

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**A DIVERSÃO TRADUTÓRIA: UMA
TRADUÇÃO DAS ELEGIAS DE SEXTO
PROPÉRCIO**

Guilherme Gontijo Flores

Belo Horizonte
Março de 2008

Guilherme Gontijo Flores

A DIVERSÃO TRADUTÓRIA: UMA TRADUÇÃO DAS ELEGIAS DE PROPÉRCIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários (Estudos Clássicos) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários (Estudos Clássicos)

Orientadora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Belo Horizonte
Março de 2008

FLORES, Guilherme Gontijo.

A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio / Guilherme Gontijo Flores – Belo Horizonte: UFMG / Faculdade de Letras / Programa Pós-Graduação em Estudos Literários, 2008.

Orientadora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Dissertação (Mestrado) – UFMG / Faculdade de Letras / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2008.

Referências Bibliográficas: 426-437 f.

1 – Elegia erótica latina. 2 – Tradução poética. 3 – Sexto Propércio. I Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. II Universidade Federal de Minas Gerais. III Título.

À margarida onívora do campo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria a forma a que chegou se não fosse pela orientação de Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, e pelas diversas discussões com Raimundo Carvalho, João Paulo Matedi e Márcio Gouvêa Jr., que sempre se dispuseram a ler minhas traduções em seus diversos estágios e a contribuir com suas opiniões e divergências: sem elas, sei que ainda estaria engatinhando em muitos pontos.

Agradeço também o apoio da minha família, pai e mãe, que sempre suportaram e deram suporte aos meus estudos; aos amigos, George Ramos e Bruno Hanke, pela sua disposição na divisão do lar; e a Nanda, *mea puella*, por ser o meu engenho, mesmo na distância, por aceitar as condições dessa distância.

Por último, é necessário também reconhecer o valor que a bolsa de estudos do CNPq dá aos estudantes, como eu, que tentam se dedicar exclusivamente ao campo dos seus próprios estudos.

RESUMO: Partindo dos debates promovidos por teóricos da tradução poética e de focalizando no estudo de algumas traduções em língua portuguesa, este trabalho se propõe a caminhar do abstrato para o concreto, até chegar ao seu centro: uma tradução poética integral das poesias de Sexto Propércio.

ABSTRACT: Beginning with the debates of some theorists of poetic translation, like Walter Benjamin and Haroldo de Campos, and then focusing on the study of a few Portuguese translations, this work wants to pass from the abstract to the concrete, until it gets to its point: a poetic translation of the whole poetry of Sextus Propertius.

The translator imports new and alternative options of being.

(George Steiner)

Ha homens que veem tudo de uma só cor, quase sempre preto. Eu vejo preto, branco, roxo, vermelho, amarelo. Vejo tudo de todas as cores do *arco da velha*. Aquelle que vê uma cor só é mais pobre do que aquelle que vê as sete cores. O homem que tem uma idéa só sobre um assumpto é mais pobre do que aquelle que tem duas. Dois valem mais do que um, pelo menos assim me ensinaram.

(Rubens Borba de Moraes)

ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A DIVERSÃO.....	11
2.1 Teóricas.....	11
2.1.1 INTERFERÊNCIAS.....	13
2.1.2 ULISSES NUMA JANGADA.....	30
2.1.3 AMAR BABEL.....	47
2.2 Práticas.....	50
2.2.1 ONDE FICA UM ENTRELUGAR?.....	57
3 MUITAS VIAS.....	70
3.1 Um texto irônico.....	72
3.2 Um curioso.....	89
3.3 Um concreto.....	95
3.4 Mais, ainda.....	106
4 TESTANDO O TEXTO: MAIS UM PROPÉRCIO?.....	121
4.1 A história do texto.....	124
4.2 A situação atual.....	129
5 CONTRADIÇÃO: A TRADUÇÃO À GUIA DE CONCLUSÃO.....	138
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

1 INTRODUÇÃO

Os quatro livros de elegias que formam toda obra de Sexto Propércio (45? – 15? a.C.) ocupam uma posição de relevo no conjunto da poesia clássica romana, ao lado das obras de Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo e Ovídio. Seus textos atravessaram dois mil anos de história da literatura ocidental, influenciando figuras luminares da poesia em vários países, como Petrarca, Goethe e, no século XX, Pound e Yeats, dentre outros. Dessa maneira, é correto afirmar que a obra de Propércio sempre esteve presente em nossa tradição literária e na criação de diversas obras, embora tenha sido raro seu aparecimento nas traduções em língua portuguesa, em contraponto à prevalência de Virgílio, Horácio e Ovídio, cujas obras receberam maior atenção desde a Idade Média. Infelizmente seu nome não tem recebido tanta atenção fora dos círculos acadêmicos mais especializados, de modo que, apesar de sua importância, ainda continua desconhecido do grande público, bem como outros poetas latinos.

No Brasil e em Portugal o caso parece ser ainda mais grave, pois as traduções de Propércio para nossa língua são escassas e, no geral, de difícil acesso. Temos, ao que se sabe, as traduções do “Curioso Obscuro”, Aires de Gouveia (Liv. I, 1, 2, 12, 18, 19; Liv. II, 11, 12, 15; Liv. III, 8, 11, 12); a de Rebelo Gonçalves (Liv. I, 2); as de Décio Pignatari (Liv. II, 15, 28; Liv. IV, 8), sendo que apenas traduziu trechos; uma de Péricles Eugênio da Silva Ramos (Liv. II, 27); a incompleta de Maria Helena da Rocha Pereira (III, 9); as de Zélia Almeida Cardoso, junto a Maria da Glória Novak e Willians Shi Cheng Li (Liv. I, 1, 2; Liv. II, 15, 17; Liv. III, 2, 3, 4; Liv. IV, 4); uma de Fernanda Moura (Liv. I, 14) e, finalmente, a primeira edição completa em português, que só veio

a ser lançada em Portugal em 2002¹. Vale ressaltar que, dentre as traduções citadas, apenas as do “Curioso Obscuro”, as de Décio Pignatari, a de Fernanda Moura, a de Silva Ramos e a de Rebelo Gonçalves foram feitas em versos isométricos e apresentaram algum cuidado formal mais apurado do que as outras, que, por terem um interesse mais estritamente acadêmico, não se voltaram para os detalhes de uma possível recriação poética de Propércio em português. Assim sendo, uma tradução poética completa de Propércio se torna importante e válida, para não dizer necessária; pois, como já foi dito, não temos nenhuma versão completa que tenha por objetivo uma criação em forma de poesia, que contemple e recrie poeticamente tanto o conteúdo quanto a forma do original, sem separá-los.

Nos próximos capítulos, tentarei, num esforço crescente do abstrato para o concreto, apresentar algumas discussões fundamentais para a tradução poética de poesia e, mais especificamente, para a tradução das elegias de Sexto Propércio. Com isso, divide-se este estudo em quatro grandes partes: no segundo capítulo, farei uma discussão sobre algumas propostas teóricas sobre o ato tradutório, além de uma análise da prática de três traduções de Homero para o português; no terceiro, concentro-me efetivamente em um poema de Propércio (II, 15) para avaliar as escolhas operadas por mim e mais dois tradutores, Curioso Obscuro e Décio Pignatari; no quarto capítulo, apresento algumas questões sobre a edição do texto latino, assunto fundamental, sobretudo para uma obra cheia de problemas de transmissão, como a *Properciana*; e no quinto, finalmente, apresento a tradução completa das elegias.

¹ Aires A. Nascimento, Maria Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto e J. A. Segurado e Campos traduziram, cada um, respectivamente cada um dos quatro livros de elegias.

2 A DIVERSÃO

Any method is justified provided it is openly named.

(Willis Barnstone)

2.1 Teóricas

Não pretendo defender um método teórico tradutório específico para poesia, nem afirmar qualquer tipo de superioridade essencial que marque ou defenda minha própria tradução das elegias de Sexto Propércio, já que, conforme penso, o que mais vale é uma criação tradutória e sua adequação aos seus próprios objetivos; entretanto ela não deve ser tomada como uma avaliação de algum crítico interessado apenas em procurar elementos de sua teoria favorita na obra traduzida, como se esse fosse o único critério sério possível: a tradução é vária, como a própria literatura, e não deve se valer de receitas para atingir seus fins, de modo que cada tradutor, por mais que tenha afinidades teóricas com tais e tais linhas, sabe, assumidamente ou não, que na sua prática é preciso largar dogmas de lado para alcançar sua meta. Isso, por outro lado, não quer dizer que a teoria seja inútil, ou que é melhor largar todos esses textos de lado e partir logo para a prática, sem maiores reflexões: seria um tremendo engano. A teoria abre os olhos, joga luz sobre nosso assunto, à medida que nos faz refletir mais pormenorizadamente sobre as funções, os métodos, as conseqüências, etc., de nosso trabalho; porém, do mesmo modo, pode cegar no excesso de luminosidade (“O sonho da razão produz monstros” de Goya): pode nos dar uma confiança exagerada sobre ela, e assim, ao invés de dialogarmos com ela, passamos a segui-la como um código, lei inquebrantável que só os ignorantes não conseguem seguir.

Infelizmente, muitas vezes esse é o fim que se dá à teoria: a ocupação do espaço da verdade, como dogma que exclui os outros modos, as outras teorias possíveis.

Do mesmo modo, tende-se, por vezes, a comparar traduções em termos de melhor e pior, bem como de acertos e falhas. Ora, sabemos que nenhuma teoria é capaz de abarcar a realidade como um todo, e assim também o é na relação entre tradução e original; mas isso não precisa ser tomado como uma falha, um fracasso fundador do processo tradutório, pois é precisamente nessa divergência essencial que se abre a possibilidade da tradução. A tradução não quer igualar o original – de certo modo, nem ele pode ser igual a si mesmo através dos tempos – como a teoria não quer – ou não deveria querer – se igualar ao mundo: ambas precisam ser diferentes dos seus pretensos objetos. A teoria, para mim, é a tradução do mundo: não existe melhor tradução nem melhor método, ao menos não até o momento, mas cada uma delas é capaz de recriar o todo anterior sem mostrá-lo diretamente, dando-lhe novos sentidos ao mesmo tempo em que se afasta.

É a partir disso que pretendo discutir o valor de uma tradução: somente dessa forma é possível dizer que, por um lado, as traduções hiperliterais de Sófocles feitas por Hölderlin e, por outro, as filológicas da nossa colonizadora francesa, *Les Belles Lettres*, podem ser boas, sem uma necessidade de exclusão: “*la evaluación simplemente revelaria las ocultas asunciones prescriptivas con las que me acerco a las traducciones*” (Lefevere, 1997, p. 137)². Entretanto, de qualquer maneira, também não se pode afirmar que sejam igualmente boas, uma vez que não há uma relação de igualdade entre obras nem entre traduções; de modo que toda tradução, em maior ou menor grau, é um ato de louvor à diversão, enquanto divertimento e divergência.

Diversão s.f. (1660) ato ou efeito de divertir(-se) **1** algo que serve para divertir [...] **2** mudança de direção; diversionismo **3** MIL ação que tem a finalidade de desviar a atenção

² “A avaliação simplesmente revelaria asunções prescriptivas com as quais me aproximo das traduções.”

do inimigo. ETIM. Lat. Tar. *diversio, onis* ‘digressão, diversão’, do v. lat. *divertere* ‘afastar-se, apartar-se, ser diferente, divergir’ (Houaiss e Villar, 2001, p. 1064).

Esse duplo sentido etimológico da diversão tem passado despercebido pelos estudiosos; de modo que busco, ao retornar a ele, uma síntese, de forma alguma dialética, de dois aspectos que tangem toda tradução, e, mais especificamente, a literária ou poética: a produção de prazer e de diferença em todos os campos possíveis: essa duplicidade de campos também está na possibilidade de transição ou reflexão da diversão, já que alguém pode se divertir ou divertir outro alguém. De qualquer modo, a melhor diversão deveria ser aquela que envolve todos – leitor, autor e tradutor – sem impedir que todos possam divergir entre si. ‘*L’espace de la traduction est babélien, c’est à dire récuse toute totalisation*’ (Berman, 1999, p. 20)³: somente aceitando a variedade, as muitas vias possíveis para o traduzir, é que se pode estabelecer uma convivência babélica, uma harmonia das diferenças. Talvez aí esteja uma ética da tradução: incorporar o outro, o estrangeiro, em nossa língua, mas também acolher o outro, o tradutor que diverge de nós, em nosso albergue.

2.1.1. INTERFERÊNCIAS

Traduzir nunca parece ter se dado segundo um método unívoco, ao mesmo tempo em que se define como um dos fazeres primordiais do ser humano: todo encontro de culturas é por si só, um encontro tradutório; assim, também, numa lógica mais radical, poderíamos afirmar que todo ato de linguagem é um ato tradutório, pois nenhum povo, nem duas classes diferentes, nem mesmo duas pessoas diferentes, têm os mesmos usos de vocabulário e sintaxe, ou atribuem sentidos exatamente iguais aos mesmos termos e usos. Desse modo, até a conversa cotidiana

³ “O espaço da tradução é babélico, ou seja, recusa a toda totalização”

envolve, em certo grau, o ato tradutório, o “intralingual”, tal como Roman Jakobson definiu: *intralingual or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language* (1966, p.233)⁴. Nesse sentido, a tradução intralingual, como toda tradução, é um jogo de apontamentos infinitos para outros signos – cada signo pode ser traduzido por outro, bem como a frase, o parágrafo ou todo o discurso – para que se faça compreender por um falante da mesma língua: a criança que pergunta para a mãe o significado de determinada frase ou termo, ao receber a resposta, não faz outra coisa que adaptar esse novo signo ao seu mundo por meio de uma tradução para um signo que ele já conhecia anteriormente numa espécie de paráfrase. Afinal, se pensarmos mais a fundo, toda comunicação passa por esse passo, mesmo que já conheçamos os termos em questão, pois sabemos que cada pessoa, por ser de um determinado local ou classe, ou por suas idiossincrasias pessoais, nunca dá exatamente o mesmo sentido que nós mesmos, por sermos de outros locais ou classes, ou, se não for o caso, por termos também nossas próprias idiossincrasias. Obviamente essa tradução intralingual cotidiana não se dá de forma consciente, exceto em momentos específicos, quando precisamos refletir mais pausadamente sobre algo que nos foi dito. Assim, da forma como Jakobson a descreve, podemos concluir que não é necessário reescrever ou re-enunciar por meio de paráfrase os signos verbais originais para se ter uma tradução: o próprio entendimento, de certa maneira, é exatamente esse ato tradutório.

‘Translation’, properly understood, is a special case of the arc of communication which every successful speech-act closes within any given language. [...] In short: inside or between languages, human communication equals translation. A study of translation is a study of language (Steiner, 1975, p. 47)⁵.

⁴ “[...] intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (1975, p.64).

⁵ “A tradução, propriamente entendida, é um caso especial do arco da comunicação que todo ato-de-fala bem sucedido encerra dentro de uma determinada língua [...] Resumindo: *intra ou entre línguas, a comunicação humana se iguala à tradução*. Um estudo sobre tradução é um estudo sobre linguagem.”

Se compreendermos a tradução nesse sentido mais amplo, realmente não a podemos separá-la do próprio homem. “Traduzir é conviver” (Rosa, *apud* Rónai, 1976), e toda empreitada humana depende em maior ou menor grau desse trabalho, não importando tanto que seja perfeitamente acurado; pois ele é o próprio movimento da linguagem, entre ou intra línguas. “Digam o que quiserem sobre a inadequação da tradução, ela permanece sendo uma das ocupações mais importantes e válidas na totalidade dos afazeres do mundo” (Goethe *apud* Morgan, 1966, p. 276), porque ela não translada apenas obras, ou falas; ela também importa maneiras de se existir no mundo, de vê-lo e de se posicionar diante dele.

Com um exemplo um pouco simplório, mas que pode dar uma pequena idéia do que pode se fazer por meio de traduções, podemos tentar exemplificar essa relação: nos anos seguintes ao lançamento de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1802), houve um – para não dizer enorme – sensível desencadeamento de suicídios de diversos jovens por toda a Europa; e vários desses jovens parecem ter deixado claro que sua motivação foi uma certa compreensão da atuação do personagem Werther no desenvolver do romance epistolar de Goethe: não apenas seu suicídio (narrado pelo “editor”), como também sua própria relação conflituosa com o mundo que o cercava – sua dificuldade de relacionamento tanto com a classe nobre, ou burguesa, quanto com a trabalhadora, seu afastamento de um “estado natural” que ele tanto ansiava, suas paixões, sua paixão por Charlotte, etc. Mas esses suicidas, esses jovens que passaram, a partir de então, a ver uma possibilidade viável na morte, sem o auxílio de imensas salvagens metafísicas, teriam eles lido Goethe, o texto alemão de Goethe? Parece pouco provável, mas: *“para los lectores que no pueden contrastar la traducción con el original, la traducción es, sencillamente, el original”* (Lefevere, 1997, p. 137)⁶. Várias traduções saíram na época, em várias línguas; é isso que, de certo modo, garantiu o sucesso continental do romance: foi nessas traduções, talvez por algumas

⁶ “Para os leitores que não podem contrastar a tradução com o original, a tradução é, ingenuamente, o original.”

soluções específicas que os tradutores de suas próprias línguas deram ao texto alemão, que os jovens foram tocados e passaram a compreender o mundo, um certo mundo diverso do seu, e ao mesmo tempo tão próximo; foi por meio delas que se identificaram com o jovem Werther, associando seus próprios sofrimentos aos dele. Obviamente alemães também se mataram, e isso é fato – decerto não foram só as traduções, e sim o próprio texto de Goethe –; mas teriam os outros europeus, se nunca tivessem tido a oportunidade de ler o romance, tomado tal escolha? Pergunta sem resposta; no entanto as traduções em várias línguas existiram e criaram um mundo para esses leitores; assim como também criaram outros mundos, para outros leitores que acharam outros aspectos interessantes, ou não, da mesma obra.

Um outro exemplo, também singelo: nós poderíamos, afinal, compreender a criação de algumas obras literárias nacionais sem que houvesse previamente a introdução de certas traduções na língua, sem que essas traduções tivessem chegado aos dhos dos criadores - poetas, romancistas, ou pensadores⁷? “*On first looking into Chapman’s Homer*” de John Keats (1795-1821) é um caso exemplar – um poema sobre uma tradução:

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne:
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez, when with eagle eyes
He stared at the Pacific—and all his men
Look'd at each other with a wild surmise—
Silent, upon a peak in Darien .
(1985, p. 92)⁸

⁷ Nesse sentido, parece-me ainda muito forte a afirmação dos românticos e clássicos alemães, que defendiam que nenhuma cultura nacional é possível sem uma passagem pelo estrangeiro (Berman, 1999, p. 85).

⁸ Num texto sobre tradução poética, creio que vale a pena dispor a versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos para o poema de Keats – uma das mais felizes de todo o livro: “Já por impérios de ouro eu muito viajara, / Diversos reinos vira – e quanto belo Estado! / Já muitas ilhas, a ocidente, eu circundara, / As quais em feudo Apolo aos bardos tinha doado. // Eu já sabia que em país mais dilatado / Homero, o que pensava fundo, governara: / Porém seu límpido ar

Keats compara a leitura de Homero na tradução de George Chapman (1616) à descoberta de um planeta por astrólogos (provável alusão à descoberta de Urano por Herschel) e ao desbravar de um continente, mais especificamente à chegada ao Pacífico pelo grupo de Cortez, após terem cruzado a América de Leste a Oeste. Assim, o ato da leitura, para Keats, está mais ligado às grandes experiências da vida e às descobertas que só se faz uma vez do que à mera imagem de um homem solitariamente sentado numa poltrona com seu livro à mão: a leitura pode mudar seu mundo; e, então, a tradução encontra novos mundos, como a própria descoberta física do Novo Mundo. O próprio Péricles da Silva Ramos aponta que os estudiosos vêem que, nesse poema, Keats teria atingido finalmente sua expressão própria. Se for esse o caso, tal poema teria existido sem Chapman? Obviamente não. Ou, numa linha ainda mais radical, haveria o poeta Keats – o romântico leitor dos clássicos, com temas mitológicos como o de Hipérion – tal como hoje o conhecemos, sem Chapman? Teria ele chegado à sua “expressão própria” sem tal leitura? Creio que não se possa responder; não obstante, o Homero de Chapman – e pouco nos importa o “verdadeiro” Homero grego nessas condições – foi influência direta para a produção poética de um dos maiores poetas românticos ingleses e europeus; foi uma fonte para sua poesia, tanto como os conterrâneos Spencer ou Milton. Sua tradução, para além de ser muito famosa e respeitada até hoje por si só, também configurou uma determinada maneira de se ler Homero e de se compreender não só o mundo grego como o próprio mundo dos séculos que se lhe seguiram.

não tinha ainda aspirado, / Até que ouvi a voz de Chapman, brava e clara. // Como o que espreita o céu e colhe na visão / Algum novo planeta, assim fiquei então; / Ou como quando – de águia o olhar – Cortez nem bem / O Pacífico havia divisado, além, / – Seus homens a se olhar, supondo com aflição – / E ficou sem falar, num pico em Darien” (*ibid.*, p. 93)

Partindo desse ponto, poderíamos refletir sobre outro poema de Keats que também trata de temas, por assim dizer, helênicos – a famosa “*Ode on a Grecian urn*”. Se, de certo modo, podemos afirmar que Chapman foi importante na formação de Keats, como não pensar que pode ter tido indiretamente alguma influência sobre o modo de o poeta ver a função do belo numa urna grega? Não seria, portanto, demais se nós nos perguntássemos até que ponto o Homero de Chapman tangenciou as margens da literatura brasileira através das traduções dos poemas de Keats, como as de Péricles (*op. cit.*, pp. 40-5), as de Augusto de Campos (1987, pp. 150-3) ou as de Alberto Marsicano e John Milton (1998, pp. 28-33): tal variedade de traduções para o poema é, por si só, uma prova de o quanto Keats já está sendo tradutoriamente incorporado pela nossa literatura; e, junto com ele, vem também sua bagagem, as referências que ele traz consigo. Alguém poderia afirmar que esse tipo de discussão não passa de filigrana completamente dispensável para uma reflexão estética ou crítica sobre uma determinada obra literária como essa ode, ainda mais em uma de suas versões para o português. Poderiam dizer que é um exagero incorporar a tradução de Homero feita por Chapman à tradição literária brasileira por causa de apenas um poema. Não o nego; mas, ao mesmo tempo, não podemos negar que a maneira como Homero foi traduzido num determinado período em língua inglesa pode ter alterado, por pouco ou ínfimo que seja, a produção poética em língua portuguesa, ou em outra língua qualquer, por qualquer outro poeta que possa ter recebido as leituras de Keats com maior entusiasmo: identificar de fato essa influência é tarefa quase impossível, mas não nos deve levar ao seu descarte por completo; mesmo sem poder confirmar empiricamente, parece bastante plausível que algo da tradução de uma obra perpassa para as obras que ela passa a influenciar, e destas para suas possíveis traduções, gerando mais do que um mero mote poético, gerando em microfísica a possibilidade de novos meios de se viver: se Chapman inventou Homero *¶nuenio*

também significa encontrar, ou descobrir) para os ingleses no século XVII, é provável que também o tenha inventado um pouco para as periferias do Ocidente, como o Brasil. A tradução, na medida em que se integra no sistema da língua de chegada, passa a conviver com a mesma força que um texto original, ao mesmo tempo em que não o é.

Da mesma forma, poderíamos nos perguntar se o mundo seria aristotélico, caso não tivessem existido as diversas traduções medievais e renascentistas de Aristóteles para o latim ou, a partir da Modernidade, para as línguas vulgares, como o próprio português. Ou então seríamos, por acaso, realmente cartesianos, se Descartes tivesse ficado apenas em latim, ou em francês? Seríamos, por fim, modernos, ou pós-modernos, sem diversos outros textos? A tradução das obras, principalmente das grandes obras, traz novas maneiras de vida para as línguas que as recebem; mas esses modos de vida não funcionam em termos de igualdade com o texto original, de modo que, sem dúvidas, posso afirmar que o estagirita que Alexandre conheceu há mais de vinte séculos não é, definitivamente, o mesmo que eu li em português há pouco tempo. Também não creio que sequer o Descartes dos franceses atuais seja o mesmo dos franceses do século XVII, ou dos italianos, ou dos búlgaros: mas atualmente somos todos, de certo modo, aristotélicos e cartesianos: o que não quer dizer que sejamos todos igualmente aristotélicos e cartesianos, pois dependemos de traduções diferentes e de culturas também diferentes, que vão receber cada tradução de uma determinada maneira e interferir, por conseguinte, sobre as leituras do original. Se, por um lado, o original exporta um mundo por meio de suas traduções, que lhe garantem a sobrevida; pode-se afirmar, por outro, que as traduções também alteram o próprio original, ao levá-lo ao estrangeiro e permitir novas leituras sobre ele: a tradução tem seus dois gumes.

Se, por um lado, nossa poética atual, sobretudo a teatral, ainda depende, em maior ou menor grau, das discussões feitas pelo estagirita há cerca de dois mil e quinhentos anos em sua *Poética*; não podemos, todavia, achar que sua tradição esteja estanque e que, portanto, não haja divergências a produzir novos sentidos para o texto grego canônico. Muito pelo contrário, temos alguns problemas de tradução de trechos-chave que permanecem sem solução, com estudiosos discutindo e apontando suas discordâncias. Tomemos de maneira sucinta, para não dizer grosseira, o trecho 1449b como exemplo: é possível dizer que o conceito de *kátharsis* pode significar tanto a purgação completa, ou seja, a eliminação de algo, como também sua limpeza em busca de um equilíbrio, uma purificação. Além disso, temos os dois objetos dessa catarse, *phóbos* e *éleios*, que são duas paixões para Aristóteles, isso é certo; mas seus sentidos não são exatos, principalmente o da primeira dessa paixões, *phóbos*, que tem gerado há séculos intensos e extensos debates entre os sentidos mais comuns de “medo” e “horror”, sem que nem mesmo dois mil anos resolvessem a questão.

Com isso, temos um texto que até hoje não se fechou em seu sentido nas traduções nem nas escolhas que são feitas; no entanto, a partir de algumas escolhas interpretativas e tradutórias, vários modos de se compreender a obra e o objeto de que ela trata são estabelecidos e acabam por influenciar toda uma geração. No século XVIII, por exemplo, o dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing, para poder levar sua própria teoria a cabo, teve de se debater contra uma tradição razoavelmente fixa da tradução de Aristóteles para o alemão, que vertia *phóbos* por *Schrecken* (horror). Lessing, por sua vez, julgava que o melhor termo em alemão seria *Furcht*

(medo)⁹, o que implicaria na própria teoria e, por fim, na prática que se deveria buscar no teatro, principalmente na tragédia:

Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht: Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes "Schrecken" anstatt des Wortes "Furcht" herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine ([s/d], vol. 2, p. 200)¹⁰.

Embora eu não pretenda me deter sobre os detalhes da longa discussão de Lessing (muito menos sobre os problemas do texto aristotélico), já que meu tema não é a teoria do teatro iluminista alemão, ela é importante para constatarmos como as leituras que foram feitas de Aristóteles e de suas traduções afetaram a compreensão não só da obra do estagirita, mas da própria arte poética e teatral de cada época, de modo que recaíam sobre a maneira de se refletir sobre a própria função da tragédia, do teatro e da poesia: não se discutia somente se a *kátharsis* era necessária, mas também o que ela própria seria e de que modo ela afetaria essas duas paixões (e também quais seriam realmente essas paixões) tão importantes para o filósofo. Tais discussões são imprescindíveis para se pensar uma determinada cultura, pois não se pode negar que há uma diferença sensível entre, por exemplo, um teatro que busca eliminar a paixão do horror (ou do terror), ou outro que visa ao equilíbrio, por meio de uma purificação do medo, que são duas leituras razoavelmente possíveis do texto grego. De que maneira cada povo, e mesmo os próprios gregos dos séculos posteriores a Aristóteles, compreendeu diferentemente esse vocabulário

⁹ Apresentar uma discussão sobre tradução grego/alemão num texto em português gera um problema em segundo grau: a tradução das opções em alemão citadas por Lessing, pois poderiam ser vertidas para o português também de outras maneiras. Creio, entretanto, que, apesar desse problema, pode-se inferir pela argumentação de Lessing (v. abaixo) que os níveis de intensidade de *Furcht* e *Schrecken* podem ser retomados em português, sem grande perda, por "medo" e "horror" respectivamente.

¹⁰ "A palavra que Aristóteles usa é medo (*Furcht*); compaixão (*Mitleid*) e medo, diz ele, devem provocar a tragédia; não: compaixão e horror (*Schrecken*). É verdade que o horror é uma espécie de medo; é um medo súbito e surpreendente. Mas precisamente essa subitaneidade, essa surpresa, que a própria idéia encerra, mostra exatamente que eles, de onde deriva a utilização da palavra 'horror' ao invés da palavra 'medo', não compreenderam o que Aristóteles tinha por medo."

filosófico aplicado à arte literária, somente a tradução – mesmo que junto a outras áreas, como a sociologia, ou os estudos culturais – pode explicar ou justificar com maior eficácia¹¹. Cada época faz um uso das obras que foram traduzidas, atribuindo-lhes um sentido através da visão da tradição interpretativa e tradutória – assim como Aristóteles não é um texto fechado em grego, pois suas interpretações não param, também não o será em português; mas isso não deve impedir que trabalhem sobre ele, ou que em sua movimentação de sentidos não possamos nos apossar de um deles para produzir o mundo em que vivemos.

Para findar de exemplos radicais, temos as *Canções de Bilitis*, um livro que foi lançado por Pierre Louÿs na França no final do séc. XIX. Segundo Louÿs, os poemas teriam sido escritos por Bilitis, uma poetisa grega contemporânea de Safo e também habitante de Lesbos: tendo encontrado seus poemas, o estudioso os traduzira para o francês. Durante mais de trinta anos essas traduções revolucionaram os estudos filológicos (havíamos encontrado mais uma poeta mulher grega, e com poemas muito mais completos que os de Safo), até que, na beira da morte, Louÿs assumiu que fora tudo uma farsa: nunca houve Bilitis, os poemas eram todos de sua própria autoria. Ainda assim, uma tradução de um texto original inexistente passou décadas mudando a maneira ocidental de se compreender o passado, de se pensar a posição da mulher na sociedade grega e a função do homossexualismo feminino, ao menos na ilha de Lesbos. E novamente alguém intervirá dizendo: “Mas isso não era uma tradução, como você pode afirmar sua força, se ela nem sequer se encaixa no conceito?” É bastante simples: o feito de Louÿs,

¹¹ Para exemplificar melhor as diferenças entre as traduções possíveis, cito as escolhas, em português, na versão de Eudoro de Souza – terror (*phóbos*) e purificação (*kátharsis*) (1991, p. 205) –; na edição de J. Hardy, pelas *Belles Lettres – crainte e purgation* (1932, p. 37) –; e, na versão de Halliwell – *fear e katharsis* (ou seja, não fez uma tradução do segundo termo). Para se tomar conhecimentos de algumas traduções para algumas línguas nos últimos séculos, é bastante esclarecedor ver as notas de Eudoro (1991, p. 241-3); e, para a interpretação da passagem, o próprio Halliwell (1987, p. 88-98).

conscientemente ou não, pôs em cheque nosso saber sobre o passado, deixou claro que ele é reconstruído pelas criações do presente e pelas reinterpretações do passado que podem ser feitas através dos tempos. Apresentar uma tradução de um original inexistente é (apesar das diferenças óbvias) um pouco como apresentar uma tradução séria de um original real: nos dois casos, não se tem mais o original exato, e sim uma recriação contemporânea, uma interpretação que altera tanto o presente quanto o passado; de modo que mais importante do que a verdade tradutória (um termo que é quase um grande lodo, onde tudo se perde) é o modo como a tradução pode produzir novas verdades no presente. Louÿs reinventou Lesbos de uma maneira que ninguém antes havia ousado; mas um tradutor de Safo também o faz, na medida em que lança aos olhos do presente uma leitura singular de cada poema ou fragmento. Existindo ou não o original, uma vez que a tradução está lançada como tal, ela é capaz de interferir no presente da mesma forma que os originais do presente; pois “uma tradução contemporânea é um poema contemporâneo” (Kenner, 1985, p. 146).

Até o momento tenho discutido a tradução em suas formas escritas, principalmente as feitas em tempos muito próximos aos atuais, para exemplificar sua ação sobre o mundo; mas podemos constatar desde os princípios da linguagem escrita sua presença, sua força entre culturas diversas, levando e trazendo modos de vida, mitos, crenças, verdades necessárias para se dar sentido ao passado e ao presente e, por vezes, até ao futuro: no século XVIII a.C., por exemplo, já havia edições bilíngües do sumério para o acádio; do século XII a.C., temos pelo menos um exemplar trilingüe de um hino a Ishtur, com a transcrição silábica do texto sumério seguida das traduções para o acádio e outra para o hitita. Nenhuma cultura se forma sem algum tipo de tradução, pois nenhum povo se exclui completamente do convívio com outros povos: “*se ha escrito con*

frecuencia que las literaturas hebrea y griega, en sus épocas clásicas, no practicaran la traducción. Pero esta afirmación ha de entenderse limitada a la traducción explícita” (Yerba, 1994, p. 20)¹².

Está comprovado, por exemplo, que o salmo 29 deve ser uma adaptação de um hino ugarítico ao deus Baal (*ibidem*, p. 19-20); também, por meio de vários trechos de Heródoto, constatamos como, por um lado, a religião grega tem muitas bases na egípcia, numa espécie de tradução mitológica, e que, por outro lado, sua escrita, vem dos fenícios (*ibid.*, p. 23-4): nem gregos nem judeus são totalmente originais – suas culturas são também derivadas e misturadas a partir de traduções, explícitas ou não, de outras tradições anteriores, pois se utilizam de dados que já estão formados em outros povos, como a escrita, os mitos ou os *topoi* estabilizados, mesmo que não tenham feito traduções *stricto sensu* nessas duas culturas de base do ocidente. O rio corrente não cessa, e seu fluxo não parece ter o menor interesse de estancar, já que é capaz de gerar diferenças e prazeres a cada um de nós: diversão.

Constatando essa integração essencial da tradução na própria vida diária dos seres humanos, bem como sua variedade em graus e modos, penso que, ao lermos criticamente uma obra qualquer traduzida, não deveríamos tratar como uma simples avaliação em termos de acertos e erros à medida que um tradutor translada o texto original para outra língua, porque esse tipo de lógica parece quase sempre chegar à conclusão da impossibilidade tradutória¹³, por se convencer sempre de que não há completa equivalência entre duas línguas, e acabar caindo num

¹² “Tem-se escrito com frequência que as literaturas hebraica e grega, em suas épocas clássicas, não praticavam a tradução. Mas deve-se entender essa afirmação como limitada à tradução explícita.”

¹³ Jakobson (1966, p. 238), que já foi citado erroneamente por alguns estudiosos como um dos defensores dessa impossibilidade, mostra como esta é contornável pela transposição criativa, ou seja, por determinado modo de se encarar a tradução; o que faz, na prática, com que ele afirme sua possibilidade.

pessimismo ontológico inútil, na sua busca pelo frescor e pela pureza “perdida” do texto original. Creio, ao contrário, que não há pureza a ser perseguida, nem razão para deferências metafísicas à obra original; pois a diferença não é necessariamente uma falha da qual a tradução tenta em vão se esquivar, ela é uma condição *sine qua non* para qualquer empreendimento tradutório; e apenas mediante essa diferença inegável entre original e tradução é que se estabelece o divertimento.

Divertir-se é discordar em maior ou menor grau, pois a mera repetição, o reino da igualdade, anularia qualquer desejo ou necessidade tradutória; já que, se não fosse pela divergência intrínseca do ato de traduzir, toda tradução já estaria morta *a priori*: minada em seus próprios fundamentos, pela perda de seus objetivos. Todavia o que parece se mostrar é que nem mesmo a tradução “igual” – o texto re-encenado identicamente, na mesma língua, palavra por palavra – pode alcançar essa “pureza” do original, pois o contexto em que surge a obra também a altera, bem como sua interpretação através dos tempos; além disso, nem mesmo a língua pode permanecer a mesma depois de vários anos. Assim, mesmo se tentássemos a tradução “perfeita” dessa não-tradução palavra a palavra, teríamos um *Dom Quixote* escrito por Pierre Menard, no texto de Jorge Luis Borges: um espelho impossível que não consegue gerar nada que não seja radicalmente outro, mesmo sendo o mesmo, ao operar uma suposta tradução perfeita, redundando sempre na mesma obra, sem nada de diferente, nem sequer a língua. No texto em questão, Borges encena uma crítica literária à obra de Pierre Menard, cuja obra principal, ainda que não publicada, seria ter escrito alguns trechos do *Dom Quixote* de Cervantes exatamente como constam no original espanhol: além disso, não se trata de uma tradução, pois Menard, apesar de francês, re-escreve o texto em espanhol exatamente como o texto original, sem paráfrase. Mas, mesmo dessa forma, mesmo tendo escrito o texto idêntico ao de Cervantes,

Borges ainda nos lembra que o *Quixote* de Pierre Menard não é igual ao do romancista espanhol, pois as duas obras – a de Cervantes e a de Menard –, ainda que feitas por pessoas diferentes, em lugares e épocas diversas, ainda que exatamente iguais, resultam diferentes, pois não podem mais funcionar da mesma forma: percebemos ironicamente que o espanhol de Cervantes é fluente e se aproxima do frescor da língua falada de sua época, ajuntando-lhe os toques do estilo para lhe dar mais graça; enquanto o texto de Menard soa deveras antiquado, numa linguagem livresca, excessivamente erudita, longe do mundo cotidiano da fala espanhola do século XX (Borges, 1992, p. 135). Mas como isso pode ser possível, se os dois textos são absolutamente idênticos? A historicidade das obras põe metaforicamente em cheque o estatuto de fidelidade de uma tradução, já que, se Cervantes escreveu na virada do século XVI para o XVII, aquele espanhol era muito próximo do de seu livro, pois estávamos, ainda, num período de efervescência das línguas vulgares contra o latim; enquanto Menard escreve na França do século XX, e seu espanhol, exatamente o de Cervantes, já não existe mais na fala viva das pessoas, embora ainda seja perfeitamente compreensível; sua escolha de imitar palavra por palavra não pode, portanto, produzir os mesmos efeitos do *Quixote* original – e eu arriscaria somar que, se o objetivo desse fictício Menard fosse realmente o de se aproximar do texto, e não uma aventura quixotesca de sua parte, as divergências geradas pelas escolhas poderiam surtir mais efeitos convergentes e, paradoxalmente, aproximar mais uma possível tradução do original do que poderia a mera repetição. Assim o anacronismo radical do Menard de Borges opera uma revolução na visão histórica da literatura, na medida em que mostra que nem sequer o Mesmo pode continuar sendo assim, pois, na verdade, através dos tempos ele próprio se torna inevitavelmente outro.

No entanto Menard, sem estar fazendo efetivamente uma tradução – uma vez que busca escrever o *Quixote*, e não traduzi-lo – sabe que nem sua re-produção pode assumir o mesmo lugar da obra original de Cervantes, como afirma, a respeito do processo de criação: “*Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea*” (1992, p. 123). O método por si só já revela a diferença fundamental: em Cervantes há, de certa maneira, uma espontaneidade do texto, o escritor, diante da obra ainda inteira por fazer, tem diversas escolhas não só quanto à forma, mas quanto ao próprio desencadear as linhas de sua obra: ele pode apagar, reescrever, rasgar, modificar, acrescentar à vontade. No caso de Menard, ou de um tradutor, é difícil haver essa espontaneidade: no lugar dela temos a reconstrução minuciosa, com limites previamente estabelecidos. Talvez este seja o limite entre tradução e produção de um novo original, ainda que, na prática, não tenhamos como determinar precisamente: este tem todo um percurso por fazer, que pode inclusive não ser feito, ser alterado por inteiro, enquanto aquela já tem todo um caminho traçado, resta-lhe escolher qual das vias possíveis seria mais interessante. Mas isso não deve servir para diminuir a força da tradução, ou retirar-lhe seu labor artístico e literário, já que, mais do que uma diferença fundamental, é uma diferença de método e de objetivo que pode servir para diferenciar um novo original (mesmo que feito por meio de uma ou várias traduções) de uma tradução (ainda que esta recorra a algo que não se encontre no original): conclui-se que tradução é aquilo que seu criador chamar de tradução, como conto é aquilo que ele chama de conto, etc.: é o discurso por trás da obra que dá também o sentido ao leitor.

Um caso limítrofe entre a tradução e a criação de um texto original é a obra de Ezra Pound. Durante toda sua vida ele foi um tradutor prolífico, ao mesmo tempo em que criava obras originais suas. Mas suas obras, seus originais, também estão repletos de traduções ou paráfrases

de trechos ou obras inteiras: e não só de poemas, mas de cartas, textos históricos, econômicos, etc. Com essa prática indissociada entre os dois atos poéticos, nos textos de Pound a tradução e a criação estão num mesmo patamar, num amálgama que dificulta a identificação de que seria um texto original, no fim das contas. Todavia, ainda que apagasse as fronteiras mais determinadas dessas duas formas, muitas vezes podemos saber qual é qual, pois Pound deixa bastante claro, se lhe interessa, quando a tradução se apresenta como um próprio fim (ou seja, o texto busca realmente se apresentar como a tradução de algum autor) ou quando ela é um meio pelo qual se passa para se chegar a uma obra que apenas Pound visualiza. A *Homage to Sextus Propertius*, creio, apesar de ter sido muito criticada, principalmente pelos filólogos da época, como sendo uma péssima tradução cheia de erros, não deve ser encarada como tal:

He [William Gardner Hale] accused him [Pound] of making for making about three-score errors, of which he gave a selection. It is perfectly true that Pound is careless, almost scornful, about minutiae and that he was guilty of some unintentional mistakes [...], but a great many of the examples selected by Hale for examination were deliberate and serious attempts to produce certain poetic effects (Sullivan, 1964, p. 5)¹⁴

Mais do que buscar nos dar um retrato fiel do Sexto Propércio latino, o poeta norte-americano estava fazendo duas operações: a primeira era uma revisão crítica de Propércio, que buscava demonstrar como uma certa ironia, chamada por Pound de *logopéia*, muito típica dos simbolistas como Laforgue e Corbière, poderia ser encontrada em nosso elegíaco, ainda que os filólogos não tivessem dado muita atenção a esse aspecto até o momento; a segunda operação era um ataque ferrenho ao imperialismo britânico, que Pound identificara com o imperialismo romano de Augusto. Só que o efeito crítico da tradução deveria se dar de maneira indireta, já que faria

¹⁴ “Ele [William Gardner Hale] acusou-o [Pound] de cometer erros de iniciante, dos quais apresentou uma seleção. É perfeitamente verdadeiro que Pound é descuidado, quase desinteressado, em relação às minúcias e que ele era culpado por alguns erros sem intenção [...], mas muitíssimos dos exemplos selecionados por Hale para exame eram tentativas deliberadas e sérias de produzir certos efeitos poéticos”: para maior discussão sobre a recepção da *Homage* de Pound, conferir o primeiro capítulo de seu livro (*op. cit.*, p. 3-16).

diretamente apenas a crítica ao Império Romano, para que o leitor interpretasse seu próprio tempo a partir de suas próprias comparações entre o mundo apresentado por Pound/Propércio e o mundo em que ele próprio vive. Mais do que fazer um tradução, Pound tentava na verdade fazer uma criação crítica tanto de uma obra latina quanto da política externa da Inglaterra contemporânea, onde ele morava nesse período. Como ele mesmo comenta em uma de suas cartas:

Ela (a *Homenagem*) apresenta certas emoções como vitais para mim em 1917, em face da infinita e inefável imbecilidade do Império Britânico, assim como elas eram para Propércio alguns séculos antes, em face da infinita e inefável imbecilidade do Império Romano. Essas emoções são definidas largamente, mas não inteiramente, nos próprios termos de Propércio. Se o leitor não acha relação com a vida definida no poema, ele pode concluir que não tive sucesso em meu interesse (*apud* Davidson, 1995, p. 84).

Nesse auto-comentário explicativo sobre seus objetivos com a obra, parece estar claro que ele não buscava apresentar uma tradução *stricto sensu* de alguns poemas de Propércio; no entanto, apesar da clareza de seus interesses, o que confundiu seus contemporâneos foi seu método: ao invés de produzir um artigo, ou coisa do gênero mais científico, Pound traduziu poeticamente e com bastante liberdade alguns trechos de Propércio, fazendo recortes, colagens, referências anacrônicas a Wordsworth e a William Butler Yeats, e operando alguns *misreadings* quando julgava necessário; o que se processou foi, de fato, uma espécie de ideograma poético a respeito de Propércio e do princípio do século XX na Europa. Não compreenderam que Pound estava se utilizando da tradução poética como método, não como fim: esse poema nunca deveria ter sido lido como um poema de Propércio escrito em língua inglesa pelas mãos do poeta Ezra Pound. Deveria, sim, ser lido como uma espécie de homenagem ao poeta latino, uma escrita “ao modo de”¹⁵ que faz uso de traduções de alguns trechos e depois os reorganiza dando-lhes sentidos que

¹⁵ Pound, quando tentava explicar a seus detratores seus objetivos, afirmou que o termo *homage* era o mesmo que Debussy adotara quando fizer sua “*Hommage à Rameau*”, no sentido de que faria “uma peça musical retomando a maneira de Rameau” (Pound, 2003, p. 1305).

não aparecem no texto original: é assim que Pound faz de várias obras da tradução o próprio processo criativo de uma obra nova, aproximando-se mais do temperamento clássico de composição, que não via problemas em buscar nas obras anteriores modelos e fundamentos para seu novo texto. Assim:

A totalidade da obra de Pound pode ser vista como um ato de tradução, como uma apropriação para um idioma que é radicalmente seu, de uma mistura fantástica de línguas, legados culturais, ecos históricos, modelos estilísticos. “Considerar a original e sua tradução separadamente”, escreveu T. S. Eliot, “seria um erro, que implicaria outro erro maior sobre a natureza da tradução” (Steiner *apud* Milton, 1998, p. 83).

2.1.2. ULISSES NUMA JANGADA

Disso que foi exposto, dessa “natureza da tradução”, que não se diferencia na prática da obra original com tanta clareza, pois também é criação, penso que a impossibilidade da tradução¹⁶, tal como se tem afirmado infinitamente em vários círculos acadêmicos, seja, na verdade, a sua condição *sine qua non*; e somente nesse driblar o impossível é que pode surgir uma obra que seja, ao mesmo tempo, um diálogo direto e uma recriação de outro texto.

O objetivo de toda arte não é o impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o in fixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível (Rónai, 1953, p. 3-4).

O melhor exemplo de “drible do impossível” que se pode operar numa tradução que tenho em mente é o aparecimento, na *Odisséia* traduzida por Odorico Mendes, de Ulisses numa jangada.

¹⁶ Tende-se a defender mais ainda a impossibilidade da tradução no caso da poesia; mas esse tipo de diferenciação não faz sentido, uma vez que implica um discernimento total, que é impossível, entre prosa e poesia, ou entre prosa poética e poesia prosaica, etc: na verdade, todos os textos têm uma relação inseparável entre a forma e o conteúdo, de modo que cada termo tem tanto valor na prosa quanto na poesia, embora saibamos que os gêneros não são iguais. Assim, se a intenção é defender uma impossibilidade tradutória, creio então que ela deveria ser total, e não apenas para poesia (em relação à prosa), ou para a literatura (em relação aos textos técnicos e científicos). Nesse caso, deveríamos pensar que toda tradução é um romper comunicativo entre duas línguas que, paradoxalmente, é o próprio elo entre as duas.

Um filólogo muito purista ou mais empedernido, obviamente indisposto para proposta do poeta maranhense, poderia discorrer horas sobre o absurdo de suas escolhas, já que *σκηδιή*, um pequeno tipo de embarcação grega, não é definitivamente a mesma coisa que uma jangada, uma embarcação bastante rudimentar de origem popular nordestina, ou seja, tipicamente brasileira; daí um anacronismo cultural e geográfico de pelo menos 2500 anos, que, além de tudo, quase rebaixaria o grande e astucioso Odisseu a um navegante capenga pelas bordas do São Francisco, uma vez que nossa literatura sobre o sertanejo no geral é pouquíssimas vezes grandiloquente ao descrever os instrumentos e modos interioranos. Apesar dos perigos da escolha de Odorico Mendes, cada vez mais, penso que a tradução seja exatamente Ulisses numa jangada, uma fusão cultural-estético-ideológica que é capaz de criar o novo a partir dos anacronismos necessários para ambos os lados das margens tradutórias; pois, quando se lê a *Odisséia* em português, não há um completo atravessar (*traducere*) entre as duas margens, e sim uma terceira margem, razoavelmente bem definida, na qual somos obrigados a aportar. Então nós nunca chegamos efetivamente ao mundo grego (como também não o fez o tradutor), mas ao ponto em que as duas diferenças produzidas, a da língua de partida (*σκηδιή*, por jangada) e de chegada (nossa jangada no mundo grego), são capazes de produzir um divertimento no leitor; e, mais importante, um divertimento diferente do original em grego ou de qualquer outra tradução para outra língua ou para o português; porém, ao mesmo tempo, diferente do que uma obra totalmente brasileira poderia criar. Esse duplo divergir, ainda que sincrético, não opera uma síntese entre as duas literaturas, não cria um ponto central onde as duas culturas convivem harmoniosamente; o que ele faz é forçar diversos fragmentos dos dois lados a se chocarem, criando imprevistos dos quais nem o tradutor tem completa ciência.

Tentarei a partir de agora exemplificar como a maioria dos estudiosos tenta encarar algumas diversões, tomando o prefácio de Antonio Medina Rodrigues para a tradução de Odorico, ao comentar o termo *jangada*:

[...] existe entre *skhedien* e *jangada* uma falha de referência, já que a *jangada* de Ulisses não deveria ser exatamente a mesma usada pelos nordestinos do tempo de Odorico. Repete-se também a falha na impossibilidade de *jangada* soar como *skhedien*. E, de certa forma, o texto tradutivo se caracteriza mais pela exposição de falhas, do que por uma impossibilidade ontológica de traduzir, defendida por alguns teóricos. Pois a tradução poética tem que conviver com o erro e a falha, duas coisas comumente desprezadas, mas que são das maiores glórias da história do saber. São falhas decorrentes da natividade transgredida da língua de quem traduz. Também no Original um autor não conseguiria traduzir plenamente o sentido de uma expressão que quisesse repetir com o mesmo sentido com que antes empregara (p. 47).

A argumentação de Medina é afinadíssima, pois mostra a potencialidade poética da diferença na tradução; mas a insistência dos termos “falha” e “erro” põe a discussão no campo da verdade, da reprodução factual, do querer dizer, quando se trata de fato de um querer fazer: a *jangada* tradutória torna-se barquinho grego sem que seja necessário muito esforço, e imediatamente se imagina o *skhedie* a vagar, e não somente a *jangada* nordestina. Porém isso acontece simultaneamente, e a grande força do traduzir se instaura em Ulisses sentado nessa *jangada*, numa intercultura instável que precisa se construir de novo a cada instante para não naufragar. Penso que essa intercultura se dá de um modo parecido com o que Einstein entendia pelo processo ideogramático da montagem cinematográfica:

A montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra [...]. Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo [...]. Cada elemento sucessivo não está disposto ao *lado* do outro, mas *por cima* do outro. (2002, p. 85-6)

Assim como duas imagens fotográficas inicialmente distintas e, de certo modo, independentes se encontram num choque ao ficarem justapostas em formato de filme diante do espectador, para

gerar uma nova imagem seqüencial, que diverge das duas anteriores, mas precisa delas para existir; do mesmo modo a superposição da jangada brasileira sobre a *skhedíe* num contexto de épica grega tende a funcionar por superposição, creio, nas imagens mentais formadas pelo leitor: ao mesmo tempo em que não pode evitar a imagem nacional e sertaneja da jangada, ele precisa também alterá-la ao contexto do que imagina por grego e sabe, ainda que intuitivamente, que deve distingui-lo do Brasil. Inventar-se uma nova barca para abrigar Odisseu, uma barca que não pode ser nem brasileira e nem grega propriamente, dado que se engendra apenas na mente do leitor como um conceito novo.

Além do encontro cultural das escolhas sintáticas e vocabulares de Odorico, é necessário ressaltar outra sacada reconfiguradora do original: a sua leitura de um texto grego por meio do referencial latino; e, nesse caso, não se pode dizer que quem está no barco seja sequer o Odisseu grego (que dá nome ao poema), e sim o Ulisses latino – o nome utilizado pelos romanos para designarem o mito grego: a tradução de Odorico se faz dupla e tripla. Se o texto é traduzido do original grego, seu referencial, por outro lado, se aproveita de toda sua cultura latinista, de tradutor de Virgílio, para encontrar espaço e busca diálogo com uma cultura letrada de formação humanista e conhecimento mais detalhado da cultura, da língua e da literatura latina. De forma alguma, podemos pensar Ulisses como um erro ou uma falha para Odisseu, assim como a jangada não é erro de *skhedíe*, mas sua reconfiguração diversa.

Partindo das propostas de Walter Benjamin, na “Tarefa do tradutor”, de um traduzir da forma sintática da obra literária, em detrimento das teorias mais conservadoras que buscam “uma

transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (Benjamin, 2001, p. 191)¹⁷ - com a qual Odorico concorda, pela sua própria prática, em muitos aspectos - podemos refletir mais aprofundadamente sobre a questão da fidelidade tradutória desvinculada de uma mimese estritamente semântica; pois, na medida em que se assume o caráter escorregadio do conteúdo, pode-se observar melhor a potência física do signo literário: *“Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen”* (ibid., p. 190-1)¹⁸.

Mas, se, por um lado, Benjamin opera uma revolução nos modos de se entender a tradução, na medida em que vai contra a busca pelo sentido do original, que caracterizava a tradição dos estudos tradutórios; por outro, acaba caindo numa melancolia da linguagem que não se resolve por meio de uma tradução redentora. Seu pensamento tradutório está profundamente ligado com seu judaísmo (o que não quer dizer dogmatismo de sua parte); daí que se apóie na imagem de Babel como origem da perda, junto e sobreposta ao pecado original. Na medida em que não há mais aquela língua pura pré-babélica – a *Ursprache* – resta-nos buscar, por meio da tradução, minimizar a perda primordial: mas essa perda nunca poderá ser superada por meio de uma tradução, pois esta somente toca, resvala, no texto original, sem conseguir trazer dele aquilo que está incomunicável em cada língua – o texto original, para Benjamin, fica sendo sempre um outro, mas num sentido negativo, um outro que se encontra perdido, praticamente sem mais nenhum diálogo com as suas traduções, já que a tradução jamais poderá significar algo para seu original.

¹⁷ “[...] *eine ungenaue Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts*”.

¹⁸ “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original, pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”.

Ver-se-á que o ensaio tem por horizonte a “reconciliação”. E tudo isso dentro de um discurso, multiplicando os motivos genealógicos e as alusões – à transmissão de uma semente familiar. O tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de *devolver*, de devolver o que devia ter sido dado (Derrida, 2002, p. 27).

Nessa situação de extrema perda em direção ao passado, resta ao tradutor apostar num messianismo, jogar-se em sua tarefa com pensamento numa possível reunião das línguas; mas mesmo nesse futuro, nessa teleologia lingüística, não se espera o retorno da *Ursprache*, e sim uma nova experiência, sem volta ao estado paradisíaco original: busca-se o outro paraíso das línguas num estado que independe da comunicação. E é nessa interrelação entre as línguas que se garante a sobrevivência do original, que, como insiste Benjamin, deve ser tomada num caráter objetivo, e não metafórico (p. 192-3); o que não quer dizer que a tradução diga algo ao original, que ambos possam se encostar por um longo período.

Damit ist allerdings zugestanden, daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen. Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit, eine augenblickliche und engültige, bleibt den Menschen versagt oder ist jedenfalls unmittelbar nicht anzustreben. Mittelbar aber ist es das Wachstum der Religionen, welches in den Sprachen den verhüllten Samen einer höhern reift (p. 200-1)¹⁹.

Tem-se, portanto, que a absoluta diferença das línguas, inigualáveis de uma para outra, passa a ser o postulado fundamental da tradução: sua impossibilidade primordial é que lhe garante sua necessidade vital ao homem: a partir de um movimento descendente que tende a nos lançar no abismo, passamos a reverter o processo, numa ascensão ao futuro, numa exaltação da linguagem, no sentido em que, pelo movimento da história, reintegra as línguas, para redimir; porém nunca por sua comunicabilidade, que está definitivamente perdida. Daí que, para Benjamin, não se faça

¹⁹ “Com isso, admite-se evidentemente que toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas. Uma solução não temporal ou provisória para essa estranheza, uma solução instantânea e definitiva, permanece vedada aos homens, ou pelo menos não pode ser aspirada diretamente. Indiretamente, contudo, a evolução das religiões é a responsável pelo amadurecimento do sêmen velado de uma língua mais superior.”

uma tradução semântica com olhos no possível leitor: o que se busca numa tradução não é a comunicação do texto numa nova língua, e sim um futuro perdido nas brumas de uma metafísica.

Se tal gravidade, peso do sentido inerente ao original é um dos obstáculos ao trabalho do tradutor, sua ausência no texto traduzido, produto precisamente de um contato fugidio com o original, é o motivo pelo qual ele deixa de poder ser traduzido novamente. Nessa dialética entre gravidade e fugacidade, peso e leveza, que se instaura entre original e tradução, entre língua e sentido, encontra-se um momento melancólico – grave, pesado – a que se opõe um outro movimento – fugaz, leve. (Lages, 2002, p. 226).

A melancolia dessa tradução passa, num avesso à fímbria reflexão de Santo Agostinho (em que se apagam o sentido de futuro e passado, ao mesmo tempo em que minimiza o presente), a dar mais existência mística a um passado perdido para sempre, de onde nos chega o original quase intocável, ou a um futuro sempre adiado, messiânico, para onde a tradução deve se voltar, esquecendo-se do presente, do mundo imediato e das novas produções de sentido. “Tanto o original quanto a tradução ficam aquém desse momento final de reconciliação” (*ibid.* p. 222). Seu reencontro futuro está no sacrifício desse “conteúdo inessencial” em nome da intrusão da língua original sobre a língua de chegada; com isso, ao pensarmos no português, deveríamos, como Hölderlin, que, nas tragédias de Sófocles, greiciza o alemão, tomando-lhe a sintaxe e as expressões ao pé da letra, brutalizar a língua pátria para anteciparmos esse reencontro tão adiado. É assim que as traduções de Píndaro e de Sófocles feitas por Hölderlin se tornam exemplares aos olhos de Walter Benjamin – porque, seguindo uma literalidade que não é a da comunicação, e sim a da letra, a da sintaxe da língua grega, arrisca-se, sem medo de cair no abismo da linguagem, no silêncio da possível “língua pura” que se esbarra na verdade. Essas traduções, tidas por muito tempo como monstruosas, que foram objeto de chacota entre os próprios românticos contemporâneos, passam a ser o melhor modo tradutório prático, aos olhos de Benjamin, na medida em que se despedem de seus compromissos com o sentido claro do pensamento burguês e adentram numa linguagem de mística e mistério. Como compreende

Derrida: “*pas-de-sens* [sem sentido], isso não significa pobreza, mas *pas de sens* [passo de sentido] que seja ele mesmo sentido, fora de uma ‘literalidade’. E aí está o sagrado” (2002, p. 71). Essa ausência de sentido aparente se converte num passo do sentido, que passa a se estabelecer num campo fora da comunicação imediata para levar a tradução ao campo do sagrado.

Esse trabalho, ao se aproximar da interpretação dos textos sagrados, perde o interesse pelo “sentido”, pelo conteúdo da obra original, já que não se trata de transmitir simplesmente uma idéia com clareza – o texto poético, como o sagrado, extrapola as barreiras do sentido para tentar reencontrar um elo funcional entre a palavra e o sentido que já não seja mais arbitrário (como propunha a lingüística saussureana) – seu trabalho com a linguagem está em outros planos, para além do que é comunicado, rumo ao que é o inaferrável (*Unfaßbare*), o misterioso (*Geheimnisvolle*) (2001, p. 188-191). Nessa negação da função comunicativa da poesia, Antoine Berman segue de perto a proposta prática de Walter Benjamin, porém num viés mais imanente das línguas. O teórico francês percebe com muita clareza que no entendimento do filósofo alemão a tradução não se desprende do sentido para ganhar uma espécie de liberdade; ao contrário, tanto para Benjamin quanto para Berman, é a radicalidade ao pé-da-letra que deve ser buscada, com a noção de que esse pé-da-letra extremo, em última instância, supera o sentido enquanto estatuto comunicacional e alcança outro patamar, em que a clareza deixa de ser um critério fundamental para se avaliar o sucesso de uma tradução, pois passa dar lugar ao estrangeiro dentro da própria língua. À medida em que a língua de chegada vai se dobrando mimeticamente em relação à língua de partida, os sentidos do texto original vão sendo jogados no abismo da incomunicabilidade, ao mesmo tempo em que promove a possibilidade ética de

abrigar o estrangeiro e suas estranhezas, em nome de uma comunhão entre as línguas que precisa passar pelo estranhamento interno gerado pelas “monstruosidades” que esse tipo de escolha acarreta, para então se encontrar algo de “natural” de comum naquilo que nos é estranho. Por isso o conteúdo se torna inessencial – “*un texte n’est jamais un message, et vice versa*”²⁰ (ibid., p. 70) – e reverte o falso purismo de uma tradução semântica que se julga mais fiel por desprezar a forma. Mas, mesmo lutando contra o estatuto de clareza imediata do sentido, mesmo vendo na forma um escape à fugacidade do sentido, o esboço de tentativa anti-melancólica de Benjamin não consegue, por fim, escapar de um messianismo que nunca abole o sentimento de perda²¹.

Num outro paradigma, Haroldo de Campos defende:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. [...] Numa tradução desse tipo, não se traduz o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (2004, p. 34-35).

A grande virada operada pelo concretista brasileiro, na teoria e na prática tradutória, ajudou no desprendimento em relação ao entendimento estritamente semântico das obras para sua concepção estética, retomando a força da forma que aparecera em Benjamin, mas, ao mesmo tempo, operando uma crítica à “clausura metafísica” em que a mística do alemão poderia nos

²⁰ “um texto nunca é uma mensagem, e vice versa.”

²¹ Poucos lembram que o texto de Benjamin é, na verdade, um prefácio às suas próprias traduções dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire (1991, pp. 22-63). Não tive acesso a nenhum comentário sobre a prática tradutória do alemão, mas creio que um estudo detalhado sobre o assunto seria bastante produtivo. Nas minhas consultas pessoais, cheguei à conclusão de que Benjamin, no momento do seu trabalho tradutório, não segue a mesma radicalidade que propôs na teoria, não chega aos píncaros de Hölderlin: o que não tomo num sentido pejorativo. Aponto nesta nota apenas o que julgo ser mais essencial na comparação entre teoria e prática: que, se de algum modo, em suas traduções, o sentido se dissolve por meio da sintaxe, esse processo não se arrisca nos abismos da linguagem até o fim – prefere manter um grau de comunicabilidade, de contato com leitor e com o conteúdo inessencial do texto original francês. Talvez seja por esse motivo que Berman não tenha analisado a tradução de Benjamin em *L’auberge du lointain*, ao preferir Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski para serem seus objetos de estudo sobre a prática, enquanto mantém o filósofo alemão como seu principal referencial teórico.

prender. O poeta brasileiro faz uma desleitura na medida em que, a partir da idéia de “conteúdo inessencial”, busca uma liberdade estética para o tradutor-poeta, ao invés de procurar uma sintaxe que mimetize a língua do original: tal desleitura do poeta não deve ser tida como uma leitura apressada ou desatenta do ensaio de Benjamin, pois é, na verdade, uma apropriação pessoal do aparato teórico gerado pelas intervenções do filósofo. Daí que Haroldo pretenda, ao invés de aceitar um mero resvalar-carícia entre original e tradução, “converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (1981, p. 180); assim, ao seguir pelo mesmo viés da impossibilidade que garante o possível e ao defender a recriação da materialidade, ele busca se apoiar num outro ponto de semelhança entre sistemas: a estrutura poética. Para atingir esse objetivo, Haroldo de Campos une a teoria de Walter Benjamin à lingüística estruturalista de Roman Jakobson e às propostas poético-tradutórias práticas implantadas por Ezra Pound, numa imanência da tradutibilidade pela semelhança estrutural da tradução do signo. Esse apoio poético sobre a crença da recriação da estrutura hipervaloriza a forma estética do original: essa sim se buscaria alcançar a qualquer custo, mesmo com alguns “sacrifícios semânticos”, já que “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso daquela tradução literal” (2004, p. 35)²²; enquanto as teorias que visam à tradução do conteúdo não passam de “concepções ingênuas” (1981, p. 179). Todavia Haroldo percebe as limitações da teoria de Benjamin, que insiste numa separação ontológica entre o original e a tradução, ao mesmo tempo em que, por sua metafísica, insiste em termos como “língua pura”, que nos lança numa melancolia irremediável: por meio de sua fusão com o pensar mais físico de Jakobson, e prático de Pound, Haroldo de Campos busca reverter

²² Aqui já se percebe a ruptura com as propostas de Benjamin e mesmo com as de Berman, já que ambos buscam na hiperliteralidade (na manutenção da letra e da sintaxe do original) uma contraposição ao conteúdo, à tradução semântica, enquanto Haroldo visa à recriação estética do original em termos de uma poesia que esteja atenta ao seu próprio tempo.

essa melancolia da perda infinita pela possibilidade de a tradução, por um trabalho estético e poético, poder alcançar o estatuto de original:

Tenho para mim [...] que o jogo conceitual benjaminiano é um jogo irônico (não por acaso o tema romântico da ironia reponta no seu ensaio, justamente quando ele assinala que a tradução transplanta o original para “um domínio mais definitivo da linguagem”). Sob a roupagem rabínica de sua metafísica do traduzir, pode-se depreender nitidamente uma física, uma pragmática da tradução. Esta “física” pode, hoje, ser reencontrada, “in nuce”, nos concisos teoremas jakobsonianos sobre a tradução poética enquanto “transposição criativa” [...], aos quais, por seu turno, os relampagueantes filosofemas benjaminianos darão uma perspectiva de vertigem (1985, p. 7).

Nessa mediação mais “física” de Benjamin, Haroldo de Campos pretende transformar a tarefa “angélica” – de levar a mensagem adiante – do tradutor numa “usurpação luciferina”; com isso, ele parte para a perversão de um dos corolários mais importantes da teoria benjaminiana – a impossibilidade de se traduzir uma tradução. Ele traduz um trecho da tradução de Hölderlin (In: Almeida & Trajano, 1997, p. 2960-307), para demonstrar que a ousadia do alemão na busca pela semelhança da forma é capaz de produzir um novo original, que, por sua vez, é novamente traduzível, ou, nos termos de Benjamin, pede para ser traduzido. Traduz também as traduções de Pound; e aqui temos um imenso jogo de espelhos que continua a produzir sentidos novos – a tradução do primeiro dos *Cantos* (1993, p. 149-51) de Ezra Pound, que, por sua vez, já é uma tradução da cena da *nékuia* da *Odisséia*, a partir da tradução para o latim que Andreas Divus havia feito no período renascentista; ou alguns poemas de *Cathay*, traduzidos do chinês. Desse modo, na verdade, o que Haroldo afirma, sustentado por Pound, Hölderlin e outros, é “traduzir a forma estética” (1972, p. 98): a reprodução da fisicalidade do signo é um apego em busca da verdade da forma, por meio de sua recriação em outra língua.

No entanto essa tradução, ainda que mais positiva do que a dos puristas semânticos e que a da teoria benjaminiana, também tem um certo respeito, ainda que luciferino, pelo original. Medina afirma (a respeito da tradução de Odorico):

[...] não se quer “fiel” ao sentido do sentido. Ela quer reproduzir mimeticamente os efeitos de palavra de uma outra língua, por tentar reproduzir a “perspectiva” particular mediante a qual uma palavra numa língua visa a seu objeto, o tradutor dedutivo realiza pelo avesso um dos ideais implícitos da grande tradução, segundo Walter Benjamin, que é o de insemear na língua tradutora o sentido da língua do Original (*op. cit.*, p. 53).

Mas o que vem a ser esse “reproduzir mimeticamente os efeitos de palavra de uma outra língua”, senão a adaptação dos valores de verdade transportados da semântica para a forma? Não há reprodução de efeitos, nem sequer pela reprodução total do texto (como no Pierre Menard de Borges), pois a igualdade formal está sempre ligada a uma descontinuidade histórica, e os efeitos da obra estão profundamente ligados com seu próprio mundo, embora se expanda para além das fronteiras do tempo e do espaço. A relação de “perversão luciferina” que a tradução instaura sobre o original põe os dois textos num combate pela posição mais elevada; instaura um *agon* perpétuo entre as duas possibilidades imanentes dos textos, pois, mesmo que seja apenas durante um átimo, o deslocamento usurpador sobre o original produz uma fissura na diferenciação ontológica entre original e tradução que tanto angustiava os tradutores: com a possibilidade de se estabelecer como outro, novo, o texto traduzido se sente capaz de produzir sentidos independentes do original e rompe a submissão que o lançava numa melancolia de perda do “original” intocável, por meio de uma simulação de ser, desde sempre, um original. Essa naturalidade, entretanto, não está ligada com a simulação de uma “inspiração” por parte do tradutor, mas sim de uma criação que faça jus aos valores literários de seu tempo; e é dessa maneira que Haroldo de Campos busca uma tradução da diferença, na medida em que se instaura em pleno século XX, ainda com a influência do desejo de novidade incorporado pelas

vanguardas e pelo *make it new* de Pound – buscando adaptar, trazer o mundo original para o presente, para o gosto do presente e para uma estética que converte o texto do passado num texto do presente e o engloba na ideologia – se ainda posso usar esse termo – do mundo em que é traduzido.

Por último, sobre a questão de trazer o texto para o presente, pretendo me deter sobre a teoria de Henri Meschonnic, que retoma a necessidade da discussão ideológica da tradução, na medida em que insere o tradutor politicamente dentro de um mundo com o qual ele dialoga, a partir das obras que escolhe traduzir e da maneira como traduz. Para Meschonnic, não há mais diferença entre forma e conteúdo: ambos se interferem mutuamente em relação com o mundo em que a obra foi produzida e é lida. Então não se deve da maneira alguma estetizar uma obra:

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (“l’elegance” littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions, par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d’une idée toute faite de la langue et de la littérature – qui caractérise la production des traducteurs comme production idéologique alors que la production textuelle est toujours au moins partiellement antidéologique (1973, p. 315)²³.

Com isso, para Meschonnic, não se deve embelezar o texto mediante o gosto contemporâneo da literatura, (isso seria o etnocentrismo, nas palavras de Berman), o que não quer dizer, por seu turno, que não se deve pensar a estética na tradução para simplesmente privilegiar um sentido estritamente comunicável; assim, chega-se à interessante conclusão de que não se deveria dar à tradução um aspecto simulado de obra original (embora isso não diminua seu valor), na medida em que essa atitude puxa o passado para o presente e o adapta ao mundo contemporâneo e exclui

²³ “A relação poética entre texto e tradução implica um trabalho ideológico concreto contra a dominação estetisante (‘a elegância’ literária) que é marcada por uma prática subjetiva das supressões (de repetições, por exemplo), aumentos, deslocamentos, transformações em função de uma idéia preconcebida da língua e da literatura – que caracteriza a produção dos tradutores como produção ideológica enquanto a produção textual e sempre aso menos parcialmente anti-ideológica.”

o que poderia chocar, como mau gosto, preconceito, ou divergência em relação ao nosso próprio mundo. O que se torna necessário é revelar sua condição de tradução pelas suas diferenças com o tempo atual, ao destacar suas semelhanças com o mundo em que foi feita a obra original, pois essa pretensa ilusão de naturalidade reafirma o *status quo* do período e do local da tradução, ao invés de questioná-lo por meio da diferença que se produz pela tomada de um texto não só linguisticamente diferente, mas também ideologicamente, como é toda língua. Numa relação possível com a leitura do mito da desconstrução de Babel, é possível pensar nos termos de Jacques Derrida, quanto a uma das funções da diversidade dos povos e das línguas:

Procurando “se fazer um nome”, fundar ao mesmo tempo uma língua universal e uma genealogia única, os Semitas querem colocar a razão no mundo, e essa razão pode significar simultaneamente uma violência colonial (pois eles universalizariam assim seu idioma) e uma transparência pacífica da comunidade humana. Inversamente quando Deus lhes impõe e opõe seu nome, ele rompe a transparência racional, mas interrompe também a violência colonial ou o imperialismo lingüístico (2002, p. 25)

Embora Derrida esteja comentando o texto de Benjamin, sua atenção para o fator “anticolonialista” da dispersão das línguas nos remete à necessidade da tradução como manutenção perpétua de uma dissonância dentro de cada uma das línguas, que podem acabar tentando recriar o seu império, negando as outras, bem como os diversos fatores ideológicos e culturais que as diferenciam. *‘L’acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l’Autre en tant qu’Autre’* (Berman, 1999, p. 74)²⁴. Com isso, a tradução tem a função de trazer sempre um estranhamento para questionar o *status quo* da língua de chegada, seu viés político é de tentar abalar as estruturas dominantes e enrijecidas que toda sociedade tende a formar; e isso é feito na medida em que a tradução traz em maior ou menor grau as estruturas da cultura e da língua de partida. Se Benjamin busca um golpe sobre a língua pela intromissão da língua do original, Meschonnic quer inserir na tradução, de maneira não menos violenta que Benjamin, a ideologia

²⁴ “O ato ético consiste em reconhecer o Outro enquanto Outro.”

que marca o texto do passado para que afete o presente. Com tal questionamento, deve-se, então, fugir do gosto estético (como dos diversos aspectos sócio-culturais) do presente, para demonstrar que ele não é o gosto da verdade, mas uma construção que sempre tenta apagar seus alicerces para garantir seu estatuto incontestável de verdade.

Nesse tipo de proposta tradutória, para se pensar num exemplo prático, Odorico Mendes provavelmente seria considerado excessivamente estetizante, na medida em que apaga ou corta as repetições orais das obras homéricas para adequar-se ao gosto literário escrito de seu próprio tempo; todavia, ao mesmo tempo, retomaria aspectos ideológicos da língua grega, ao grecizar/latinizar radicalmente o português; de modo que foi considerado “macarrônico” por muitos críticos, como Sílvio Romero ou Antonio Candido, que à primeira vista não perceberam a estratégia de tradução do maranhense. Para Meschonic, “*la relativisation idéologique est une poétisation*” (p. 325); o que o faz se afastar um pouco, porém não completamente, da proposta de Haroldo (visto que o que este busca não é uma mera estetização ao estilo das *belles infidèles* francesas); entretanto, embora Meschonic defenda uma imanência tradutória que abandone o idealismo estetizante, ele próprio acaba caindo num certo idealismo de acreditar que alguma tradução possa fugir ao seu próprio tempo a fim de poder criticá-lo, quando, ao que me parece, isso é na verdade uma ilusão do tradutor, um desejo de fidelidade que não é nem semântica, nem formal, mas somente ideológica.

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...]. O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro (Barthes, 2002 p. 41).

E essa produção de claro-escuro (esse assumir de seu próprio tempo, ao mesmo tempo em que o critica) pregada por Barthes é ampliável para tradução, pois ela não pode se dar numa esterilidade imparcial: é preciso fundir-se às mesclas flutuantes entre as ideologias, numa produção de ainda outra ideologia, não sintética – já que não encontra um ponto de equilíbrio –, mas ambivalente, na medida em que pode relativizar, criticar e elogiar simultaneamente os ambientes de partida e de chegada da tradução: o que a leva para um sincretismo entre-espaço, entre-lugar, o que não quer dizer ideologicamente nulo, nem politicamente mudo²⁵. O mesmo pode se aplicar a todos os campos da obra literária, como a forma, o gosto, a semântica etc., na medida em que a tradução nunca é pura, mas sempre uma pervertora de todos os lados, sempre uma criação de um novo lado para o círculo, só podendo inserir-se numa cultura na mesma medida em que se estrangeiriza. E esse é um momento em que o tradutor pode tornar-se um gago da língua, como propõe Gilles Deleuze:

Se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção (1997, 123).

Mas isso não precisa se dar pelo caráter bilíngüe do tradutor, e sim pela constante interferência que sofre a tradução dos dois mundos que ela liga, sem unir, pelo constante ranger produzido por esse encontro em diversão; e, na medida em que essa interferência e ranger podem pôr o sistema semântico-estético-ideológico em constante desequilíbrio, ameaçando ruir os edifícios construídos dos dois lados da ponte, ficando apenas ela, a tradução, planando sobre o abismo, somente na medida em que ela ameaça fazer isso, sem o fazer completamente, é que o gaguejar toma conta dela, que diverge de si mesma, na medida em que precisa incorporar o Outro sem

²⁵ A *Antigone* de Anouilh (1944), mesmo que não seja considerada uma tradução *stricto sensu*, é um dos grandes exemplos de tradução politicamente ativa, já que no período de invasão nazista sobre a França, se utilizou da tragédia grega como um modo de protestar contra a opressão que sofria a pátria francesa dominada no século XX.

deixar de ser o Mesmo. Desse modo, Meschonic afirma a ideologia do original e sua potência, reclamando à tradução a obrigação de trazê-la para a língua de chegada, diferenciando-a da ideologia dominante corrente para melhor poder relativizá-la e depois criticá-la; porém acaba se perdendo a “necessidade de sua sombra”, o gosto de seu próprio tempo, em nome de uma semi-invisibilidade do tradutor²⁶.

De qualquer modo, após essa breve apresentação de três teorias da tradução poética, ficamos com cinco tipos principais de visão para a tradução: a primeira, absolutamente negativa, propõe a impossibilidade da tradução (o mais famoso comentário é o de Dante; mas, como aponte, não é o caso de Jakobson, como alguns erroneamente entenderam), devido às “falhas essenciais” desse trabalho, e cai num pessimismo ontológico que, na minha opinião, não leva a nada, já que continuamos, com o passar dos tempos, a traduzir; a segunda, a mais clássica, propõe a possibilidade tradutória enquanto manutenção semântica máxima, sendo que a recriação em termos poéticos seria apenas adorno vazio, mas parece se embasar no simplismo de que forma e conteúdo sejam completamente separáveis, idealizando o segundo como o “portador da verdade”, enquanto a primeira estaria ligada ao estilo; a terceira, de Benjamin, se apresenta a favor de uma descentralização semântica pela recriação hipertextual da forma em nome de um messianismo das línguas, que também acaba caindo na mesma dicotomia da segunda, embora

²⁶ Creio que é preciso também questionar as posições de teóricos europeus como Meschonic e Berman, quando estes se mostram “anti-ideológicos” ou “anti-etnocêntricos”, se pretendemos utilizar essas teorias para nossas próprias traduções. Tais teóricos sabem de sua posição dentro de um mundo pós-colonizatório e assumem com pesar sua posição do lado dos vencedores. Assim, percebem que é necessário um processo de descentralização, que também é representado por outras teorias, como a desconstrução de Derrida. Em países periféricos, como o Brasil, o que quer dizer etnocentrismo? Abrasileirar a Europa é um processo ideológico do mesmo modo que europeizar o Brasil poderia ser? Ou melhor dizendo, em outras palavras, um povo que ainda não se construiu, nem fixou plenamente suas bases, após um estar submisso a longo império, pode, ou deve, ser desconstruído? As questões não são de fácil resposta, e só as apresento para demonstrar uma angústia que deveria afetar nossa posição colonizada, na medida em que nos relembra que, apesar de sermos ocidentais, não somos iguais ao Velho Mundo e, portanto, devemos pensar com cuidado até que ponto as reflexões desses teóricos são efetivamente aplicáveis ao nosso contexto.

radicalize os modos de diferenciação produzidos pela tradução e invista na possibilidade prática de uma expansão da língua para além dos seus limites usuais; a quarta, a de Haroldo de Campos, espera uma recriação formal estética com base na maior convergência possível com a estrutura do texto original, podendo sacrificar a semântica, em nome da criação de uma nova obra, que pouco quer se desvelar enquanto tradução, mantendo uma relação agônica com o texto original, que, dessa maneira, acaba por conservar um pouco a dicotomia das duas anteriores (em menor grau), mas foge do sentimento incontornável de perda que marca a terceira; e a quinta, de Meschonic, efetivamente apaga a separação entre forma e conteúdo, apega-se à ideologia do texto original e pretende que a tradução a retome para criticar a ideologia dominante em seu próprio tempo, de modo a relativizar as idéias do presente por meio de uma tradução que, como a de Haroldo, se torna texto vivo, porém, diferentemente do brasileiro, sempre revelando seu *status* de tradução, sem entretanto aparentar ser uma obra nova e original, mas esquecendo-se de que a ideologia do presente também faz parte da fecundidade do texto, assim como da tradução, num entrelaço entre as duas ou mais ideologias que podem se envolver no processo tradutório.

2.1.3 AMAR BABEL

Todas essas visões apresentadas, mesmo que muito bem argumentadas, parecem tentar negar que a parte inerente à tradução é exatamente a produção de divergências de ambos os lados da tradução, na medida em que tendem a negar a possibilidade ou a força prática das outras para poder se afirmar. No entanto, segundo penso, não há porque recuperar completamente o texto original nem se manter por inteiro em sua própria terra natal ao traduzir: a tradução traz

diferenças para ambos os lados, revendo a tradição e sempre propondo outros lugares, não pela reconstrução formal ou ideológica do original, mas pelo simples fato de que ela é uma ponte fragmentária entre dois pontos que passam a se tornar interdependentes sem nunca se tocarem. A tradução passa a ser esse novo local, onde os pontos se interagem sem se tocarem, não numa síntese harmônica, mas numa potência de choques infinitos. É nessa medida que as línguas se encontram, e a do texto original finalmente pode interferir no novo texto que se produz, mesmo que o tradutor não queira, mesmo que ele queira apagar a forma original; pois algo diverge a todo instante, mesmo que ele busque fazer uma tradução semântica; então não se sabe mais onde se está, em qual forma se apoiar, ou se esse novo texto realmente pode ser afirmado como nova obra. De qualquer modo, “nenhuma teorização, desde o momento que ela se produz em uma língua, poderá dominar a performance babélica” (Derrida, 2002, p. 26); pois, no fim das contas, resta sempre a diversão.

O que venho tentando demonstrar não é de forma alguma uma espécie de erro ou falha no argumento dos teóricos que comentei anteriormente: como afirmei no começo, penso que se deve avaliar uma tradução pela sua relação com seus próprios objetivos; e, se cada um desses teóricos estipula objetivos próprios, isso só pode ser melhor, pois produz mais diversão entre as traduções. Porém, se eu tomar apenas um deles como método de avaliação de traduções alheias, terei a um tipo de parcialidade que pode se tornar, essa sim, ingênua (e não, como julga Haroldo de Campos, as traduções em prosa ou semânticas), por ser prescritiva de um método alheio, enquanto toda produção de método deveria ser bem vinda. Desse modo, eu poderia assumir a fala de Antoine Berman:

Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d'expérience et de réflexion. Le rapport de l'expérience et de la réflexion n'est pas celui de la pratique et de la théorie.

La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion. Cette réflexion n'est ni la description impressionniste des processus subjectifs de l'acte de traduire, ni une méthodologie (1999, p. 16)²⁷.

Esse afastamento do eixo teoria/prática, por outro lado, também não quer valorizar ou instaurar o “vale tudo” sem critérios: eu visio a apontar a necessidade de o tradutor se afirmar como um criador que não repete o original, mas que também não se culpa pela produção de divergências que a tarefa tradutória acarreta, pois é por meio dessas divergências que se torna possível qualquer tradução. Com isso, não teorizo, mas faço uma reflexão acompanhada de minha própria experiência tradutória, embora tome aspectos de cada uma dessas teorias da tradução, como a busca:

i – do que é estrangeiro em minha língua (Benjamin), mas descartando sua metafísica;

ii – de uma revisão estética do original (Haroldo), mas sem um combate, e sim um debate agônico com o original; e

iii – de manter parte do que me passa, me transpassa, da ideologia de Propércio (Meschonic), afastando-me de uma dicotomia entre forma e conteúdo, porém sem desejar apenas receber ideologicamente.

Assim, não nego a busca de semelhança que toda tradução intenta – se não houvesse essa busca, isso seria uma criação de uma nova obra particular *ex nihilo* (o que não existe sequer na criação

²⁷ “Quero me situar inteiramente fora do quadro conceitual apresentado pelo par teoria/prática, e substituir esse par pelo da *experiência* e da *reflexão*. A relação entre experiência e reflexão não é a mesma que entre a prática e a teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)tomar na reflexão. Essa reflexão não é nem uma descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia.”

de um original), e a tradução também não é exatamente isso – mas defendo que é preciso passar a buscar na diferença produzida também um louvor à tradução, deixando de lado a culpabilização babélica que nos leva a buscar uma unidade perdida entre os dois textos, em qualquer aspecto que seja. A unidade nunca se perdeu, pois ela seria o estado de perene estagnação, e somente graças à falta de unidade e de sua possibilidade é que podemos ter prazer na tradução, sem o mero interesse de comunicação verbal, mas ainda assim o buscando. “Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz” (Barthes, 2002, p. 8).

Desse modo, penso e busco em minha prática uma tradução que se assuma como produtora de diferença e veja nisso sua única possibilidade, já despida de todos os purismos (semântico, formal ou ideológico), para se tornar um texto de prazer que abraça a Babel, sem interesse na unificação entre as línguas, mas sim na diversão. Somente pondo abaixo a torre em que se protege o mito do *traduttori/traditori*, somente renegando as normas de equilíbrio e de pureza às quais somos tão acostumados, poderemos fruir, livres da culpa, da diversão tradutória.

2.2 Práticas

Poesia é sempre um diálogo com a tradição: quer seja a partir de formas que se reapresentam dentro de uma lógica de diferença na própria repetição, na qual fôrmas previamente organizadas e uma série de *topoi* são reinseridos num contexto de ligeira reorganização da tradição que gera o

novo, como na poesia antiga clássica ou na medieval; quer seja a partir de uma ruptura constante, em que não o descaso, mas a subversão das fôrmas já estabelecidas, está nos horizontes de expectativa do leitor, como é o caso dos movimentos de vanguarda e do final do século passado, em que se instaura uma tradição da ruptura. Esse espelhamento do passado, contestatório ou não, se dá sempre à maneira de um diálogo com os antecessores, e não importa se é numa “angústia de influência” bloomiana, num paideuma poundiano, num jogo de máscaras browniano ou coisa que o valha: todos acabam se assumindo inclusos num fluxo, heraclítico, viciniano ou nietzscheano, da história literária de sua língua e desta com as outras línguas e literaturas estrangeiras. É claro que esse jogo não é simples: os redemunhos da criação literária não são facilmente analisáveis ou dissecáveis em partes anatomicamente perfeitas aos olhos do estudioso; na verdade, economia, história, política, filosofia, subjetividade, geografia e outros todos formam uma gama de vetores amalgamados em maior ou menor grau, que a olho nu encontram-se infinitamente unidos, sem demarcações explicativas.

No caso específico da tradução, enquanto instrumento literário, ou campo independente do saber, não poderia ser de outra forma – ou fôrma. A tradição tradutória também se faz presente numa obra literária em pelo menos dois aspectos que pretendo discutir no campo da recriação poética de obras da antiguidade: o de estabelecimento do cânone literário, que permanece em constante mutação, com fórmulas poéticas que podem reverter, perverter ou construir uma imagem do passado literário das outras línguas que se inserem dentro do campo de diálogo literário – em outras palavras, a tradução literária apresenta (ou re-apresenta), literariamente, as obras do passado ou do presente de outras línguas no presente de nossa língua, constituindo imediatamente uma parte do fluxo que eu mencionei. Em segundo lugar, o aspecto de

formulação poético-literária em discussão imediata com o presente em que foi traduzida, já que a existência do tradutor nunca pode ser completamente apagada (por mais que alguns o queiram), pois ele também está inserido no fluxo da tradição, tomando um lugar – na maior parte das vezes, pouco definido, é claro – que irá interferir no seu processo tradutório; essa interferência é, ao contrário do que muitos imaginam, a diversão providencial para a manutenção e o questionamento da tradição. Uma vez que o tradutor nunca irá escrever uma obra exatamente igual ao original – e não há porque sofrer com isso –, sua recriação, tradução, transliteração, paráfrase, ou como quer que a nomeemos, carregará no bojo, ao mesmo tempo, o texto original e o presente tradutório e literário. Esse deslocamento do passado aos olhos do presente, sem simplesmente impô-lo ao momento atual é também um feito constante da crítica literária e da história em relação ao passado. Francesco della Corte parece deixar clara essa necessidade de se ligar o passado por meio dos pontos de vista do presente, sem ver nisso um problema metodológico:

Come vedete, è impossibile parlare di questi antichi senza toccare in qualche modo il nostro sentimento moderno. Non è che con questo faccia una critica – è umano – a tutti gli altri storici. Prendiamo Tacito, che diceva di scrivere sine ira et studio: aveva tanta ira e tanto studium! Eppure, come storico è un maestro (In Colloquium propertianum tertium, p. 31)²⁸.

Como o estudioso italiano defende, essa transmutação do passado é inerente ao homem, pois não há possibilidade real de nos pormos no lugar do Outro e compreendê-lo completamente: restanos interpretá-lo a partir no nosso próprio espaço, tentando, na medida do possível, impedir que nosso ponto de vista apague completamente as diferenças trazidas por esse Outro. De qualquer modo, nossos interesses sempre estarão voltados para pontos específicos de nosso próprio mundo: *l'on sait bien aujourd'hui que les interprétations dépendent toujours de ces questions*

²⁸ “Como vocês vêem, é impossível falar dos antigos sem tocar de algum modo em nosso sentimento moderno. Não é que com isso eu faça uma crítica – é humano – a todos os outros historiadores. Peguemos Tácito, que dizia escrever *sine ira et studio*: tinha tanta *ira* e tanto *studium*! Entretanto, como historiador, é um mestre.”

*que l'on pose aux oeuvres et que ces questions changent avec le temps*²⁹ (Deremetz, 1995, p. 214). Fica claro, assim, que o que buscamos nas obras – e, portanto, nas suas interpretações e traduções – está em constante mutação, de modo que cada povo e, dentro de cada povo, cada geração apresentam perguntas diferentes aos textos do passado, o que acaba por sempre lhes dar respostas diferentes.

Parto dessa idéia de que há diversas maneiras de rever a tradição por meio da tradução – e a diversão, como defendo, é exatamente isso: encontrar pontos divergentes que possam produzir mais debates, críticas e poéticas que, ao mesmo tempo em que convergem em diversos pontos com o original, devem revê-lo e rever seu próprio presente. Após passar por um debate mais abstrato das teorias, passando por um caminho que busca passo a passo o mais concreto, eu pretendo me deter em algumas práticas de outros tradutores, tendo como base alguns eixos já consagrados: o primeiro eixo seria a dicotomia clássica entre a tradução em verso ou em prosa, que me parece, por si só, muito simplório, já que o simples ato de colocar a tradução em linhas uma embaixo da outra (mesmo que metrificado) não é a única condição de se criar poesia; e, dessa forma, a diferenciação da apresentação visual por si só se torna vazia, é preciso que haja outros critérios, de ordem mais profunda na teoria literária, sobre o que constituiria a poesia. Vale aqui lembrar o exemplo mais básico dos poemas em prosa: seriam contos poéticos ou poesias em prosa, como o próprio nome sugere? A própria formação do gênero parece tornar esse tipo de pergunta estéril, anulando a clássica separação *a priori* entre prosa e poesia. Mantendo o aristotelismo da minha linha de pensamento: se essa tradução se diz em verso, ela

²⁹ “Sabemos muito bem atualmente que as interpretações dependem sempre das questões que fazemos às obras e que essas questões mudam com o tempo”.

poderia ser isométrica ou não³⁰, o que ainda não quer dizer nada, uma vez que a mera uniformização dos versos também não (re)faz poesia, e, por outro lado “nenhum verso é *libre* para aquele que quer fazer um bom trabalho” (T. S. Eliot, *apud* Pound, p. 1988).

Em seguida, mais uma questão: tradução linha a linha, com a mesma quantidade de versos que o original; ou não, uma recriação isométrica que obedeça seu próprio ritmo para acontecer o poema? Por fim, onde pretendo me deter (no caso de uma tradução decididamente isométrica), cabe ainda discutir qual métrica seria boa para recriar, visto que cada língua e pátria possuem sua própria tradição: o metro básico português, aquele que tipicamente dá ritmo ao nosso ouvido, é o decassílabo ou a redondilha maior, sendo que o primeiro está mais ligado ao soneto e à epopéia desde Camões, enquanto o segundo à tradição do verso popular, como os adágios e as canções; já na França, a epopéia toma o dodecassílabo, principalmente o alexandrino, como base rítmica; e, na língua inglesa, esse lugar é ocupado pelo pentâmetro jâmbico. Com isso, nossos ouvidos estão mais acostumados a versos um pouco mais breves do que os franceses, mas do mesmo tamanho que os ingleses, embora se diferenciem quanto ao ritmo.

Seria no mínimo ingênuo pensar que as traduções de uma mesma obra deveriam seguir o mesmo critério para cada uma dessas línguas, partindo apenas do pressuposto básico da métrica; por outro lado, seria também precipitado afirmar que versos consagrados em outras tradições não poderiam funcionar poeticamente num ambiente que lhes é estranho: a métrica já traz sentido à obra, não é apenas a forma poética, nem somente uma fôrma (ainda que seja um tipo de

³⁰ E isso depende do objeto da tradução também: se o poema original tem versos livres, a tradução tende a manter esse caráter formal; mas mesmo esse caráter não é obrigatório, pois uma tradução isométrica pode ser feita a partir de um original em versos livres. A questão maior, para mim, seria: de que maneira a isometrização tradutória é capaz de ressignificar literariamente?

enquadramento), mas, por assim dizer, um conteúdo formal que se apresenta imediatamente aos olhos e aos ouvidos. Com essa constatação da variedade de se compreender formalmente o ato poético, não quero eleger uma das diversas maneiras possíveis de se traduzir poesia como verdadeira ou melhor, mas apenas refletir sobre a pluralidade de opções de que podemos nos utilizar, desde que tenhamos ciência da particularidade de sentidos que a forma da tradução pode acarretar ao se inserir dentro de uma tradição milenar.

Parece-me óbvio que não seria possível discutir todas as questões pertinentes às escolhas tradutórias para uma recriação em verso, por isso me concentro numa das pontas desse *iceberg* no intuito de demonstrar de que maneira aspectos muitas vezes considerados “adornos”, “filigranas” ou “mero suporte técnico”, como a escolha da métrica, implicam leituras da tradição poética das próprias línguas de chegada, bem como de outras tradições que passam a entrar em contato por meio do ato tradutório. Essas escolhas do tradutor passam então a ser vistas como importantes, na medida em que posicionam sua tradução no mundo, no sistema literário de sua própria língua, ao mesmo tempo em que a põem em cheque, pelas diferenças que sempre importam em cada empreitada. Também, para restringir a discussão ao campo do possível, parto do pressuposto de que a tradução poética quer trazer para a língua de chegada algo diverso do que buscam as versões em prosa:

Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts [...]. C'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une foi rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance(VALÉRY, 1957, p. 210)³¹.

³¹ “Quantas obras de poesia reduzidas a prosa, ou seja, a sua substância significativa, não existem mais literariamente! São preparações anatômicas, pássaros mortos [...]. É que os versos mais belos do mundo são insignificantes ou insensatos, uma vez rompido seu movimento harmônico e alterada sua substância sonora, que se desenvolve em seu

Reduzir a poética de um autor a tais preparações anatômicas é um risco que a tradução em prosa pode correr, ao romper uma cadeia intrinsecamente ligada entre o conteúdo e a expressão, sentido e som, como se eles existissem separadamente em dois pólos distintos, independentes um do outro; todavia isso não quer dizer que tais prosas sejam uma ingenuidade, ou apenas servilismo por parte do tradutor – mais do que tudo, são escolhas, tem-se outro enfoque; e é nessa possibilidade que reside uma força imensa também nas versões em prosa³².

Goethe, nos seus pequenos textos sobre tradução, chegou a uma tripartição das possibilidades tradutórias (assim como o fizera Dryden, mas de maneira diversa); e, embora tivesse suas preferências, compreendeu perfeitamente que as três possibilidades eram importantes, se não imprescindíveis, e constituintes da tradição literária de um povo. Para sua proposta, diríamos que há os seguintes tipos: a tradução singela em prosa (*schlicht-prosaiche*), que serviria para a iniciação de estudos e teria também a função de edificar o leitor por meio do jogo de familiaridade com a língua que ela instaura; já que apresenta o estranho – o mundo do original – à maneira do mundo em que se produz a tradução; e, nesse caso, o exemplar seria a *Bíblia* de Lutero. Num segundo momento, teríamos uma tradução em verso que adapta poeticamente tudo ao seu próprio mundo, num processo parodístico (*parodistische*), como as “famigeradas” *belles infidèles* que por tanto tempo dominaram o gosto francês; adaptando as plantas, os animais, o gosto, o metro, tudo, para que funcione como uma obra poética pátria, e não estrangeira. O terceiro tipo, o melhor para Goethe, “procura tornar a tradução idêntica ao original, de modo que

tempo próprio de propagação ritmada, e que são substituídos por uma expressão sem necessidade musical intrínseca e sem ressonância.”

³² *Traducción servil*, a expressão espanhola para designar as traduções que se concentram sobretudo numa fidelidade ao campo semântico do original, tem sido muito usada no sentido pejorativo por estudiosos de outras línguas, ao ressaltar o caráter de servidão do tradutor, sem perceber que há, também nessa hipótese, uma escolha tradutória.

um não deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro” (2001, p.20-1)³³; nesse caso, opera-se um afastamento da literatura de chegada rumo à de partida, para desaguar num entrelugar, ao qual o povo terá de se acostumar, dada sua estranheza, num método que amplia as possibilidades da língua, em retórica, métrica, ritmo etc., por tentar operar um lugar poético que, ao mesmo tempo, traria a forma do original.

De certo modo, a primeira opção se adequa à prosa semanticista com viés pedagógico, enquanto a segunda e a terceira opção estão interessadas em recriar poeticamente o original, embora com metodologias diversas, na medida em que ambas entendem que é preciso superar uma certa dicotomia entre forma e sentido. Assim, cada uma à sua maneira, tenta fazer o movimento poético funcionar na língua de chegada, quer pela naturalidade, quer pelo estranhamento que suas escolhas possam gerar. Percebemos, portanto, que na criação literária não existe tal separação, a não ser num caso de “preparação anatômica” ou de “pássaros mortos”, porque, para se traduzir em termos de poesia, é preciso pensar em termos de poesia. Para Valéry, é necessário endereçar o texto diretamente ao ouvido (e, eu incluiria, ao olho), pois só assim se faz poesia: num “querer fazer”, e não num “querer dizer” que se resumiria ao sentido e à comunicação pragmática de uma mensagem, porque um poema não se dá somente pela seqüência de imagens, mas por diversos fatores simultâneos. A questão, até o momento, parece bastante simples, mas o problema do tradutor lusofone, especificamente de literatura clássica antiga, começa exatamente em como operar essa transformação em poesia: se determinar o que venha a ser poesia já não é fácil, fazer jus a uma obra literária não é uma brincadeira; já que, numa tradução literária, não basta o conhecimento da língua de partida e da de chegada, é necessário algo mais, não

³³ “[...]wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten soll”.

necessariamente metafísico, que passa pelo próprio trabalho poético do tradutor com sua língua, por uma vivência imediata da literatura.

Dentre os diversos problemas tradutórios referentes à tradução, parece-me que a métrica é um dos mais básicos e, ainda assim, capaz de levantar as maiores divergências. Como é de conhecimento geral, a poesia clássica se erigia sobre uma métrica quantitativa que é muito diferente da silábica que se usa em língua portuguesa. O hexâmetro, o metro básico da épica, pode ter de 13 a 17 sílabas poéticas (fora as que podem ser “engolidas” pelas elisões), enquanto nosso decassílabo pode ter, no máximo, 12 sílabas, levando em conta que a última palavra seja esdrúxula; além disso, a diferenciação do ritmo que cada uma desses dois sistemas métricos impõe não deve ser ignorada, na medida em que a cadência é parte intrínseca de toda tradição literária. Assim, numa tentativa de tradução, instauram-se problemas sérios sobre as possibilidades do acontecer poético; dentro dessas possibilidades, escolhi algumas traduções, que eu julgo paradigmáticas, da *Ilíada*: as de Manuel Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos³⁴. Cada um deles, partindo da diferença básica da métrica, alcançou, no meu ver, uma nova *Ilíada*, com preceitos poéticos básicos que põem em discussão a métrica contemporânea e o ouvido brasileiro e português: não se trata de forma alguma da mesma obra quando se lê essas três traduções, de modo que cada uma delas é capaz de reorganizar um paideuma próprio, de refletir sobre angústias de influência e de repor suas máscaras poéticas. Apresento, pois, a seguir, para uma mera exemplificação, os modos como os três traduziram os primeiros 4 versos e meio da épica de Homero:

Mh~~nin a!eide, Qea&, Phlei+a&dew 0Axilh~~oj

³⁴ Deixei, portanto, as traduções em prosa de lado, para me deter especificamente no campo da poesia, por crer que as traduções poéticas geram mais problemas e discussões importantes para meu próprio trabalho como tradutor de Propércio.

ou0lome&nhn, h4 muri&' 0Axaioi~~j a!lge' elqhke,
polla&j d' i0fqimouj yuxa_j 1Ai+di proi%ayen
h0rw&wn, au0tou_j de_ e9lw&ria teu~~xe ku&nessin
oi)wnoi~~si& te pa~~si

Manuel Odorico Mendes (1799-1864) fez suas traduções partindo de um pressuposto métrico básico de diálogo: Camões. Se Camões, a partir de Dante, Petrarca e dos trovadores, instaurara o decassílabo como o metro básico da língua portuguesa; quase três séculos depois, seu verso já era a medida do ritmo de quase toda poesia lusitana e brasileira. O verso heróico, com variante no sáfico, configurou-se até os dias de hoje como o código máximo da épica de nossa língua, de modo que mesmo obras como o *Uruguai*, que fogem do esquema de rimas camoniano, não escapam de sua métrica; ou mesmo *A invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, apesar de suas variações métricas, volta, de tempos em tempos, ao decassílabo de Camões para instaurar seu diálogo épico. Odorico, inserido nessa tradição, introduziu Homero na *terra brasilis*:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
(1958, p. 23)

O que gerou, e para muitos ainda gera, desconforto dentro da *Ilíada* de Odorico, como em outras de suas traduções de obras greco-latinas³⁵, são as esguias operações sintáticas, recheadas de hipérbatos e elipses. Mas cabe ressaltar que tais operações não se dão absolutamente por incompetência tradutória ou versificatória, e sim por uma proposta estética consciente de como se recriar um aspecto básico dessas línguas de partida: o grego, bem como o latim, são línguas com base morfológica numa estrutura de casos, e não de sintaxe, como o português; o que garante uma natural flexibilidade da ordem dos termos na oração. Porém essa liberdade sintática,

³⁵ Vale lembrar que, em suas traduções de tragédias de Voltaire, o “macarrônico” português do maranhense se desfaz, aderindo à clareza iluminista do escritor francês.

ainda que natural à língua, nunca é gratuita quando se trata de poesia, pois os poetas sabem tirar proveito do posicionamento das palavras e de seu relacionamento mais profundo com todas as outras que lhe cercam, Odorico percebeu nessa particularidade da língua grega um aspecto estético importante das obras que pretendia traduzir; então buscou sua recriação em português, forçando a língua pátria aos seus limites – de certo modo, dentro de uma tradição já interna da língua, que remonta ao barroco. Isso fez com que Sousândrade não o chamasse à toa de “pai rococó”. Além disso, no caso mais específico do grego, havia também a formação de palavras por aglutinação, que foram recriados em português, com neologismos que chocaram muitos, como “dedirrósea” ou “velocípede”, ambos poeticamente muito bem sucedidos em seu tempo, embora este último hoje provoque risos, por ser um brinquedo de crianças. Com essas particularidades, relembro que Odorico tem uma prática tradutória que se aproxima da proposta de Walter Benjamin, mas sem os contornos místicos do alemão:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue da língua do original, e a literalidade, sua arcada. (Benjamin, 2001, p. 209)

Com isso, Odorico Mendes greiciza a sintaxe portuguesa, mas sem buscar a “língua pura” benjaminiana, pois para ambos o bom tradutor “rompe as barreiras apodrecidas da própria língua” (ibid., 2001, p. 211), ao invés de aceitar soluções cristalizadas. “A língua estrangeira lhe é familiar, mas sempre continua estranha” (Schleiermacher, 2001, p. 48-9)³⁶; ela torna-se então um manancial do qual se tira novas experiências poéticas para sua própria língua, e, mediante esse estranhamento, surge o novo. O texto do maranhense realmente é de uma vitalidade sonora embasbacante: não é à toa que os ouvidos mais interessados em experimentações poéticas sobre

³⁶ “[...] *dem die fremde Sprache geläufig ist, aber doch immer fremde bleibt*”.

a linguagem, como os do século XX, se apeguem tanto a esta tradução do “pai rococó”. Porém para muitos sua *Ilíada*, como suas outras traduções, torna-se em muitos trechos quase ilegível, devido às suas inúmeras dificuldades, que também se expandem na variedade do vocabulário e no fato de Odorico ter conseguido diminuir o número de versos do poema original, de modo que mesmo estudiosos têm assumido o gosto pela leitura de suas traduções, mas sem negar o árduo processo dessa leitura. Ao se tratar de tais traduções, é possível afirmar, como constata Benjamin ao discutir de traduções de Sófocles feitas por Hölderlin, que “nelas, o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar perder-se nas insondáveis profundezas da língua” (2001, p. 212-3)³⁷. Mas, nesse despencar do abismo, revigora-se a tradição camoniana, o verso decassílabo reveste-se de outra face, menos lusitana, sem cair num nacionalismo mítico, como o fizeram os nossos românticos: a tradição, no momento da tradução, encontra-se num outro lugar, sendo sempre recodificada.

Carlos Alberto Nunes, em contraponto a Odorico Mendes, preferiu, ao invés de retomar o decassílabo, reverter a tradição camoniana e inventar uma tradição pela emulação direta do verso homérico em português, uma língua que não tem o acento quantitativo como o grego. Para conseguir emular o hexâmetro datílico, Nunes criou um verso de 16 sílabas com tônicas na quarta, sétima, décima, décima terceira e décima sexta, dando uma cadência parecida com a do dátilo (uma longa duas breves), ao recriá-la em uma tônica e duas átonas. Com esse artifício, o tradutor reinventa a tradição épica, evitando a base rítmica somente de Camões, para gerar um estranhamento formal inicial. Esse estranhamento formal pode ser capaz de trazer aos ouvidos acostumados a um determinado tipo de verso a capacidade de desfrutar de outro tipo, bem mais

³⁷ “*In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht, in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren*”: para Benjamin, esse estatuto de dissolução do sentido na tradução é positivo, ao contrário do que se poderia entender lendo o trecho afastado do contexto.

longo do que o decassílabo pátrio. Além disso, o verso dá maior folga para as soluções tradutórias do que o de Odorico; pois enquanto o “pai rococó” tinha apenas dez sílabas para verter um hexâmetro, o que lhe forçava a uma potente concisão poética, Nunes passou a ter seis a mais:

Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves.
(2002, p. 57-8)

A simulação do ritmo homérico busca resgatar uma tradição perdida para nossa língua; no entanto, como afirma Antônio de Medina Rodrigues no seu prefácio à tradução da *Odisséia* de Odorico Mendes, “*técnicas idênticas podem dar efeitos diferentes*” (itálico do autor, 2000, p. 49). Não se pode imaginar que, apenas por emular a forma (ou seja, recriar a fôrma) do original, seria possível atingir os mesmos efeitos deste num outro contexto e numa língua tão diferente. Na verdade, o verso de Homero instaurou a cultura literária grega, sendo muito bem aceito por quase todos os gregos e utilizado como base na educação das crianças, o que o fez se tornar a base sonora da poesia antiga; por outro lado, o de Nunes nos soa estranho, insípido, um tanto quanto alongado demais a nossos ouvidos ainda em grande parte camonianos, de modo que o mesmo Medina afirma:

Privilegiando a estrutura silábica, naquilo que pôde, o tradutor imitou uma técnica, sem levar-lhe em conta o efeito, a saber, aquela velocidade colorida que Homero consegue com o hexâmetro grego e que a tradução de Carlos Alberto Nunes não consegue com o hexâmetro português, por ser este muito pesado, lento (2000, p. 50).

Parece-me que Medina comete um deslize em seus próprios argumentos sobre a questão do gosto como estabelecimento do juízo. Após criticar, por exemplo, os comentários de Sílvio Romero contra as traduções de Odorico Mendes, e apontar que Romero não conseguiu se desfazer do

gosto literário de seu próprio tempo para fazer seus comentários sobre Odorico, Medina, por sua vez, ao afirmar que o “hexâmetro” de Nunes seja, em si, “muito pesado, lento”, parece exatamente expressar uma má reação ao estranhamento que o verso, por não estar inserido na tradição literária de língua portuguesa, pode causar; reagindo de maneira muito semelhante à de Romero. Não é o verso em si que é muito longo, mas os nossos ouvidos que urgem, devido à tradição (esta sim é a grande formadora do gosto), por versos mais curtos; de modo que, até pela nomenclatura versificatória básica, os versos de mais de 12 sílabas são considerados “bárbaros”, num sentido que tende ao pejorativo. A ironia é que os versos de Homero não podem ter menos de 12 sílabas e, ainda assim, são os configuradores máximos da tradição literária ocidental, e ninguém tem a audácia de dizer que sejam pesados ou lentos, pois o hexâmetro em língua grega já se estabelece dentro dos padrões do gosto dos estudiosos.

Assim, não julgo que Nunes tenha estabelecido um verso “muito pesado ou lento”; ao contrário, seu verso é, no geral, bastante ágil e ritmado, embora pareça às vezes ser um pouco frouxo e perca amiúde sua veia poética pela obrigação de ser longo; da mesma maneira que Odorico tende a ser mais denso e poético por sua extrema concisão (forçada pelo transladar hexâmetro-decassílabo, que gera até alguns cortes semânticos mais sensíveis), Nunes perde a concisão típica da poesia do século XX pelo transladar hexâmetro-hexadecassílabo, já que muitas vezes precisa fazer paráfrases e alongamentos para completar o metro escolhido; desse modo, o problema não está no verso ou na impossibilidade de criar um ritmo ao qual não estamos acostumados, mas na realização prática de tal verso em certos trechos de uma tradução. Nesse sentido, é importante compreender que a empreitada de Carlos Alberto Nunes emula o verso homérico, uma vez que não consegue escapar completamente dos critérios silábicos de versificação que dominam nossa

tradição, enquanto o verso de Homero tem uma maior maleabilidade: Nunes imita o ritmo do dátilo, mas perde a possibilidade, como no verso grego, de substituí-lo pelo espondeu. Assim, poderíamos afirmar que sua escolha, ainda que se aproxime bastante do hexâmetro, não consegue emular sua flexibilidade. Além disso, se, por um lado, Nunes escapa de cair nos “abismos insondáveis da língua” e se torna mais comunicável, por outro, o resultado estético pode deixar a desejar por causa da frouxidão e da excessiva linearidade do verso, arriscando-se, por outro lado, a cair no prosaico. No entanto também nesse aspecto estamos ligados a uma tradição contemporânea que vê na concisão um critério de poeticidade; enquanto que, em Homero, esse critério não parece ser tão relevante. Do mesmo modo, o prosaísmo sintático do verso de Nunes pode se relacionar com as descobertas de Milman Parry sobre o caráter oral de Homero: assim pode-se também buscar na poesia homérica uma poética sem concisão para o português. De qualquer modo, o resultado parece reverter mais uma vez a tradição, inventando um novo ponto de partida cuja referência é direta ao grego, e não mais ao português; todavia novamente fica-se num outro lugar, nem aqui nem lá, pois não há, ou não havia, hexâmetros em português: o estranhamento rege a tradição e seria preciso que nós nos reconfigurássemos, como com Odorico, para esse novo que vem do passado, e não do futuro; retomando a tradição de outro lugar, a tradição daqui também se renova.

Por último, Haroldo de Campos, a partir dos pressupostos poundianos do *make it new*, da lingüística jakobsoniana e a teoria benjaminiana da tradução, postulou durante toda sua carreira literária a transcrição como método tradutório, dando mais ênfase à recriação poética como a possibilidade da frutificação de uma nova obra. Nessa linha, nomeou Odorico Mendes como o “patrono da transcrição”, por seu método pouco ortodoxo. Daí já podemos inferir uma maior

afinidade com o método do maranhense oitocentista do que com o de Carlos Alberto Nunes; para Haroldo a tradução, como a obra poética, não tem na comunicação seu único fim; de modo que, na poesia, a linguagem se dobra sobre si mesma para a criação estética.

Enquanto a informação documentária e também semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...]; a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...]. A fragilidade da informação estética é portanto máxima (CAMPOS, 1992, p. 33).

Na sua tradução da *Ilíada*, terminada na virada do século passado e muito bem recebida pela crítica, Haroldo, divergindo ainda de seus dois predecessores, optou por outro metro: o dodecassílabo. Dentro da tradição lusitana e brasileira, o dodecassílabo nunca foi um verso dos mais usados, porém já nos é estranho há muito tempo, por ser o metro básico francês. Entretanto nessas duas tradições é utilizado o dodecassílabo alexandrino, caracterizado por uma cesura medial obrigatória na sexta sílaba, de modo que o verso se divide em dois de seis sílabas. Esse tipo de verso chegou à tradição brasileira principalmente por meio dos poetas parnasianos no século XIX, profundamente influenciados pela poesia francesa da época. Com isso, embora não nos seja tão comum quanto o decassílabo ou a redondilha maior, não nos soa tão estranho quanto o hexadecassílabo de Carlos Alberto Nunes, ficando numa posição intermediária:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
de valentes, de heróis, espólio para os cães,
pasto de aves rapaces:
(2003, p. 31).

Mas não é somente na métrica que Haroldo se situa entre os dois tradutores anteriores a ele: sua proposta é sintaticamente menos radical que a de Odorico, sem, por outro lado, se arriscar ao prosaico como Nunes; seu vocabulário é tão amplo quanto o daquele, mas sua proposta, como a deste, é a de espelhamento no número de versos, dando a entender que sua tradução, mais do que

as que foram feitas antes, pretende dialogar não apenas com a tradição da obra original e da literatura de língua portuguesa, mas também com as literaturas estrangeiras e com a própria tradição da tradução. Dentro da obra de Haroldo tudo se torna espelho de outra obra, tudo reflete um outro texto, num deslocar sem fim típico da literatura de final do século XX. Haroldo retoma assumidamente muitas das soluções antes propostas por Odorico, seu favorito, mas não se esquece de Nunes, ao afirmar que este:

Não alcança o mesmo nível de inventividade de seu coestadano e precursor, Odorico Mendes, mas sua tradução é digna de estima, assinalando-se pela introdução de uma espécie de hexâmetro brasileiro (verso longo, de 16 sílabas). Lembro-me que Mário Faustino apreciava essa contribuição no plano rítmico (CAMPOS, 1999, p.143, nota 3).

Como se pode perceber, Haroldo opta mais pela linha da inventividade poética, e não da reconfiguração semântica; a leitura não fica tão difícil quanto a de seu mestre Odorico, entretanto se recusa à singeleza e à frouxidão que marcam os trechos de Nunes. Como símbolo de sua ambição estética que tenta recriar aspectos sonoros do original, vale a pena ressaltar alguns aspectos aos quais Haroldo dá mais atenção do que os outros dois maranhenses: no primeiro verso, ele é o único que atenta para a importância narrativa de o primeiro termo do poema ser *mênin*, a ira de Aquiles, que será o fio que guiará toda a narrativa homérica. Mas Haroldo vai ainda mais longe, e recupera a paronomásia entre a *MÊNin* que abre o primeiro verso e *ouloMÉNen*, termo que abre o segundo e caracteriza a ira de Aquiles; de modo que, na solução do concretista, temos “Ira desvaIRAda”. Esse tipo de atenção à letra do original guia a sua transcrição com muito mais força do que nos outros dois, de modo que ele tenta sempre manter a sintaxe, se não para grecizar o português, como Odorico, para atentar à importância da posição das palavras, bem como sua materialidade sígnica.

Sua reconfiguração da tradição acaba, portanto, por espelhar ainda mais uma fusão entre a colonização cultural pós-império no Brasil, tomando um verso de ascendência europeia não-lusitano, mas já aceito pelo gosto atual. Sua revisão passa também pela escolha técnica e prática de um verso que tenha um tamanho razoavelmente grande, para não se ver forçado a compressões radicais que reverberem no sentido do texto, mas sem se alongar na métrica do verso; e assim pode manter a isometria em relação ao texto homérico. Com isso, Haroldo de Campos capta virtudes e defeitos de ambos os tradutores que o precederam em determinados momentos, mas também imprimindo sua própria marca tradutória, já que a transcrição também dialoga com toda sua carreira de poeta e teórico da literatura, além de como tradutor.

2.2.1 ONDE FICA UM ENTRELUGAR?

Do mesmo modo que não defendi a preferência de nenhuma linha teórica, também não pretendo fazê-lo em relação às práticas de cada tradutor: parece-me, cada vez mais, que cada tradução tem suas próprias propostas e suas maneiras de tentar realizá-las com sucesso. Sendo assim, o melhor modo de avaliar se uma tradução é boa ou não seria o de compará-la na prática com suas próprias propostas (estejam elas esclarecidas abertamente ou não), sabendo que cada tipo de escolha não resulta numa pura estética aos sentidos: traduzir em decassílabos, em hexadecassílabos ou em dodecassílabos não é a mesma coisa apenas porque muda o ritmo do poema, mas porque imprime na tradição uma nova maneira de se perceber a obra original, maneira essa que pode vir a influenciar as gerações por vir no modo de encarar seu passado literário na sua própria língua, bem como nas línguas estrangeiras. A cada tradução, o que está em jogo não é apenas a obra a

ser traduzida, mas toda a tradição que pode ser retomada, negada, reafirmada, reestruturada ou reproposta, pois a tradição da tradução não está exatamente nem na língua ou cultura de partida nem na de chegada, mas num outro lugar: um não aqui, nem lá: um ponto instável, provável, possível de mudança: num entrelugar de diversões³⁸.

Entretanto esse entrelugar não precisa significar um apagamento da função social do tradutor, como defende Maria Tymoczko, ao afirmar cautelosamente que: *‘If the place of enunciation of the translator is a space outside both the source and the receptor culture, the translator becomes a figure like romantic poets, alienated from allegiances to any culture, isolated by genius’*(p. 199)³⁹. De fato, para Tymoczko, o discurso de entrelugar obscurece a função política que se deve exigir do processo tradutório, na medida em que, como ela atenta, nenhuma tradução se encontra afastada de seu mundo e dialoga com ele, trazendo propostas, reversões, críticas, etc. (p. 201). O que ela parece não perceber é que um entrelugar não precisa ser necessariamente um lugar perdido ou uma falta de discurso próprio (como inclusive alguns defensores desse termo podem pensar): ele pode ser um novo ponto, que não se pode igualar às perspectivas previamente apresentadas devido à sua posição de desequilíbrio entre dois mundos. Creio que, como pude rapidamente demonstrar e exemplificar com as três traduções da *Ilíada*, ao contrário do que pensa Tymoczko, esse ponto um pouco indeterminado, ao invés de se ausentar de discussões, traz novas propostas, mas que não são tão simples quanto a mera agregação político-partidária. Se me focalizei apenas na métrica, ainda assim demonstrei como sua mera escolha já produz

³⁸ Como exemplo para as influências, ao menos formais, que uma tradução pode exercer sobre seu tempo, é possível ressaltar a versão de Voss para Homero, que introduziu o hexâmetro na língua alemã e teve vários adeptos; Edward Fitzgerald, com sua tradução dos *Rubaiyat*, também introduziu um forte gosto por quadras rimadas nos poetas vitorianos de língua inglesa.

³⁹ “Se o lugar da enunciação do tradutor for um lugar exterior tanto à cultura de partida quanto de chegada, o tradutor se torna uma figura como os poetas românticos, alienado das relações com qualquer cultura, isolado pelo gênio.”

debates sobre uma política do cânone e da estética que move uma tradição literária. Isso poderia parecer vazio de posição política; mas somente se tomarmos o termo política num sentido demasiado estrito; pois, se levarmos à frente uma discussão do movimento tradicional da estética em uma determinada sociedade, acabaremos por chegar aos alicerces que fundamentam uma estética e que não podem estar separados de diversos outros fatores sócio-culturais. Desse modo, creio que esse tipo de cobrança que certa parte da linha sociológica da literatura vem fazendo empobrece a potência do discurso literário, por exigir dele um discurso político ingênuo e simplista. A tradução, ao não se apresentar num local muito determinado, é capaz de repensar (de maneira até inconsciente) a tradição na qual se insere, trazendo críticas e revendo todos os posicionamentos de maneira mais fluida do que poderia num engajamento propriamente dito, uma vez que é impossível ao tradutor se afirmar plenamente num determinado local ou perspectiva unívocos.

Nesse aspecto, Tymoczko acerta ao afirmar que não existe tradução que não se aproxime de discursos e que não ocupe seu espaço político e literário, que não se insira num contexto; porém se esquece de que o próprio ato tradutório implica a criação de novos lugares, que começam apenas semi-determinados, em constante diálogo com os outros dos quais partiu. Mas, uma vez criado o entrelugar, ele acabará por se moldar e entrar na tradição; então ele se tornará também passível de diversas críticas e de novas recriações político-literárias; enfim ele passará, à medida em que pudermos dar sentidos e localizar minimamente essas escolhas tradutórias, a ter seu espaço cada vez mais visível, como qualquer outro lugar cultural preexistente.

3 MUITAS VIAS

traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir. hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante
(Gelman, 2007, p. 18).

O ofício tradutório, como venho defendendo, pressupõe a diversidade, a diversão, e isso implica obviamente – também felizmente, poderíamos ajuntar – que duas traduções de um mesmo texto não podem se igualar, mas sempre podem coexistir na sua diferença. Assim, ao contrário do que possa parecer, mesmo com todos seus problemas poéticos, éticos e tradutórios, duas versões de uma mesma obra podem conviver pacificamente, sem haver necessariamente competição, em tempos diversos, como se fossem duas obras que bebem na mesma fonte, mas cujos resultados, como em todo empreendimento humano, teriam de ser múltiplos, por vezes contraditórios. Esse processo de diversão contraditória entre duas traduções não precisa necessariamente criar um ruído, uma interferência entre os dois discursos, pois, como duas críticas divergentes sobre um mesmo autor podem coexistir, sem conseguir esgotá-lo, da mesma forma, duas traduções, como duas leituras que são, podem nos levar a espaços diversos, sem que um anule o outro.

Após as discussões teóricas ou mais abstratas sobre as divergências tradutórias, chegamos ao ponto mais palpável da discussão: a comparação entre as escolhas feitas por diferentes tradutores de um mesmo texto de Sexto Propércio. Para tentar apresentar algumas de minhas soluções concretas para alguns problemas de tradução do texto properciano, terei de me restringir a um *corpus* menor – no caso, apenas um poema, II, 15 – para tentar esclarecer como as opções, bifurcações, encruzilhadas, contornos e retornos de leitura se refletem nas múltiplas, quiçá

infinitas, possibilidades do campo criativo. Para tanto, ao invés de me concentrar em minhas próprias soluções, pretendo contrastá-las a outras duas traduções poéticas em língua portuguesa: a do Curioso Obscuro (Aires de Gouveia), e a de Décio Pignatari. Não pretendo, por meio dessas comparações, demonstrar alguma superioridade em relação aos outros dois tradutores (trabalho ingrato e pouco produtivo é esse do descrédito alheio), mas sim expor, de maneira semelhante à que fiz no capítulo anterior com as versões de Homero, de que maneira as divergências geram novas e variadas leituras e, portanto, novas obras: se os objetivos de cada um de nós não se assemelham, tampouco o deveriam nossas traduções. Para tanto, darei enfoque à relação da tradução com a situação literária em que ela se insere, tentando compreender de que maneira o mundo que a cercou não pôde deixar de influenciar diretamente em algumas escolhas: a tradução, como modo de reescritura do passado, é capaz de alterá-lo, à medida em que o põe em diálogo com seu presente e permite que ambos interfiram um no outro.

En el pasado, como ahora, los reescritores crearon imágenes de un escritor, de una obra, de un periodo, de un género, a veces hasta de toda una literatura. Estas imágenes coexistían con las realidades con las que competían, pero las imágenes siempre llegaban a más gente que las correspondientes realidades, algo que sin duda sigue ocurriendo. Sin embargo, la creación de estas imágenes y su influencia no se solían analizar, y aún hoy siguen sin ser objeto de estudio detallado. Esto es extraño sobre todo porque la influencia ejercida por estas imágenes, y por tanto por sus creadores, es enorme (Lefevre, 1997, p. 17)⁴⁰.

Dessa forma, o estudo da relação dessas traduções (reescrituras) com suas próprias épocas pode ser um primeiro passo para posteriormente se refletir sobre sua capacidade de interferir nessa realidade; o que poderia dar início a um tipo de estudo que, embora exista, ainda não se disseminou completamente no campo da literatura. Assim, estudaremos como cada esforço

⁴⁰ “No passado, como agora, os reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes até de toda uma literatura. Essas imagens coexistiam com as realidades com as quais competiam, mas as imagens sempre chegavam a mais gente que suas correspondentes realidades, algo que sem dúvida continua ocorrendo. No entanto a criação dessas imagens e sua influência não costumavam ser analisadas, e ainda hoje continuam sem ser objeto de um estudo detalhado. Isso é estranho, sobretudo porque a influência exercida por essas imagens, e portanto por seus criadores, é enorme.”

tradutório poético se refaz como nova leitura crítica da obra original, na medida em que busca compreendê-la e fazê-la dialogar com o momento, o espaço e a língua do presente, ao mesmo tempo em que cria em sua própria língua uma nova obra que, de outra forma, não seria possível no contexto atual.

O critério de escolha da elegia a ser destinada ao estudo mais detalhado foi o mais simples imaginável: esta é o único (!) poema de Propércio que foi traduzido por mais de um autor que tentasse recriá-lo também como poesia em nossa língua. A constatação, ainda que não fira diretamente o princípio do método, pode gerar mais desgosto que elogios; mas, sem mais demoras, vamos ao texto

3.1 Um texto irônico

II, 15

*O me felicem! O nox mihi candida! Et o tu
lectule deliciis facte beate meis!
Quam multa apposita narramus uerba lucerna,
quantaque sublato lumine rixa fuit!
Nam modo nudatis mecum est luctata papillis, 5
interdum tunica duxit operta moram.
Illa meos somno lapsos patefecit ocellos
ore suo et dixit "Sicine, lente, iaces?"
Quam uario amplexu mutamus bracchia! Quantum
oscula sunt labris nostra morata tuis! 10*

*Non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu:
si nescis, oculi sunt in Amore duces.
Ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,
cum Menelaeo surgeret e thalamo; 15
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem
dicitur et nudae concubuisse deae.
Quod si pertendens animo uestita cubaris,
scissa ueste meas experiere manus:
quin etiam, si me ulterius prouexerit ira,*

20

ostendes matri bracchia laesa tuae.
Necdum inclinatae prohibent te ludere mammae:
uiderit haec, si quam iam peperisse pudet.
Dum nos Fata sinunt, oculos satiemus Amore:
nox tibi longa uenit, nec reditura dies.

25

Atque utinam haerentis sic nos uincire catena
uelles, ut numquam solueret ulla dies!
Exemplo iunctae tibi sint in Amore columbae,
masculus et totum femina coniugium.
Errat, qui finem uesani quaerit Amoris:
uerus Amor nullum nouit habere modum.

30

Terra prius falso partu deludet arantis,
et citius nigros Sol agitabit equos,
fluminaque ad caput incipient reuocare liquores,
aridus et sicco gurgite piscis erit,
quam possim nostros alio transferre dolores:
huius ero uiuus, mortuus huius ero.

35

Quod mihi secum talis concedere noctes
illa uelit, uitae longus et annus erit.
Si dabit haec multas, fiam immortalis in illis:
nocte una quiuis uel deus esse potest.

40

Qualem si cuncti cuperent decurrere uitam
et pressi multo membra iacere mero,
non ferrum crudele necque esset bellica nauis,
nec nostra Actiacum uerteret ossa mare,
nec totiens propriis circum oppugnata triumphis
lassa foret crinis solere Roma suos.

45

Haec certe merito poterunt laudare minores:
laeserunt nullos pocula nostra deos.

Tu modo, dum lucet, fructum ne desere uitae!
Omnia si dederis oscula, pauca dabis.

50

Ac ueluti folia arentis liquere corollas,
quae passim calathis strata natate uides,
sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes,
forsitan includet crastina Fata dies.⁴¹

Logo à primeira vista o tema central dessa elegia é uma noite amorosa (supõe-se que com Cíntia, embora seu nome não esteja citado diretamente no poema) com cuja lembrança o poeta regozija, em meio a exaltações típicas do gênero (vv. 1-10); da lembrança eufórica do começo, o poema abre espaço para tecer conselhos aos auditores/leitores e à amada sobre a técnica amorosa e a importância da visão para o sucesso sexual, passando por alusões míticas e afirmações de fidelidade para, por fim exortar o *carpe diem* (vv. 11-30); com uma seqüência de exemplos

⁴¹ O texto é o da edição da Oxford estabelecido por Barber.

impossíveis (*adynata*), o poeta reforça seu amor, para em seguida opô-lo ao mundo da guerra e então retornar ao tema do *carpe diem*, com o qual fecha a elegia (vv. 31-54). A mudança entre os temas pode parecer um tanto brusca, como se se tratasse mais de uma colagem de trechos do que de um todo orgânico e sistematizado; entretanto, como demonstrarei brevemente, o poema tem uma estrutura fluida, só que de forma alguma dispersa ou fragmentária; e mesmo os “brancos”, os vazios que aparecem entre um trecho e outro, são funcionais e imprescindíveis para a organização geral da elegia⁴². Na verdade, é preciso compreender que Propércio não busca fazer um discurso unívoco que se assemelhe a uma oratória clássica passo a passo, e sim que imita a fala do amante, suas possíveis conexões entre assuntos, sem que para isso seja necessária uma explicação detalhada entre os trechos: sua conexão – assim o demonstra Gordon Williams (1985, *passim*), ao comentar não só Propércio, como os poetas romanos do séc. I a.C. – deve ser feita pelo auditor/leitor, para que ele consiga extrair o contexto e os sentidos da obra, bem como a seqüência do que está sendo dito.

Esta elegia funciona junto com II, 14, já que as duas têm o mesmo tema – o sucesso na conquista de uma noite amorosa –; mas, como atenta Boucher, ela é mais realista (segundo ele, seria o poema mais naturalista de toda sua obra) e mais política que a primeira, que, por sua vez, se foca mais no aspecto sentimental do encontro (1965, p. 406). Ainda assim, até o décimo verso, temos

⁴² Embora a continuidade do poema já tenha sido questionada, nos últimos anos esse já não parece ser mais um problema para a crítica filológica, que, no geral, concorda com a funcionalidade e a unidade do poema: de qualquer modo, esse não é, nem nunca foi, um dos textos mais problemáticos da tradição manuscrita. Creio que a análise mais detalhada de Benediktson sobre a unidade formal estruturada pelo jogo de repetições lexicais deixe bastante claro de que o modo a retomada dos temas e motes previamente apresentados dá uma “liga” à elegia, sem o fazer por meio de uma elaboração passo a passo, com conjunções óbvias, e sim de um desenvolvimento que tem uma outra maneira de criar coesão e coerência entre suas partes, sem perder sua fluidez, com métodos como a *ring composition* – composição em anel (1989, p. 65-77).

uma descrição mais eufórica que minuciosa ou detalhista⁴³ do encontro do casal, com o tema da *militia amoris* (rixa, v. 4, *luctata*, v.5), numa cena amorosa próxima à de uma luta, de que resulta o desnudamento da amada, a começar pelos seios (*nudis papillis*, v. 5), entre in-vestidas e re-vestidas de Cíntia, que por vezes resiste ou aceita o ataque de Propércio: o relembrar torna-se um reviver que traz de volta o prazer do momento original, num frescor de sensualidade (La Penna, 1951, p. 97). A distinção do tempo passado e do presente parece se apagar: “*Propertius is carried away by his memories; past and present blend into one. Ovid writes more leisurely; he has the ability to experience romantic emotions and, half an our later, regard them with detachment*” (Luck, 1959, p. 157)⁴⁴.

Nessa aparente névoa do início, podemos perceber que, embora provavelmente deva se tratar de um encontro extra-conjugal – que é o tema geral properciano –, pela descrição dos atos e do local, ficamos um pouco mais próximos – nunca iguados – ao típico pudor romano. O sexo em Roma, como em toda sociedade, tinha suas regras morais que, se não foram seguidas no dia-a-dia por todo o povo, ao menos causavam constrangimento se passassem da prática secreta ao discurso aberto.

Como se reconheceria um autêntico libertino? Pela violação de três proibições: fazer amor antes do cair da noite (amar durante o dia devia continuar sendo privilégio dos recém-casados logo após as núpcias); fazer amor sem criar penumbra (os poetas eróticos tomavam como testemunha a lâmpada que brilhava sobre seus prazeres); fazer amor com uma parceira que ele havia despojado de todas as vestes (só as mulheres perdidas amavam sem sutiãs e nas pinturas dos bordéis de Pompéia as prostitutas conservam esse último véu) [...]. Um homem honesto só teria oportunidade de

⁴³ Como contraposição, em *Am. I, 5* de Ovídio, seu encontro amoroso tem uma descrição muito mais detalhada, bem como a própria figura da amada, que, no poema de Propércio, não recebe adjetivos.

⁴⁴ “Propércio é levado por suas memórias; passado e presente se misturam num só. Ovídio escreve com mais comodidade; ele tem a habilidade de experienciar emoções românticas e, meia hora depois, observá-las com distanciamento.” Georg Luck faz uma leitura romântica de Propércio (“*Propertius’ taste is unashamedly full-blooded and romantic*”, *ibid.*, p. 123) da qual discordo em muitos pontos, contudo sua afirmação de que a reflexão não se diferencia por distanciamento da vivência parece apontar para uma característica realmente marcante da poesia properciana. O que tento demonstrar nesta elegia é que esse embaralhamento, ao contrário do que julgava Luck, é premeditada parte da trama poética; e não uma explosão sentimental irrefletida.

vislumbrar a nudez da amada se a lua passasse na hora certa pela janela aberta (Veyne, 1990, p. 197).

Assim, devemos atentar para o fator público dessas proibições mais do que para o privado: mais libertino do que simplesmente quebrar as regras morais na prática do sexo é fazê-lo de maneira explícita ou se vangloriar publicamente, e é assim que se deve tratar esta elegia. Ninguém duvida que tais normas fossem quebradas vez ou outra pelos cidadãos, provavelmente até por alguns dos mais graves e moralistas, mas com o silêncio típico da hipocrisia, como até hoje se faz, nos segredinhos sujos que cada sociedade constrói⁴⁵. No entanto o ato de pôr a contravenção em discurso, de tirar do silêncio grave para uma *leuitas* jocosa, é que daria uma imagem (negativa) do indivíduo, mais do que sua prática particular, que quase ninguém poderia averiguar. De qualquer modo, entre os casados – o grupo de quem se esperava oficialmente o sexo para a manutenção do Estado –, “o respeito que o marido experimenta pela mulher envolve uma certa reserva do corpo [...]. É seu dever, de resto, amá-la por um acto de vontade deliberada, e não por um acto de paixão” (André, 2006, p.51): o amor, portanto, no sentido passional que hoje lhe atribuímos, não deveria existir dentro do casamento na sociedade romana; deveria, ao contrário, estar-lhe oposto. Nesse sentido, a encarnação do amor pio oficial é fortemente encarnada na figura do Enéias virgiliano: abandonar Dido, como era bem sabido entre os romanos, é exatamente sobrepujar a paixão em nome da pátria e dos desígnios divinos, é símbolo da *pietas*, mesmo que isso suscite um sofrimento momentâneo no personagem e uma imensa compaixão nos leitores.

L'Énéide est le lieu d'une méditation sur le sens et la place de la passion amoureuse, de l'échec, de la douleur et de la mort dans l'existence. Le constat est pessimiste. À

⁴⁵ O segredinho sujo a que faço referência é o termo de D. H. Lawrence (*dirty little secret*), no seu ensaio sobre pornografia e obscenidade, onde trata sobre a relação entre o calar o sexo e falá-lo, demonstrando como o típico silêncio hipócrita, bem como a idealização assexuada da mulher, num contexto cristão, pode ser mais pornográfico do que uma demonstração mais escancarada do sexo, se, neste caso, não for feita de maneira degradante (1972, p. 170-187).

coté de la voie du renoncement, à laquelle Énée est contraint, seul le chemin de la mort s'ouvre pour ceux qui, comme Didon ou Turnus, se laissent guider par les sentiments (Fabre-Serris, 1998, p. 61)⁴⁶.

Lavínia, ao contrário da rainha de Cartago, saberá viver dentro de um mundo que não inclui o reinado dos afetos, pois seu dever patriótico e familiar fala mais alto: o casamento não cabe aos seus desejos – sequer os sabemos no desenvolver da obra – e ela em momento algum faz objeções, pois sabe seu lugar e nunca o questiona. É exatamente em contraponto a essa lógica da contenção passional, cujo exemplo máximo é dado por Virgílio – e também por Horácio, embora num outro paradigma, mais ligado ao epicurismo –, que se forma e se apresenta o discurso dos *neoteroi* e dos elegíacos: o poeta tenta então se pôr na posição de Dido, viver no modo de sua paixão, negando por sua vez a própria pátria e os deveres cívicos, em nome do perdição causada pelo amor.

Retornado ao contexto normativo sexual, das três proibições ligadas ao desregramento passional, as duas primeiras (noite e escuridão) Propércio obedece no princípio do poema, pois o tema é noturno (*q nox mihi candida*), e a luta amorosa só começa quando as luzes se apagam (*sublato lumine*); o terceiro quesito fica um pouco em aberto, pois não se sabe se a amada está completamente nua, ainda que isso fique um pouco implícito, a partir do desnudamento dos seios, que parece, segundo Veyne, ser uma das partes que mais deveriam ser veladas. Assim, nesta elegia, acabamos formando uma imagem inicial de um Propércio que segue o regimento do pudor sexual mais difundido entre os romanos e trata sua amante como supostamente se trataria uma esposa, embora dê enfoque ao seu próprio prazer, e não ao fator obrigatório da procriação

⁴⁶ “A *Eneida* é ponto para uma meditação sobre o sentido e o lugar da paixão amorosa, do fracasso, da dor e da morte na existência. A constatação é pessimista. Fora da via da renúncia, à qual Enéias é submetido, somente o caminho da morte se abre para aqueles que, como Dido ou Turno, se deixam guiar pelos sentimentos”

que um casamento implicaria⁴⁷. Sua posição é, portanto, um pouco ambígua, mas logo sabemos, pelo próprio gênero literário, que a situação não pode ser exatamente essa: o jogo está apenas se anunciando.

No verso 11, tem início uma longa exortação ao amor às claras e à grande importância dos olhos e da visão no erotismo, no seu jogo entre as vestes da amada:

a expressão do jogo amoroso assente na simulação de um falso pudor, que ora leva a esconder, ora a desvendar o corpo desejado, assim mais atijando o desejo do parceiro, entre sucessivos adiamentos impostos à consumação física que culminará a contenda (André, 2006, p. 60).

Sua conexão com os versos anteriores pode parecer um tanto abrupta em relação às recordações que dão início ao poema, no entanto está intimamente ligado à imagem já aludida do verso 6 (Aires *et alii*, 2002, p. 328) Assim, embora a descrição imediata do encontro negue a presença da luz, a insistência do poeta lança a sexualidade no campo da sensualidade, no reino do prazer sensorial: “amor *in this, perhaps, more than in any other poem, is circumscribed by sensory perception*” (Papangelis, 1987, p. 209)⁴⁸. Com isso, somos levados a rever a “sinceridade” da descrição do início da elegia e a duvidar da pretensa moralidade sexual que se apresentava. Nessa releitura, reverte-se inclusive o sentido inicial de *nox candida*, que *a priori* parecia somente uma metáfora para exaltar o prazer da noite num brilho sentimental e o cume do seu prazer na concretização carnal, mas passa também a descrever uma noite realmente luminosa, clara, em que o casal se revela sexualmente aos olhos, quer pela luz da lua, quer por uma possível lâmpada acesa, da mesma maneira que, noutro poema, o poeta também se alegra e passa

⁴⁷ Novamente *Am. I*, 5 serve de contraposição, pois a cena se dá no início da tarde, numa leve penumbra e temos não só a nudez da amada, como também sua descrição para o público, o que devassa ainda mais o momento privado do sexo.

⁴⁸ “*Amor*, nesse poema, talvez mais do que em qualquer outro, é circunscrito pela percepção sensorial.”

a recordar abertamente que “ontem foi bom lutar à luz das lamparinas” (III, 8, v. 1)⁴⁹. Assim, de um primeiro momento mais pudico que era enganador, temos uma releitura do início da elegia, que a põe num tom mais libertino, e por fim todo o poema precisa ser revisto: a indagação de Cíntia “*Sicine, lente, iaces*” ganha um novo contorno, mais erótico, pois *lentus*, que a princípio poderia se referir apenas moralmente à preguiça e ao ócio de homem que está deitado, também passa ter a acepção física de “mole” e, nesse contexto, de “flácido” – mais precisamente “broxa” –: a amada exige, após a primeira sessão amorosa, mais um esforço de seu amante fatigado, para novas e diversas posições (*uario amplexu*), o que nos dá uma imagem mais luxuriosa e insaciável de Cíntia do que a daquela semi-pudica a que a primeira leitura desse trecho nos havia induzido. Essa atitude apaixonada, patética, diante da amada, é típica do que se poderia esperar do homem romano apenas fora dos limites matrimoniais

Para jovens romanos certamente o amor que podiam sentir por uma amante, fora do casamento, não era o mesmo que os levava a perpetuar sua raça nos braços de uma esposa. Nessa época não se esperava que o jovem esposo *amasse* sua mulher como tinha o direito de amar uma cortesã, com o mesmo ardor e o mesmo arrebato dos sentidos. [...] Mais do que nunca, o papel do marido era o de guia que devia ensinar a *pudicitia*, aquela reserva do corpo e da mente tida como a marca da virtude nas mulheres. Uma esposa legítima não devia conhecer todo o poder de Vênus, e seu marido cuidava de não o revelar (Grimal, 1991, p. 105).

Dessa maneira, na libertinagem garantida ao contato extra-conjugal com alguma mulher, o tema do poeta cai numa insistência sobre o olhar no corpo nu da amada, passando por duas alusões mitológicas, a de Páris e Helena⁵⁰ e a de Endímion e Selene, personificação da Lua⁵¹. As duas

⁴⁹ “*Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas*”. O prazer de ver o corpo nu (o que implica também a luz) aparece com frequência em Propércio, I, 2, v. 8; II, 1, v. 13; 2, v. 13 e seq.; 13, v. 27; 19, v. 15; 24, v. 52; 26, v. 43; 29, v. 7; III, 8, v. 8; 13, v. 38; 14, v. 4 e 19; e IV, 3, v. 43.

⁵⁰ *Lacaena* quer dizer “espartana”, o que refina ainda mais a elegia por fazer sua referência sem nos dar o nome mais famoso, mas apenas o adjetivo da pátria, e, ainda assim, num de seus nomes menos utilizados: esse tipo de recurso é bastante típico em Propércio e, em trechos mais densos – numa seqüência maior de alusões, por exemplo –, pode acabar por tornar o texto mais hermético.

⁵¹ Ambas as alusões mitológicas de Propércio aparecem com diferenciações em relação à tradição literária mais famosa: não se encontra a descrição de Helena saindo nua do tálamo de Menelau para imediatamente se encontrar com seu amante, Páris; nem há, segundo Moya-Elvira, nenhuma ocorrência do mito em que a consumação do amor de Selene com Endímion fique tão explícita quanto nesta elegia (2001, 295-6), embora o mito ateste que tiveram

alusões fazem referência ao amor fora do casamento, a primeira de maneira direta pelo adultério e a segunda, indireta, com o intuito de persuadir Cíntia da força que a nudez tem para a sedução; assim, parece claro que o contexto do olhar e do corpo nu exclui o sexo procriador e oficial, para instaurar o desejo e o prazer: o gozo de Propércio (*deliciis meis*) se põe ao lado do gozo furtivo e condenável de Páris e Helena, e ao gozo noturno de Selene e Endímion, para iniciar uma negação da sociedade em que vive e afirmar a busca por prazer.

Tal busca pode chegar a extremos, e é o próprio poeta quem nos apresenta diretamente esse risco, na ameaça de violentar a amada, caso ela se recuse ao desnudamento: ele irá marcar seus braços à força (*ostendes matri brachia laesa tuae*) e rasgará suas vestes (*scissa ueste*). Esse furor praticamente destrói a cena harmoniosa do início, pois, além de apresentar os entraves ao prazer do homem, mostra como este se porta violentamente com sua amada, o que nos relembra com mais clareza de que essa relação não se passa dentro do casamento, e que a satisfação de desejos extra-oficiais está em jogo nesse tipo de relação libertina. Curiosamente a negação de Cíntia também nega a imagem lasciva da mulher que pede mais sexo para colocá-la num papel passivo, e mesmo pudico, em relação a seu amante: o *seruitium amoris* (servidão do homem que ama uma mulher, sua *domina*), tema recorrente em Propércio como em toda elegia erótica latina, se reverte; e o mundo patriarcal, com sua força bruta e sua dominação sexual, se impõe sobre a mulher que lhe nega o prazer pedido/exigido. Assim, mais uma vez, o poema parece estar se revendo, e o tom amoroso/harmonioso do início se desfaz na possibilidade infame da agressão e do estupro.

cinquenta filhas (Grimal, 2005, p.134). Como contraponto, Butler e Barber apontam que nas artes plásticas tais imagens já haviam aparecido (1933, p. 216), e que daí o poeta estaria tirando suas alusões, num jogo mais complexo do que seria de se esperar à primeira vista, já que, mais uma vez, teríamos referência ao sentido da visão através da evocação alusiva de pinturas com cenas eróticas da mitologia..

Nesse momento, a elegia passou da explosão eufórica voltada para o auditor/leitor e para o próprio “eu-elegíaco” para uma exortação sexual direta à amada. Do primeiro argumento, o do prazer e do gozo na visão, o poeta passa ao segundo – a violência – para convencer sua amante; por fim, passa no verso 21 para uma terceira tentativa, novamente mais suave, o *topos* do *carpe diem*: sua amada deve se mostrar sem pudor, pois ainda não tem seios caídos (*inclinatae mammae*), é jovem e não pariu; portanto ainda está autorizada ao jogo amoroso extra-oficial e pode deixar a vergonha de lado para aproveitar sua juventude passageira⁵². O desejo de aproveitar o presente introduz o tema da fidelidade amorosa, que se distingue da fidelidade marital, mas ao mesmo tempo faz uso desta, no seu sentido vitalício⁵³, e lhe dá também um sentido institucional irônico. Como é comum em Propércio, chega-se por fim à imagem da união até na morte e do amor como insanidade (*uesani amoris*) a tomar conta dos amantes, que passam a ficar submetidos ao seu jugo⁵⁴: aquele medo da violência que fora invocada há alguns versos atrás já começa a se apagar; e novamente entramos em outra tonalidade do poema, que tenta reconstruir a idealização dos amantes.

O “eu-elegíaco”, para confirmar seu amor – sem esquecermos que se trata de uma estratégia retórica persuasiva com o intuito de conseguir a visão do corpo nu da amada – evoca também a imagem das pombas, que, “na literatura clássica, são freqüentemente o modelo da fidelidade

⁵² Deve-se notar o caráter um tanto “tosco” do argumento do amante, pois é feito não por meio de um elogio ao corpo da amada (como: “teus seios são belos e firmes”, “adoro teus seios”, etc.), mas pela negação da existência de um defeito (“seus peitos não estão caídos”) que por si só já implica o pensar no futuro, numa efemeridade de sua condição atual, pois nos lança um estado incerto de “ainda”: essa rudeza poética, se por um lado é cômica e pouco elevada, por outro parece se encaixar muito bem na lógica do argumento, pois toca a mulher naquilo que ela pode – e deve – aproveitar enquanto há tempo, dado o seu estado passageiro e a inexorabilidade da velhice.

⁵³ Ainda que o casamento fosse dissolúvel e o divórcio não fosse estranho à sociedade romana, a moral valorizava a mulher *uniuira*, que só tivesse um homem em vida: o tema é mostrado pelo próprio Propércio na elegia de Cornélia, IV, 11, em que esta, encarnando o ideal da matrona romana, se defende perante um julgamento no Orco.

⁵⁴ Nesse sentido, podemos perceber que Propércio não contesta o ideário do amor como uma doença, apresentado na cultura romana e retratado magnificamente por Virgílio, sobretudo o épico; muito pelo contrário, esse tema é reelaborado constantemente por toda a obra do elegíaco, desde o primeiro poema do *Monobiblos*: o que diverge nas duas leituras é na verdade a posição dos poetas em relação à doença amorosa.

conjugal” (Nascimento *et alii*, p. 329), para afirmar um comprometimento maior do que a busca exclusiva de prazer carnal. Mas não se deve compreender esse tipo de declaração de fidelidade e lealdade como uma promessa matrimonial, e sim como um jogo refinado entre as instituições morais de seu tempo e os *topoi* literários com os quais a obra também dialoga; pois, como atenta Carlos Ascenso André, ao comentar a elegia II, 6:

A inversão de Propércio em relação ao tradicional conceito romano vai ao ponto de rejeitar o casamento porque, se viesse a casar, isso poria em causa a lealdade do poeta para com a sua amada. [...]
Esta será, aliás, uma atitude em larga medida comum aos vários poetas elegíacos: transplantar o conceito de fidelidade, de *fides*, da esfera do casamento para o amor extraconjugal (2006, p. 38).

Em seguida, reforçando a defesa de sua *fides*, o poeta descreve uma sessão de *adynata* que aconteceriam antes que o poeta trocasse seu amor pelo de outra mulher, reafirmando com mais veemência a sua fidelidade até a morte, numa espécie de matrimônio. O amante ganha, por hipérbole, um ano em uma noite junto à sua amada; se são várias, ele se divinizará, o que atesta o valor sacro do amor, do prazeroso culto a Vênus. Propércio, partindo dessa elevação divina do amor, passa então a defender seu modo de vida em oposição ao pregado pelo Estado: o de que o homem deve seguir suas obrigações cívicas em detrimento de sua vida particular, pois a pátria e a família vêm primeiro e a dissolução sexual é sinal de fraqueza e de submissão. Segundo o amante, se todos amassem como ele⁵⁵, não haveria guerras, principalmente as civis, como a batalha do Ácio: os amantes não ofendem nenhum deus em suas vidas, enquanto a violência generalizada e a ganância (com o fim de obter espólios) inclusive sobre os próprios compatriotas seriam os típicos males que a vida cívica política traria para a cidade, o que é simbolizado pelo luto da própria Urbe descabelada (*lassa foret crines soluere Roma suos*), após mais de um século

⁵⁵ A condição do amor que se expressa no poema é significativa (*et pressi multo membra iacere mero*): segundo Gordon Williams, o vinho é um símbolo do ato de fazer amor, relacionado por contigüidade e metonímia, o que implica mais adiante, por relação a Baco, que o sexo extraconjugal, ainda que amoral, não ofende os deuses, o que não se pode afirmar em relação à guerra (1980, p. 164).

de guerras civis, que são lembradas pelos *propriis triumphis*, que insinuam as vitórias sobre sua própria carne, sobre seu próprio sangue (Butler-Barber, 1933, p. 217). Mas novamente uma ironia contesta o texto de Propércio, uma vez que, tanto na versão oficial de Augusto quanto na opinião geral que corria em Roma, a batalha do Ácio havia sido provocada exatamente pela paixão desregrada de Antônio e Cleópatra, o que, por si só contradiria a defesa do amor do poeta. Para solucionar esse problema, Butler e Barber defendem que a referência não está inapropriada, já que se trataria apenas da paixão do poeta, inofensivo (1933, p. 217). Entretanto exatamente o fato de a referência não caber plenamente no contexto em que aparece é que garante sua força no poema: aqui não podemos separar completamente a paixão de Propércio da de Antônio (como o podemos em III, 11), mas também é difícil aproximá-los no sentido político⁵⁶, pois não há sequer uma citação direta dessa figura tão importante no decorrer dos últimos anos das guerras civis: a relação permanece ambígua, uma vez que também seria possível alegar, em favor de Augusto, que a elegia erótica latina seria uma espécie de corolário da *Pax Augusta* (André, 2006, p. 91), por suas dívidas à possibilidade de ócio e de vida urbana sem tantas incursões bélicas: entre a paz de Augusto e a paixão de Antônio, em algum lugar pouco demarcável, mas ainda assim posicionado, encontramos a *persona* elegíaca: o medo, a insegurança e o sentimento de desesperança que nos levam ao *topos* do *carpe diem* são o mesmo no sentido erótico e no sentido político (Boucher, 1965, p. 127), pois as guerras constantes haviam minado aquela confiança perene no domínio da *Vrbs*, o fim da própria vida e mesmo o do império já não pareciam mais eventos tão distintos, e a certeza daquele começava a se incluir, destruindo a deste. Nesse contexto de insegurança, mesmo Virgílio era incapaz de ter uma convicção inabalável sobre Roma:

⁵⁶ Em III, 11, Propércio inclusive critica (embora também haja ironias nessa crítica) o casal Cleópatra-Antônio, ressaltando sua fraqueza viril e seus danos à pátria, em oposição, aqui sim, ao seu próprio amor, que seria, *a priori*, apolítico.

Malgré cette contribution extraordinaire à la légitimation du Principat, l'Énéide n'est pas, pour autant, un livre rempli de certitudes. Le ton est donné dès la question qui ouvre le poème: [...] (I, 8-11). Le découragement, le doute, l'amertume se succèdent, ensuite, dans le coeur de son protagoniste, dont la route, semée d'embûches, croise celles d'hommes et de femmes qui sont, eux aussi, le jouet de l'indifférence ou du courroux divins (Fabre-Serris, 1998, p. 60)⁵⁷.

Nesse sentido, é preciso compreender que a política de Augusto, ainda que bastante centrada na figura dominadora do *princeps*, não era tão repressora quanto se pode imaginar; e, no geral, muitas obras que não se adequavam às propostas do César não sofreram nenhuma repressão imediata. Nem mesmo no campo da historiografia, onde as posições políticas ficam mais às claras, podemos afirmar que houve grande censura estatal:

With the exception of Velleius the historians were all Republicans who condemned [Julius] Caesar and lauded his assassins, Brutus and Cassius. [...] Livy was so strong a supporter of Pompeius Magnus against Caesar that Augustus called him a Pompeian. Relations were nevertheless very friendly between them, and Augustus fully appreciated Livy's glorification of the old Republican virtues (Jones, 1970, p. 157)⁵⁸.

Em resposta às poucas certezas dessa vida (políticas e privadas), o poeta, por fim, defendendo a vida de banquetes estabelecida pelos amantes, acaba sua elegia com uma brilhante imagem que compara a vida humana às flores secas, caídas das coroas usadas nos banquetes, que bóiam nas taças de vinho (*ac ueluti folia arentis liquere corollas, / quae passim calathis strata natare uides*), já mortas. Nossa efemeridade e incerteza quanto ao futuro não podem ser contornadas, nem realmente adivinhadas: só nos resta aproveitar o tempo que temos – no caso, amando, no sentido mais carnal que isso possa implicar. É preciso aproveitar o fruto da vida enquanto temos luz (*dum lucet*), enquanto é dia, antes da noite da morte cair sobre nós; mas também enquanto

⁵⁷ “Apesar dessa contribuição extraordinária à legitimação do Principado, a *Eneida* não é, enquanto tal, um livro cheio de certezas. O tom é dado desde a questão que abre o poema: [...] (I, 8-11) A falta de coragem, a dúvida, a amargura se sucedem, em seguida, no coração do seu protagonista, cujo percurso, semeado de armadilhas, cruza a de homens e mulheres, que também são joguete da indiferença e da irritação dos deuses.”

⁵⁸ “Com exceção de Veleio, os historiadores eram todos republicanos que condenavam [Júlio] César e louvavam seus assassinos, Bruto e Cássio. [...] Lívio era um partidário tão forte de Pompeu Magno contra César, que Augusto o chamava de pompeano. As relações, entretanto, eram amigáveis entre eles, e Augusto apreciava bastante a glorificação de Lívio às antigas virtudes republicanas.”

temos um pouquinho de luz, para que possamos ver os corpos nus, para gozarmos também desse prazer enquanto é tempo: é exatamente a ambigüidade de *lucet* nesse contexto que garante o funcionamento ambíguo e irônico da argumentação de Propércio, uma vez que, sob a capa de uma exortação geral, encontramos novamente a obsessão pela nudez da amada, a busca pelo prazer pessoal que reina sobre o poema, junto com o *carpe diem* e suas implicações filosóficas: em seu discurso poético, mesmo a filosofia parece estar sendo ironicamente usada também para as metas mais físicas possíveis. O luzir do fim do poema, então, retoma todo o imaginário de luz que o poema vinha desenvolvendo, mas de modo discreto, para fazer uma composição circular emanel que recorda e repensa o brilho inicial da noite, suas oposições com o dia, as lucernas e toda discussão sobre visão e nudez: do mesmo modo, a própria visão da morte entre as pétalas nas taças de vinho retoma, pela metonímia entre vinho e sexo, a imagem de amor e morte se unindo placidamente no fim do poema, que, como os Fados, também se acaba. Amor e morte cessam de ser pólos opostos, como símbolos respectivamente da geração e do fim da vida:

Poems I, 19 and II, 15 define a sensibility which can see the co-operative potential beneath the surface antagonism of love and death, and which can, therefore, see the one in terms of the other. I think it is this that gives the Propertian utterances on love and death their unique quality – and their essential unity. For the apparent divergence between love as an incurable disease, nay, the one irreversible kind of death in II, 1 and love as a luxurious and easeful death in II, 13 is a matter of dramatic fiction and inherited theme, and has very little to do with some grave ambivalence in the poet's attitude to erotic death (Papanghelis, 1987, p. 210)⁵⁹.

Embora o final do poema possa nos levar de volta a um imaginário elevado e, de certa maneira, “romântico” ou “simbolista”⁶⁰, devemos ter cuidado e observar o poema como um todo. Um

⁵⁹ “Os poemas I, 19 e II, 15 definem uma sensibilidade que pode ver o potencial co-operativo sob o antagonismo superficial entre o amor e a morte e que pode, portanto, ver um em relação ao outro. Acho que é isso que dá às articulações propercianas sobre amor e morte sua qualidade única – e sua unidade essencial. Pois a divergência aparente entre o amor *como uma doença incurável, não, como o único tipo irreversível de morte* em II,1 e o amor *como um morte luxuriosa e agradável* em II,13 é um assunto de ficção dramática e de tema herdado e tem pouco a ver com alguma grave ambivalência na atitude do poeta em relação à morte erótica.”

⁶⁰ De certa maneira, é isso o que faz Papanghelis (*op. cit.*) em seu livro, ao aproximar o temperamento de Propércio, bem como aspectos de sua técnica com os do *fin de siècle*, principalmente francês. Desse modo, acaba por incutir um

complexo jogo de ironias permeia toda a estrutura dessa elegia, de modo a nos deixar, de certo modo, confusos quanto aos seus objetivos finais. Se, por um lado, temos um início pudico para um elegíaco, logo essa imagem é quebrada pelo desejo de ver – um tabu do sexo romano – essa vontade de ver leva o poema de uma exaltação sobre a noite passada para uma argumentação imediata com a amada, que, por sua vez, o leva do louvor à agressão e de novo às promessas elevadas de amor eterno, incluindo o *post-mortem*. Só que, a partir desse momento, não podemos mais deixar de notar que todo esse discurso, se por um lado pode ser bastante sincero quanto ao sentimento poético, pode também, por outro, não passar de uma estrutura retórica que tem por único fim o desnudamento da amada, uma vez que as ameaças físicas podem não surtir efeito. Para maior eficácia argumentativa o poeta expande seu argumento com o *topos* das impossibilidades, tornando-as mais fáceis do que o fim do seu amor, e argumenta sobre as loucuras a que o amor arrasta o amante – o que de certa maneira acaba por justificar seu furor de alguns versos antes. Levando ainda mais longe o louvor ao próprio amor, ele o opõe à vida pública e social de seu povo para lhe dar mais força e passa à audácia de criticar indiretamente a figura do próprio Augusto e a guerra civil!

Só que, se levarmos em conta que o amor deixa o homem louco e fora de si, como podemos confiar tanto nesse discurso vindo de um libertino que critica a estruturação moral e política da Roma imperial? De qualquer modo, o poeta afirma que suas taças nunca lesaram os deuses (*laeserunt nullos pocula nostra deos*), ao contrário do que fazem e fizeram as guerras. Parece-nos, por fim, que o poema alterna entre o patético, o irônico e o refinamento estético, sem nos dar uma solução específica: diversos tons e temas são abordados da perspectiva do amante, que,

tom de *pathos* exacerbado que quase retorna à leitura problemática de um Propércio “romântico”, bem como uma (também problemática) leitura de cultura romana extremamente voltada para esse *pathos*, em contraposição ao gosto pelo *ethos* grego (cf. p. 200).

ao mesmo tempo, abrem as portas para uma autocrítica, na medida em que põem em cheque a confiança que podemos ter no “eu-elegíaco”; mas um discurso não se sobrepõe ao outro:

It does not say one thing and mean another; it says many things at the same time. Contradictory emotions and attitudes live side by side, indeed interpenetrate each other to the point where they cannot be defined separately. The one does not cancel out the other. The irony does not invalidate the emotions expressed. Nor does the presence of these emotions mean that there is no irony (Warden, 1980, p. 77)⁶¹.

Assim, as ambigüidades convivem dentro do poema, sem resolução prévia – talvez mesmo sem realmente nos dar qualquer resolução unívoca possível –: mesmo nos momentos mais sentimentais, sente-se um altíssimo grau de autoconsciência e de reflexão sobre o labor artístico: “*quella poesia, anche quando è poesia d’amore, è in buona parte ‘metapoesia’, ossia ‘poesia sulla poesia’*” (Pasoli, 1982, p. 280)⁶².

Após minuciosas reviravoltas, a retomada do *carpe diem* nos lança no que pareceria ser o tema central do poema, já que, mais do que o gozo de uma noite específica, ou a oposição entre amor e vida pública, tem-se a exortação epicurista do momento presente, numa busca imediata pelo prazer amoroso: se isso é bom ou ruim, já não parece mais estar em questão, pois a única constatação do poema é a certeza da irreversibilidade e inevitabilidade da morte. O poema abre e fecha numa circularidade – *ring composition* – sobre o tema do amor e a visão do corpo, saindo de uma ocasião específica que o eu-elegíaco relata, passando por uma exortação que inclui a própria amada e o mundo que os cerca, para retornar ao amor de maneira mais ampla, como poderia acontecer num discurso; só que, em Propércio, o sentido desse discurso se torna muito mais volátil do que em outros poetas e principalmente em um discurso oratório. Os sentimentos

⁶¹ “Não diz uma coisa e significa outra; ele diz muitas coisas ao mesmo tempo. Emoções e atitudes contraditórias convivem lado a lado, de fato interpenetram-se umas nas outras ao ponto de não poderem ser definidas separadamente. Uma não cancela a outra. A ironia não invalida as emoções expressas. Nem a presença dessas emoções significa que não haja ironia.”

⁶² “essa poesia, mesmo quando é poesia de amor, é em boa parte ‘metapoesia’, ou seja, ‘poesia sobre poesia’.”

expostos não podem ser tomados sem uma certa malícia pelo leitor, sem uma atenção à argúcia literária de Propércio; só que, ao mesmo tempo, isso não implica dizer que todo o poema de Propércio seja frieza literária e domínio estético puro:

Non abbiamo inteso negare, come assolutamente priva di fondamento, la comune opinione di un P. sentimentale e passionale. Ma queste elegie colorite di sentimentalismo malinconico sono poesie di maniera [...] vuol dire che il sentimento è superficiale, non tocca né l'intimità lirica né l'intimità umana dell'autore [...]. Ciò non vuol dire ch'egli sia insincero, che si sforzi di far sentire ciò che non sente (La Penna, 1951, p.19)⁶³.

Assim compreendemos como o tom de Propércio alterna sem perder seu frescor: ao mesmo tempo em que temos uma descrição apaixonada, temos também uma ironia refinada e mesmo a presença do riso aberto⁶⁴: desse modo, Propércio parece superar um pouco o gosto da poesia como *lusus* e atingir um maior grau de complexidade, buscando mais profundidade entre as ambigüidades produzidas pelo discurso⁶⁵. Como recriar essa profusão de tons e como compreender essa elegia a partir de suas traduções (e, portanto, das novas visões que tais traduções implicam), enfim como recriar essa poesia “indubitavelmente ‘verbal’, concentrada nos recursos da palavra” (Pasoli, 1982, p. 277)? A partir de vias diversas, é isso que pretendo discutir de agora em diante.

⁶³ “Não pretendemos negar, como absolutamente desprovida de sentido, a opinião comum de um Propércio sentimental e passional. Mas estas elegias coloridas de sentimentalismo melancólico são poesia de maneira [...] quer dizer que o sentimento é superficial, não toca nem a intimidade lírica nem a intimidade humana do autor [...]. Isso não quer dizer que ele seja insincero, que se esforce para fazer sentir aquilo que não sente.”

⁶⁴ Do mesmo modo que os tons se alternam, também a própria linguagem properciana passeia do *sermo cotidianus* para refinamentos exclusivamente literários e arcaísmos; passeia entre um sabor popular e o gosto pela dificuldade estilística, numa maneira típica dos poetas helenistas, como também dos *neoterói*: “*accenando al linguaggio familiare in P., si è concluso che esso traluce appena attraverso la trama stilistica solita del poeta, fondamentalmente aulica*” (La Penna, 1951, p. 109). O assunto – que já foi desenvolvido com minúcia em *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache* de Herman Tränkle – é muito extenso e complexo para ser discutido aqui, embora de extrema importância.

⁶⁵ Nesse sentido, creio que Paul Veyne (1985, *passim*), se por um lado ressalta bem a presença do humor e do riso, bem como do fingimento poético, exagera por outro no seu argumento de que a elegia erótica latina seja um grande jogo de máscaras e risos apenas: parece-me, ao contrário, que em Propércio, como em muitos momentos de Tibulo e de Lígdamo, é fácil perceber que essa trama de jogo e riso também abre espaço para uma certa seriedade, numa convivência paradoxalmente harmoniosa. Nesse sentido, julgo que a apresentação subjetiva (bem como um certo apagamento do olhar externo e objetivo sobre as cenas invocadas) da elegia contribui fortemente para esse caráter ambíguo, sem resolução e de modo algum unívoco.

3.2 Um curioso

Oh! Fui feliz, oh! noite amada, e tu oh! Leito
por meu prazer sagrado a quanto o amor induz!
Como em falas á luz nos trasbordava o peito,
e quanta rixa foi depois de extinta a luz!
Se a tunica demora os gostos suspirados, 5
Luta seu peito nu entanto unido a mim:
Ao fechar-m'os o sono os olhos fatigados
Com beijos me abre e diz <pois já inerte assim?!>
E no vario abraçar! que modos! e que anhelos
de sorver-lhe em delicia o lábio sedutor. 10
Mas nas trevas gosar o amor é comrrompêl-o;
sabe que os olhos são seguro guia a amor.
Paris, diz-se, abrasou-se ao ver Lucena airo sa
do tóro de Menelao surgir nua, sem veus;
e nu Endimião de Phebo a irman saudosa 15
enleva, e nua a deusa o toma em braços seus.

Se pois tentas, ó Cynthia, ao leito entrar vestida,
teu sandal rasgará a minha propria mão;
e até do braço a nodoa irás à mãe querida 20
mostrar, se a tanto o ardor me irar o coração.
A poma não-cahida o brinco inda não veda;
core de ver-se assim mulher que á luz já deu.

De amor os olhos farta, em quanto a sorte é leda;
a morte pronta vem, e ávida não volveu:
e oxalá com fervor em tal grilhão me prendas, 25
que nem do tempo o fim lhe quebre o elo leal;
e da amorosa pomba o terno exemplo aprendas:
olha do macho e femea o placido casal.

Erra quem busca fim do amor ao fogo insano;
o verdadeiro amor não sabe termo haver: 30
ver-se-ía antes a terra em messes dar engano,
e o sol negros frisões e mais veloz correr,
volver á fonte o rio a funda água corrente,
e no alveo seco andar o peixe que em si tem,
do que eu mudar para outra o fogo em mim ardente. 35
Vivo dela serei, serei morto também.

Se porém noites tais comigo inda me prestas,
darei por um só ano os dias todos meus:
imortal me farás com muitas noites destas;
pois se até uma só dum homem faz um deus. 40

Se amassem todos ter dest'arte a vida inteira,
e fartos bem de vinho os membros repouisar;
nem ferrea espada houvera, ou brava nau guerreira,
nem nossa ossada emfim de Actium volvêra o mar:
nem cançarás de unir, ó Roma, em dó aos loiros 45
de teus triunfos mil, sôlto o cabelo teu.

Disso podem louvar o merito os vindouros,
mas certo a deus nenhum ofende o copo meu.

Em quanto vives pois, da vida os frutos gosa;
com darmos todos, crê, teus beijos poucos são: 50
qual da grinalda nossa inclina e cai a rosa,
e, boiando na taça, as secas folhas vão;
a nós que hoje em amor 'speramos luz formosa,
tal ámanhan talvez meus dias findarão.
(1912, p. 218-9)

Pode-se notar logo à primeira vista que a tradução do Curioso Obscuro (Aires de Gouveia), feita provavelmente no fim do século XIX, segue o número de versos de Propércio, mas faz, enquanto opera algumas alterações estruturais: em primeiro lugar, não há diferenciação entre o número de sílabas de cada verso a emular a estrutura de dístico que caracteriza a elegia latina: o Curioso usa apenas alexandrinos clássicos (um verso dodecassílabo com tônica na sexta e na décima segunda, que apresenta sempre ou uma oxítone com tônica na sexta sílaba, ou uma paroxítone cuja átona final faça elisão com a próxima) ligando-se à tradição lusófona do verso parnasiano, que tinha bastante força no gosto literário desse período, inclusive entre os poetas simbolistas e pré-modernistas; além disso, está presente o uso constante da rima com estrutura ABAB CDCD etc., que retoma também a tradição romântica de rimas simples (e por vezes pobres, como se constata nesta tradução, pelos finais em -ão, -eu, -er, -ado etc.). Mas não se deve simplesmente criticar as escolhas do nosso Curioso, pois elas não são um reflexo de incompetência poética, e sim um modo possível de se ler a elegia latina, aproximando-a de seu próprio tempo e de uma determinada estética, de uma determinada maneira de se compreender o que é e o que deve ser a poesia em língua portuguesa. Essa meditação sobre a poesia apresenta uma profunda consciência do material signífico que toda literatura apresenta e do contexto em que ela deve se inserir.

Sendo a poesia governada pela paronomásia, ou seja, pela relação entre a unidade fonêmica e a unidade semântica, não poderia ser objeto de uma operação tradutora convencional, somente preocupada com a transposição do significado literal das

sentenças, mas de uma operação que re-encena o drama da poesia, com suas tramas e teias, desde sua textura epidérmica até sua significação mais profunda (Carvalho In: Virgílio, 2005, p. 105).

É na busca por essa relação entre a unidade fonêmica e a unidade semântica, que o Curioso Obscuro opera o remanejamento tradutório de Propércio, trazendo o poeta romano para aquilo que julga ser a melhor forma de se recriar a forma e o conteúdo da elegia latina em versos portugueses. Dessa maneira, Aires de Gouveia consegue trazer Propércio para um tom literário do século retrasado, ligando-o esteticamente às correntes da tradição luso-brasileira de influência francesa. Na medida em que o faz formalmente, é possível perceber como sua releitura formal de nosso elegíaco também o leva a uma leitura do sentido da obra do poeta, aproximando-o muito do estilo romântico, de raiz mussetiana, de enunciação⁶⁶. Nesse sentido, a linguagem tende a se elevar, saindo do chulo, e também a evitar alguns tipos de ironia, que caracterizariam o romantismo alemão ou inglês, ou o barroco brasileiro ou a literatura clássica como um todo. Assim, não encontraremos aqui o tipo de riso de Álvares de Azevedo, nem o de certas poesias de Machado de Assis. A ingenuidade de tom predomina dentro do poema, assim como o tom elevado, amenizando as frases de caráter mais agressivo ou sexual, para deixá-las menos perceptíveis ao leitor desatento. No entanto deve-se pensar o contexto de forte repressão sexual que marcou toda o século XIX, e deve-se ter em conta que nenhuma tradução renega por completo sua própria cultura e moral:

William Cowper escribe en la introducción a su traducción de la Ilíada: “Es difícil matar una oveja con dignidad en una lengua moderna” (xix). En mi opinión, el lenguaje no tiene nada que ver. Si el original goza de una reputación muy positiva en la cultura término, la traducción será probablemente tan literal como sea posible, lo que quiere decir que, sin duda, se matará la oveja, con dignidad o sin ella. O, en palabras de Madame Dacier: ‘todo lo que tiene que ver con las costumbres debe respetarse’ (1714: 359). Cuando la imagen del original ya no es del todo positiva en la

⁶⁶ Esse argumento talvez fique mais claro, se nos lembrarmos de que, nas suas traduções de Catulo, o Curioso recorreu a trovas em redondilhas maiores rimadas, num gosto mais popular e simples, seguindo os passos da tradução de Castilho, também em trovas rimadas mais singelas, ao mesmo tempo em que dava um tom de humor leve, bem menos clássico.

cultura término, la traducción se tomará más libertades, precisamente porque el original ya no está considerado como un texto 'casi sagrado' (Lefevere, 1997, p. 115)⁶⁷.

Como André Lefevere demonstra que o próprio Homero recebeu “acertos” para se encerrar nas culturas de chegada, e de que maneira a Lisístrata de Aristófanes passou por diversas transformações em diversas culturas, devido aos problemas do costume e da moralidade (1997, pp.59-78), também podemos constatar que os modos do erotismo latino foram atenuados nas traduções, como as do Curioso. O verso 21 é um bom exemplo: “A poma não-cahida o brinco inda não veda” por “*necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*”. Enquanto no texto original fica bem claro que a amada ainda não tem peitos caídos e, portanto, pode participar dos jogos sexuais, a escolha vocabular do Curioso suaviza a sexualidade bastante escancarada de Propércio nesse trecho. Não se trata, é claro, de afirmar que o Curioso Obscuro trabalhe como Petrarca em suas criações de tons propercianos, que resumiam drasticamente os contornos eróticos para focalizar-se em exortações mais amplas sobre a vida (Benediktson, 1989, p. 118-120), pois o italiano estava criando poemas próprios a partir de temas propercianos, enquanto Aires de Gouveia sabe e afirma que o que faz é uma tradução: o que apresento é que, se ele não pode (ou não quer) excluir as partes que podem se tornar problemáticas na sua cultura, como fizeram com vários poetas, inclusive Horácio, Virgílio e Ovídio, é necessário portanto suavizá-lo para adequá-lo ao gosto e à moral sua própria época.

⁶⁷ “William Cowper escreve na introdução à sua tradução da *Ilíada*: ‘É difícil matar uma ovelha com dignidade em uma língua moderna’ (xix). Em minha opinião, a linguagem não tem nada a ver. Se o original goza de uma reputação muito positiva na cultura de chegada, a tradução será provavelmente tão literal quanto possível, o que quer dizer que, sem dúvida, se matará a ovelha, com dignidade ou sem ela. Ou, nas palavras de Madame Dacier: ‘tudo o que tem a ver com os costumes deve ser respeitado’ (1714: 359). Quando a imagem do original já não é completamente positiva na cultura de chegada, a tradução tomará mais liberdades, precisamente porque o original já não é considerado como um texto ‘quase sagrado’.”

Se, por um lado, o Curioso Obscuro adequa o mundo latino ao seu, levando o original aos leitores, por outro, ele consegue manter um forte jogo aliterativo, que na época não era – e talvez ainda não seja – tão forte em nossa língua quanto no latim, tanto no verso properciano como em toda poesia latina clássica: no verso 21, “de Sorver-Lhe em deLícia o Lábio Sedutor”, o jogo sutil entre sibilantes e líquidas alterna entre o movimento da língua no céu da boca e os sussurros exasperados do sexo, reproduzindo nos sons repetidos a alternância entre os ruídos e as tentativas de silêncio que o jogo do amor impõe aos casais, principalmente aos que não podem ser flagrados, como parece ser o caso do *affair* com Cíntia. Também no verso 44, “NeM NOSSA OSSAda eMfiM de ActiuM volvêra ao Mar”, apesar do hipérbato (que vai contra as propostas elegíacas de suavidade anti-épica), temos o reforço das consoantes nasais em diferentes posições – começo e fim de sílaba – variações para a repetição, ao mesmo tempo em que o duplicar de “ossa” em “nossa” e “ossada” retoma o termo como se ele estivesse em *ossa* do verso latino, além de nos dar realmente duas ossadas, as dos dois amantes, unidos após a morte, assim como estão as palavras unidas pela proximidade sintática em português. Por fim, no verso 54, que acaba o poema, “TAL áManhan TALVeZ Meus Dias FinDarão” a trama de aliterações é mais variada, com uma sintaxe ligeiramente forçada que dá mais musicalidade ao verso e deixa para o fim o próprio findar dos dias, da vida, do poeta e da amada.

Com essas escolhas, Aires de Gouveia traz Propércio à língua portuguesa e, ao mesmo tempo, se desloca rumo ao latim. Recria o texto em versos de herança parnasiana francesa, mas com o tom romântico que teve muita força – mesmo na virada racionalista do fim do século dezenove. Cheio de rimas pobres, também ao estilo romântico, mas com um forte jogo de aliterações que se afasta da tradição do gosto do verso em português, o Curioso, entre tons e ritmos recriados do

poema, dá-nos um Propércio próprio, próximo de seu tempo e de seu gosto. Não cabe a nós criticá-lo por não procurar uma ironia refinada no elegíaco latino – essa leitura só surgiu realmente entre os letrados a partir dos anos 20 do século passado, e até hoje não é unanimidade –, mas compreender o trabalho de aproximação poética por meio das diferenças culturais e estéticas que separam essas duas culturas. Nessa busca, ele tentou recriar um tom que, se pode ser julgado por muito elevado, diante do nosso gosto atual e, portanto, criticado por não compreender a leveza do original latino; pode também ser considerado bastante leve, se comparado ao texto mais pesado e erudito da tradução de Tibulo feita por Filinto Elísio em decassílabos. Basta observar o trecho inicial de uma elegia para compreendermos como esse poeta erudito português, um século e meio antes do Curioso, recriava a elegia latina com muito mais rigor clássico:

III, 4

Melhor o volva o céu; que se não cumpra
O que ontem me insinuou modorra infausta.
Vai-te longe de mim; teu vulto arreda
Falsáio, e vão; de mim não 'speres crença.
Vem de Deus a verdade; da vindoura
Ventura anúncio vero dão entranhas,
Que os etruscos carões qualificaram.
[...]

Sem me deter em maiores comentários, a mera leitura do trecho já serve para a comparação: a sintaxe é muito mais artificial, mais latinizada e, para o gosto classicista de Filinto, mais clássica (“da vindoura / ventura anúncio vero dão entranhas” para “entranhas dão anúncio vero da ventura vindoura: quase uma inversão completa da ordem mais comum da frase”); o vocabulário é mais erudito, mais rebuscado e, por vezes, pesado (“modorra infausta”); cheio de *enjambements* que quebram a fluidez típica do gosto elegíaco; com um ritmo acentuadamente voltado também para o gosto latino da aliteração; e, do mesmo modo, aparece o desprezo pela

rima, considerada como atributo facilitador da elocução poética, para retomar em Portugal o gosto pelo verso em branco. O próprio Filinto comentaria sobre a rima:

Muita plebe da têmpera velha, e consoanteira, me desprezam, desbaptizam de Poeta; por não verem nos meus versos a coleira de guizos da rima. Em alguns se acha ela (por meus pecados, e por minha inadvertência), mas se eles considerassem que é mais fácil o enxadrez da rima, que a energia do verso solto, quando se bem sustenta em suas próprias forças e que se faz esquecer aos Ouvintes, que lhe falta o zam-zam dos consoantes; não seriam então plebe literária: e diriam comigo, e com certo autor, que tenho diante dos olhos, e é Inglês: *O consoante é quem, nos versos maus os distingue da prosa; e ficam assim por maus não sendo verso, nem prosa. O consoante é capa de velhacos, que encobre um pensamento aleijado, uma frase desenxabida. Porque a gala da harmonia, o animado colorido da expressão, é quem da preção ao verso, e não o retintim da rima. Tirai-lhe estes dois adornos, ei-lo o verso decaído em prosa* (apud Aguiar, 1955, p. 155-6)⁶⁸.

Assim, em contraposição ao neoclassicismo de Filinto Elísio, a tradução de Aires de Gouveia já não nos parece tão pomposa, ainda que não se compare à singeleza de suas próprias traduções de alguns poemas de Catulo. De qualquer modo, parece-me que, nesse entrecruzar entre dois modelos de discurso poético lusitano (o neoclassicismo – renascido, de certa maneira, no parnasianismo – e o romantismo), o próprio Curioso procura um modelo mais flexível, como o próprio latim de Propércio – e da elegia latina como um todo –, que alterna entre o elevado e o popular, mas sem nunca se estancar em nenhum dos dois, sem nunca desprezar o *sermo cotidianus*, quando este é capaz de recriar tons afetivos, mas também sem querer se alçar a alturas que seriam mais apropriadas a incursões épicas: assim é que o Propércio do Curioso se perde e se encontra entre dois pólos conflituosos da poesia de língua portuguesa no *fin-de-siècle*.

3.3 A concretude

⁶⁸ De defesa ao arcaísmo e aos latinismos, como o hipérbato, temos vários exemplos no famoso poema “Em defesa da língua”, do qual, em todo caso, tiro um pequeno:

Quantas vezes, quantas
O intrépido poeta arrisca o enleado
Hipérbato, que embaça a inteligência
À prima vista, mas que apraz, namora,
Quando abre todo o senso!

Noite de pedra branca! Como sou feliz!
 Meu leito estreito, o meu prazer o faz ditoso!
 Que palavras trocadas a luz da candeia!
 E que transas transadas com luz apagada!
 Ora seus seios nus lutavam com meu peito, 5
 Ora me arrefecia, encoberta na túnica.
 Quando o sono baixou e os meus olhos fecharam,
 Abriu-os com a boca e: “Ah, muito bonito!
 Você aí deitado e não faz nada?”. Quantos
 Abraços diferentes! E como os meus beijos 10
 Se demoravam nos seus lábios! Só havia
 Um porém: era o escuro, inimigo de Vênus.
 Saiba, meu bem: os olhos são os guias do amor.
 [...]
 Mas se você insiste em se deitar vestida,
 Vou rasgar sua veste e, se ficar possesso, 15
 Sua mãe há de ver as marcas nos seus braços,
 Não há nada que a impeça de ofertar-me os seios,
 Que não estão caindo, ainda – e pudor tenha
 Quem já pariu. Saciem-se de amor os olhos,
 Se o Destino deixar, e se a noite sem dia... 20
 [...] (1996 p. 69).

Logo se vê que o concretista não traduziu o poema inteiro: apenas dois trechos – como, aliás, o fez com os outros poemas de Propércio que aparecem na sua antologia com traduções de vários poetas, de modo que nenhuma elegia aparece traduzida por inteiro. Tal tendência à tradução de apenas trechos de obras, ao invés de tentar a recriação da obra integral (geralmente de livros, mas, muitas vezes, de poemas também, como neste caso), é bem típica dos três concretistas – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos –, de modo que todos os três já lançaram, ao menos uma vez, antologias de traduções de diversos autores, de diversas línguas, como *31 poetas, 214 poemas: do Rig-veda a Safo e Apollinaire*, de Décio, onde se encontram as traduções de Propércio. Não obstante, esse gosto pela “amostra grátis” tradutória não deve ser considerado um desinteresse pelas obras como um todo; trata-se, na verdade, de um projeto poético de *paideuma* (importado de Ezra Pound) que vê na tradução de importantes poetas “mal traduzidos” ou ainda não traduzidos, uma necessidade para a formação de uma nova cultura literária, mesmo que esse *paideuma* se dê por meio de pequenos trechos: mediante essas traduções picotadas de

diversos autores, como os russos (Maiakovski, Tsvetáieva, etc.) do século XX, de Mallarmé, Rimbaud, Safo, Horácio, Catulo, Rilke, Propércio, os provençais, Pound, Ovídio, etc, juntamente com suas próprias discussões literárias e estéticas, os concretistas julgavam poder operar a revolução necessária na literatura brasileira. Assim, a fundação de tal *paideuma* se baseia em seleções: em primeiro lugar, seleção de poetas, e, em segundo, o de determinadas obras de cada poeta. As palavras de Augusto de Campos, sobre sua própria experiência nas traduções dos poemas de John Donne, esclarecem o método adotado para se chegar a um resultado significativo, quando não se trata de traduzir uma obra inteira:

A escolha dos poemas foi sendo feita a partir de critérios de qualidade (invenção) e de facticidade (nem tudo o que eu gostaria de traduzir se mostrou poroso às minhas tentativas). Traduzi e publiquei somente aqueles textos que me pareceram resultar em bons poemas em português (In: Sússekind & Guimarães, 2004, 287).

Esse trabalho de pílulas também tem suas exceções; há a tradução completa de Arnaut Daniel por Augusto e da *Íliada* de Homero por Haroldo. Dentro desse contexto, a tradução de Propércio feita por Décio Pignatari não deve ser minorizada em importância por seu tamanho em número de versos: a escolha de inseri-lo, mesmo que com a “amostra grátis”, visava à ampliação do *paideuma* literário que se formava no Brasil, trazendo um poeta pouco conhecido, mesmo dos poetas brasileiros, a um contato poético mais abrangente.

É claro que essa versatilidade de línguas traduzidas não se dá pelo domínio real de todas elas: os três poetas não só assumem como defendem a possibilidade de uma oficina tradutória em que poetas, tradutores, lingüistas e conhecedores de línguas possam se unir para recriar textos originais com maior força poética e um mínimo de erros causados pela ignorância da língua e da cultura em questão. Nesse contexto, caberia ao poeta-tradutor, mesmo sem compreender o poema original, dar uma forma poética final, a partir dos debates da oficina e das informações

adquiridas com os outros estudiosos, como propõe Haroldo de Campos (1992, p. 47); ou mesmo a consulta de outras traduções, para suprir as falhas do tradutor.

O conhecimento, senão o domínio, da língua do objeto original, é requisito óbvio da competência tradutória – mas não imprescindível, pois, em estado de necessidade e interesse, opera-se uma tradução mediada por outras ou outras, uma tradução indireta, por tabela e *by-passes*. Os exemplos são inumeráveis, a partir da *Vulgata*, do grande poeta tradutor de traduções, São Jerônimo, que gerou as demais traduções da Bíblia; até o canto XI da *Odisséia*, que Pound traduziu do latim de Andreas Divus; passando por Safo, que Catulo transpôs para o latim, e Eliot – do grego e do latim para o inglês – e o *Rubayat*, de Omar Khayam, que só circula na tradução de Edward Fitzgerald (2005, p. 11).

Na história da literatura de língua portuguesa, já tínhamos o caso famoso de Castilho, com sua tradução do *Fausto* de Goethe, sem conhecer o alemão, que tem sido criticada há muitos anos por seu desconhecimento da língua e por seu método absolutamente não ortodoxo, bem como o tem sido, vez ou outra, a proposta de tradução “coletiva” dos concretistas (Laranjeira, 1993, p. 30-1). Décio parece realmente não ter um conhecimento de latim que ultrapasse muito o escolar de seus tempos de liceu, mas isso não serve para que se iniba, muito menos para que essa tradução seja *a priori* considerada ruim, sem que seja objeto de uma observação um pouco mais cuidadosa: a tradução indireta, a *outradução*, nos termos do próprio Décio Pignatari, pode ser capaz de atingir pontos marcantes na recriação de uma obra, mesmo que apresente “falhas”, mesmo que não seja uma reprodução perfeita do conteúdo do original. Nesse sentido, as traduções acima citadas por ele são realmente exemplares: o nosso *Rubayat* foi traduzido do inglês de Fitzgerald; e a *Vulgata* de São Jerônimo já foi a obra mais importante e lida do Ocidente durante séculos, chegando a ser considerada pela Igreja como superior ao próprio texto hebraico, de modo que, quem discordava disso poderia ser preso ou até morto⁶⁹.

⁶⁹ Caso famoso é o de Frei Luis de León, que foi preso pelo Santo Ofício num calabouço durante quatro anos por alegar que o texto original hebraico era superior à tradução da *Vulgata* latina e por ter feito uma tradução do *Cântico dos cânticos* para o espanhol num período em que a vulgarização dos textos bíblicos era proibida.

Do mesmo modo que podemos comparar as propostas de método tradutório entre os concretistas, também podemos comparar seus estilos, sem que com isso devamos pensar que se trata de uma mesma proposta entre os três: não é esse o caso, e cada um deles já usou inclusive termos diferentes para o seu ato tradutório. Cada um tem sua linha, seu estilo – que também se diferencia ao longo dos anos e dos objetos a serem traduzidos -, embora possamos perceber claramente a influência constante do *make it new* de Ezra Pound, influência que nunca foi negada, mas, ao contrário, sempre apresentada e defendida mais de uma vez por todos os três. Nessa proposta em comum, cada um deles busca uma recriação poética que dê nova vida ao texto na língua de chegada, com a atualização do vocabulário e das referências culturais, no intuito de recriar o tom do original em português, utilizando essas adaptações culturais para evitar a necessidade das notas de rodapé explicativas e, por vezes, maçantes. Numa linha parecida, temos Rolfe Humphries, tradutor norte-americano de poesia latina, que apresenta um caso específico:

Not long ago, talking about translation to the students and faculty of St. John's in Annapolis, I confessed that my conscience was not entirely easy about having turned Ovid's chariot-races (Amores III, 2), into American flat races, working in even the stable-colors carried by Nashua. This horrified some devotees of the Great Books, I cannot say beyond words, but the more they protested, the less anxious my conscience became. I felt surer by the minute that could I sit down beside Ovid and say "Look, chum, we don't have this kind of race any more, but we do have something more or less equivalent; come on out to Belmont with me and see. And, anyway, it isn't the kind of racing that's important, it's what the boy and girl in the grandstand are doing, isn't it? Would you mind if I tried this way?" – I would have received his blessing (1966, p. 65-6)⁷⁰.

Creio que a forma como esse tradutor, mesmo que para língua inglesa, explica suas escolhas se aproxima bastante de algumas que vemos tanto nessa tradução de Décio como em outras dos

⁷⁰ “Não faz muito tempo, falando sobre tradução aos estudantes da Faculty of St. John's em Annapolis, eu confessei que minha consciência não estava completamente limpa por ter transformado as corridas de carruagem de Ovídio (Amores, III, 2) em *flat races* americanas, trabalhando com as cores de estabaria trazidas por Nashua. Isso horrorizou alguns devotos dos Grandes Livros, não tenho outras palavras, mas quanto mais protestavam, menos ansiosa minha consciência ficava. Senti-me mais seguro na hora de que poderia sentar junto de Ovídio e dizer: ‘Olha, cara, não temos mais esse tipo de corrida, mas temos algo mais ou menos equivalente; venha a Belmont comigo e veja. E, de qualquer jeito, não é o tipo de corrida que importa, mas o que o garoto e a garota na arquibancada estão fazendo, não é isso? Você ligaria, se eu tentasse desse jeito?’ – Eu teria recebido sua bênção.”

irmãos Campos, ou em Nelson Acher e outros poetas brasileiros que incorporaram essa proposta tradutória de fazer certas adaptações culturais para dar mais vitalidade imediata ao texto traduzido. Resumidamente, a técnica de renovar na tradução, segundo J. P. Sullivan baseia-se na seguinte idéia:

The original poet's world can never recur, and cannot therefore be fully alive for us; the translator proceeds by analogy, substituting for remote situations and sentiments some contemporary equivalents to make the whole alive. Attitude and tone are contemporary as well as the choice of example and situation (1964, p. 21)⁷¹.

Assim, se opera uma adaptação ao gosto do presente, por meio do passado, evitando as informações que não poderiam gerar no leitor contemporâneo nenhum efeito. A poesia como um todo é renovada por meio de sua aproximação do mundo contemporâneo de todas as maneiras possíveis: pelo vocabulário, pela sintaxe, pelo gosto estético, pelos sentimentos, etc. E a tradução tenta ocupar o lugar do original, por tentar muitas vezes (mas não sempre) criar uma sensação de ter sido escrita originalmente na língua de chegada.

Voltando à tradução em questão, vemos que, como Aires de Gouveia, Décio Pignatari deixa de lado a variação métrica do dístico elegíaco e opta pelo dodecassílabo, com tônicas na sexta e décima segunda sílabas como o único tipo de verso, sem fazer uso de rimas: a falta de flexibilização da métrica de Décio Pignatari também não é resultado de mera incompetência técnica, e sim um reflexo das operações estéticas que o modernismo, sobretudo o brasileiro, configurou, no seu questionamento às formatações exacerbadas da arte. Com isso, mesmo o verso metrificado passou a ter muito mais liberdade do que no período do Curioso Obscuro, a elisão do alexandrino deixa de ser uma exigência de apuro técnico e pode, sem maiores

⁷¹ “O mundo original do poeta nunca pode voltar, e, portanto, ficar completamente vivo para nós; o tradutor procede por analogia, substituindo situações e sentimentos remotos por alguns equivalentes contemporâneos para tornar o todo vivo. Atitude e tom são contemporâneos assim como a escolha de exemplos e situações”.

problemas para o leitor contemporâneo (de ouvido pouco acostumado às cadências métricas mais clássicas), ser utilizada com resultados semelhantes ao verso parnasiano. Além da métrica, percebe-se que o concretista aumentou um pouco o número de versos da elegia original de Propércio, se contarmos que traduziu em treze versos os seis primeiros dísticos (doze versos) do poema original. Para tanto, rompeu com uma característica marcante da poesia properciana, que é a unidade entre verso e sentido, principalmente no dístico:

While the writers of Latin epic are concerned to avoid the coincidence, or at least the frequent coincidence, of sense- and line-ending, those elegiac (Tibullus, Propertius and Ovid) nearly always complete the sentence, or the clause, at the end of the pentameter. [...] A slightly increasing tendency away from enjambment is noticeable in the three elegists (Platnauer, 1951, p. 27)⁷².

Propércio, como os outros poetas elegíacos, raramente faz um encavalamento e, quando o faz, não ultrapassa a fronteira do dístico. Há casos em que uma mesma idéia segue por diversos versos, no entanto o dístico serve de base para a sub-organização de idéias fechadas, restringindo-as, de modo que não se costuma achar mais do que dois dísticos sem a necessidade de uma marca maior de pontuação – ponto-e-vírgula ou ponto – (*ibidem*, p. 29) por parte dos editores; entretanto Décio só se mantém assim até o oitavo verso, para depois instaurar uma sessão de *enjambements* relativamente longa. Mas, apesar desse distanciamento formal em relação à estrutura do texto original latino, parece-me que na versão brasileira a euforia da leitura aumenta, torna-se mais explícita e contagia o próprio ritmo do leitor, pois é preciso se apressar para o próximo verso e não seguir as pausas visuais da linha versificatória: a velocidade do poema fica muito maior do que na versão de Aires. Assim, essa escolha tradutória ressalta o *pathos* do poeta por meio de um artifício retórico específico, o que, se pensarmos por outro

⁷² “Enquanto os escritores de épica latina estavam preocupados em evitar a coincidência, ou ao menos a coincidência freqüente, entre o sentido e o verso, os elegíacos (Tibulo, Propércio e Ovídio) quase sempre completam as sentenças, ou a cláusula, no fim do pentâmetro. [...] É perceptível uma tendência ligeiramente crescente de fugir do *enjambement* nesses três elegíacos.”

prisma, se aproxima da tonalidade ambígua do poema; uma vez que a euforia rítmica do *pathos* “sincero” se contrapõe ao humor e à autoconsciência de uma poética auto-reflexiva: a escolha de Décio não parece de modo algum ser um acaso ou constrangimento métrico para encaixar a idéia a ser traduzida: forma e conteúdo estão unidos para a re-realização do poema em língua portuguesa, junto com sua diversão.

Além de uma sintaxe muito mais leve, mais próxima da língua falada no cotidiano, suas escolhas vocabulares parecem dialogar bastante com as incorporações da poesia modernista brasileira, quando esta chegou com seu rechaço ao parnasianismo do começo do século XX; e isso não se opõe ao fato de que Décio tenha escolhido uma métrica fixa. Desse modo, o verso branco evita a obrigação de rimas, além de o aproximar formalmente ainda mais do estilo de Propércio que as escolhas do Curioso, e suas palavras são de um registro bem mais baixo do que as daquele, provavelmente por influência da leitura da *Homage to Sextus Propertius* de Ezra Pound. Como descrição de *logopéia* o próprio Pound no seu livro ensaístico, *ABC da literatura*, já havia se referido à poesia Propércio.

Thirdly [logopoeia], you take the greater risk of using the word in some special relation to 'usage', that is, to the kind of context in which the reader expects, or is accustomed, to find it.

This is the last means to develop, it can only be used by the sophisticated.

(if you want really to understand what I am talking about, you will have to read, ultimately, Propertius and Jules Laforgue.) (1968, p. 37-8)⁷³

⁷³ “Em terceiro lugar, você corre o maior risco de usar a palavra em alguma relação especial quanto ao ‘uso’, ou seja, ao tipo de contexto em que o leitor espera, ou está acostumado, a encontrá-la.

Essa é a última maneira a ser desenvolvida, só pode ser usada pelos sofisticados.

(se você quer mesmo entender o que estou falando, terá de ler, afinal, Propércio e Jules Laforgue)”

Vale lembrar que, em sua “tradução” de Propércio, Pound tentou recriar o que ele julgava como *logopéia avant la lettre* propertiana, por meio de um uso refinado das palavras populares junto a outras de uso erudito ou de jargões específicos, o que tende a gerar um certo riso no leitor, graças ao inesperado do vocabulário e ao seu uso em momentos insólitos fora do seu contexto esperado. Com isso, a ironia (como o próprio Pound também aponta na *logopéia* de Laforgue) passa a ser intensa no poema, não só pelo assunto, mas também pela própria trama vocabular, pelo “jogo de palavras no intelecto”. Deve-se ressaltar também que o trecho traduzido por Décio fora também um dos traduzidos por Pound, o que faz parte de um novo jogo de alusões que esta tradução pretende fazer com suas próprias influências como poeta e como tradutor.

Mas, comparado a Pound, Décio não lê Propércio numa chave tão irônica, tão logopaica. Suas escolhas tendem mais especificamente para o humor do que para a ironia⁷⁴: a mistura entre termos cultos e populares é baixa, e na verdade temos a predominância de um registro popular literariamente estetizado como “oralizado”. As traduções de Décio em *Retrato do amor quando jovem* seguem, no geral, a mesma lógica de adaptação estética que populariza o tom do original: a tradução de *Romeu e Julieta*, creio é o melhor dos exemplos; talvez num outro diálogo tradutório com Pound, uma vez que este também fez uma adaptação, junto com Rudd Fleming, da *Electra* de Sófocles, mas com gírias dos negros do sul dos Estados Unidos. Uma das características marcantes dessa proposta é o uso do pronome “você” para o tratamento da amada, o que aproxima a tradução do *sermo cotidianus* brasileiro, já que o “tu” só é usado em algumas partes do país ou em registros literários. Como já foi dito, a literatura brasileira já havia incorporado desde o modernismo esse gosto pelo popular para a criação do belo: “você”, então, tira o ar elevado que um texto poderia ter com o uso de “tu” e, principalmente, “vós”. Dessa maneira, a versão de Décio se torna efetivamente mais leve e fluida: aproxima-se dos poemas amorosos ou eróticos de um Bandeira ou de um Drummond de *Corpo*, do “me dá um cigarro” de Oswald, numa poesia cheia de sorrisos; porém que, por vezes, chega a excessos, como no verso 4 (“e que transas transadas com luz apagada”) em que o refinamento cai num gosto pelo chulo – também incorporado pelo modernismo –, não apenas pela palavra “transa”, como por sua

⁷⁴ Esse tipo de afirmação pode ser perigosa, uma vez que, como demonstra Eckard Lefevère, os conceitos de humor e ironia não são tão facilmente discerníveis (1966, pp. 16-8); não obstante, creio que, a *grosso modo*, é possível perceber que nem toda ironia é necessariamente cômica (os românticos alemães em geral dão um bom exemplo disso), e nem todo humor é produzido por ironias (e aí teríamos boa parte das comédias hollywoodianas, como *Os três patetas*), embora haja vários casos em que ambos estão amalgamados, inclusive em diversos trechos de Propércio. Entretanto, numa definição simplória de ironia, creio que se possa alegar que apareça quando um determinado texto se abre para mais de um sentido ou discurso, sendo que um deles deveria ser capaz de anular o outro, por serem incompatíveis; nos casos mais radicais, como parece ser o de Propércio, ou o do Sócrates na leitura de Kierkegaard (passim, 2005), a incompatibilidade de sentidos ou discursos aparentemente não anula nenhum dos dois, de modo que convivem numa harmonia paradoxal.

repetição. Ou na seqüência dos versos 8 e 9, (“[...] Ah muito bonito! / Você aí deitado e não faz nada? [...]”) para “[...] *Sicine, lente, iaces?*”, em que a condensação do romano – meio verso – se perde no arrastar da tradução, ainda que Décio consiga insinuar a flacidez fálica do poeta e a exigência sexual da amada descontente com a performance do amante, assim como o termo “*lentus*” em latim.

Porém de modo algum se deve afirmar que a ligação com o modernismo implique algum tipo de descuido formal, do mesmo modo que não se deve imaginar qualquer tipo de relaxamento formal nos poetas modernistas: sua escolha por aproximar-se da fala cotidiana não implica a ausência de um trabalho sobre a linguagem, e a fluência dessas obras é resultado de um cuidado estético que busca cativar exatamente pela aparente simplicidade do texto, que dá maior sensação de sinceridade ao leitor. Assim como o Curioso Obscuro, Décio também retoma o jogo aliterativo do poema original, adaptando aos sentidos possíveis em português. No verso 18, “que não estão cAINdo, AINda [...]” a repetição fonética de um ditongo decrescente com nasalização final lembra o próprio balançar dos seios, talvez um pouco flácidos, mas não caídos, não ainda. Com isso, além de retomar de maneira mais escancarada o erotismo, o riso aparece mais forte, beirando mesmo a comédia, talvez puxando o tom de Propércio – que realmente é irônico, mas com um certo riso de lado – para o de Ovídio, que é sempre o mais humorado, mais descarado (*lasciuior*, nos termos de Quintiliano) dos elegíacos amorosos.

Décio também tem menos pudor de fugir da letra latina e, logo no começo, já nos lança uma expressão “noite de pedra branca” para traduzir a simples “*nox candida*” properciana: seu efeito é mais próximo dos incorporados pelo simbolismo, e depois, no século XX, pelo expressionismo,

surrealismo ou pelo hermetismo; nessa lógica, o termo não se explica racionalmente, como deveria se esperar na imagética clássica, e passa a se incorporar no jogo de imagem do novo poema em português: poderia ser uma leitura de *nox candida* como um símbolo para o costume romano de se marcar dias muito bem realizados com uma pedra branca; no entanto, se for esse o caso, fugiria à proposta tradutória geral, uma vez que espera do leitor um suposto conhecimento específico sobre a cultura romana; também não se poderia argumentar em favor da ignorância de latinista de Décio, pois não há de onde tirar essa “pedra” do texto original; não há “falha” que justifique essa pedra de toque tradutória, essa pedra no caminho do sentido, essa educação de pedra, ou essa pedra que se cata do feijão: ou seu melhor funcionamento, para além de criar uma bela imagem para a claridade da noite, ao implicar na pedra branca um plenilúnio, é seu diálogo com essa rigidez pétreia da poesia de Cabral (tantas vezes elogiado pelos concretistas) ou talvez com o famoso emperrar de Drummond.

O resto da tradução, em contraponto à pretensa imagem hermética do primeiro verso, tende a ser menos condensada⁷⁵ ou mais explicativa: tome-se, além do alongar da lentidão/lassidão do poeta, já comentada, o “ofertar-me os seios” pelo simples e saboroso “*ludere*” latino, pois o concretista prefere explicar o que vem a ser a tal “brincadeira”, bastante óbvia, dos amantes. Uma crítica direta a um desvio efetivo em relação ao original, só poderia caber ao último verso, que se apresenta numa adaptação tradutória bastante livre (“noite sem dia”) que nos dá uma sensação do inacabamento do próprio poema, já que nem sequer a frase termina em sua tradução e nós ficamos sem o verbo principal da oração e seu predicado. Mas talvez também se possa implicar algo na intervenção do acabamento do próprio poema antes de seu momento esperado como uma

⁷⁵ Mais uma vez, evoco uma pontuação famosa de Pound que tanto foi lembrada pelo próprio Décio: “*Dichten = condensare*” (1968, p. 36).

incorporação na própria forma poética, da imprevisibilidade: o poema acaba sem que nada possamos fazer; como, quando acaba a vida de um ente querido, só nos resta o luto ou seguir em frente, sem nunca podermos saber como teria sido se não houvesse um final brusco e inesperado. Nesse sentido, a tradução estaria dando uma nova idéia sobre um tipo de estética mimética que não aparece em Propércio; e, como Décio Pignatari apenas nos deixa com as reticências, sem termos o texto latino ao lado, já que a edição não é bilíngüe, o leitor fica na dúvida sobre como compreender essa ruptura do pensamento, e, estando sozinho com o texto, ele então deve tentar compreender na própria ausência de continuidade uma possível significação: o que o *carpe diem* anuncia é que tudo que temos, inclusive a vida, um dia tem seu fim, e que não podemos sequer prevê-lo: pode ser o próximo, pode ser hoje; assim, só nos resta aproveitar o tempo, seja ele quanto for, que nos resta. Do mesmo modo, numa metapoesia, deve-se aproveitar a obra à medida em que é lida, e não buscando apenas seu fim, numa busca teleológica que muitas narrativas criam: a própria obra pode ser inacabada, como *Os cantos* de Pound ou *O homem sem qualidades* de Musil; o que não nos deve impedir de lê-las, pois a própria vida sempre nos resulta inacabada. Dessa maneira, Décio se distancia do original muito mais do que Aires de Gouveia, com um gosto, muito típico do século XXo, pela auto-reflexividade, pela metapoesia muito mais aparente, o que acaba por dar à sua versão um caráter mais “aberto”. O Propércio de Décio apresenta-se então como uma espécie de modernista após a fase heróica, resvalando entre a linguagem simples, popular, às vezes chula, e uma métrica de tradição mais antiga, com um forte gosto para o humor aberto de quem já passou pelo simbolismo irônico de Laforgue e Corbière.

3.4 Mais, ainda

Chegamos, por fim, à minha tradução:

Ó, fui feliz! Ó noite radiante! Ó tu,
leito ditoso graças aos meus gozos!
Quantas palavras trocadas na lucerna acesa,
e quanta rixa ao se extinguir a luz!
Pois, com mamilos nus, lutou comigo há pouco, 5
e às vezes resistiu, retendo a túnica.
Ela abriu os meus olhos pesados de sono
num beijo e disse: “Dormes, ó molenga?”
Como nos abraçamos num enlace! Quanto
demorou-se em teus lábios o meu beijo! 10

Não é bom estragar Vênus num mover-se às cegas:
se não sabes; no Amor, olhos são guias.
Dizem que Paris pereceu vendo a Lacônia
sair nua da união com Menelau. 15
Falam que nu Endímion seduziu a irmã
de Febo e se deitou com a deusa nua.
Mas, se insistes na idéia de deitar vestida,
sentirás minhas mãos rasgando a roupa:
se acaso a ira conseguir me levar longe,
tua mãe verá marcas nos teus braços. 20
Peitos caindo ainda não te impedem brincos:
isso só traz pudor a quem pariu.
Farte-se o olhar no Amor, enquanto o Fado deixa:
vem longa noite a ti, sem volta ao dia.
Oxalá me quisesses preso por um laço, 25
para que nenhum dia desatasse!
Sirvam de exemplo as pombas unidas no Amor,
o macho e a fêmea em união perfeita.
Erra quem busca o fim da loucura amorosa:
o verdadeiro Amor não tem limites. 30

A Terra em falso parto enganará campônios,
o Sol conduzirá cavalos negros,
os rios levarão as águas à nascente,
e o peixe estará seco num mar árido,
antes que eu possa transferir as minhas dores: 35
dela sou vivo, e morto serei dela.

E, se ela desejar me conceder tais noites,
este será um longo ano de vida.
Se ela der muitas, eu serei um imortal:
numa só noite pode-se ser deus. 40
Se todos desejassem uma vida assim,
soltando os membros, vivos pelo vinho,
não haveria cruel ferro ou nave bélica,
nem o mar Ácio roeria os ossos,
nem, sempre sitiada pelos seus triunfos, 45
Roma cansada soltaria as comas.
Isto a posteridade louvará com mérito:
nossas taças não ferem nenhum deus.

Enquanto há luz, não largues o fruto da vida!
Se deres todos beijos, darás poucos.
Como as folhas caíram das guirlandas secas,
e por aí as vês nadar nos copos;
assim, a nós, que agora suspiramos tanto,
talvez amanhã feche nosso Fado.

50

Dando seqüência ao movimento rumo ao concreto, finalmente pretendo desaguar nas minhas próprias escolhas para efetuar meu trabalho tradutório. A tradução, como ato criativo, não pode ser descrita totalmente na sua criação, pois, a cada verso, a cada termo, diversas escolhas foram tomadas em maior ou menor grau de consciência de minha parte – não há porque fingir um domínio total sobre a própria obra: ninguém o tem. Assim, como não posso descrever num total minhas escolhas (e seria sem dúvida de um cansaço pouquíssimo válido neste estudo), pretenderei resumir brevemente alguns aspectos que nortearam meu projeto tradutório, na medida em que os tenho conscientemente escolhidos como metas que demarcam esta empreitada. Nenhuma dessas escolhas é fácil, e não é por tomar um caminho apenas que se deve imaginar que outros, pelos quais não pude passar, não poderiam ter sido também produtivos, a ponto de poderem também me agradar – mas cada escolha exclui as outras, e não posso ter todas que passaram por minha mente escritas; escolher, por fim, é um ato doloroso pelo qual se dá a criação; é o momento em que nos entregamos aos olhos do outro, ao seu julgamento. “Nenhum poeta honesto jamais poderá ter certeza absoluta do valor permanente daquilo que escreveu. Ele pode ter desperdiçado seu tempo e complicado sua vida por nada” (Eliot, 1988, p. 103): o mesmo poderia ser dito sobre o tradutor, na medida em que desconhece o resultado efetivo de suas escolhas.

Para ser bem sucedido nessa transformação poética, creio que o primeiro passo seja adotar uma postura de regularidade métrica que tente, à sua maneira, causar uma reação próxima ou

convergente, embora nunca idêntica, à que poderia ser a do texto original sobre o leitor da língua materna, no caso, o português. Para tanto, foi preciso encontrar primeiramente um caminho que pudesse recriar a constância rítmica e, ao mesmo tempo, a variação do dístico elegíaco, uma vez que a métrica quantitativa parece não funcionar poeticamente bem em língua portuguesa, já que nossa tradição métrica é silábica, e nossa língua não detém diferenças fonéticas entre sílabas longas e breves, como o latim. Dessa forma, levando em conta a estrutura do dístico elegíaco (único metro utilizado por Propércio em toda sua obra), segui a solução métrica já utilizada por João Angelo Oliva Neto, nas traduções em *Livro de Catulo* (1996) e em *Falo no Jardim* (2006) e por Péricles Eugênio da Silva Ramos para traduzir o próprio Propércio (1964), e optei pelo dodecassílabo com tônicas na sexta e na décima segunda sílabas (com a possibilidade de variação para tônicas na quarta, oitava e décima segunda) como substituto para o hexâmetro datílico, e o decassílabo heróico – tônicas na sexta e décima – (também com variante para o sáfico - tônicas na quarta, oitava e décima) para o pentâmetro dactílico. Como suporte da tradição tradutória em língua portuguesa, com as quais minha tradução há de dialogar e formar uma espécie de “unidade da lógica tradutória do verso”, tenho também a *Iliada* de Haroldo de Campos (cujos hexâmetros gregos foram vertidos também em dodecassílabos), bem como as *Bucólicas* de Raimundo Carvalho (que, por sua vez, utilizou alexandrinos para traduzir os hexâmetros latinos). Com essa escolha, deixei de lado, por exemplo, a solução de José Paulo Paes, nas suas traduções de Ovídio, de usar um verso de quatorze sílabas para o hexâmetro e um de doze para o pentâmetro, por julgar que a reutilização de formas métricas incorporadas há mais tempo pela literatura brasileira poderiam surtir um efeito mais classicizante, na medida em que dialogassem com as obras dos séculos anteriores de nossa tradição literária, bem como por julgar

que, tecnicamente, esses dois versos de Paes poderiam às vezes ser muito longos, o que me arriscaria a cair no prosaico, que, creio, não se aplica à poética específica de Propércio.

Restaria ainda o problema de como traduzir o pentâmetro pelo decassílabo; e depois avaliar se haveria uma lógica interna no seu diálogo com o dodecassílabo, visto que o dístico elegíaco é o tipo de cadência mais próxima da repetição rítmica do hexâmetro, utilizado sobretudo para a épica, uma vez que sofre apenas uma alteração no pentâmetro. Segundo Ovídio, em *Amores* I, 1:

*Par erat inferior uersus: risisse Cupido
dicitur atque unum surrupuisse pedem*⁷⁶.

Assim fica clara a ligação direta entre o pé do *epos* e o da elegia, sendo que este último seria quebrado e teria um pé a menos, que fora roubado pelo Amor, o que explicaria que ele passasse, por uma “falha”, a alterar o centro temático do poema; no lugar das batalhas bélicas, vem os *militia amoris*, as batalhas na cama, contra e com a amada. A explicação ganha força se levarmos em conta que o ritmo do pentâmetro realmente se aproxima do hexâmetro, mas nos dá a sensação de acabar antes, e com o último pé “quebrado”, de certo modo escazonte. Mas é esse mancar que dá o ritmo encadeado do pensamento elegíaco e insere uma certa variação dentro da métrica, variação essa que consegue muitas vezes driblar o risco da monotonia. De qualquer maneira, a reutilização do dátilo como pé básico cria uma eufonia rítmica que quase leva um ouvido menos treinado a supor uma unidade métrica constante, que não existe efetivamente.

Dessa maneira, a relação entre o decassílabo e o dodecassílabo, do mesmo modo, cria a sensação de que o poema também seja “coxo” em português. A semelhança entre a posição das tônicas internas (6; ou 4-8) nos dois tipos de versos nos dá uma sensação de unidade rítmica que no texto

⁷⁶ “O verso inferior era igual: dizem que Cupido sorriu e lhe roubou um pé.”

latino é gerada pela repetição do tipo de pé estruturante (o dátilo); porém ao mesmo tempo o ritmo fica quebrado pelo fato de o segundo verso sempre ser menor e acabar antes do esperado.

Com esse diálogo direto com a épica causado pela escolha do verso, poderiam retorquir o porquê de não se usar o decassílabo heróico como base para a tradução do hexâmetro (como fez Odorico Mendes, por exemplo), já que esse verso ocupou em língua portuguesa o lugar da épica, desde Camões; para depois procurar outro verso para a tradução do pentâmetro e encontrar outra simetria em português. Minha justificativa é simples: o decassílabo já é sensivelmente menor que o hexâmetro, o que acarretaria uma perda muito grande de informação semântica, a não ser que eu perdesse o caráter de espelho que busco na isometria e aumentasse então o número de versos. Dessa forma, busquei na tradição em língua portuguesa dos parnasianos, que muito se utilizaram do dodecassílabo, especialmente do alexandrino, e da tradição épica francesa, o que recria, como já argumentei a respeito da *Ilíada* de Haroldo de Campos, um jogo de referências literárias mais cosmopolita, interligando diversas tradições que atualmente têm um grande contato: não poderia ser muito diferente, pois, como era de se esperar, vivo ainda na mesma cultura que viveu o concretista, traduzo menos de dez anos após a sua morte.

Assim, penso que seja possível criar, a partir da tradição métrica silábica de língua portuguesa, um emulador da variação constante criada pelo dístico elegíaco, pois, da mesma forma que o hexâmetro é um pouco maior que o pentâmetro, assim também se dá entre o dodecassílabo e o decassílabo. Além disso, ainda na estrutura do verso, mantive os versos brancos do original, enfatizando, como é do costume da poesia latina, as aliterações e a paronomásia, visando a trazer parte do que caracteriza o espírito literário da época e de Propércio. Nesse jogo, a rima não faz

sentido literário em termos de sistema, embora apareça esporadicamente (sobretudo na cesura do pentâmetro), e a atenção sonora fica sobre as tramas aliterativas, que aproximam sentidos pelas semelhanças sonoras entre duas palavras. Também, em muitos momentos, tentei recriar os poliptotos (o reaparecimento da mesma palavra em casos diferentes), que são tão comuns em latim, e tão difíceis em português, com as variações possíveis em nossa língua, como o uso de singular e plural, ou feminino e masculino, quando não me apoiiei no uso de dois termos com mesma raiz e sentido quase idêntico.

Também de forma semelhante a Haroldo de Campos, em muitos momentos busquei recriar um jogo pela posição das palavras dentro do verso, dando-lhes atenção e a tensão possível dentro de uma língua como o português. Por exemplo, em casos mais imediatamente perceptíveis, mantive o nome de Cíntia como o primeiro do poema de abertura, que julgo fundamental como a “ira” de Aquiles ou o “*arma uirumque*” da *Eneida*. Do mesmo modo, mantive a imagem de Calímaco na abertura do terceiro livro (“Ó Calimáqueos Manes”), por julgar muito sintomático um poeta abrir um livro seu com o nome de outro poeta – de modo que não é à toa que se julgava o Calímaco romano. Além desses dois exemplos, há vários outros que não citarei, mas aparecem por toda a tradução, como a tentativa de manter palavras de sentidos opostos em relação de proximidade, e outras soluções que tentam dar mais valor às posições específicas das palavras na configuração do sentido do texto.

Com essa busca, creio que minha sintaxe se tenha afastado um pouco da fala cotidiana do brasileiro, embora ao mesmo tempo eu também me tenha esforçado para dar uma dicção leve ao texto em português, para também me opor à elevação da tradição épica. Todavia não quis deixar

que essa leveza tornasse o texto excessivamente fácil e claro. Nesse sentido, deixar que o latim tomasse, por pouco que seja, conta do meu português foi uma solução importante como regra de se pensar os poemas. Em todos os casos, tentei sempre privilegiar uma informação estética, sem adaptar demais ao gosto estético do presente, num verdadeiro exercício de alteridade, por julgar que o estranhamento é capaz de ser belo, bem como por julgar que o novo pode estar exatamente no passado distante, que, por estar demasiado afastado de nós, se torna capaz de nos chocar como se nunca o tivéssemos visto antes, como se, de algum jeito, não fizesse mais parte de nossa tradição, ainda que sempre tenha estado lá.

Um outro aspecto que não quis deixar de lado é a confluência entre o sentido e o verso: em Propércio, como na maior parte dos elegíacos, o *enjambement* quase não ocorre, e o verso quase sempre ganha um caráter de adágio pelo ritmo que, ao mesmo tempo fecha uma idéia. Em contraposição a esse tipo de gosto, a épica, sobretudo a latina, vê no encavalgamento uma solução contra o risco da monotonia de se utilizar apenas um verso em seqüências muito longas. Assim, embora em português a fragmentação do verso nos tenha levado a um gosto pela quebra do sentido em vários pontos, preferi retomar a unidade do gosto latino como uma das formas de divergir do presente.

O caráter poético que tentei dar à minha versão de Propércio também tenta passar pelo apagamento do máximo de notas, para que seja possível uma leitura fluente. Mas, por outro lado, não quis fazer nenhuma adaptação cultural muito exacerbada, para não apagar as possíveis divergências que o mundo latino do império tenha em relação ao nosso. Outro fator difícil é o fato de que Propércio, como bom leitor de grego que era, com gosto alexandrino, fez muitas alusões, muitas vezes difíceis, creio, para os próprios romanos. Desse modo, também não quis

torná-lo excessivamente fácil, o que leva sempre a usar do recurso das notas. A cultura de um povo, na minha opinião, não deveria ser muito simplificada aos olhos do leitor, para não reforçar a idéia, que em maior ou menor grau todos os povos têm, de que sua cultura seja a mais correta, a melhor. Assim, se podemos, por um lado, encontrar num processo tradutório, muitos termos cuja semelhança pode ser resolvida com uma pequena adaptação; inversamente, como aponta Dominique Aury:

Dans un registre plus modeste, quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi? La note en bas de page est la honte du traducteur... (In: Mounin 1986, p. X-XI)⁷⁷.

O que fazer nesses casos? Como Mounin, assumo essa vergonha de tradutor e passo pelo atravessar do texto; deixo na nota, como penso, não uma informação que eu poderia ter passado poeticamente por meio de uma adaptação à minha cultura, mas uma informação sócio-cultural que ajuda a compreender um povo e que, por fim, também nos pode ajudar a compreendermos a nós próprios pelas diferenças que se nos apresentam.

Nessas possibilidades, entre o latim de Propércio e meu português, creio que várias soluções, que, por sua vez, ficam em várias posições e graus diferentes, foram tomadas, sem uma regra obrigatória, ou um dogma geral, que prescrevesse os limites da criação tradutória. Assim, julgo que em diversos pontos estive próximo do *make it new* e das propostas de Pound e dos concretistas; porém, como também tive como guias minha formação acadêmica e meus estudos filológicos, não julgo ter operado exatamente uma: tentei, como via de regra, fazer uma poesia que não precise abandonar a semântica de estudo e achar esse lugar em que o texto em português

⁷⁷ “Num registro mais modesto, quando traduzirmos o *scone* escocês e o *muffin* inglês por pãozinho (*petit pain*), não teremos traduzido nada. Então, que fazer? Pôr um nota de rodapé, com descrição, receita de fabricação e modo de usar? A nota de rodapé é a vergonha do tradutor...”

pudesse produzir suas divergências sem deixar de ter um rigor acadêmico, sem deixar de produzir, como se deve esperar de todo trabalho, sua diversão. Deixar-me divergir ao mesmo tempo do poeta e do filólogo que trago em mim para poder criar, para poder também divertir, sem culpas.

Imediatamente, pela própria disposição visual dos versos, com um recuo nos pares, pode-se perceber a diferença métrica entre minha tradução e as outras duas anteriormente apresentadas: na minha versão tento recaptar, como demonstrei, a estrutura dupla do dístico elegíaco com uma metrificação também dupla; para que o ritmo, se não imitado, fosse ao menos emulado em língua portuguesa. Procuro, com minhas escolhas métricas, retomar duas tradições fortes na versificação de língua portuguesa: o dodecassílabo (como o de Décio, não é uma alexandrino, mas tende a uma flexibilidade) dos parnasianos e dos franceses em geral, para a tradução do hexâmetro; e o decassílabo, sáfico ou heróico, de tradição camoniana, fundamento da literatura portuguesa, para o pentâmetro. Desse modo, insiro-me na tradição métrica mesclada em que se encontra há quase dois séculos nossa literatura, se não contarmos que, no campo do gosto do estilo, já temos misturas desde nossa fundação com a literatura portuguesa de forte influência francesa e com a inglesa desde meados do século XVIII. Como o Curioso, tentei respeitar a relação entre verso e sentido, principalmente no dístico, e creio que, se durante toda a tradução possa ter feito alguns *enjambements* que não constavam no original, por outro lado não operei nenhuma extrapolação do limite máximo do dístico para expressar uma idéia. Também no intuito de me manter mais próximo de Propércio em alguns aspectos, optei por descartar a possibilidade da rima, que, de qualquer modo, anda em baixa no gosto literário contemporâneo, mesmo que tenha tido uma pequena ressurreição na geração de 45 e entre os poetas marginais: centrei-me

principalmente na recriação de um jogo aliterativo. Desse modo, tomei reverencialmente de Décio a solução onomatopaica de “CAINdo, AINda” para os seios, por enquanto, rijos da amada; enquanto à sua solução juntei a do Curioso com seu “brINco”, no sentido de brincar, que Macunaíma tanto usa para o jogo sexual, mas que sonoramente ainda lança mais um eco em fim de verso, mais um chacoalhar dos peitos de Cíntia, para retomar o riso que julgo ser bastante marcante nesse poema. No sexto verso, “e as vezes REsisTiu, RETendo a Túnica” tento, por meio de uma repetição de T’s e R’s recriar sonoramente a rixa amorosa com sons respectivamente de baques surdos e de roupas rasgadas, que só serão anunciadas alguns versos mais tarde.

Na escolha vocabular, tentei me posicionar entre Décio e o Curioso, pois julguei que, para o leitor contemporâneo, o gosto deste seria demasiado pomposo – ainda que não o fosse tanto para sua própria época –, e o daquele, demasiado baixo. Na minha leitura de Propércio, o gosto vocabular é variegado, como creio que também são suas tonalidades⁷⁸; assim, “peitos” (um registro semi-chulo para “seios”, esse sim um termo mais elevado, enquanto “tetas” ou “mamas” seriam mais baixos) convivem, por exemplo, com o “tu” por pronome de tratamento. Essa escolha se deu por quatro motivos: o primeiro era o de dar um tom um pouco mais afastado do *sermo cotidianus* e revelar que o texto lido não nos é contemporâneo, mas que tem mais de dois mil anos; desse modo, por meio de uma certa artificialidade, recordo que não se trata de um texto que foi escrito originalmente em língua portuguesa do século XXI. Em segundo lugar, a conjugação dos verbos na segunda pessoa permitem o apagamento do pronome sem gerar ambigüidade, coisa que não acontece se usamos “você”. Em terceiro lugar, Propércio tem um

⁷⁸ Nesse sentido, Aires de Gouveia parece, na sua leitura, ter um Propércio mais monocromático; e de Décio é difícil fazer uma afirmação mais concreta, dado que só temos uma parte, menos de metade, do poema traduzida.

gosto específico de alternar o tratamento entre segunda e terceira pessoas num jogo brusco de endereçamento do discurso que por muito tempo deu dor de cabeça aos filólogos e comentadores; assim, se eu optasse por “você”, essa variação não poderia ser recriada efetivamente em português pois a conjugação de pronome “você” é feita como a da terceira pessoa. Por último, creio que o “tu” latino não é exatamente como o “você” em português, dado que mesmo Virgílio em sua épica usa esse termo sem estar sendo oral ou mais popular; assim, também creio que o “tu” português, ainda que no Brasil se concentre mais num discurso literário, não nos é tão estranho como o *‘thou’* inglês, que está praticamente confinado às literaturas de mais de um século.

Creio que esse meio termo, que incorpora um linguajar modernista sem tirar o pé de nossa tradição clássica, é o único caminho que encontrei para recriar Propércio; e, dessa maneira, comentar passo a passo as soluções que encontrei para elegia II, 15 na minha tradução seria redundar nos argumentos que eu mesmo já apresentei anteriormente sobre o texto em latim. Como o comentei em prosa científica, não penso ter definido a única leitura possível para este poema, mas a única leitura que me foi possível enquanto tradutor-poeta – o que faço, portanto, na minha tradução em verso é recriar em poesia aquilo que já demonstrei em prosa. Cabe ao meu leitor apenas observar se pude igualar meu discurso científico ao poético, ou se, *malgré moi*, devo assumir que de dois registros meus já saem diversões; se será realmente possível traduzir-me “perfeitamente”. De certa forma, espero que na tradução poética eu consiga dizer mais, ainda que de maneira menos direta, do que disse no início deste capítulo. De qualquer jeito, já não caberá a mim pensar e traduzir para seu próprio mundo o que é meu Propércio: sei que não é o de nenhum outro tradutor, nem leitor, sei também que convive com todas as outras linhas, mesmo

que em constante dissonância com algumas; mas me é impossível avaliar externamente o que faço, saber das influências todas que perpassam minha leitura e dissecá-las – não pretendo fazer minha autobiografia intelectual.

Mas posso afirmar uma coisa: não busco, traduzindo, fazer Propércio falar em português tal como ele próprio falaria, se houvesse nascido no Brasil, nesta época, como propunha Dryden: se fosse esse o caso, ele provavelmente não escreveria elegias eróticas, muito menos romanas.

Ja man kann sagen, das Ziel, so zu übersezen wie die Verfasser in der Sprache der Uebersetzung selbst würde ursprünglich geschrieben haben, ist nicht nur unerreichbar, sondern es ist auch in sich nichtig und leer (Schleiermacher, 2001, p. 66-7)⁷⁹.

O argumento do “escrever tal como se” é um logro que pouco produz: o que se busca, na verdade é a “diversão” que a tradução de uma obra pode provocar pelas semelhanças e estranhamentos gerados no leitor: quais são eles, cabe a cada leitor buscar. O tradutor dá uma leitura, como criação e crítica, nos termos de Haroldo de Campos, da obra que tem à sua frente; mas, principalmente quando se trata de textos antigos, não é uma leitura natural, sem problemas, fluente como na sua própria língua; de modo que o tradutor não sabe como funcionaria exatamente o texto na língua original – o seu trabalho, então, como demonstra Schleiermacher, é do campo do interpretativo. Entretanto traduzir é também uma paixão criativa:

Y a-t-il une différence entre un lecteur, un écrivain, un interprète, un traducteur, un compositeur, etc.? Je doute que ces mots veuillent dire grand-chose. Tout traducteur interprète comme s'il avait écrit. Tout interprète traduit comme s'il avait composé. Némie disait qu'on ne devait pas jouer ce qu'on n'aurait désiré violemment écrire (Quignard, 1998 p. 57)⁸⁰.

⁷⁹ “Sim, pode-se dizer que a meta de traduzir como o autor teria escrito originalmente na língua da tradução é não somente inalcançável, como também fútil e vazia”.

⁸⁰ “Há uma diferença entre um leitor, um escritor, um intérprete, um tradutor, um compositor, etc.? Duvido que essas palavras queiram dizer grande coisa.

Todo tradutor interpreta como se tivesse escrito. Todo intérprete traduz como se tivesse composto. Némie dizia que não deveríamos tocar o que não desejássemos violentamente escrever.”

Reencenar a cena da criação poética é criar de novo, criar o novo, e todo recriar implica o afastamento em relação ao já existente – é obvio que esse afastamento não é objetivo, nem subjetivo, é um ponto em que a objetividade da tradução mecânica dos termos está presa à sensibilidade subjetiva do *pathos* tradutório: observa-se o objeto – texto original – para se criar outro objeto – o texto novo – que é também sujeito do primeiro texto. Só uma relação de paixão entre o tradutor e o autor, que os ponha em termo de igualdade pode permitir a tradução poética: não se deve traduzir aquilo que não se quer violentamente escrever. Nesse sentido, traduzir é exercício de alteridade, é sair de si, para poder voltar ao próprio mundo em que se habita. Com isso, ser completamente “moderno” (como alguns um pouco desatentos avaliaram Pound poeta-tradutor) é operar o apagamento da divergência que o original pode ser capaz de gerar; é trocar o Outro e sua possível violência pelo Mesmo da apatia costumeira. Esse é um risco que a transcrição de Haroldo de Campos, dentro de sua radicalidade, corre ao trazer obras antigas ao gosto do presente: apagar a possibilidade de o antigo também trazer o novo para o presente. Mas Haroldo não parece cair nessa tentação tão facilmente como se poderia esperar. E dessa necessidade de negar o Mesmo, vem a beleza, razoavelmente oposta, das tentativas radicais de Schleiermacher e Benjamin na teoria e de Hölderlin na prática poética: contra o reinado do Mesmo, ainda que, por sua vez, também corram o risco de, na fissura criada na própria língua, tornar por inversão o Mesmo no Outro – desidentificar a própria língua –, o que, de certa forma, não resolve a dicotomia entre expressão e conteúdo. Mas nem Hölderlin é tão outro na sua tradução, nem mesmo na sua loucura: algo nos lança nesse campo e nos une sem nos unificar, sem nos moldar no Mesmo nem no Outro:

The translator also is an antitheos who does violence to the natural, divinely sanctioned division between languages (what right have we to translate?) but who affirms, through his rebellious negation, the final, no less divine, unity of the logos. In

the implosive shock and blaze of real translation, both tongues are destroyed and meaning enters, momentarily, into a "living darkness" (Steiner, 1975, p. 331-2)⁸¹.

Esse miasma da linguagem em abismo não é perene, e, mesmo na violência tradutória, nas suas divergências tanto do mundo de chegada quanto do de partida, o leitor pode reencontrar-se e reencontrar o autor que ele busca. Desse modo, não prescindindo do leitor, como Benjamin, em nome de uma metafísica das línguas, mas busco nele a possibilidade imanente da expansão poética da língua de chegada, bem como da de partida. Talvez eu não possa dizer que busco a pessoa do leitor, já que não a conheço, mas busco nele as possibilidades da língua que falo e vivo, busco nele a continuação do que se escreve, não como mero ato comunicativo, mas como vida que segue, como prazer – estético, ético ou político – como diversão entre eu, Propércio, e o resto do mundo: não será perfeita, vá lá, mas não há motivo para culpas, para sofrimentos, divergir é a grande forma de diversão; é por meio dela que se importa novos meios de vida, que a vida segue sendo sempre outra, indecifrável.

E não comento isso apenas quanto a mim; também creio que nem Décio nem o Curioso tenham, na suas próprias experiências, buscado dar um Propércio completamente puro ao português: cada um de nós, tradutores, sabe que só pode dar sua própria leitura, e que esta, felizmente, nunca é definitiva, nunca deve apagar as outras; ela convive num debate eterno, no universo-biblioteca de Borges, onde existem todas as traduções possíveis de todas as obras, bem como todos os comentários e todas as traduções dos comentários e as críticas aos comentários e às traduções: tudo o que se fez e que se pode fazer está lá, na complexa diversão da convivência.

⁸¹ “O tradutor também é um *antitheos* que violenta a divisão natural e divinamente sancionada entre as línguas (que direito nós temos de traduzir?), mas que afirma, através de sua negação rebelde, a unidade final, não menos divina, do *logos*. No choque e fulgor implosivo da tradução real, ambas as línguas são destruídas e o sentido entre, momentaneamente, numa ‘viva escuridão’.”

4 TESTANTO O TEXTO: MAIS UM PROPÉRCIO?

O primeiro passo que absorve qualquer leitor mais detalhista – um tradutor, por exemplo – das elegias propercianas é exatamente a dificuldade na edição do original latino: o estabelecimento do texto de Propércio gerou e ainda gera muitas controvérsias. Ao longo dos anos, os editores nunca parecem chegar a um consenso, sendo que já foram feitas diversas alterações, por parte deles, dos textos dos manuscritos: de conjunturas vocabulares a várias reorganizações da ordem dos versos, chegando a cortar poemas ao meio, ou a unir dois que, *a priori*, estão separados etc. Essa intensa discordância dos editores, que, ainda que tenha diminuído nos últimos anos, parece estar longe de acabar, gerou uma espécie de chiste entre os filólogos propercianos: *quot editores tot Propertii*⁸²: pois, durante muitos anos, a cada editor que aparecia, tínhamos um novo Propércio, dado o grande número de diferenças de interpretação e edição que costumavam aparecer, como correções e transposições de versos. A grande causa desse fato é, provavelmente, a tardia e defeituosa transmissão dos manuscritos e também o próprio estilo de Propércio, já que em diversas passagens é difícil compreender exatamente o que o poeta quis dizer, o que gera uma perplexidade até os dias de hoje ao nos depararmos com alguns desses trechos.

Os problemas editoriais podem ser erros típicos dos copistas, que precisam ser corrigidos, como em II, 32, 5 *deportant esseda Tibur*, que aparece como *deportantes sed abitur* no principal

⁸² Como ressalta Butrica (1997, p. 176), a frase (de Phillimore, na sua edição de Propércio de 1901) tem sido muito citada fora de seu contexto, pois o *scholar* não está fazendo exatamente uma constatação do que era situação dos estudos propercianos em sua época, mas sim temendo o caos a que se poderia chegar, se cada editor se desse ao luxo – como vinha sendo feito desde a famosa edição de Scaliger (1577) – de corrigir cada trecho problemático segundo seu próprio juízo. A frase inteira talvez possa aclarar o sentido: “*Sin autem poetae cogitationem suo cuique arbitrio resarcire licet, non interpretari, quot editores tot Propertii*” (*apud* Butrica).

manuscrito⁸³. Há possibilidade de interpolações, como atesta Butrica, dentre outros pontos, em II, 34, o trecho entre os versos 65-84 (1997, p. 201-2)⁸⁴. Há discordância quanto à ordem dos versos em diversas partes, por parte dos manuscritos e dos editores, chegando a casos em que dísticos podem saltar não só de um trecho para outro, ou entre poemas, mas mesmo entre livros(!). A divisão dos poemas também não tem consenso, sendo que o Livro II (o mais problemático) pode ter de 34 a 46 poemas⁸⁵. Também parece haver algumas lacunas: Barber aponta diversas, como em II, 1, 38; II, 9, 48; III, 22, 36; e IV, 2, 11; dentre outras. Não obstante a aparente confusão dos manuscritos, há também um grande número de correções por parte dos estudiosos, que, se muitas vezes acertam numa proposta, na maioria das tentativas apenas atestam mais uma variante sem grande lucro para os estudos. Para finalizar, a complexa técnica alusiva de Propércio, em contextos muitas vezes irônicos, também gera várias discordâncias sobre a interpretação de diversas passagens.

Com esse problema inicial sobre a situação da obra de Propércio, a crítica se divide basicamente em dois grupos: o primeiro, que atualmente tem mais adeptos, tende a ser relativamente conservador em relação à tradição dos manuscritos, sem querer aceitar muitas alterações, a não ser que o texto ao qual temos acesso esteja claramente com problemas. Nessa linha *mainstream*, temos as famosas edições de Barber (1953) e Fedeli (1984), que divergem uma da outra apenas

⁸³ Martin West observa que esse é um tipo de erro comum entre os copistas medievais, porque os textos eram escritos na Antigüidade sem a separação das palavras; então, provavelmente, na cópia para um manuscrito com separação entre os termos, o copista que não conhecia bem a obra poderia ver numa palavra a parte de outra e vice-versa; além de também não ter conhecimento geral sobre nomes próprios, como Tíbur, o que o levaria a procurar em seu próprio conhecimento (conscientemente ou não) uma palavra com escrita parecida. No caso, *abitur* é apenas a troca de lugar entre *t* e *b* de *Tibur*, com a junção do *a* final do termo precedente (1973, p.26-7).

⁸⁴ Cito a proposta de Butrica, mas, na prática de minha tradução, não desconsiderei nenhum dos trechos que ele supõe serem interpolados.

⁸⁵ Durante certo tempo, até meados do século passado, seguia-se bastante a proposta de Lachmann de dividir o Livro II em dois, devido ao seu tamanho excessivo. Segundo essa proposta, o livro teria alguma falha na cópia ou sofrera algum estrago casual, o que fez com que o copista não percebesse, durante seu trabalho, que estava unindo dois livros diferentes num só.

em pequenos detalhes; os estudos de Boucher, Papanhelis, Benediktson e outros. A partir desse tipo de edição, os intérpretes tendem a buscar nas próprias complexidades do texto a sua poeticidade e defendem que Propércio tinha uma técnica de escrita divergente da maioria de seus contemporâneos, com cortes mais abruptos e imagens e sintaxe mais ousadas. Ao caracterizar essa linha, devemos ter cuidado com o termo “conservador”, pois mesmo nessas edições temos cerca de 600 alterações sobre os manuscritos, ou seja, cerca de 15% dos versos teriam problemas, o que já é em todo caso um número bem alto; enquanto o que seria a linha realmente conservadora praticamente não existe no caso de Propércio. Com essa defesa de um texto complexo intencionalmente obscuro de Propércio, os intérpretes dessa linha, se concordam bastante quanto ao texto, parecem não chegar a uma conclusão sobre os objetivos da obra, já que alguns buscam ver nela uma expressão modernista *avant la lettre* (Benediktson), um anti-imperialista (Sullivan) ou uma espécie de pré-rafaelita com tons decadentistas (Papanghelis).

O outro grupo (temos nele a edição de Goold, 1990, e estudos de Butrica, 1997, e Hubbard, 1975, entre outros) defende que o texto de Propércio seria bastante próximo do de outros poetas augustanos e, portanto, foi radicalmente alterado pelos copistas ao longo dos séculos⁸⁶. Desse modo seus defensores propõem uma revisão mais pormenorizada das elegias de Propércio e atacam o primeiro grupo, afirmando que os “tantos Propércios” de Phillimore estão sendo feitos não na edição, mas na interpretação da obra. Segundo Butrica, a culpa de tamanha divisão entre os intérpretes seria exatamente a utilização de um texto, por muito conservador, que manteria um

⁸⁶ Margaret Hubbard traz um interessante argumento, nesse sentido: o de que na Antigüidade não temos nenhuma caracterização de Propércio como poeta obscuro, mas sim como *tersus et elegans* (Quintiliano *Inst.* X, 1.93, se subentendermos que, não caracterizando Propércio, ele o iguala em adjetivos a Tibulo; enquanto Ovídio seria *lasciuor*; na caracterização feita por Ovídio, ele seria *blandus*, e, na de Marcial, *facundus*. “Ancient criticism knows no dissent from this verdict; it valued in Propertius not an obscure master of the passions, but a poet of finish, grace and charm [...] it is perfectly capable of analysing a harsh abruptness and lightning effectiveness of style, and it certainly does not lack terms for the censure of obscurity” (1975, p. 3).

grande número de incoerências e falhas; assim, na tentativa de dar sentido aos problemas textuais dos manuscritos, os críticos do primeiro grupo estariam encontrando praticamente o que quisessem em Propércio (Op. cit. *passim*). Somente por meio de alterações mais radicais⁸⁷ sobre o texto manuscrito é que poderíamos restaurar a elegância da elegia properciana.

Chega-se assim a um impasse. Se, por um lado, os “conservadores” são criticados por defenderem um texto que pode conter muitos problemas e, portanto, caírem numa diversidade de interpretações para a tradição manuscrita, o que nos cria diversos Propércios; por outro, os “restauradores” parecem cair nos riscos (que os “conservadores” criticam) de, querendo corrigir a tradição para dar clareza ao texto, criarem diversas novas edições que não concordariam entre si, o que, por sua vez, nos daria mais Propércios. De qualquer modo, parece que ainda estamos numa espécie de beco sem saída, devido à dificuldade de compreender como se dava a estética clássica, quais seriam os critérios para se avaliar se uma obra era ou não “obscura” para os romanos. O que nos resta, portanto, é avaliar os manuscritos que nos chegaram, para podermos decidir se vamos corrigi-los ou comentá-los.

4.1 A história do texto

Segundo Alessandro Alessandri, as *Elegias* de Propércio haviam sido encontradas em 1440 num celeiro de vinho, sob os tonéis. A hipótese hoje nos parece bastante impraticável, como aponta Paganelli (1947, p. xxii-iii), pois está comprovado, em primeiro lugar, que a obra properciana já

⁸⁷ Se Boucher se espantava com o fato de que Hosius em sua edição anotava 1000 transposições de versos (1965, p. 346); Butrica, por outro lado, aponta que além de diversas interpolações e transposições (não fica claro quanto à quantidade), seria possível afirmar que pelo menos 2000 versos teriam problemas textuais, mas que o número de falhas poderia até mesmo ultrapassar o número de 4000 (!) versos (op. cit. p.182).

era bem conhecida na Europa anteriormente a 1440, uma vez que Petrarca tinha um manuscrito em sua biblioteca. De qualquer modo, parece que Propércio praticamente desapareceu do cânone ocidental durante a Idade Média:

It seems that Propertius disappeared for nearly seven centuries, until near the end of the twelfth century; he may have been read by Carolingian writers such as Ermoldus or Alcuin, but the earliest medieval author who certainly read Propertius was John of Salisbury, who died in 1180, shortly before N, our oldest manuscript, was copied (BENEDIKTSON, 1989, p. 117)⁸⁸.

Dentre os diversos manuscritos de Propércio⁸⁹, vale citar alguns, que são julgados como os mais importantes na edição:

- (*Guelferbytanus Gudianus 224 olim Neapolitanus*) **N**: atualmente fica em Wolfenbüttel e está quase completo, só falta um trecho da última elegia (IV, 11; 17-76), devido a um rasgo. Aparentemente foi escrito por três copistas diferentes, possivelmente na Itália, embora não haja certezas quanto a isso. Ele tem esse nome porque foi encontrado em Nápoles por Nicolas Heinsius. Julga-se que ele não tenha sido escrito depois do século XIII, mas há controvérsias, chegando a haver estudiosos que o dataram no século XV (Baehrens), e até no XVIII (Lachmann); é o mais antigo e é considerado o melhor dos manuscritos (Moya e Elvira, 2001, p. 95).

- *Leidensis Vossianus 38 A*: acaba em II, 1, 63; mas provavelmente continha a obra completa; é provavelmente o que Petrarca teve em mãos (Ibidem, p. 95).

⁸⁸ “Parece que Propércio desapareceu por cerca de sete séculos, até quase o fim do século XII; ele pode ter sido lido por escritores carolíngios, como Ermoldo ou Alcuíno, mas o autor medieval mais antigo que com certeza leu Propércio foi John de Salisbury, que morreu em 1180, um pouco antes de **N**, nosso mais velho manuscrito, ter sido copiado.”

⁸⁹ O número total, segundo Goold (1990, p. 23) é de 146.

- *Laurentianus ou Florentinus* plut. 39, 49 **F**: está em Florença, na biblioteca Lauretianna, datado de cerca de 1380 e contém muitas correções. Além dos textos de Propércio, ainda constam mais duas obras.

- *Holkhamicus Mis. 36, olim Holkham 333* **L**: fica em Holkham, escrito em 1421; diz-se que foi copiado do manuscrito de Petrarca, e muitos defendem que tenham a mesma origem de **F**; só começa em II, 21, 3. Fica na biblioteca de Oxford.

- *Parisinus Lat. 7989* **P**: está na biblioteca nacional de Paris; contém, além de Propércio, Catulo e Tibulo e a *Cena Trimalchionis*; foi escrito na Itália em 1423. Tanto ele quanto **L** parecem ter leituras tomadas de **N**.

- *Daventriensis* I.82 **D**: está na biblioteca pública de Daventer; é de origem italiana e deve ter sido escrito entre 1410 e 1450. Começa no verso 14 da segunda elegia do livro I, pois perdeu a primeira folha.

- *Vaticanus Ottobonianus* **V**: como indica o nome, se encontra na biblioteca do Vaticano; tem origem toscana e data entre o século XIV e XV; contém todas as elegias, mas não se sabe de onde vieram suas várias *lectiones* e *emendationes*.

- *Vossianus* **Vo**: fica em Leyde, é da segunda metade do século XIV e termina na elegia II, 1, 63; confirma muitas leituras de **D**; o modelo formado por **D V Vo** é chamado “delta”.

- Os *deteriores* ou *recentiores*: algumas das leituras contidas nesses manuscritos são boas, embora, no geral, não tenham o mesmo valor dos anteriores; seguindo a nomenclatura de Moya e Elvira, eu os chamo de *Itali*. São o *Parisinus Lat. 8233* (*Memmianus* de 1465), o *Vaticanus Urbinas Lat. 645*, o *Vaticanus Reginensis 2120* e o *Salmanticensis 245*.

Para maior clareza e simplicidade em minhas notas e citações, tratarei por **O** – seguindo a edição de Barber – os momentos em que os seguintes manuscritos concordam:

- a. **NAFPVVo** do início até I, 2, v. 13;
- b. **NAFPDVVo** de I, 2, v. 14 até II, 1, v. 63;
- c. **NFPDVVo** de II, 1, v. 64 até II, 21, v. 2; e
- d. **NFLPDVVo** de II, 21, v. 3 até o fim.

Os pesquisadores tendem a estabelecer duas grandes famílias para os manuscritos: de um lado, **A**, de onde viria **F** e, por meio de intermediários, **L**, **P** e também “delta”; do outro, **N**, que parece não derivar em nenhum outro, embora se possa perceber sua influência em **LPV** e **Vo**. Para Butrica (*apud* Goold, 1990, p. 15) é possível supor um manuscrito **X**, o do décimo século, mas que não chegou até nós: isso explicaria algumas leituras muito diferentes de outros manuscritos, e, assim, teríamos, na verdade, três famílias, ao invés de duas. Daí se poderia suspeitar que **N**, **A** e **X** provêm de um mesmo arquétipo⁹⁰ que talvez tivesse *variae lectiones* (Moya e Elvira, 2001, p. 97) e que os diferentes copistas intervieram de maneiras diferentes sobre suas cópias. Deveria também estar em mal estado quando foi copiado – alguns mais radicais até argumentam que as folhas teriam saído de seus lugares, comprometendo uma pretensa estrutura original de 5 livros.

⁹⁰ “It is clear that all existing manuscripts of the works of Propertius descend from a single exemplar which can for the most part be reconstructed with relatively little difficulty. Where editors differ is on how far we should trust the text of the archetype thus reconstructed” (Butrica, *op. cit.* p. 178).

Essa talvez seja uma das causas da dificuldade de se estabelecer um texto de Propércio, e, além disso, por muito tempo os editores faziam escolhas de maneira excessivamente arbitrária entre os manuscritos e as lições já tradicionais.

Para complicar más la situación y queriendo las más de las veces “hacer inteligible”, lógico y coherente el mensaje poético, partiendo de las posibles pérdidas de pasajes que el texto properciano pudiera haber sufrido, o de las transposiciones, que pudieran haberse ocasionado por confusiones y errores de copistas, o de posibles o imaginadas pérdidas, el texto de Propertio fue sometido a un “baile de versos”, que no sólo se limitaba a cambiar de lugar un dístico y unos dísticos en una elegía, sino a trasladarlos de una “elegía” a otra, y hasta llevar un pasaje de un libro a outro; la palma en este “movimiento”, por lo antiguo y por la autoridad que se le confiere, corresponde a Escalígero (Scaliger), y desde él, con mayor o menor libertad, pocos editores, apoyados en razones en cierto modo convincentes, han dejado de aceptar estos cambios y, incluso, ofrecer los suos propios (Ibidem, p. 99)⁹¹.

A edição *princeps* da obra properciana foi publicada em 1472 em Veneza. Logo em 1481 e em 1487, surgem ainda mais duas edições. Já em 1558 e 1569 Muret e Canter, respectivamente, lançam mais duas edições. Em 1577, Scaliger lança uma edição que foi muito aclamada então, mas hoje criticada, por suas soluções, marcadas por muitas transposições. Grandes edições aparecem a partir do século XVII; uma em 1604, feita por Claude Morel que une a obra de Propércio às de Catulo e Tibulo, mais diversas notas de dezoito comentadores; outra por Passerat, considerada por Paganelli como uma das melhores; e outra, de Bürmann, de 1780.

Graças aos comentários dessas últimas edições, os estudos sobre Propércio melhoram muito naquela época, porém a própria edição do texto ainda era muito precária, cheia de arbitrariedades e defeitos. Lachmann então operou uma revolução na maneira de editar as *Elegias*, ao comparar

⁹¹ “Para complicar mais a situação, e querendo na maioria das vezes ‘tornar inteligível,’ lógica e coerente a mensagem poética, partindo das possíveis perdas de passagens que o texto properciano poderia ter sofrido, ou das transposições que poderiam ter se ocasionado por confusões e erros de copistas, ou de possíveis ou imaginadas perdas, o texto de Propércio foi submetido a um ‘baile de versos’, que não só se limitava a trocar de lugar um dístico e alguns dísticos numa elegia, mas a trasladá-los de uma elegia para outra, e até a levar uma passagem de um livro a outro; a palma deste ‘movimento’, por ser antigo ou pela autoridade que lhe conferem, corresponde a Scaliger, e desde ele, com maior ou menor liberdade, poucos editores, apoiados em razões de certo modo convincentes, tem deixado de aceitar essas permutas e, além disso, de oferecer suas próprias.”

com mais minúcia os manuscritos e eleger dois dentre eles para tomar como base. Sua edição foi publicada em 1816, em Leipzig. Continuando seus estudos, fez outra edição em 1829, na qual aparece uma divisão dos poemas em cinco livros, contrariando a tradição manuscrita. Em 1880, em Leipzig, Baehrens lança sua edição, que refuga a divisão de cinco livros de Lachmann e é a primeira a apresentar variantes de **A D F V**, sem dar tanto valor apenas a **N**.

A partir de então, as edições inglesas se tornam mais numerosas, da de Palmer (Dublin, 1880) à de Phillimore (Oxford, 1907), além das obras de Postgate (Londres, 1905) e a de Butler (Londres, 1905). Das alemãs, vale citar a de Rothstein (Berlim, 1898), a de Hosius (Leipzig, 1911); uma edição espanhola (Barcelona, 1925) estabelecida por Balcells e Minguez. Quero ressaltar mais quatro edições importantes, principalmente para minha tradução: a de Paganelli (Paris, 1929), com tradução para o francês e notas; a de Barber (Oxford, 1933) que consta de diversas variantes; a de Fedeli (1988) (reproduzida na edição portuguesa, Lisboa, 2002, com tradução para o português); a de Goold (Harvard, 1990); e a de Francisca Moya e Antonio Ruiz de Elvira (Madri, 2001), com tradução para o espanhol e notas. Além disso, acabou de ser lançada mais uma edição pela Oxford, estabelecida por Heyworth, em janeiro de 2008, mas que pouco pude consultar.

4.2 Situação atual

Durante minhas pesquisas das edições, na busca de escolher uma confiável, à qual eu pudesse me adaptar completamente (como é de praxe no meio acadêmico brasileiro), não consegui me livrar do velho chiste e acabei por chegar a mais uma edição, a mais um Propércio, ainda que com

diferenças bastante pequenas em relação às minhas bases. Creio, de qualquer modo, que me alinhio entre os “conservadores” para chegar a uma edição, pois, na linha de Barber e Fedeli, prefiro confiar na reconstituição do possível arquétipo e dali fazer poucos questionamentos sobre sua fidelidade: penso que, a partir daí, entramos num campo de especulações pouco produtivas.

Discordo de Butrica – apesar de seu monumental estudo sobre a tradição dos manuscritos ser até o momento inquestionável – sobre o trabalho da crítica textual, cujo propósito, para ele: “é resgatar o original do autor, não corrigir uma cópia medieval para um nível meramente aceitável de gramática e sintaxe” (p. 186)⁹². Na minha opinião, se não há como chegar ao que seria exatamente o texto original, devemos nos fiar ao que temos e talvez esperar que alguma nova descoberta papirológica resolva alguns problemas. Essa atitude de “restaurar o original do autor” por meio de correções radicais, como as que Butrica e Goold propõem, parte de certa maneira de uma arrogância de alguns eruditos, que acreditam conhecer bem demais a tradição, a estética e a cultura clássica, a ponto de acharem que sabem como intervir sobre textos para chegar a uma verdade textual utópica. Supor que um arquétipo, ao qual provavelmente nunca teremos acesso, está apinhado de erros, e que, portanto, podemos corrigir as suposições que temos dele, é um excesso de confiança em nosso escasso conhecimento. Assim, estando ou não corretas nossas fontes, opto pelo trabalho mais imanente de lidar com a obra material que nos chegou; o que de forma alguma implica que não se pode aceitar diversas conjecturas em momentos chave, mas sim que devemos ter cuidado em relação a elas e que devemos olhar com mais cuidado e humildade o texto properciano, sem tirar da mente que muitas obscuridades para o leitor atual

⁹² “[...]is to restore the author’s original, not to correct a medieval copy of it to a merely acceptable level of grammar and syntax.”

são geradas por sua própria ignorância sobre um mundo que dista em dois mil anos do nosso, e não necessariamente de incompetência poética do autor ou de erros de copistas.

Das quatro edições que sugeri como as principais para minhas consultas, sigo, na maior parte das vezes, o texto da Oxford estabelecido por Barber, que é mais conservador e tem um grande apego aos manuscritos, fazendo pouquíssimas alterações e transposições. Porém, numa busca de fidelidade, na medida do possível, aos manuscritos (por mais que isso seja perigoso), tendo a descartar algumas das intervenções que ele faz ou aceita, com base em propostas de outros editores. Desse modo, achei apoio na edição de Fedeli, que valoriza bastante os manuscritos menos famosos, como os *Itali*, que apresentam algumas variantes também válidas. Além de Fedeli, costumo concordar mais com os espanhóis Moya e Elvira, pois em sua edição há ainda uma utilização maior dos *Itali* e uma retomada ainda maior de N (dando-lhe uma posição mais central), além de valorizar **Vo** e **V**, evitando também algumas transposições efetuadas por Fedeli. No geral, julgo a de Barber como a edição principal, pois oferece leituras convincentes, atendo-se o máximo aos manuscritos, de modo que as outras, nas quais busco algum suporte ainda maior, são, de certa maneira, derivadas dele. Mas, como já foi dito, esse pretensão “conservadorismo” não é absolutamente radical, e as diversas correções que estão incorporadas (em momentos em que parece realmente haver um sério problema textual) à maioria das edições atuais não foram descartadas. Vale ressaltar, numa outra corrente e modo de encarar o texto properciano, as edições de Goold e a de Heyworth, extremamente influenciadas por conjeturas e transposições de antigos editores e pelos estudos de Butrica, que sempre consultei, mas sem aceitar suas divergências; pois em lugar de diversas soluções de editores que não tivessem apoio

em manuscritos, preferi quase sempre a *lectio difficilior* nos trechos mais complexos, a não ser que já houvesse uma mínima concordância sobre a correção pelos editores.

Segundo West, são necessários três critérios para avaliar se uma solução editorial é válida, sem entrar no critério específico da necessidade imediatamente apresentada por um problema gritante no texto:

1. *It must correspond in sense to what the author intended to say, so far as this can be determined from the context.*
2. *It must correspond in language, style, and any relevant technical points (metre, prose rhythm, avoidance of hiatus, etc.) to a way in which the author might naturally have expressed that sense.*
3. *It must be fully compatible with the fact that the surviving sources give what they do; in other words it must be clear how the presumed original reading could have been corrupted into any different reading that is transmitted (West, 1973, p. 53)⁹³.*

Assim, parece que a tendência representada pelo exagero de Butrica com a possibilidade de 4000 versos com problemas textuais não se encaixaria nunca nos critérios de West, uma vez que a alteração de praticamente cada verso (ou até mais de uma alteração por verso, retirada de diversas interpolações, e reorganização da ordem dos versos) acabaria com o contexto (critério 1) e reinventaria o estilo do poeta (critério 2) sem prestar atenção no texto que temos diante de nós. Obviamente uma alteração dessa magnitude não se dá por interesse em compreender a obra, mas por um desejo de ajustá-la à sua própria concepção do que ela deveria ser segundo critérios pouco seguros, como o de que Propércio escreveria como Tibulo, pelo simples fato de que não

⁹³ “1. Deve corresponder em sentido ao que o autor pretendia dizer, na medida em que isso puder ser determinado pelo contexto.

2. Deve corresponder em linguagem, estilo e quaisquer pontos técnicos relevantes (metro, prosa, ritmo, fuga aos hiatos, etc.) à maneira com que o autor teria expressado esse sentido naturalmente.

3. Deve ser completamente compatível com o fato de as fontes remanescentes terem o que têm; em outras palavras, deve estar claro como a leitura presumível do original teria sido corrompida por alguma leitura diferente que é transmitida.”

temos uma comparação opositiva entre os dois⁹⁴. Nesse sentido, Benediktson (1989) defende, por meio de análises minuciosas, que um olhar atento e interessado nos poemas de Propércio pode ser capaz de perceber as relações, às vezes não tão claras à primeira vista, entre os trechos de um mesmo poema. Suas conclusões, entretanto, tendem a ver em Propércio uma diferença radical em relação a Tibulo, o que não creio que seja exatamente o caso, já que é fácil identificar uma estrutura desse “fluxo de consciência” artificializada também neste elegíaco⁹⁵. Penso que é preciso mais cuidado quanto à nossa tendência bastante difundida de binarização opositora entre dois autores de um mesmo gênero, como indica Deremetz, tratando de outro caso similar (Plauto e Terêncio): *“Aussi est il difficile pour les modernes de ne pas succomber aux séductions d’une binarité dont l’efficacité analytique est par ailleurs si universellement éprouvée”* (1995, p. 211)⁹⁶. Devemos atentar sempre para o fato de que Propércio e Tibulo se inseriram numa mesma tradição e, portanto, dividem muitas características, ainda que buscassem de maneiras bastante distintas – mas raramente opostas – novas soluções para dialogar com a tradição e por fim relê-la: ambos poetas têm trechos que passariam por “não-clássicos”, bem como estruturas elípticas densas, que dificultam, mas não impedem a leitura de suas elegias.

Assim, creio que a tendência à correção dos manuscritos por meios de propostas sem apoio que não a criatividade e a erudição do editor se dá porque lemos as elegias de Propércio com um viés

⁹⁴ Vale a pena retomar o fato de que também não há uma comparação que aproxime o estilo dos dois, mas apenas o silêncio de Quintiliano sobre Propércio, o que não garante de forma alguma uma semelhança tão grande entre as duas obras.

⁹⁵ Talvez tenhamos de tomar certo cuidado com o risco de anacronismo em tratar Propércio como “modernista”: a lógica de “fluxo de consciência” da literatura do século XX foi marcada, dentre outros fatores, pela revolução psicanalítica e tentou incorporar processos inconscientes à sua proposta estética (o surrealismo talvez seja o melhor exemplo, ao transformar o “fluxo” não em estilo, mas na própria técnica de criação escrita); enquanto na Antigüidade temos de compreender que, no máximo, o “fluxo de consciência” é uma simulação, uma máscara que busca dar maior verossimilhança dramática ao discurso poético e que, como alguns estudiosos da elegia latina (como Archibald Day, Georg Luck e Jean-Paul Boucher) apontam, dialoga com a influência do teatro, principalmente da Comédia Nova e do mimo, sobre a poesia elegíaca em geral, e não apenas a de Propércio.

⁹⁶ “Também é difícil para os modernos não sucumbir às seduções de uma binaridade cuja eficácia analítica é tão universalmente confirmada.”

excessivamente clássico e racional, geralmente embasados nas propostas aristotélicas e horacianas de poética. Entretanto, se nos desapegarmos desses critérios, para tentarmos lê-lo numa outra linha, percebemos que a lógica e a estrutura que subjazem à sua poética são menos estabilizadas do que as dos clássicos mais canônicos, pois estes tendem a analisar a experiência e depois sintetizá-la numa forma comunicável:

But Propertius, like a stream-of-consciousness author, presents experience in a more intuitive form. He does this by avoiding the customary classical presentation of a logical progression of ideas addressed to one recipient and overheard by the reader and instead places the reader directly in the stream of associated ideas and perceptions, thus distorting the passage of time. The experience is transmitted in a form like that which it might have occurred to the poet (although of course Propertius expends a great care in the presentation of this illusion) (Benediktson, 1989, p. 50)⁹⁷.

Se o lemos dessa maneira, como é proposta por Benediktson, as necessidades de intervenções violentas nos manuscritos se tornam bem menores, pois percebemos uma outra estrutura, já não mais exatamente clássica, que funciona com uma lógica interna também bastante rigorosa.

Por outro lado, iria aparentemente contra minha opinião a de West:

Even commoner is to deny the need for emendation and to defend the paradosis at all costs. If good arguments can be produced so to show that the conjecture is mistaken (not merely 'unnecessary'), that is fine. All too often, however, the defender only succeeds in showing that he has no feeling for style, or does not know where to draw the line between the unusual and the impossible; he asks "could these words be the required meaning?" instead of "would the meaning have been expressed in these words?" Sometimes one sees a conjecture dismissed simply on the ground that all the manuscripts agree in a different reading. As if they could not agree in a false reading, as if it were not in the very nature of a conjecture that it departs from them (1973, p. 59)⁹⁸!

⁹⁷ “Mas Propércio, como um autor de fluxo-de-consciência, apresenta a experiência numa forma mais intuitiva. Ele não faz isso evitando a apresentação clássica costumeira de uma progressão lógica de idéias endereçadas a um receptor e escutada pelo leitor, mas ao contrário posiciona o leitor diretamente no fluxo de idéias e percepções associadas, então distorcendo a passagem do tempo. A experiência é transmitida na forma em que ela poderia ter ocorrido ao poeta (embora, é claro, Propércio tem muito cuidado na apresentação dessa ilusão).”

⁹⁸ “Mais comum é negar a necessidade de correção e defender a parádoxe a todo custo. Se bons argumentos podem ser produzidos para mostrar que a conjectura está errada (não meramente ‘desnecessária’), tudo bem. Com muita frequência, entretanto, o defensor só consegue mostrar que não tem sensibilidade para estilo, ou não sabe onde traçar a linha entre o incomum e o impossível; ele pergunta ‘essas palavras poderiam ser o sentido necessário?’ Algumas vezes alguém dispensa uma conjectura com a base de que todos os manuscritos concordam numa leitura diferente. Como se não pudessem concordar numa leitura falsa, como se não fosse da própria natureza da conjectura partir deles.”

Entretanto não é esse o caso, em Propércio: de forma alguma estou defendendo um apego total aos manuscritos, mas sim re-observando de que jeito uma certa maneira de ler Propércio nos levou a fazer talvez alterações excessivas sobre seu texto. As edições que sigo como “conservadoras” têm mais de 600 conjecturas aceitas, e mesmo com minhas dissidências apoiadas em outras edições, o número do Propércio que resulta de minha leitura não deve divergir em muito mais que 50 pontos, o que ainda garante que praticamente 15% a 20% do texto terá acertos com base em conjecturas ausentes dos manuscritos. Conclui-se então que essas leituras “conservadoras” não o são, mas apenas tentam controlar um exagero da parte de certos editores que parecem ter mais interesse em alterar o texto do que em lê-lo propriamente.

Para defender essa leitura, entretanto, não me parece ser totalmente necessário destacar Propércio de outros poetas clássicos. Boucher parece deixar claro que várias estruturas complexas e obscuras da arte properciana são derivadas em maior ou menor grau das *Sátiras* de Horácio e das *Geórgicas* de Virgílio (1965, p.395-6); num caminho parecido também segue Gordon Williams (1980 e 1985, *passim*), que atesta as semelhanças entre a obra horaciana e properciana, inclusive na apresentação de obscuridades e alusões complexas de se definir. Talvez seja necessário, portanto, realmente observar de que maneira a poesia clássica em geral é muito menos “clássica” do que pensamos, observar que sua clareza e transparência cristalina são mais um mito do que uma realidade textual; para assim podermos compreender com maior profundidade em que grau Propércio se assemelha e se diferencia de seus contemporâneos nas dificuldades com que seu texto, a partir da tradição manuscrita, se nos apresenta.

Assim, embora possa estar me arriscando um pouco, não pude me ater exclusivamente à edição de Barber. Um dos exemplos de variação foi a utilização de maiúsculas após ponto, com base na edição de Fedeli; outro é a divisão do poema em partes (não posso chamar exatamente de estrofe, pois o dístico elegíaco já é uma) por meio de um espaço de linha para facilitar o entendimento do poema a partir de suas mudanças de assunto, sendo que tal idéia foi tirada da edição de Moya e Elvira (Goold também o faz), de quem segui quase todas as separações. A única alteração que parte apenas de mim (ao menos ao que eu saiba) é a postura de sempre tratar os nomes de alguns deuses, como *Amor*, *Fatum* ou *Mors*, em maiúscula⁹⁹, por julgar que para os antigos (mesmo num período de diminuição do fervor religioso entre as camadas mais altas) não seria possível fazer realmente uma subdivisão entre o sentimento, abstração incorporada, ou conceito caracterizado e o próprio deus: isso só pode acontecer em momentos como o nosso, quando a citação desses deuses se dá apenas por meio de uma literatura distante¹⁰⁰.

Como resposta às possíveis críticas, alego que sempre me embasei em alguma edição bem reputada, e não fiz, obviamente, nenhuma proposta exclusivamente minha de leitura ou de estabelecimento do texto, mas sempre segui alguma das edições de estudiosos com mais competência e conhecimento para efetuar esse tipo de trabalho de edição. Talvez seja melhor dizer que esse novo Propércio, de certo modo de minha lavra, não é realmente meu, mas uma fusão das edições que considerei mais bem trabalhadas, sempre com uma proposta de maior radicalidade no apego aos manuscritos, buscando encontrar sempre, exatamente em meio às

⁹⁹ A maioria dos editores, Barber entre eles, altera, na medida em que julga (por exemplo *Amor*) que se está falando do deus personificado, ou apenas do sentimento que ele representa.

¹⁰⁰ Como argumento para essas interferências, posso lembrar que toda editoração contemporânea já é, por si, uma alteração bastante significativa em relação ao modo como os antigos liam suas obras; já que separamos palavras e diferenciamos letras maiúsculas de minúsculas, além de organizamos a linha a partir de versos e darmos um espaçamento maior para o início do pentâmetro.

obscuridades do texto original, a poética properciana. *“Ueberhaupt ist es mir nicht darum zu thun, meine Uebersetzung zu vertheidigen, sondern sie der Vollkommenheit näher zu bringen”* (Schlegel, 2001, p. 112-3)¹⁰¹.

5 CONTRADIÇÃO: A TRADUÇÃO À GUIA DE CONCLUSÃO.

“Jouer en public, créer, s’exposer, pouvoir mourir ne se distinguent pas. C’est d’ailleurs pourquoi on voit des personnes ruisselantes de dons qui en restent à l’option de tuer. On les appelle les critiques.”
(Pascal Quignard)

Concluir um trabalho pode ser uma queda redundante naquilo que já foi dito e redito várias vezes durante todo o percurso argumentativo: talvez também uma retomada sintética e menos fatigante do assunto, indo direto ao ponto que mais interessa.

Não é este o caso.

Talvez esta conclusão seja mais um caso de lugar comum, e, estando em primeiro lugar, fizesse mais sentido, se for verdade que “é freqüentemente dito que os prefácios devem ser lidos apenas no fim e que as conclusões, inversamente, devem ser lidas no início” (Deleuze, 2006). De qualquer modo, aqui, ao contrário da maioria dos textos, não há nem reafirmações nem novas afirmações ao corpo da dissertação. Há, na verdade, uma conclusão no sentido mais básico do termo, pois em torno dela é que girou todo o resto do trabalho, que, mais do que um comentário,

¹⁰¹ “O que me importa não é defender minha tradução, mas aproximá-la da perfeição”

foi de fato uma preparação para o foco de minha questão, o objetivo maior de todo este estudo: a própria tradução poética de Propércio. Quero dizer que não concluo nada, porque os próprios versos que verti do latim defendem por si próprios tudo que eu poderia desejar. Neles fica sintética – ainda que num espaço maior do que o resto da dissertação – toda a discussão que levantei, bem como outras a que não pude fazer sequer alusão, devido à brevidade do estudo. Na tradução poética vem, incrustada nela, além da criação, a crítica – uma crítica não somente sobre a obra do autor traduzido, mas também sobre o tempo do tradutor; uma autocrítica, talvez, dos modos de traduzir e da própria tradução, de si mesma. Essa autocrítica é quase infinita, como infinito pode ser o processo de revisão das traduções, pois: “*chaque traducteur a souvent envie de recommencer les traductions des autres, et toujours de recommencer les siennes*” (Aury, In: Mounin, 1986, p. XII)¹⁰². E, nesse constante recomeçar, a tradução passa a atuar não só sobre si mesma, mas também sobre o mundo que a cerca, sempre num estado de inacabamento, comum a toda arte.

De qualquer modo, parece-me que, tal como na criação de uma “obra original”, as teorias e os dogmas sobre o “como fazer” não devem ter mais importância do que seu resultado: todo método tradutório ou criação literária pode ser válido, pois o que está em jogo, mais do que o método em si, é sua realização técnica e sua capacidade de produzir debate-combate-reafirmação tanto do texto original como do mundo presente que o cerca. Nesse sentido, Ezra Pound é o grande exemplo, a meu ver: revolucionou a tradução de sua época por experimentação bastante diversa, quase sem passar por uma teoria prescritiva que rechaçasse as outras propostas.

¹⁰² “Cada tradutor tem amiúde vontade de recomeçar as traduções dos outros, e sempre de recomeçar as próprias.”

Se ainda tiver valor mais alguma afirmação antes do próprio texto properciano em língua portuguesa, abasileirado, será a de que me parece claro que neste ponto já não preciso mais defender diretamente quaisquer pontos de vista: no fim das contas, resta o texto – o texto poético – meu e de Propércio; se não criei mais uma edição de Propércio, por outro lado trouxe mais uma tradução, enfim, mais um Propércio – “*quot traductores tot Propertii*” talvez desse um bom chiste. Quanto ao seu resultado, se é bom, se vai frutificar e render algum debate, se vai, afinal, entrar e tomar posto na corrente da literatura brasileira – onde já deveria estar, e não de agora –, como a poesia properciana o fez, com o consentimento da Fama (“*hos inter si me ponere Fama uolet*”), na história das literaturas latina e ocidental, eu realmente não saberia dizer. Nem sei se valeria a pena tentar dizê-lo. Isso cabe somente ao leitor, ainda virtual, ainda imaginário que todo texto carrega. Se vingá, não sei; de qualquer modo, vale a pena,

Pois, se faltarem forças, a audácia terá
louvor: nas coisas grandes, querer basta.
(II, 10, vv. 5-6)

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGUIAR, Martinz de. *Notas de português de Filinto e Odorico: transcrição e comentário*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- ALLEN, A. W. "Sunt qui Propertium malint" In: SULLIVAN, J. P. (org.) *Critical essays on Roman literature: elegy and lyric*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- ALMEIDA, Guilherme de & VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Caminhos do amor em Roma*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi e traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Os pensadores, vol. 2.
- BARBER, E. A. *Sexti Propertii carmina*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit E. A. Barber. New York: Oxford, 1987.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg, 3.ed. Perspectiva: São Paulo, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Kleine Prosa/Baudelaire-Übertragungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. Gesammelte Schriften: Band IV-1.

- _____. “*Die Aufgabe des Übersetzers / A tarefa-renúncia do tradutor*”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1), pp. 188-215.
- BENEDIKTSON, D. Thomas. *Propertius: modern poet of Antiquity*. Illinois: Southern Illinois University, 1989.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” In: *Ficcionario: una antología de sus textos*. Ed. intro. y notas de Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Propertius: problèmes d'inspiration e d'art*. Paris: Boccard, 1965.
- BUTLER, H. E. e BARBER, E. A. *The elegies of Propertius with an introduction and commentary*. Oxford: London, 1933.
- BUTRICA, J. L. “Editing Propertius.” In: *Classical Quaterly* vol. 47, n. 1. Oxford: Oxford, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 31-48.
- _____. “Tranciar Homero: desafio e programa.” In: HOMERO. *Os nomes e os navios – Ilíada Canto II – Homero*. Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- _____. *Ilíada de Homero*. Trad. Haroldo de Campos, intr. e org. Trajano Vieira, 4.ed. 2.v. São Paulo: Arx, 2003
- _____. “O texto como descomunicação (Hoelderlin)” In: CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 89-102.

_____. “A palavra vermelha de Hoelderlin” In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 93-108.

_____. “Para além do princípio de saúde”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º de set. de 1985, Folhetim, pp. 6-8.

CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

CARDOSO, Zélia de Almeida. “Propércio e a leitura dos sinais divinatórios”. In: *Clássica: revista da sociedade brasileira de estudos clássicos*. v. 4, n. 4. São Paulo: Paz e Terra, 1991, pp. 163-81.

_____. *As elegias de Propércio: temática e composição*. 1984. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa: Edições 70, [s/d].

CATULO. *O livro de Catulo*. trad. comentada dos poemas: João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

Colloquium propertianum tertium. Assisi, 29-31 maggio, a cura di Salvatore Vinona. Assisi, 1983.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Real Academia Española, 2004.

CHOCIAY, Roberto. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DAVIDSON, Peter. *Ezra Pound and the Roman poetry: a preliminary survey*. Atalanta: Rodopi, 1995.

DAY, Archibald A. *The origins of latin love-elegy*. New York: Georg Olms, 1984.

DELEUZE, Gille. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Ed. 34: São Paulo, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006

- DEREMETZ, Alain. *Le miroir des Muses: poétique de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 1995.
- DERRIDA, Jaques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- EINSENSTEIN, S. M. "Stuttgart" In: ALBERA, François. *Einsenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia em "Stuttgart" (1929)*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ELIOT, T. S. "T. S. Eliot" In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Selção Marcos Maffei, tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 87-103.
- ELÍSIO, Filinto. *Poesias*. Seleção, prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1941.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux premiers siècles avante t après J. –C*. Dijons-Quetigny: Payot Lausanne, 1998.
- FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- GELMAN, Juan. *Com/posições [Com/posiciones]*. Tradução, introdução e notas de Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. "Drei Stücke vom Übersetzen / Três trechos sobre tradução". Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1), pp. 16-23.
- GOOLD G. P. *Elegies*. London: Cambridge, 1990.

GOUVEIA, Aires de. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um Curioso Obscuro*. Porto: Typ. Da Empresa Litteraria e Typographyca, s/d [1912].

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. trad. Hildegar Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HALLIWELL, Stephen. *The poetics of Aristotle: translation and commentary*. London: University of North Carolina, 1987.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HERNÁNDEZ, Arturo Alvarez. *La poética de Propercio (autobiografía artística del 'Calímaco romano')*. Assisi: Accademia Propertziana de Subasio, 1997.

_____. "Horacio, la elegia, los elegíacos." In: *Euphrosyne: revista de filologia clásica*, vol. 23, 1995.

HEYWORTH, S. J. *Sexti Properti elegos*. Critico apparatu instruxit et edidit S. J. Heyworth. New York: Oxford, 2008.

_____. "Notes on Propertius, Books I and II" In: *Classical Quarterly* 34, Oxford: Oxford, 1984, pp. 395-405.

_____. "Notes on Propertius, Books III and IV" In: *Classical Quarterly* 36, Oxford: Oxford, 1986, pp. 199-211

- HÖLDERLIN, Friedrich. “*Anmerkungen zum Oedipus / Observações sobre Édipo; Anmerkungen zur Antígona / Observações sobre Antígona; Briefe an Böhlendorf / Cartas*”. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1), pp. 116-162.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues, 3.ed. São Paulo: Ars Poetica/Edusp, 2000.
- _____. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Pref. Silveira Bueno. São Paulo: Atena, 1958.
- _____. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon 4.v. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- HOSIUS C. *Sex. Propertii Elegiarum libri IV*. rec. C. Hosius. Lipsiae: Teubneri, 1911.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.
- HUBBARD, Margaret. *Propertius*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1975.
- HUMPHRIES, Rolfe. “Latin and English verse – some practical considerations.” In: BROWER, Reuben A. (org.) *On translation*. New York: Oxford, 1966, pp. 57-66.
- JAKOBSON, Roman. “On linguistic aspects of translation”. In: BROWER, Reuben A. (org.) *On translation*. New York: Oxford, 1966.
- _____. *Linguística e comunicação*. 8. ed. Prefácio de Izidoro Blikstein e tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JONES, A. H. M. *Augustus*. London: Chatto & Windus, 1970.
- KEATS, John. *Poemas de John Keats*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio as Silva Ramos. São Paulo: Art Ed., 1985.

- _____. *Nas invisíveis asas da poesia*. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. London: University of Nebraska. 1985.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Vozes, 2005
- LA PENNA, Antonio. *Properzio, saggio critico seguito da due ricerche filologiche*. Firenze, La Nuova Italia: 1951.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LAWRENCE, D. H. "Pornography and obscenity." In: LAWRENCE, D. H. *Phoenix: the posthumous papers (1936)*. Edited by Edward D. McDonald. New York: The Viking Press, 1972.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de Maria Carmen África Vidal y Román Alvarez. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- LEFÉVRE, Eckard. *Propertius ludibundus*. Heidelberg: Carl Winter / Universitätsverlag, 1966.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Ausgewählte Werke*. In drei Banden. München: Carl Hans, [s/d].
- LUCK, Georg. *The latin love elegy*. New York, Barnes & Noble: 1960.
- MAFRA, Johnny José. "Problemas da tradução de textos clássicos". In: *Cultura clássica em debate: estudos de arqueologia, história, filosofia e lingüística greco-romana*. Belo Horizonte: UFMG, 1987, pp. 259-64.
- MARTINS, Paulo. *Sexto Propércio – Monobiblos: éthos, verossimilhança e fides no discurso elegíaco do século I a.C.*, 1996. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

- MESCHONIC, Henri. *Pour la poétique II: espitomologie de l'écriture – poétique de la traduction*. Gallimard: Paris, 1973.
- MESQUITA, Ary de (org.). *Poesia*. v. 1. Rio de Janeiro: Jackson, 1958.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORAES, Rubens Borba de. *Domingo dos séculos – edição fac-similada*. Apresentação de José Mindlin. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001
- MORELLI, Alfredo M. “Sul papiro ossirinco LIV 3723: considerazioni sui caratteri dell'elegia erotica ellenistica alla luce dei nuovi ritrovamenti papiracei.” In: *Rivista di filologia e istruzione classica*, n. 122, pp. 385-421. Torino: Stampa, 1994.
- MORGAN, Bayard Quincy. “A critical bibliography of works on translation.” In: BROWER, Reuben A. (org.) *On translation*. New York: Oxford, 1966, pp. 271-93
- MORWOOD, James. *A Latin grammar*. New York: Oxford, 1999.
- MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Préface de Dominique Aury. Paris: Gallimard, 1986.
- MOURA, Fernanda. “Para uma tradução em verso do dístico elegíaco: Propércio: I, 14” In: *Cadernos de Tradução* vol. XIX. http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos19/fernanda_moura.pdf, 2007.
- MOYA, Francisca e ELVIRA, Antonio Ruiz de. *Propércio: Elegías*. Ed. e trad. Francisca Moya e Antonio Ruiz de Elvira. Madri: Cátedra, 2001.
- MURGATROYD, P. “*Militia amoris* and the Roman elegists.” In: *Latomus: revue d'études latines*, tome 34, 1975.
- MYERS, K. Sara. “The poet and the procuress: the *lena* in latin love elegy.” In: *The journal of Roman studies*. Vol. LXXXVI, 1996.

- NABOKOV, Vladimir. "The servile path" In: BROWER, Reuben A. (org) *On translation*. New York: Oxford, 1966, pp. 97-110.
- NERGAARD, Siri (org.). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.
- _____ (org.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995.
- NOUGARET, L. *Traité de ,étrique latine classique*. Paris: Klincksieck, 1963.
- NOVAK, Maria da Glória & NERI, Maria Luiza (orgs.). *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Unicamp, 2006.
- _____. "O mito de Enéias e a elegia de Propércio". In: *Clássica: revista da sociedade brasileira de estudos clássicos*. Ano 2 v. 2. São Paulo: USP, 1989, pp. 89-98.
- OVIDE. *Les amours, suivis de L'art d'aimer, Les remèdes d'amour et De la manière de soigner le visage féminin*. Trad. Èmile Ripert. Paris: Garnier, 1941.
- OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAGANELLI, D. *Properce. Elégies*. Texte établi et traduit par D. Paganelli. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. Manuel Losa, S. J. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.
- PASOLI, Elio. *Tre poeti latini espressionisti: Properzio, Persio, Giovenale*. A cura di G. Giardina, e R. C. Melloni. Roma, Ateneo: 1982
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: II volume – cultura romana*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

_____. *Romana: antologia da cultura latina*. 3.ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994.

PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas: do Rig-veda a Safo e Apollinaire*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Marina Tsvietáieva*. Tradução e prefácios de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

PLATNAUER, Maurice. *Latin elegiac verse: a study of the metrical usages of Tibullus, Propertius and Ovid*. New York, Cambridge: 1951.

POUND, Ezra. *Poems and translations*. New York: Library of America, 2003.

_____. *ABC of reading*. London: Faber, 1968

_____. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos e tradução de Augusto de Campos e de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. "Translator of Greek: early translations of Homer" In: *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968.

_____. *Poesia*. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünwald e Mário Faustino. Brasília/São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. "Ezra Pound" In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Seleção Marcos Maffei, tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 67-86.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

PROPÉRCIO. *Elegias*. Ed. Paolo Fedeli, Trad. A. Nascimento *et alii*. Lisboa: FLL, 2002.

Hodges, R. I. V. e BUTTIMORE, R. A. *Propertius' Elegies: book I* Trad. R. I. V. Hodges e R. A. Buttimore [S.I.]: Duckworth, 2002.

- PROPERZIO. *Elegie*. 6. ed. Ed. Lenz, Galinsky e Namia, trad. Luca Canali. Milano: Rizzoli, 2001.
- QUIGNARD, Pascal. *Vie Secrete*. Paris: Gallimard, 1998.
- RANGEL, Maria Lúcia Silveira. “Cíntia, a musa de Propércio”. In: *Língua e literatura*. V. 16, n. 19. São Paulo: USP, 1991, 159-64.
- RAT. Maurice. *Elégies de Sexte Properce*. Trad. Maurice Rat. Paris: Garnier, 1931.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Educom, 1976 (Coleção pingos nos ii).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *‘Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os diferentes métodos de tradução’*. Tradução de Margarete Von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1), pp. 26-87.
- SCMIDT, V. “*Hic ego qui iaceo: die lateinischen Elegiker und ihre Grabschrift.*” In: *Mnemosyne*, vol. XXXVIII, fasc. 3-4, 1985.
- SCHUSTER, Mauritius. *Sex. Propertii Elegiarum libri IV*. Ed. Mauritius Schuster, editionem alteram curavit Franz Dornseiff. Lipsiae: Teubneri, 1958.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poesia grega e latina*. São Paulo, Cultrix, 1964.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York/London: Oxford, 1975.
- SULLIVAN, J. P. *Ezra Pound and Sextus Propertius: a study in creative translation*. London: Faber and Faber, 1964.
- SÜSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TYMOCZKO, Maria. "Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator 'in between'?" [s/l], 2003.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. v.1. Paris: Gallimard, 1957.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor a poesia e o ocidente*. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "O Império Romano" In: *História da vida privada, vol 1: do Império Romano ao ano mil*. Org. Paul Veyne, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIRGILE. *L'Énéide*. Traduction de Pierre Klossowski. Dijon-Quetigny: André Dimanche Éditeur, 1989.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. tradução e comentários de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

WARDEN, John. *Fallax opus: poet and reader in the elegies of Propertius*. Toronto: Toronto, 1980.

WEST, Martin L. *Textual criticism and editorial technique: applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1973

_____. *Studies in Greek elegy*. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

WHITAKER, Richard. *Myth and personal experience in Roman love-elegy: a study in poetic technique*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1983.

WILLIAMS, Gordon. *Tradition and originality in Roman poetry*. New York: Oxford, 1985.

_____. *Figures of thought in Roman poetry*. London: Yale, 1980.

YERBA, Valentin García. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.