

³⁷ *Broquel*: pequeno escudo.

³⁸ *O bruto*: entenda-se, o cavalo. Virgílio diz *simulacrum*, aludindo a "simulacro", "estátua".

ANEXO 4 – CANTO I DA *ILÍADA* TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS
(HOMERO, 1994, p. 30-73)

Μῆριν ἀεῖδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσι τε πάσι· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή·
 5 ἔξ οὗ δ' ἅ τ' ἀ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἀτρεΐδης τε ἀναξ' ἀνδρῶν καὶ διὸς Ἀχιλλεύς.
 Τις τὰρ σφωε θεῶν ἕριδι ξυνήκε μάχεσθαι;
 Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλεῖ χολωθεὶς
 νοσοῦν ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακῆν, δλέκοντο δὲ λαοί,
 10 οὐνεκα τὸν Χρῦσῃν ἠτίμασεν ἀρητιφῆρα
 Ἀτρεΐδης· ὁ γὰρ ἦλθε θεός ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
 λυσόμενός τε θυγάτρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
 στέμματα ἔχων ἐν χερσὶν ἐκρηβόλου Ἀπόλλωνος
 15 χρυσεῖφ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσαστο πάντας Ἀχαιοῦς,
 Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δῶν, κοσμήτορε λαῶν·
 « Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί,
 ὕμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δόματ' ἔχοντες
 ἐκπέροσσι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰέεσθαι·
 20 παῖδα δ' ἔμοι λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι,
 ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκρηβόλον Ἀπόλλωνα. »
 Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοί
 αἰδεύεσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 25 ἄλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἔφειε, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·
 « Μὴ σε, γέρον, κολληθῆναι ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κίχλειω
 ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὐτίς ἰόντα,
 μὴ νύ τοι οὐ χρεαίστη σκήπτρον καὶ στέμματα θεοῖο.

30

A ita, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
 o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
 trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
 de valentes, de heróis, espólio para os cães,
 5 pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
 desde que por primeiro a discórdia apartou
 o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles.
 Que Deus, posto entre ambos, provocou a rixa?
 O filho de Latona e Zeus. Irou-o o rei.
 10 A peste então lavrou no exército: ruína
 cai sobre o povo! A Crises ultrajara o Atreide,
 ao sacerdote, o qual viera até as naus
 velozes dos Aqueus remir com dons a filha,
 15 presos ao cetro e a todos implorava,
 mormente aos dois Atreides, comandantes de homens:
 "Atreides e outros mais Aqueus de belas cnémides,
 que a vós os deuses dêem, habitantes do Olimpo,
 destruída a priámea urbe, um bom retorno à casa;
 20 mas a filha querida resgatai-me, e os dons
 guardai, temendo Apolo, deus flechicerteiro."
 Então, uniconcordes, os Aqueus clamaram:
 "Se atenda o sacerdote e as galas do resgate
 se aciteim!" Disse não, Agamémnon, o Atreide.
 25 Brutal, refuga o velho com palavras duras:
 "Que eu nunca mais te aviste junto às naves côncavas,
 agora demorando ou de volta, mais tarde.
 Inúteis o teu cetro e os nastros divinos,

31

30 τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισαν
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ. ἐν Ἄργει, τηλοῖθι, πατρὸς.
 ἰσθὺν ἐπιχοιμένην καὶ ἔμην λέχος ἀντιώσασαν.
 ἀλλ' ἴθι, μή μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὧς κε νέηαι. »
 35 Ὡς ἔφατ'· ἔδδεισαν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπίθειτο μύθῳ·
 βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
 πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἦραθ' ὁ γεραῖος
 Ἄπολλωνι ἀνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ·
 α Κλοῦθι μιν, Ἄργυρότρεψ', ὅς Χρῦσσην ἀμφιθέθηκας
 Κιλλάν τε Λαθέην Τενέοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,
 40 Σμινθεῖο, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὶν ἔρεψα,
 ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πτόνα μηρὶ ἔκηα
 ταύρων ἦδ' αἰγῶν, τότε μοι κρήνην ἐέλδωρ
 τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσαι. »
 45 Ὡς ἔφατ'· εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἄπολλον,
 βῆ δέ κατ' Ὀδύμπτιο κρήνην χωόμενος κῆρ.
 τόξ' ὁμοῖσιν ἔχων ἀμφηρέφεια τε φαρέτρην·
 ἔκλαγγεν δ' ἄρ' ἰσθλοὶ ἐπ' ὤμων χωόμενοι.
 50 ἔζειτ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεδῶν, μετὰ δ' ἰὼν ἔηκε·
 δεινὴ δέ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο
 οὐρήας· μὲν πρῶτον ἐπύχτετο καὶ κύνας ἀργούς,
 αὐτὰρ ἔπειτ'· αὐτοῖσι βέλος ἔχευε κέξ ἐφίεις
 βάλλ'. αἰεὶ δέ πυραὶ νεκῶν καίοντο θαμειαί.
 55 Ἐννήμαρ μὲν ἀνά στρατὸν ᾤχετο κῆλα θεοῖο,
 τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορῆν δέ καλέσαστο λαὸν Ἀχλλεύς·
 τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη·
 κήδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι βα θνήσκοντες ὄρατο.

nunca a libertarei, até que fique velha
 em Argos, no meu paço, além, longe da pátria,
 nos trabalhos do tear, ou servindo-me ao leito.
 Foge da minha ira, vai-te, põe-te a salvo.”
 Findou a fala e o ancião retrocedeu medroso,
 35 Depois, já muito longe, ao senhorio de Apolo
 orou, ao filho de Latona, belas tranças:
 “Ouve-me, Arcoargénteo, protetor de Crisa
 e de Cila sagrada, Esmínteo, rei de Tênedos.
 Se o templo que te ergui merece teu favor,
 40 se coxas gordurosas te queimei de touros
 e de gordas ovelhas, cumpre meu desejo:
 fazes os Dânaos pagar meu pranto com tuas flechas!”
 Súplice assim falou. Ouviu-o Febo Apolo.
 Baixou do alto do Olimpo, coração colérico,
 45 levando aos ombros o arco e a aljava bem fechada.
 À espádua do Iracundo retiniam flechas,
 enquanto se movia, ícone da noite.
 Sentou longe das naus: então dispara a flecha.
 Horriçonso clangor irrompe do arco argénteo.
 50 Fere os mulos; depois, rápida prata, os cães;
 então mira nos homens, setas pontiagudas
 lançando: e ardem sem pausa densas piras fúnebres.
 Nove dias sibíliam flechas pelo exército;
 no décimo o Aquileu convoca o povo à ágora,
 55 inspiração de Hera, a deusa, braços brancos,
 aflita ao contemplar os Dânaos que morriam.

PERGAMUM
 BCH-UFC

RJ3912630V

οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἠγερθεν ἡμεγέρες τ' ἐγένοντο,
 τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 « Ἄτρείδη, νῦν ἔμμε παμπλαγχθέντας δίω
 ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θανάτων γε φύγομεν,
 εἰ δὲ ἴμοιο πόλεμος τε δαμῆ καὶ λοιμὸς Ἀχαιοῦς·
 ἀλλ' ἔγε δὴ τίνα μάντιν ἐρείομεν ἢ Ἰερῆα,
 ἢ καὶ Διερσπόλον, καὶ γάρ τ' ἴδναρ ἐκ Διῶς ἔστιν,
 ὅς κ' εἴποι δ' τι τόσων ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
 εἴ τῶρ δ' ὕ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ' ἐκατόμβης,
 αἶ κέν πως ἄρῶν κνίσῃς αἰγῶν τε τελείων
 βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λαιγῶν ἄμυναι. »
 Ἦτοι δ' ὕ' ὤς εἰπὼν κατ' ἔρ' ἔλκετο τοῖσι δ' ἀνέστη
 Κάλχας Θεστορίδης, οἰωνοπόλων δ' ἄριστος,
 ὅς ἦδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἐσοόμενα πρό τ' ἔόντα,
 καὶ νῆσά' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
 ἦν διὰ μαντοσύνην, τὴν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων·
 ὁ σφιν εὖ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 « ὦ Ἀχιλεῦ, κέλευαί με, Διὶ φίλε, μυθήσασθαι
 μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβέλεταο ἄνακτος·
 τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ἴμοισον
 ἢ μὲν μοι πρόφρων ἔπειν καὶ χερσὶν ἀρήξειν,
 ἢ γὰρ δίομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὅς μέγα πάντων
 Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί·
 κρείσσων γὰρ βασιλεὺς δτε χῶσεται ἀνδρὶ χέρη·
 εἴ περ γὰρ τε χόλον γε καὶ αὐτήμηρ καταπέψῃ,
 ἀλλά τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσῃ,
 ἐν στήθεσσιν ἔοται· σὺ δὲ φράσαι εἴ με σαώσεις. »
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·

Depois que estavam juntos, reunidos, todos, ergueu-se e lhes falou Aquiles, pés-velozes:
 “Atreide, agora – penso – o descaminho obliquo nos frustra e força o passo atrás, se à morte salvos: que, simultâneas, guerra e peste aos Aqueus domam. Vámos, sem mais, ouvir arúspice ou vidente – oniromanete – que o sonhar provém de Zeus. Que nos explique um tal rancor em Febo Apolo: se de omissoes nos culpa, em votos, hecatombes; se lhe apraz receber de ovelhas e de cabras seletas o perfume e nos poupar da peste.”
 Falou e então sentou-se. Calcas Testorides ergueu-se após, ótimo áugure de pássaros, sabedor do que é, do que foi, do futuro, que a Ílion conduzira as naves dos Aqueus pelo dom de prever, graça de Febo Apolo. Disse, de boa mente, ao povo unido na ágora: “Aquiles, caro a Zeus, ordenas que eu discorra sobre a ira de Apolo, deus flechicerteiro. Pois é o que farei. Mas vê se me afianças, zeloso, com teu braço e palavras valer-me. Temo irritar um homem, o maior de todos, que os Argivos governa e os Aqueus obedecem. Furioso contra um fraco um rei se excede em força: se no momento engole a cólera e a cozinha, perdura-lhe o rancor, até que se sacie, concentrado no peito. Diz que me proteges.”
 A ele replicou Aquiles, pés velozes:

85

« Θαρσήσας μάλα εἶπε θεοπρόπιον ὃ τι οἶσθα·
 οὐ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα Διὶ φίλον, φῆ τε σύ, Κάλχαν,
 ἐχθόμενος Δαναοῖσι θεοπροπίας ἀναφαινεῖς,
 οὐ τις ἐμὲδ Ἰδώντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο
 σοὶ κούλης παρά νησὶ βαρείας χειράς ἐποίησε
 συμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἴτης,
 δς νῦν πολλὸν ἄριστος ἐνὶ στρατῷ εὖχεται εἶναι. »

Καὶ τότε δὴ θάρσησε καὶ ἦδα μάντις ἀμύμων·
 « Οὐ ταρ δ' γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐδ' ἐκατόμῃς.

ἀλλ' ἔνεκ' ἀρητήρως, δν ἠτίμησ' Ἀγαμέμνων
 οὐδ' ἀπέλυσε θυγάτρα καὶ οὐκ ἀπεδέξατ' ἔπιποινα·

τοῦνεκ' ἄρ' ἄλγε' ἔδωκεν Ἐκηβόλος ἠδ' ἔτι δώσει,
 οὐδ' ὃ γε πρὶν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἀπώσσει,

πρὶν γ' ἀπὸ πατρὶ φίλῳ δόμεναι ἐλικώπιδα κούρην
 ἀπριάτην ἀνάποινον, ἄγειν β' ἱερὴν ἐκατόμβην

ἔς Χρῦσῃν· τότε κέν μιν Ἰλασσόμενοι πεπιβοίμεν. »

ἦτοι δ' γ' ἄρ' εἶπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 ἦρως Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων

ἄχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιαι
 τίμπλαντ', ὄσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπιπτόωντι ἔικτην·

Κάλλχαντα πρόφισσα κάκ' ὀσόμενος προσέειπε·
 « Μάντι κακῶν, οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπες·

ἔσθλόν δ' οὐτέ τί πω εἶπες ἔπος οὐτ' ἐπέλεσσας·
 καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις

ὥς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν Ἐκηβόλος ἔλγεα τεύχει,
 οὐνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσσηίδος ἀγλά' ἔπιποινα

οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι ἀρτήν

85

“Calmo de coração, profere teu oráculo.
 Ninguém — mercê de Apolo, caro a Zeus, que o dom
 ante os Dânaos te fez, Calcas, do vaticínio —;
 ninguém, enquanto eu vivo a terra em torno aviste;
 ninguém, junto às naus cóncavas, as mãos pesadas
 lançará sobre ti, Dânao, mesmo Agamémnon
 que deles, dos Aqueus, se blasona o melhor.”
 Encorajado então, falou o águare augusto:

“Por voto omisso não nos culpa, ou hecatombe,
 mas pelo sacerdote, o agravo de Agamémnon:
 não resgatou-lhe a filha, rejeitou-lhe o prêmio.

Por isso, deu-nos dor, e há de nos dar, o Arqueiro,
 nem o horror do flagelo afastará dos Dânaos,

antes que ao pai retorne a moça de olhos rútilos,
 sem prêmio, sem resgate, e em Crisa se perfaça.”

100 Falou, depois sentou-se. Ergueu-se, então, do posto
 o herói amplo-reinante, o Atreide, Agamémnon;
 sombrio, a fúria escura lhe revolve a entranha,
 regurgitando; os olhos chispam como fogo.

105 Primeiro encara a Calcas e profere torvo:
 “Vate funesto, a mim nunca anunciaste o bem,
 és amigo do mal, sempre que profetizas;

nunca disseste, nem cumpriste, um bom augúrio.
 E entre os Dânaos, agora, arengas, agourento:

110 que o deus flechicerteiro tanta dor lhes causa
 porque eu não aceitei o resgate da moça,
 o penhor de Criseida. Antes a quero em casa,

οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ βᾶ Κλυταιμήστρης προβέβουλα
 κουργίδης ἀλόχου, ἔπει οὐ ἔβέν ἐστι χερσίων,
 οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὐτ' ἄρ φρένας οὐτέ τι ἔργα. 115
 Ἄλλὰ καὶ δις ἐθέλω δόμεναι πάλιν, εἴ τό γ' ἄμεινον·
 βούλομ' ἐγὼ λαὸν σόνον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι·
 αὐτὰρ ἔμιοι γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ', ὄφρα μὴ ὀσος
 Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω, ἔπει οὐδὲ ἔοικε·
 λεύσατε γὰρ τό γε πάντες, ὃ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη. » 120
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ποδάρκης διος Ἀχλλεύς·
 « Ἀτρεΐδη κύδιστε, φιλοκτεανώτατε πάντων,
 πῶς τὰρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;
 οὐδὲ τί που ἴδμεν ἑυνήϊα κείμενα πολλά·
 ἀλλὰ τὰ μὲν πόλιων ἐξεπράθομεν, τὰ δέδασται,
 λαοὺς δ' οὐκ ἐπέοικε παλλίλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν.
 Ἄλλὰ σὺ μὲν νῦν τήνδε θεφ' πρόσ· αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
 τριπλῆ τετραπλῆ τ' ἀποτίσομεν, αἱ κέ ποθι Ζεὺς
 δῶσι πάλιν Τροίην εὐτείχων ἐξολοπάξαι. »
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 130
 « Μὴ δ' οὕτως, ἀγαθός περ ἑὼν, θεοείκελ' Ἀχλλεὺς,
 κλέπτει νόφ, ἔπει οὐ παρελεύσεται οὐδὲ με πείσεις.
 Ἥθεός εἰς ἀπὸς ἔχῃς γέρας, αὐτὰρ ἔμ' αὐτως
 ἦσθαι δευόμενον, κέλευαι δὲ με τήνδ' ἀποδοῦναι;
 ἄλλ' εἴ μὲν δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί,
 ἄρσαντες κατὰ θυμόν, ὅπως ἀντάξιον ἔσται·
 εἰ δέ κε μὴ δώσωσιν, ἐγὼ δὲ κεν αὐτός ἔλωμαι
 ἢ τεόν ἢ Αἴαντος ἰὼν γέρας, ἢ Ὀδυσῆος
 δέξω ἑλὼν· ὃ δὲ κεν κεχολώσεται δν κεν ἴκωμαι.
 Ἄλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεθα καὶ αὖτις, 140

prefiro-a junto a mim, rival de Clitemnestra,
 que, jovem, desposi: Criseida não lhe cede
 115 no porte ou na figura, em prendas, no talento.
 Mas se é melhor assim, opto por devolvê-la;
 quero meu povo salvo, antes que destruído.
 Porém um novo prêmio preparai-me, súbito;
 não é justo que eu só fique sem recompensa:
 120 meu quinhão, quem não viu?, passou-se a mãos alheias.”
 Então lhe respondeu Aquiles, pés-velozes:
 “Ó glorioso Atreide, mais que todos ávido,
 que prêmio te hão de dar os Aqueus magnânimos?
 Em parte alguma sei de espólio acumulado;
 125 o saque das cidades, nós já partilhamos.
 Não é justo partir de novo o repartido.
 Deixa-a de volta ao deus. Em troca nós, Argivos,
 três vezes, quatro vezes mais te pagaremos,
 quando caia, por Zeus, Tróia de belos muros.”
 130 Agamémnon, o rei, contestou-lhe, dizendo:
 “Aquiles, mesmo bravo, símile divino,
 não me atraís, nem me iludés com furtivo engenho.
 Queres manter teu bem, e ordenas, quanto a mim,
 que eu, despojado, aceite devolver o meu.
 135 Caso os Aqueus um dom, magnânimos, me dêem,
 grato a meu coração, por igual me compenso;
 caso não dêem, meu prêmio eu pessoalmente o tomo:
 o quinhão que te coube, o de Odisseu, de Ajax,
 termino por levar, deixando o dono em cólera!
 140 Sobre isso reflitamos com vagar mais tarde;

νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν,
 ἔς δ' ἑρέτας ἐπιτηδέες ἀγείρομεν, ἔς δ' ἐκπτόμβην
 θείομεν, ἄν δ' αὐτὴν Χρυσήϊδα καλλιπάρηον
 βήσομεν· εἰς δὲ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουληφόρος ἔστω,
 ἢ Αἴας ἢ Ἴδομενεὺς ἢ δῖος Ὀδυσσεύς
 ἢ ἔσθ' ἢ μιν Ἐκάεργον ἰάσασσαι ἰερά βέεξας. »
 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας δόκους Ἀχλλεύς·
 « ὦ μοι, ἀναϊδείην ἐπιειμένη, κερδαλεόφρον,
 πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπεισιν πειθήηται Ἀχαιοῖν
 ἢ βδὼν ἐλθέμεναι ἢ ἀνδράσιν ἴφι μάχεσθαι ;
 Οὐδ' γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἦλυθον αἰχμητῶων
 δευρο μαχησόμενος, ἔπει οὐ τί μοι αἰτιοὶ εἰσιν·
 οὐ γὰρ πῶ ποτ' ἐμὰς βοὺς ἦλασαν οὐδέ μὲν ἵππους,
 οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι βωτισανείρη
 καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἔπει ἢ μάλα πολλὰ μεταξὺ
 οὐρεά τε σκιδόντα θάλασσά τε ἤχησα·
 ἀλλὰ σοί, ὦ μέγ' ἀναϊδές, ἄμ' ἐσπόμεθ', ὄφρα σὺ χαίρησ,
 τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοί τε, κυνῶπα,
 πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγίζεις·
 καὶ δὴ μοι γέρας αὐτὸς ἀφαιρήσεσθαι ἀπειλεῖς,
 ᾧ ἔπι πόλλ' ἐμόγησα, δόσαν δέ μοι υἱεὺς Ἀχαιοῖν.
 Οὐ μὲν σοί ποτε ἴσον ἔχω γέρας, δῆπτότ' Ἀχαιοὶ
 Τρώων ἐκτέρσασσ' εὖ ναιόμενον πτολιεθρον·
 ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖον πολυάικος πολέμοιο
 χεῖρες ἐμαὶ διέπτουσ'· ἀτὰρ ἦν ποτε δαυρὸς ἵκηται,
 σοὶ τὸ γέρας πολὺ μείζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
 ἔρχομ' ἔχων ἐπὶ νῆας, ἔπει κε κάμω πολεμίζων.

agora ao mar salino assume a nave escura,
 repleta de remeiros; nela uma hecatombe
 se embarque, e vá Criseida, com seu belo rosto,
 a bordo, e alguém de bom conselho, um chefe de homens
 145 — Ajax, Idomeneu, ou Odisseu, divino,
 ou tu, Peleide, herói, temível entre todos —
 apaziguando o Arquero, cumpre o sacrifício.”
 Olhou-o de través Aquiles, pés-velozes:

“Investes na impostura, ó ávido de ganhos!

150 Como pode um Aqueu percorrer teus caminhos,
 porfiado em seguir-te, combatendo homens?

Até aqui não vim guerrear os Troianos,

lanceiros excelentes. Não me queixo deles.

A mim não me roubaram gado, nem cavalos,
 155 nem em Ftiá, nutriz de heróis, solo férundo,
 devastaram plantíos. Muitos montes medeiam
 sombreados entre nós, e o mar sempre-soante.

A ti, Grão Sem-Pudor, olho-de-cão, viemos
 seguir, satisfazer, salvar a honra em Tróia,

160 e a Menelau. Não cuidas disso, não te ocorre.

No entanto ameaças despojar-me do que é meu,
 prêmio de muitas lutas, dom de Aqueus, meu bem.
 Não se compara ao teu o quinhão que me cabe
 quando em Tróia saqueamos vilas bem-povoadas.

165 No tumulto da luta o legado mais duro

compete a minhas mãos; quando vem a partilha,
 teu prêmio é bem maior; o meu, de pouco preço,
 o prezo e lévo às naus, cansado da batalha.

Νῦν δ' εἶμι Φθίην δ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερόν ἐστιν
 οἴκαδ' ἔμειν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν, οὐδέ σ' εἶω
 ἔνθαδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύζειν. »
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
 « Φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται, οὐδέ σ' ἔγωγε
 λίσσομαι εὔνεκ' ἐμείω μένειν· πάρ' ἔμοιγε καὶ ἄλλοι
 οἳ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς.
 Ἐχθιστος δὲ μοὶ ἔσσι διοτρεφέων βασιλῆων·
 αἶετ' γὰρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε·
 εἰ μάλα καρτερὸς ἔσσι, θεὸς που σοὶ τὸ γ' ἔδωκεν·
 οἴκαδ' ἴων σὺν νηυσὶ τε σῆς καὶ σοῖς ἐτάροισι
 Μυρμιδόνεσσιν ἄνασσε, σέβεν δ' ἐγὼ οὐκ ἀλεγίζω,
 οὐδ' ὄθομαι κοτέοντος· ἀπειλήσω δὲ τοι ᾧδε·
 ὡς ἔμ' ἀφαιρέτ'αι Χρυσήϊδα Φοῖβος Ἀπόλλων,
 τὴν μὲν ἐγὼ σὺν νηὶ τ' ἐμῇ καὶ ἔμοις ἐτάροισι
 πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηίδα καλλιπάρηον
 αὐτὸς ἴων κλισίην δέ, τὸ σὺν γέρας, ὄφρ' ἐν εἰδήσ
 ὅσον φέρτερός εἶμι σέβεν, στυγὴ δὲ καὶ ἄλλος
 ἴσον ἐμὸν φάσθαι καὶ δμοιωθῆμεναι ἄντην. »
 Ὡς φάτο· Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δὲ οἴῃτορ
 στήθεσσιν λαοῖσι διάνδιχα μερμήριζεν.
 ἦ δ' γε φάσανον δέξυ ἔρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρξίλοι,
 ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.
 Ἔως δ' ταῦθ' ὄρμαινε κατά φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῦ μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
 οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
 ἄμφω δ' ἔμωδ' ἀμφὶ φιλέουσα τε κηδομένη τε·

Agora volto a Ftia. À casa, em naves curvas,
 170 mais vale retornar, que imaginar-me aqui,
 sem honra, a recolher-te espólios e tesouros.”
 Agamémnon, o rei, chefe de homens, contesta:
 “Foge, se o coração te apressa, nem eu peço
 que por mim te retenhas; outros, ao meu lado,
 175 me hão de honrar, Zeus prudente sobranceiro a todos.
 Dos reis que dele vêm, és quem mais eu detesto.
 Tens prazer na discórdia, em guerras, nas contendas.
 O valor que apregoa é favor divino.
 Regressa, pois, à casa com navios e súditos,
 180 senhor dos Mirmídeões. A mim não me dá pena,
 desdenho teu rancor. Porém, ouve este aviso:
 Visto que me despoja Apolo de Criseida,
 eu a mando de volta em navio equipado
 por meus homens; mas vou eu mesmo à tua tenda
 185 buscar Briseida, belo rosto, recompensa
 que te coube; verás assim quem pode mais;
 e que outro tema ombrear-se a mim como a um igual.”
 Falou. No peito hirsuto do Peleide a angústia
 assoma. O coração, partido em dois, hesita.
 190 Ou arranca do flanco a espada pontiaguda
 e afastando os demais abate o Atréide no ato,
 ou reprime o furor; doma a revolta no ânimo.
 Tudo isso lhe rodava no íntimo, e entretanto
 ia sacando da bainha o gládio enorme.
 195 Então, do céu, Atena desce. Enviou-a Hera,
 dos braços brancos, que ama os dois, por ambos vela.

στη δ' ἔπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
 οἷφ φαينوμένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρωτο.
 θάμβησεν δ' Ἀχιλλεύς, μετὰ δ' ἔτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
 Παλλὰδ' Ἀθηναίην· δεινὴ δὲ οἷ ὄσσε φάνανθεν.
 200
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 « Τίτ' αἶψ', αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, εἰλήλουθας;
 ἦ ἴνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο;
 ἀλλ' ἔκ τοι ἔρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι ὄλω·
 ἦς ὑπεροπλήσῃ τάχ' ἄν ποτε θυμὸν ἄλεσση. »
 205
 Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 « Ἦλθον ἐγὼ παύσοισα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθηται,
 οὐρανόβην· πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄμφω δμῶς θυμῷ φιλέουσά τε κηρομένη·
 210
 ἀλλ' ἄγε λήγ' ἔριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χεῖρ'·
 ἀλλ' ἦτοι ἔπεις μὲν δνειδίσιον ὡς ἔσεται περ·
 ὄδε γὰρ ἔξέρω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
 καὶ ποτέ τοι τρίς τόσσα παρέσσεται ἀγλαὰ δῶρα
 ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἦμῶν. »
 Τὴν δ' ἄπαμειβόμενος προσέφη πτόδας δῖος Ἀχιλλεύς·
 216
 « Χρὴ μὲν σφωϊκτερόν γε, θεά, ἔπος εἰρύσασσθαι
 καὶ μάλα περ θυμῷ κεχλωμένον· δὲ γὰρ ἄμεινον·
 δὲ κε θεοὺς ἐπιτιθέηται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ. »
 Ἥη καὶ ἐπ' ἀργυρῆι κόπῃ σχέθε χεῖρα βαρέϊαν,
 220
 ἔψ δ' ἔς κούλεδν ὄσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀτίθησε
 μύθφ Ἀθηναίης· ἦ δ' Ὀδυσσεύς μὲν δὲ βεθήκει
 δώματ' ἔς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
 Πηλεΐδης δ' ἔξαυτις ἀταρτηροῦς ἐπέεσσιν
 Ἀτρεΐδην προσέειπε, καὶ οὐ πῶ λήγε χόλοιο·

Por trás segura-lhe os cabelos louros, só
 visível para ele; ninguém mais a vê.
 Espanta-se o Peleide; gira o corpo, e logo
 dá com Palas Atena: olhos terríveis brilham!
 200
 Dingindo-se à deusa diz palavras rápidas:
 "Filha de Zeus tonante, portador do escudo,
 por que vens? Assistir à audácia de Agamémnon?
 Pois declaro o que penso e hei de ver cumprido:
 205
 seu belicoso orgulho vai causar-lhe a morte."
 Brilho de olhos azuis, responde a deusa Atena:
 "Descendo do alto céu, para acalmar-te a ira
 (se acaso me obedeces), vim a mando de Hera,
 deusa dos braços brancos, que por ambos vela.
 210
 Vamos, pára essa briga! Deixa em paz a espada!
 Insulta-o com palavras, sim, o quanto queiras.
 Agora vou dizer-te o que se cumprirá:
 um dia hão de pagar-te o triplo em dons esplêndidos
 como preço da afronta. Acalma-te e obedece."
 215
 Recomeça a falar Aquiles, pés-velozes:
 "Deusa, em respeito às duas, tenho de ceder,
 ainda que raive o coração. Melhor assim.
 Os deuses dão escuta a quem se curva aos deuses."
 Disse, e deixou pesar no punho prateado
 220
 a mão, embainhando o gládio enorme. Atena,
 vendo-se obedecida, retornou ao céu,
 ao Olimpo de Zeus, porta-escudo, entre os deuses.
 E o filho de Peleu, de novo, fala negra,
 turvo ainda de cólera, interpela o Atreide:

« Οἰνοβαρές, κυνός ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, 225
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἄμα λαφ' θωρηχθῆναι
 οὔτε λόχον δ' ἔναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
 τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι·
 230 ἢ πολὺ λώϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
 ὄψρ' ἄποαιρείσθαι δς τις σέθεν ἀντίον εἴπη·
 δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις·
 ἢ γὰρ ἄν, Ἀτρεΐδῃ, νῦν ὕστατα λωθήσαιο.
 Ἄλλ' ἔκ τοι ἔρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὀμοῦμαι·
 235 καὶ μὰ τὸδε σφῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ δόλους
 φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
 οὐδ' ἀναβηθήσει· περὶ γὰρ βᾶ ἐ χαλκὸς ἔλεψε
 φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτὲ μιν υἴες Ἀχαιῶν
 240 ἐν παλάμαις φορέουσι δικασπῶλοι, οἳ τε θέμιστας
 πρὸς Διὸς εἰρύαται· ὃ δέ τοι μέγας ἔσσεται ὄρκος·
 ἢ ποτ' Ἀχάλλῃος ποθὴ ἵξεται υἴας Ἀχαιῶν
 σύμπαντας, τότε δ' οὐ τι δυνήσαιο ἀχρῦμένος περ
 χραισμεῖν, εἴτ' ἂν πολλοὶ ὄψ' Ἔκτορος ἀδροφόνουιο
 βνήκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις
 245 χῳόμενος δ' ἶ ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας. »
 Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σφῆπτρον βᾶλε γαίῃ
 χρυσαίους ἤλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός·
 Ἀτρεΐδης δ' ἐπέρωθεν ἐμήνιε· τοῖσι δὲ Νέστορ
 ἠδυσπέτης ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορητής,
 250 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων βέεν αὐδή·
 τῷ δ' ἦδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων
 ἐφθλαθ', οἳ οἱ πρόσθεν ἄμα τράφεν ἦδ' ἐγένοντο
 ἐν Πύλῳ ἠγαθή· μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἄνασσαν.

225 "Olho de cão e coração de cervo! Bronco
 de vinho! Nunca ousaste, armado, com teu povo
 enfrentar um combate, nem seguiste os bravos
 na luta de emboscadas. Tens pavor à morte.
 Mais fácil é no vasto campo dos Aqueus
 esbulhar do seu bem a quem te contradiz.
 230 Devora-Povo! Rei dos Dânaos? Rei de nada.
 Senão seria este o teu último ultraje.
 Mas algo te direi é um magno juramento
 por este cetro — sim — profirerei: nem folha,
 235 nem ramo nele vizarão jamais, depois
 que arrancado do tronco foi-se da montanha
 e jamais tornará a verdecer; o bronze
 a seu redor cortou folhame e casca. Portam-no
 agora os juizes. Sim, um juramento magno:
 240 os Aqueus de saudade hão de clamar: Aquiles!
 Aquiles, Dor-do-Povo! E tu não poderás,
 ainda que dorido, aos que tombam, sem conta,
 sob Héktor, matador de guerreiros, valer
 doa-te n'alma o ódio: ao melhor dos Aqueus
 245 não honraste." Falou. E o cetro aurilavrado
 à terra o arremessou. Depois calou, sentou-se.
 O Atreide do outro lado desvairava. Néstor
 levantou-se então, grande orador, fala doce,
 voz melíflua de Pílio, palavras de mel.
 250 Gerações de mortais, mais de uma, diante dele,
 nutridos e nascidos na divina Pílio,
 já vira perecer. Reina sobre a terceira.

ὁ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 « ὦ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιῖδα γαίαν ἰκάνει·
 255 ἦ κεν γηθήσαι Πριάμος Πριάμοιο τε παῖδες
 ἄλλοι τε Τρῶες μέγα κεν κεχαροτάτο θυμῷ,
 εἰ σφδιν τάδε πάντα πυβολάτο μαρναμένοιν,
 οἷ περι μὲν βουλὴν Δαναῶν, περὶ δ' ἔστέ μάχεσθαι.
 Ἀλλὰ πίθεσθ'· ἔμφο δὲ νεωτέρω ἔστων ἔμειο·
 260 ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοισιν ἠέ περ ἡμῖν
 ἀνδράκων δμύλησα, καὶ οἷ ποτέ μ' οἷ γ' ἀβέρυζον.
 Οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,
 οἷον Περιβοῶν τε Δρύαντά τε, ποιμένα λαῶν,
 Καινέα τ' Ἐξείδιον τε καὶ ἀντίθεον Πολύφρημον,
 265 Θησέα τ' Αἰγείδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισι·
 κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν·
 κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο,
 Φηρῶν ὄρεσκόμοισι, καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσαν.
 Καὶ μὲν τοῖσιν ἐγὼ μεθομύλιον ἐκ Πύλου ἔλλθων,
 270 τηλόθεν ἐξ ἀπίης γαίης· καλέσαντο γάρ αὐτοί·
 καὶ μαχόμεν κατ' ἐμ' αὐτὸν ἐγὼ· κείνοισι δ' ἔν οἷ τις
 τῶν οἷ νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·
 καὶ μὲν μευ βουλέων ἔνυιεν πείθοντό τε μύθορ·
 275 ἄλλὰ πίθεσθε καὶ ὅμμες, ἔπει πείθεσθαι ἔμεινον·
 μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθὸς περ ἔδων ἀποαίρεο κούρην,
 ἀλλ' ἔα, ὡς οἱ πρῶτα δόσαν γέρας ὕδες Ἀχαιῶν·
 μήτε σὺ, Πηλεΐδη, θελ' ἐρίζεμεναι βασιλῆι
 ἀντιβίην, ἔπει οἷ ποθ' ὀμολίης ἔμμορε τιμῆς
 σκηπτοδοχος βασιλεύς, φ' τε Ζεὺς κῆδος ἔδωκεν.
 280 Εἰ δὲ σὺ καρτερός ἔσσι, θεὰ δὲ σε γείνατο μήτηρ,

Νέστορ, ο βεμπεσάντε, falou como na ágora:
 "Grande luto — aí de nós! — ameaça os Aqueus.
 255 Príamo e seus Priámidēs hão de alegrar-se,
 hão de alegrar-se todos os demais Troianos,
 folgando o coração, se sabem dessa briga
 entre os melhores Dánaos, em conselho ou guerra.
 Pois dai-me ouvidos ambos, sois mais moços que eu.
 260 Já no passado convivi com outros bravos,
 superiores a vós, mais corajosos. Não,
 nenhum subestimou-me. Não vi homens, neq̄
 verei como Pírfōo, iguais a Driante,
 e Exáδιο e Ceneu, e Polífemo, símile
 265 divino, ou Teseu, qual um deus, príncipe Egeída.
 Estes, os mais bravos que a terra alimentou,
 lutaram só com bravos (eram os mais bravos),
 com os feros Centauros da montanha, em pánico
 batidos. E eu com esses bravos, oriundo
 270 de uma terra longínqua: eles me convocaram.
 Lutei junto com eles — só — no meio deles,
 nenhum ferrestre, dos de hoje, lutaria.
 E eles — sim! — me ouviam, seguiam-me os ditos.
 Obedecei-me, pois, vós também, é melhor.
 275 Ainda que poderoso, Atreide, não despojes
 de seu prêmio o Peleide, a moça que os Aqueus
 lhe deram. Por teu lado, Aquiles, não concorras
 com o rei, cara a cara, o portador do cetro,
 credor da honra maior, por Zeus, que lhe deu glória.
 280 Se és mais forte e gerou-te o seio de uma deusa,

ἀλλ' ὃ γε φέρτερός ἐστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει.
Ἄτρεΐδῃ, σὺ δὲ παθετέων μένος· αὐτὰρ ἔγωγε
λίσομ' Ἀχίλλῃ μεθέμεν χόλον, ὅς μ' ἐγὰ πῆσαι
ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο. »

Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων·
« Ναι δὴ ταυτὰ γε πάντα, γέρον, κατὰ μοῖραν ἔειπες. »

ἀλλ' ὅδ' ἀνὴρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν,
πῆσαι δὲ σημαίνειν, ἃ τιν' οὐ πείσεσθαι ὀίω.

εἰ δὲ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἔόντες,
τοῦνεκά οἱ προσέουσι δινεῖδα μυθήσασθαι ; »

Τὸν δ' ἔρ' ὑποβλήδην ἠμείβετο δῖος Ἀχίλλεύς·
« Ἥ γὰρ κεν δευλός τε καὶ οὐτιδανός καλεοίμην,
εἰ δὴ σοὶ πᾶν ἔργον ὑπεξομαι ὅττι κεν εἴπῃς·
ἄλλοισιν δὲ ταῦτ' ἐπιτέλλω, μὴ γὰρ ἔμοιγε
σήμαιν'· οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι ὀίω.

Ἄλλο δὲ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλωο σφῖσι·
χρῆσι μὲν οὐ τοι ἔγωγε μαχίσομαι εἵνεκα κόρης
οὔτε σοὶ οὐτέ τῳ ἄλλῳ, ἐπεὶ μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες·
τῶν δ' ἄλλων ἃ μοὶ ἔστι βοῆ παρὰ νηὶ μελαίνῃ,
τῶν οὐκ ἄν τι φέροις ἀνελὼν ἀέκοντος ἔμετο·
εἰ δ' ἔγχε μὴν πείρησαι, ἵνα γινώσῃ καὶ οἷδε·
αἶψά τοι αἶμα κελαινὸν ἐρώησει περὶ δουρῖ. »

Ὡς τὼ γ' ἀντιβίοντο μαχεσσαμένω ἑπέεσσιν
ἀνστήτην, λῦσαν δ' ἔγορην παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν.
Πηλεΐδης μὲν ἐπὶ κλισίας καὶ νῆας ἕϊσας
ἦε σὺν τε Μενουτιάδῃ καὶ οἷς ἑτάροισιν·
Ἄτρεΐδης δ' ἄρα νῆα βοὴν ἄλα δὲ προέρουσεν.

ele é quem pode mais, reina sobre mais gente.
Dá uma pausa à ira, Atreide. Eu próprio — eu —
sou quem te rogo: tira teu furor de sobre
Aquiles: ele é o nosso muro nesta guerra

285 má." Retoma a palavra Agamémnon, o rei:
"Mediste-o bem, ancião, teu verbo, como os fados
mandam. Mas este quer estar acima de outros,
sobre todos impor-se, dominar a todos,

290 imperar e dar ordens, das quais — creio — muitos
discordarão. Se é bom de lança, dom dos deuses,
não lhe cabe assomar-se em arroubos de insulto."
Aquiles, o divino, o interrompeu abrupto:

"Toltrão, Dânao de nada — assim me chamariam —
se acaso eu me dobrasse às coisas que tu dizes.
295 Dita normas aos outros; quanto a mim, não, nada
me ordenes, que já não te vou obedecer.
Algo mais te direi: põe de vez na cabeça,

com minhas mãos não vou lutar por essa moça
contigo, com ninguém: foi-me dada e roubada;
300 de tudo o mais que está na veloz nave negra,
nada arrebatará contra a minha vontade;
se queres, vem: que todos ficarão sabendo
de teu sangue renego a me escoar da lança!"

Assim tendo lutado, opostos nas palavras,
305 erguem-se, junto às naves se dissolve a água.
Vai o Peleide ruído às tendas e às simétricas
naves, junto com Pátroclo Menécio e os mais
companheiros. O Atreide, por seu turno, lança

ἐς δ' ἐρέτας ἔκρινεν εἰκόσιν, ἔς δ' ἑκατόμβην
 βῆσε θεῶ, ἀνά δὲ Χρυσήϊδα καλλιπάρῃον
 εἴσεν ἄγων· ἐν δ' ἄρχος ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς.
 Οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὄγρα κέλευθα,
 λαοὺς δ' Ἀτρεΐδης ἀπολυμαίνεσθαι ἄνωγεν·
 οἱ δ' ἀπελυμαίνοντο καὶ εἰς ἄλα λύματ' ἔβαλλον,
 ἔρπον δ' Ἀπόλλωνι τεληέσσας ἑκατόμβας
 ταύρων ἢ δ' αἰγῶν παρά θιν' ἄλδος ἀτρυγέτοιο·
 κνίσση δ' οὐρανὸν ἴκεν ἔλισσομένη περὶ κενυφῆ.
 Ὡς οἱ μὲν τὰ πένοντο κατὰ στρατὸν· οὐδ' Ἀγαμέμνων
 λῆγ' ἔρδος, τὴν πρῶτον ἐπηπέλιησ' Ἀχλῆη,
 ἀλλ' ὅ γε Ταλθύβιον τε καὶ Εὐρυβάτην προσέειπε,
 τῷ οἱ ἔσαν κήρυκε καὶ δτηρηρῶ θεράποντε·
 « Ἐρχεσθον κλισίην Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος·
 χεῖρδ' ἐλόντ' ἀγέμεν Βρισηΐδα καλλιπάρῃον·
 εἰ δέ κε μὴ δώησιν, ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
 ἔλθῶν σὺν πλεόνεσσι· τό οἱ καὶ βίγιον ἔσται. »
 Ὡς εἰπὼν προΐει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·
 τῷ δ' ἔεκοντε βάτην παρά θιν' ἄλδος ἀτρυγέτοιο,
 Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίνῃ
 τὸν δ' εὖρον παρά τε κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίνῃ
 ἤμενον, οὐδ' ἔρα τῷ γε ἰδῶν γήθησεν Ἀχιλλεύς·
 τῷ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένῳ βασιλῆα
 στήτην, οὐδὲ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἐρέοντο·
 αὐτὰρ δ' ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε·
 « Χαίρετε, κήρυκες, Διὸς ἀγγελοὶ ἦδε καὶ ἀνδρῶν,
 ἔσσαν ἴτ'· οὐ τί μοι ὄμμες ἔπαίτιοι, ἀλλ' Ἀγαμέμνων,
 ὃ σφδι προΐει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης.

ao mar a nau veloz com vinte remadores
 310 seletos, e a hecatombe, e a seu bordo Criseida,
 belo rosto; Odisseu, multiardiloso, à testa.
 Embarcados assim, navegam rotas úmidas.
 Aos que ficam o Atreide ordena que se lavem.
 E eles se lavam; limpos, depurados, lançam
 315 ao mar salino a escória. E fazem hecatombes
 para Apolo, perfeitas, junto ao mar insone –
 touros e cabras; fumo graxo odora os céus,
 espiralando. Assim as tropas se ocupavam.
 Agamémnon insiste na discórdia e chama
 320 Euríbates, Taltíbio, e a ambos, seus arautos,
 prestimosos acólitos, ordena: "Ide
 à tenda do Peleio; Aquiles; pela mão
 tomai Briseida, belo rosto. Se por bem
 não lhes for dada, eu próprio a tomarei, eu com
 325 meus homens; isso vai-lhe dar mais calafrios!"
 Assim os enviou, com linguagem violenta;
 e ambos vão, constringidos, junto ao mar insone,
 rumo às tendas e às naves mirimudoneas; vão
 e o encontram sentado junto à nave escura.
 330 Aquiles, vendo os dois que chegam, não se alegra.
 E respeitando o rei, temerosos, os dois
 estacam, sem palavras, perdem voz e fala.
 Aquiles penetrou-lhes a mente e falou:
 "Arautos, vos saúdo, a vós, núncios de Zeus
 335 e dos homens. Aqui, chegai mais perto. Não,
 de nada vos acuso. A culpa é de Agamémnon,

Ἄλλ' ἄγε, διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρη
καὶ σφωιν δὲς ἄγειν· τῷ δ' αὐτῷ μάρτυρον ἔστων
πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων,
340 καὶ πρὸς τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος, εἴ ποτε δ' αὐτε
χρεῖῳ ἔμειο γένηται ἀεικέα λοιγὸν ἀμύβαι
τοῖς ἄλλοις· ἦ γὰρ δ' γ' ὀλοῖσθαι φρεσὶ θύει,
οὐδέ τι σῶδε νοῆσαι ἄμα πρόσσω καὶ ὄπισσω,
ὅπως οἱ παρὰ νηυσὶ σοὶ μαχέονται Ἀχαιοί. »
345 Ὡς φάτο, Πατρόκλος δὲ φίλῳ ἐπεπέθειθ' ἑταίρῳ,
ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηίδα καλλιπάρηον,
δῶκε δ' ἄγειν· τῷ δ' αὐτίς ἔτην παρὰ νῆας Ἀχαιῶν·
350 ἢ δ' ἀέκουσ' ἄμα τοῖσι γυνὴ κίεν· αὐτὰρ Ἀχιλλεύς
δακρύσας ἑτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς,
θῖν' ἐφ' ἄλδος πολιῆς, δρόων ἐπι σῆνοπα πόντον.
πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας δρεγνύς·
« Μητέρα, ἐπιεί μ' ἔτεκές γε μινυρθάδιόν περ ἑόντα,
τιμὴν πτέρ μοι δφέλλεν· Ὀλύμπιος ἐγνυαλίξαι
355 Ζεὺς ὑψιβρέμετης· νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν.
ἦ γὰρ μ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν· ἔλδον γὰρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας. »
Ὡς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ·
ἠμένῃ ἐν βένθεσσιν ἄλδος παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδου πολιῆς ἄλδος ἦτορ· ἑμίχλη,
360 καὶ βα πᾶροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρὶ τὲ μιν κατέρεξεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζα·
« Τέκνον, τί κλαίεις; τί δὲ σε φρένας ἴκετο πένθος;
ἔξασύδα· μὴ κεῖθε νόφ, ἵνα εἴδομεν ἄμφω. »
Τὴν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·

guloso de Briseida. Pátroclo, divina
estirpe, busca, dá-lhes a moça; que os dois,
levando-a, testemunhem junto aos imortais
340 e aos homens perecíveis e ante um rei cruel,
no dia em que couber a mim vos defender,
do opróbrio, a vós, a todos. Ele ferve em fúria
e não distingue mais o antes do depois,
para que a salvo os gregos lutem junto às navas.”
345 Falou. Presta obediência ao caro companheiro,
Pátroclo. Para fora da tenda, Briseida,
bela rosto, é levada. E os dois, de volta, junto
às navas – e a mulher a contragosto – vão.
Aquiles põe-se à parte, afasta-se, chorando,
350 sentado junto ao mar salino-cinza, e olhava
ao longe as águas cor de vinho. Então à mãe
implora muitas vezes: “Mãe, que me dotaste
de uma vida tão curta, não devia o Olimpo
cumular-me de honras? Zeus, que no alto soa,
355 não me deu nem migalha. E o Atreide, o poderoso,
por cima ainda me ofende: priva-me do prêmio
e goza do que é meu.” Falou, chorando. E a mãe
augusta o ouviu, sentada junto ao velho pai,
no fundo do oceano. Então surgiu do mar
360 salino-cinza a deusa – uma bruma – e atagava
o filho em prantos. Disse: “Por que choras, qual
a dor que à mente fere e te magoa? Conta,
nada me escondas, filho. Quero partilhá-la.”
Então, ferido fundo, Aquiles, pés-velozes,

365 « Οἴσθα· τί ἦ τοι ταῦτα ἰδοῖη πᾶντ' ἄγορεύω ;
 φάχεσθ' ἐς Θήβην, ἱερὴν πόλιν Ἥριτωνος,
 τὴν δὲ διεπράδομέν τε καὶ ἤγομεν ἐνθάδε πᾶντα·
 καὶ τὰ μὲν εὖ δόσαντο μετὰ σφίσι νῆες Ἀχαιῶν,
 ἐκ δ' ἔλιν Ἀτρεΐδῃ Χρυσίδα καλλιπάρηον.
 370 Χρύσης δ' αὖθ' ἱερὺς ἑκατηβόλου Ἀπόλλωνος
 ἤλθε βοῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
 λυσόμενός τε θυγάτρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἔποινα,
 στέμματα' ἔχων ἐν χερσίν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 χρυσοῦ ἀνά σκήπτρῳ, καὶ λίσαστο πάντας Ἀχαιοῦς,
 375 Ἀτρεΐδα δὲ μέλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν.
 Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπυφήμεσαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἔποινα·
 ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔταλλε·
 380 χῳόμενος δ' ὁ γέρον πάλιν ἔχετο· τοῖο δ' Ἀπόλλων
 εὐξαμένον ἤκουσεν, ἔπει μέλα οἱ φίλος ἦεν,
 ἦκε δ' ἐπ' Ἀργείοισι κακὸν βέλος· οἱ δὲ νυ λαοὶ
 θυήσκον ἑπασσύτεροι, τὰ δ' ἐπὶ φέτο κῆλα θεοῖο
 πάντη ἀνά στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν· ἔμμι δὲ μάντις
 385 εὖ εἰδὼς ἀγόρευε θεοπροπίας Ἐκάτοιο.
 Αὐτίκ' ἐγὼ πρῶτος κελόμην θεὸν Ἰάσκεισθαι·
 Ἀτρεΐωνα δ' ἔπειτα χόλος λάβεν, αἴψα δ' ἀναστάς
 ἠπείλησεν μῦθον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστὶ·
 390 τὴν μὲν γὰρ σὺν νηὶ θοφῇ ἐλίκωπες Ἀχαιοὶ
 ἐς Χρῦσιν πέμψουσιν, ἄγουσι δὲ δῶρα ἔνακτι·
 τὴν δὲ νέον κλισίηθεν ἔθαν κήρυκες ἄγοντες
 κούρην Βρισηῖος, τὴν μοι δόσαν νῆες Ἀχαιῶν.

365 respondeu: "Sabes tudo, é repetir contar-te o que passou. Marchamos contra Tebas, santa cidade do Ecição. De tudo a despojamos, e os filhos dos Aqueus repartiram-lhe os bens; ao Atreide tocou Criseida, belo rosto.
 370 Sacerdote de Apolo, deus flechicerteiro, veio Crises às naus dos Aqueus de couraça brônzea. Trazia dons riquíssimos, visando a libertar a filha. O cetro de ouro e os naistros do deus flechicerteiro à mão. E suplicava a todos os Aqueus e a ambos os Atreides, comandantes. Clamaram os Aqueus uniconcordes: 'Que se atenda o sacerdote e as galas do resgate se aceitem.' Não no coração tem no entanto Agamémnon. Com palavras duras 380 refuga o velho. Este volta atrás, colérico. Apolo, que o queria, ouviu-lhe os rogos. Logo, contra os Aqueus disparou um flechaço funesto. E um por sobre o outro eles caíram: setas do deus, por toda parte, dizimando tropas. 385 Águre sabedor das coisas nos resolve o oráculo do deus. Falei antes de todos: 'Urge aplacar o Arqueiro.' Fúria escura turva o Atreide. Fez-me então a ameaça que ora cumpre. A Crises os Aqueus de olhos vivazes com 390 nau veloz devolveram Criseida; e ao deus, dons tributaram. Agora à minha tenda arautos vêm-me tomar Briseida, prêmio que os Aqueus

Ἄλλὰ σὺ, εἰ δύνασαι γε, περίσχεο παιδὸς ἕβρος·
ἔλθοῦσ' Ὀλύμπου δὲ Δία λίσαι, εἴ ποτε δῆ τι
ἦ ἔπει ὄνησας κραδίην Διὸς ἠὲ καὶ ἕργω.

395

Πολλὰκι γάρ σεο πατὴρ ἐνὶ μεγάροισιν ἔκουσα
εὐχομένης, δὲ ἔφησθα κελαϊνεφεὶ Κρονίωνι
οἷη ἐν ἀθανάτοισιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυναι,

400

ὀπίπτε μιν ξυνόησαι Ὀλύμπιοι ἠβελον ἄλλοι,
Ἥρη τ' ἠδὲ Ποσειδάων καὶ Παλλὰς Ἀθήνη·
ἄλλὰ σὺ τὸν γ' ἔλθοῦσα, θεά, ὑπελύσσο δαμῶν,

δὲ ἔκατόγχειρον καλέσασ' ἐς μακρὸν Ὀλύμπου,
δὲν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἀνδρες δὲ τε πάντες
Αἰγαίων' — ὃ γὰρ αὖτε βίη σὸ πατὴρ ἀμείνων —
ὃς ἴα παρὰ Κρονίωνι καθέζετο κύδει γαίον·

405

τὸν καὶ ὑπέδδεισαν μάκαρες θεοὶ οὐδὲ τ' ἔδησαν,
τῶν νῦν μιν μνήσασα παρέξω καὶ λαβὴ γούνων,
αἷ κέν πως ἐθέλησιν ἐπὶ Τρώεσσι ἀρῆξαι,

τοὺς δὲ κατὰ πρόμνας τε καὶ ἀμφ' ἔλα Ἐλισαί Ἀχαιοὺς

410

κτεινομένους, ἵνα πάντες ἐπαύρωνται βασιλῆος,
γυῖ δὲ καὶ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
ἦν δῖτην, ὃ τ' ἀριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν. »

Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα Θέτις κατὰ δάκρυ χέουσα·

« ὦ μοι τέκνον ἔμν, τί νῦ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα ;

415

αἰτ' ὄφελος παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπήμων
ῆσθαι, ἔπει νῦ τοι αἴσα μίνυθά περ, οὗ τι μάλα δὴν
νῦν δ' ἔμα τ' ἀκύμορος καὶ διζυρὸς περὶ πάντων
ἔπλεο· τὸ σε κακῆ αἰσῆ τέκον ἐν μεγάροισι.

Τοῦτο δὲ τοι ἔρεουσα ἔπος Διὶ τερπικεραυνῶν

εἰμ' αὐτῇ πρὸς Ὀλύμπου ἀγάννιφον, αἷ κε τίθηται·

420

me deram. Tu, se o podes, socorre teu filho.

Sobe ao Olimpo. Roga a Zeus. Se em algo algum dia a Zeus, por acaso, o coração tocaste

395 com palavras e obras — pois te ouvi frequentes vezes dizer, no paço de meu pai, que a sós, sozinha, ao filho de Saturno, nuvem-turvo, poupaste a afronta, quando outros imortais

400 — Hera, Netuno, Apolo — com grilhões quiseram aprisioná-lo; vieste então, deusa, e o livraste e ao Olimpo chamaste o de Cem-Mãos, aquele que é Briareu para os deuses, para os mais, Egeu, mais forte do que o pai Netuno e que sentou-se ao lado do Saturno, exultando de glória;

405 sentiram medo os venturosos, desistiram dos grilhões. Vai. Recorda-lhe isso. Os joelhos lhe abraça. Vê se o moves em favor de Tróia, aos Aqueus impelindo para o mar e as popas, e assim, arruinados, que a seu rei festejem

410 e Agamémnon, Atreide, amplo-reinante, entenda seu desvio: não honrou o melhor dos Aqueus.”

Tétis, desfeita em lágrimas, lhe responde:
“Ai de mim! Te criei nutrido de infortúnio:

415 Sem lágrimas, sem dor, assim eu te quisera sentado junto às naves, pois te esprieta a Moira,

tens vida breve. Agora ao breve o desditoso se ajunta. Nestes paços te gerei com mãe sorte. Para falar em teu favor a Zeus,

420 amador de relâmpagos, ao nívelo Olimpo

ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ἄκυπτοισι
μήνι· Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύεο πάμπαν·
Ζεὺς γὰρ ἐς Ὀκεανὸν μετ' ἀμύμονας Αἰθιοπίας
χθιζὸς ἔβη μετὰ δαίτα, θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἔποντο·
445 δωδεκάτη δέ τοι αἴτις ἐλεύσεται Οὐλύμπιον δῶ,
καὶ τότε ἔπειτά τοι εἴμι Διὸς ποτὶ χαλκοδατῆς δῶ,
καὶ μιν γουνάσσομαι καὶ μιν πείσεσθαι δίω. »

«Ὡς ἔφα φωνήσασ' ἀπεδήσατο, τὸν δ' ἔλιπ' αὐτοῦ
χρῶμενον κατὰ θυμὸν εὐζῶνοιο γυναικός,
430 τὴν βα βίη ἀέκοντος ἀπηύρων· ἀπὲρ Ὀδυσσεύς
ἐς Χρύσην ἴκανεν ἔργων ἱερὴν ἑκατόμβην.

Οἱ δ' ἔτε δὴ λιμένος πολυθενθῆος ἐντὸς ἱκοντο,
ἰστία μὲν στείλαντο, θέσαν δ' ἐν νηὶ μελαίνῃ.

Ἰστών δ' ἰστοδόκη πέλασαν προτόνοισιν ὑφέντες
435 κερπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεσαν ἐρετμοῖς·
ἐκ δ' εὐνάς ἔβαλον, κατὰ δὲ πρυμνήσι' ἔδησαν·

ἐκ δὲ καὶ ἀπὸ τοῖ βαίνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης,
ἐκ δ' ἑκατόμβην βῆσαν ἐκρηβόφ' Ἀπόλλων·

ἐκ δὲ Χρυσῆς νηὸς βῆ ποντοτόροιο.

440 Τὴν μὲν ἔπειτ' ἐπὶ βωμὸν ἔργων πολύμητις Ὀδυσσεύς
πατρὶ φίλω ἐν χερσὶ τίθει, καὶ μιν προσέειπεν·

«Ὡ Χρῦση, πρό μ' ἔπεμψεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
445 παῖδά τε σοὶ ἀγέμεν, Φοῖβω θ' ἱερὴν ἑκατόμβην
βέξαι ὑπὲρ Δαναῶν, δῆφ' ἱλασόμεσθα θνακτα,
δς νῦν Ἀργεῖοισι πολύστονα κήδε' ἔφρηκεν. »

«Ὡς εἰπὼν ἐν χερσὶ τίθει, δ δὲ δέξαστο χαίρων
445 παῖδα φίλῃν· τοὶ δ' ὄκα θεῶν κλειτὴν ἑκατόμβην
ἔξελις ἔστησαν εὐδόμετον περὶ βωμόν,

eu mesma subirei. Talvez me ouça. E tu,
sentado junto às naus, mantém contra os Aqueus
a ira e te abstém da guerra. Zeus partiu
com sua corte para a festa dos Etiópes
425 que vivem no Oceano. Volta em doze dias,
É então que por tí, pisando o assoalho brônzeo
de seu palácio, irei, abraçada a seus joelhos,
suplicar, convencê-lo." Assim falou e Aquiles
só, coração colérico, sofria pela

430 moça – fina cintura – que lhe arrebataram
a contragosto. Logo, Odisseu chega a Crisa
com a sacra hecatombe, e aporta ao mais profundo,
faz recolher as velas sobre a nave negra,
um lastro quase, e o mastro faz abater, soltas
435 as enxárcias. A remo, a nau alcança a barra:
fora lançam a âncora, as amarras prendem;
fora saem todos mais – na areia o mar rebenta;
fora a hecatombe sacra expõem a Apolo Arqueiro;
fora da nave singradora, eis, sai Criseida.

440 Ao altar leva a moça, e às mãos do pai, o multi-
ardiloso Odisseu. Ao velho então proclama:
"Ó Crises, Agamémnon, comandante de homens,
mandou-me devolver-te a filha e oferecer
uma hecatombe a Apolo, para que se aplaque,
445 a Apolo, que aos Aqueus causou múltiplas mágoas."
Assim falou e aos braços deu-lhe a filha amada.
Crises a recebeu com alegria. E então
a sagrada hecatombe dispõem ao redor

450 χερνίσαντο δ' ἔπειτα καὶ οὐλοχύτας ἀνέλοντο·
 τοῖσιν δὲ Χρύσης μεγάλ' εὐχετο χεῖρας ἀνασχών·
 « ΚΛΘΒΙ μιν, Ἀργυρότρεψ', ὅς Χρύσην ἀμφιβέθηκας
 Κιλιάδην τε Λαβέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις·
 455 ἦδη μὲν ποτ' ἔμευ πάρος ἔκλυες εὐξαμένοιο,
 τίμησας μὲν ἔμέ, μέγα δ' ἕψασο λαὸν Ἀχαιῶν·
 ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήνηνον ἐέλδωρ·
 ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἔμνον. »
 ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε φοῖβος Ἀπόλλων.
 460 Ἀὐτὰρ ἔπει β' εὐξάντο καὶ οὐλοχύτας τροβάλοντο,
 ἀδέρυσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,
 μῆρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίσση ἐκάλυψαν
 δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὀμοθέτησαν·
 καίε δ' ἐπὶ σχίζης ὁ γέρον, ἐπὶ δ' αἴθοπα οἶνον
 465 λέϊβε· νέοι δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπόβολα χερσίν.
 Ἀὐτὰρ ἔπει κατὰ μῆρ' ἐκὴ καὶ σπλάγχν' ἐπάσαντο,
 μίστυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειραν,
 ὀπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα·
 αὐτὰρ ἔπει παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα,
 470 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης.
 Ἀὐτὰρ ἔπει πάσιος καὶ ἐδητύος ἔξ ἔρον ἔντο,
 κοῦροι μὲν κρητήρας ἐπειστέψαντο ποτοῖο,
 νόμησαν δ' ἄρα πῖσιν ἐπαρξάμενοι δεπύκασιν·
 οἱ δὲ πανημέριοι μολπήθ' ἄδην ἱλάσκοντο
 καλὸν δαΐδοντες παίηονα κοῦροι Ἀχαιῶν,
 475 μέλιποντες Ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπειτ' ἀκούων.
 Ἥμος δ' ἦέλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε,
 δὴ τότε κοιμήσαντο παρὰ πρυμνήσια νηῶς·

450 do altar bem-lavrado. Mãos lavadas, lançam
 punhados de cevada. Crises roga ao deus
 por eles, mãos alçadas: "Arcoargênteo, escuta-me
 guardião de Crisa e Cila, imperador de Tênedos.
 Já me ouviste uma vez e honraste-me oprimindo
 o povo dos Aqueus, que tanto me humilharão.
 455 Atende-me o desejo agora e livra os Dânaos
 da peste, mal sem cara, praga que os devora."
 Assim falava, súplice, e o ouvia Apolo.
 Então, depois de orar, e de espalhar farinha,
 destroncam e degolam bois, esfolam touros,
 460 coxas cortam e apartam, cobrem-nas de graxa –
 dupla camada – e lançam talhos crus por cima.
 O velho tosta as carnes sobre a lenha, verte
 vinho rosto-de-fogo e os moços vêm com garfos
 de cinco pontas. Mordem coxas, provam vísceras
 465 e o que resta retalham, enfiam no espeto,
 assam peritamente e vão tirando os nacos.
 Trabalho concluído, está pronto o banquete:
 banqueteiaram-se então, cada qual a seu gosto.
 Do comer, do beber, saciaram a gana.
 470 Agora acodem moços com crateras plenas
 de vinho que as coroa, e as primícias em copas
 à roda distribuem. Por todo o dia cantam
 os Dânaos, aplaudindo o deus – peã bellissimo! –,
 dança de jovens para o Arqueiro, alegre a ouvi-los.
 475 E só quando se pôs o sol e veio o escuro,
 só então repousaram no navio fundeado;

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη βροδοάκτυλος Ἥως,
 καὶ τότε ἔπειτ' ἀνάγοντο μετὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
 τοῖσιν δ' ἔκμενον οὐρὸν ἴει ἑκάεργος Ἀπόλλων·
 οἱ δ' ἴστων στήσαντ' ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πέτασσαν,
 480 ἔν δ' ἄνεμος πρῆσεν μέσον ἰστίων, ἀμφὶ δὲ κύμα
 στείρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηὸς ἰούσης·
 ἣ δ' ἔθειεν κατὰ κύμα διαπρήσσουσα κέλευθον.
 Αὐτὰρ ἔπει β' ἴκοντο μετὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν,
 485 νῆα μὲν οἳ γε μέλαιναν ἐπὶ ἠπείροιο ἔρυσσαν
 ὕψοσ' ἐπὶ ψαμάθοις, ὑπὸ δ' ἔρματα μακρὰ τάνυσσαν·
 αὐτοὶ δ' ἔσκιόωντο κατὰ κλισίας τε νέας τε.
 Αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι
 διογενῆς Πηληϊὸς υἱός, πόδας ὠκὺς Ἀχίλλεύς·
 οὐτέ ποτ' εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν
 490 οὐτέ ποτ' εἰς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ
 αὐθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτὴν τε πτόλεμόν τε.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ β' ἐκ τοῦ δωδεκάτη γένετ' ἦώς,
 495 καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλύμπου ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔδυντες
 πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐλήθετ' ἔφρετμῶν
 παυδὸς ἔοσ', ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύσσετο κύμα θαλάσσης,
 ἠέρη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὐλύμπόν τε·
 εἶβεν δ' εὐρύσπα Κρονίδην ἄτερ ἦμενον ἄλλων
 ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδευφάδος Οὐλύμποιο·
 500 καὶ βᾶ παροῖβ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων
 σκατῆ, δεξιτερῆ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθεραῖνος ἔλοδσα
 λισσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἀνακτα·
 « Ζεὺ πάτερ... εἴ ποτε δὴ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα
 ἣ ἔπει ἢ ἔργῳ, τότε μοι κρήνην ἐέλδοσ'

e só quando reluz a Aurora, dedos róseos,
 menina da manhã, se vão rumo ao exército
 enorme dos Aqueus. O Arqueiro envia um vento
 favorável. O mastro erguido, as velas pandas,
 480 brancas, sopradas bem no centro, e em torno à quilha
 que avança, as ondas – rastro púrpura – soando,
 soando, enquanto a nau ao longo rasga a rota.
 Chegando enfim ao amplo exército dos gregos,
 485 arrastam para a terra firme a nave negra,
 para a areia, no alto, e põem debaixo escoras.
 Aos poucos se dispensam entre naves e tendas.
 A ira o roendo à beira de suas naves rápidas,
 sentava-se o Peleio Aquiles, pés-velozes.
 490 Nem a glória da ágora o atraía agora,
 nem a guerra. Ficava ali, o coração
 pisado, ansiando pelos gritos de combate.
 Mas assim que surgiu a aurora duodécima,
 os deuses sempiternos voltam para o Olimpo,
 495 à frente deles, Zeus. E Tétis não esquece
 o pedido do filho. Sai da onda marinha.
 Qual bruma da manhã se eleva ao grande céu.
 O Satúrneo, voz forte, encontra-o, separado
 dos outros, no mais alto píncaro do Olimpo.
 500 Senta-se ao lado dele; abraça-lhe os joelhos
 pela esquerdá, e lhe afaga o queixo à mão direita.
 Suplica então a Zeus, soberano Satúrneo:
 “Zeus pai, se alguma vez a ti, entre imortais,
 com palavras e obras te ajudei, atende

505 τήμησόν μοι υἱόν, δς ὠκυμορότατος ἄλλων
 ἔπιετ'· ἀτέρ μιν υἱὸν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 ἠτίμησεν· ἑλὼν γάρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας.
 Ἀλλὰ σὺ πέρ μιν τίσον, Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ.
 510 τόφρα δ' ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος, ὄφρ' ἂν Ἀχαιοὶ
 υἱὸν ἔμῳν τίσωσιν ὀφελῶσάν τε ἔ τιμή. »
 Ὡς φάτο· τήν δ' οὐ τι προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς,
 ἀλλ' ἄκέων δὴν ἦστο· Θέτις δ' ὥς ἤψατο γούνων,
 515 ὡς ἔχετ' ἐμπεφυῖα, καὶ εἶρετο δευτέρων αὐτίς.
 « Νημερτές μὲν δὴ μοι ὑπόσχεο καὶ κατάνευσον,
 ἢ ἀπόειπ', ἐπεὶ οὐ τοι ἔπι δέος, ὄφρ' ἐὺ εἶδῃ
 ὅσον ἐγὼ μετὰ πᾶσιν ἀτιμωτάτη θεός εἰμι. »
 Τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 520 « Ἥδη λολίγια ἔργ' ὁ τέ μ' ἔχθοδοπήσαι ἐφήσεις
 Ἥρη, ὅτ' ἂν μ' ἐρέθῃσιν ὀνειδείοις ἔπέεσσιν.
 ἢ δὲ καὶ αὐτῶς μ' αἰεὶ ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι
 νεικεῖ, καὶ τέ μέ φησι μάχη Τρώεσσιν ἀρήγειν.
 Ἀλλὰ σὺ μὲν υἱὸν αὐτίς ἀπόστιχε, μή σε νοήσῃ
 525 Ἥρη· ἐμοὶ δέ κε ταῦτα μελήσεται, ὄφρα τελέσω.
 εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατανεύσομαι, ὄφρα πεποιθῆς
 τοῦτο γάρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον
 τέκμων· οὐ γάρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
 οὐδ' ἀτελεύτητον, ὁ τί κεν κεφαλῇ κατανεύσω. »
 Ἥ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεύσε Κρονίων
 ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 530 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλύμπιον.
 Τῷ γ' ὡς βουλευσάντε διέτμαγεν· ἢ μὲν ἔπειτα
 εἰς ἄλα ἄλτο βαθείαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,

505 o que te peço. Aquiles, o-que-a-Moira-espreita,
 meu filho, honra-o. Fez-lhe duro insulto o rei,
 Agamémnon: tomou-lhe o prêmio e goza o roubo.
 Vinga-o, senhor do Olimpo, Zeus prudente, dá
 força aos Troianos contra os Aqueus, até que
 510 as honras, que a meu filho devem, restituam."
 Assim falou. E Zeus, cumulado de nuvens,
 nada lhe respondeu. Assentado, calava-se.
 Tétis, colada a seus joelhos, insistiu:
 "Promete-me, Infalível, ou recusa-me algo.
 515 Não conheces o medo. Sim ou não, acena-me.
 Que eu saiba quanto sou desonrada entre os deuses."
 Cumulado de nuvens, Zeus responde afito:
 "Funesto assunto! Vai-me inimizar com Hera,
 quando me irrita e afronta com palavras duras.
 520 Ela, entre os imortais, sempre me acusa, injusta,
 de ajudar no combate aos guerreiros troianos.
 Afasta-te daqui, agora. Que Hera nada
 perceba. Cabe a mim dar às coisas seu rumo.
 Para que te convenças, eu, com a cabeça, —
 525 farei sinal. Não há penhor maior, os deuses
 sabem: não se revoga nem comporta engano,
 não se descumpra o meu aceno de cabeça."
 Zeus falou e franziu sobranceiras azuis.
 Os ambróseos cabelos do senhor celeste
 530 agitaram-se, revoltos. Treme todo o Olimpo.
 Tudo isso acertado, separaram-se. Tétis
 salta do Olimpo esplêndido ao mar salino,

Ζεὺς δὲ ἔδῶν πρὸς δῶμα θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἀνέσταν
ἔξ ἑδέων σφοδρῶ πατρός ἑναντίον· οὐδὲ τις ἔτιη
μεῖναι ἐπερχόμενον, ἀλλ' ἀντίοι ἔσταν ἅπαντες.
535 Ὀὐδὲ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου· οὐδὲ μιν Ἥρη
ἠγνοίησεν ἰδοῦσ' ὅτι οἱ συμφράσσατο βουλὰς
ἀργυρόπεζα Θεῆτις θυγάτηρ ἄλλιοιο γέροντος·
αὐτίκα κερτομίοισι Δία Κρονίωνα προσηΐδα·

540 « Τίς δ' αὖ τοι, δολομήτα, θεῶν συμφράσσατο βουλὰς;
αἰεὶ τοι φίλον ἔστιν ἔμεο ἀπὸ νόσφιν ἔόντα
κρυπτάλια φρονέοντα δικαζέμεν· οὐδὲ τί τίω μοι
πρόφρων τέτληκας εἰπεῖν ἕπος ὅτι νοήσης. »

545 Τὴν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
« Ἥρη, μὴ δὴ πάντας ἔμοις ἐπιέλπεο μύθους
εἰδήσειν· χαλεποὶ τοι ἔσονται ἀλόχῳ περ ἑούσῃ·
ἀλλ' ὅν μιν κ' ἐπεικέες ἀκούεμεν, οὗ τις ἔπειτα
οὔτε θεῶν πρότερος τὸν γ' εἴσεται οὐτ' ἀνθρώπων·
550 οὐδὲ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλωμι νοήσαι.
μὴ τι σὺ ταῦτα ἕκαστα δειροεο μὴδὲ μετάλλα. »

Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη·
555 « Αἰνότετε Κρονίδη, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες;
καὶ λίην σε πάρος γ' οὐτ' εἴρομαι οὔτε μεταλλῶ,
ἀλλὰ μάλ' εὐκηλὸς τὰ φράζεαι ἄσθ' ἐθέλησθα.

560 Νῦν δ' αἰνώδες δεῖδοικα κατὰ φρένα μὴ σε παρείτη
ἀργυρόπεζα Θεῆτις θυγάτηρ ἄλλιοιο γέροντος·
ἤερη γάρ σοι γε παρέζετο καὶ λάθε γούνων·
τί σ' ἴλω κατανεύσαι ἐτήτυμον ὡς Ἀχλῆα
τιμῆσης, δλέσης δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν. »
Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς· 565

535 fundo. Zeus ao palácio torna e os deuses todos
erguem-se dos assentos, empenhados todos
em receber o pai; todos vão-lhe ao encontro.

No trono então sentou-se Hera, suspeitando
de uma trama entre Zeus e Tétis, pés de prata,
filha do ancião do mar, se dirige ao Satúrneo.
Diz-lhe, com amargor, palavras injuriosas:

540 "Quem, urdidor de insidias, conspirou contigo?
Sempre, quando estou longe, gostas de tramar
resoluções secretas, sem me dizer nada,
nada, de boa mente, do que premeditas."

O pai dos deuses, pai dos homens, lhe responde:
545 "Não pretendas saber, Hera, tudo o que penso!
Mesmo para uma esposa, é difícil sondar-me.

Mas do que se afigure digno de ouvir-se,
antes de ti nem deus nem homem saberá.
Por outro lado, quanto eu conjecture longe
550 dos deuses, nada disso te cabe indagar."

Hera, olhos de toura, por sua vez lhe disse:
"Que palavras são essas, Zeus terribilissimo!
Não te interrogo há muito tempo, não pergunto.
Meditas quanto queres, nada te perturba.

555 Mas temo e tremo agora: Tétis, pés de prata,
filha do ancião do mar, qual bruma vi sentada
junto a ti, abraçando-te os joelhos. Acaso
não lhe deste um sinal de que honrarás Aquiles
semeando muitas mortes junto às naves gregas?"
560 Zeus, que acumula nuvens, respondeu-lhe assim:

“Demônio de mulher! Com tudo implicas! Não me largas! Contra mim nada podes no entanto. Se do meu coração te afastas, calafrios te esperam. O que vai ser, será como eu quero. Conserva-te em silêncio e observa o que eu digo. Se eu lançar sobre ti minhas mãos invencíveis, nenhum dos imortais poderá socorrer-te!”
 Falou. E temerosa, a deusa, olhos de toura, sentou-se, silenciou, coração combalido.
 565 Na morada de Zeus, consternam-se os Celestes. Toma a palavra Hefestos, artesão ilustre (era um sinal de amor a Hera, braços brancos, mãe querida): “Funesta situação, funestas conseqüências: em luta por mortais, os dois levando confusão aos deuses. O banquete deixa de dar prazer, se o ruim prevalece. Por meu lado, aconselho a mãe querida: agrada a Zeus, sensatamente. Que o pai não se irrite e não dis (outra vez!) turbe o nosso banquete!”
 570 Se decidisse o Olímpico, o-que-lança-raios, nos arrojear e a ela dos assentos... É muito mais forte. Abrande-o com palavras doces e nos será propício, o pai, senhor do Olimpo.”
 Assim falou e a copa de asas duplas, lépido, Amada falou e a mãe querida a depôs, ajuntando: “Paciência, mãe, suporta ainda que abatida. Amada como és, não te vejam meus olhos batida: ainda que aflito, nada poderia

71

« Δαιμονίη, αἰεὶ μὲν δίεται, οὐδέ σε λήθω·
 πρήξαι δ' ἔμπης οὐ τι δυνήσεται, ἀλλ' ἀπὸ θυμοῦ
 μάλλον ἔμολ' ἔσσει· τὸ δέ τοι καὶ βίγιον ἔσται.
 565 εἰ δ' οὐτω τοῦτ' ἔστιν, ἔμολ' μέλλει φίλον εἶναι·
 ἀλλ' ἀκέουσα κῆρσο, ἔμω δ' ἐπιπέιθεο μύθω,
 μή νύ τοι οὐ χραίσμων ἴσοι θεοὶ εἶσ' ἐν Ὀλύμπῳ
 ἄσσον ἴουθ', ὅτε κέν τοι ἄππτους χεῖρας ἐφέλω. »
 Ὡς ἔφατ', ἔδδειξεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη,
 καὶ β' ἀκέουσα καθήστο, ἐπιγνάψασα φίλον κῆρ·
 570 ὄχθησαν δ' ἀνά δόμια Διὸς θεοὶ Ὀδρανίωνες·
 τοῖσιν δ' Ἥφαιστος κλυτοτέχνης ἦρχ' ἀγορεύειν,
 μητρὶ φίλῃ ἐπὶ ἦρα φέρων, λευκωλενῶ Ἥρῃ
 « Ἥ δὴ λοίγια ἔργα τὰδ' ἔσσειται οὐδ' ἔτ' ἀνεκτά,
 εἰ δὴ σφῶ ἕνεκα θνητῶν ἐριδιάνετον ὦδε,
 575 ἐν δὲ θεοῖσι κολῶν ἐλαύνετον· οὐδέ τι δαιτὸς
 ἔσθλης ἔσσειται ἦδος, ἔπει τὰ χερσίονα νικῶ.
 Μητρὶ δ' ἐγὼ παράφημι, καὶ αὐτῇ περ νοεούσῃ,
 πατρὶ φίλῳ ἐπὶ ἦρα φέρειν Διί, ὄφρα μὴ αὐτε
 580 νεικείῃσι πατήρ, σὺν δ' ἦμιν δαῖτα ταρᾶξῃ·
 εἴ περ γάρ κ' ἐβέλησιν Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς
 ἐξ ἐδέων στυφελίξαι· ὁ γὰρ πολὺ φέρτατός ἐστιν.
 Ἀλλὰ σὺ τόν γ' ἐπέεσσι καθάπτεσθαι μαλακοῖσιν·
 αὐτίκ' ἔπειθ' Ἰλαὸς Ὀλύμπιος ἔσσειται ἦμιν. »
 Ὡς ἄρ' ἔφη, καὶ ἀναίξας δέπας ἀμφικύπελλον
 585 μητρὶ φίλῃ ἐν χερσὶ τίθει, καὶ μιν προσέειπε
 « Τέτλαθι, μήτηρ ἔμή, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ,
 μή σε φίλῃν περ ἔοθσαν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδῶμαι
 θεινομένην, τότε δ' οὐ τι δυνήσομαι ἀχρυνμένους περ

70

χρισμῆν· ἀργαλέος γάρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι·
 ἦδη γάρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα
 βίψε ποδὸς τεταγῶν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίῳ,
 πῶν δ' ἦμαρ φερόμην, αἶμα δ' ἠέλιφ καταδύντι
 κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν.
 ἔνθα με Σίντιες ἀνδρες ἀφαρ κομίσαντο πεισύντα. »
 Ὡς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
 μειδήσασα δὲ παιδὸς ἐδέξατο χεῖρι κύπελλον.
 αὐτὰρ δὲ τοῖς ἄλλοισι θεοῖς ἐνδέξατο πῖθαι
 οἰνοχέει γλυκὺ νέκταρ ἀπὸ κρητῆρος ἀφύσσω·
 ἄσθεστος δ' ἄρ' ἐνδρτο γέλωος μακάρεσσι θεοῖσιν,
 ὧς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα πομπύοντα.
 Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἥλιον καταδύντα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέυετο δαιτὸς ἕλσης,
 οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
 Μουσάων θ', αἷ δειδὼν ἀμειβόμεναι ὅππῃ κωλύῃ.
 Αὐτὰρ ἔπει κατέδου λαμπρὸν φάος ἥελιοιο,
 οἱ μὲν κακκελοντες ἔθαν οἶκον δὲ ἕκαστος,
 ἦχι ἑκάστῳ δῶμα περικλυτὸς ἀμφιγυρήεις
 Ἥφαιστος ποιήσεν ἰδυίησι πραπίδεσσι.
 Ζεὺς δὲ πρὸς δὴ λέχος ἦι Ὀλύμπιος ἀστεροπητής,
 ἔνθα πάρος κοιμᾶσθ' ὄτε μιν γλυκὺς ἕπνος ἱκάνοι
 ἔνθα καθέουδ' ἀναβάς, παρὰ δὲ χρυσόθρονος Ἥρη.

590 fazer em tua ajuda. É desastroso opor-se
 a Zeus. Já uma outra vez, querendo defender-te,
 pegou-me por um pé, arrojou-me do umbral
 celeste. Todo um dia rolei até o sol
 se pôr. Fui dar em Lemnos, coração exausto.
 Recolheram-me, então, caído, os homens Sintiós.”
 595 Assim falou. Sorriu a deusa, braços brancos.
 Sorrindo recebeu das mãos do filho a copa.
 Este, pela direita, aos outros deuses todos,
 entornando a cratera, verteu doce néctar.
 Gargalhada sem fim tomou os Venturosos,
 600 ao ver, todo agitado, o prestativo Hefestos.
 Por todo o dia então, até o pôr do sol,
 juntos banquetearam-se, de seu quinhão
 nenhum privou-se, nem da lira multilinda
 de Apolo, nem das Musas, alternando vozes.
 605 Quando o sol apagou a lâmpada brilhante,
 desejando dormir, cada qual dirigiu-se
 ao paço que lhe fez o coxo Hefestos, hábil
 artífice, engenhosa mente. Para o leito
 foi também Zeus Olímpico, o-que-lança-raios.
 610 Ali repousa quando o alcança o doce Hipnos.
 Deitou-se, e junto dele, Hera, trono de ouro.