

Em busca da tradição perdida

PAULA DA CUNHA CORRÊA

Após o excelente estudo e tradução do primeiro canto da *Ilíada* (ΜΗΝΙΣ, *A Ira de Aquiles*, Nova Alexandria, 1994) de Haroldo de Campos, leitura hoje obrigatória para os 800 alunos do curso de Introdução aos Estudos Clássicos, no primeiro ano básico de Letras na USP, *Três Tragédias Gregas*, nesse mesmo sentido, vem remediar a nossa grande carência de comentários, traduções e de estudos de literatura grega, dando continuidade ao vultoso projeto de Trajano Vieira de recuperar uma tradição humanística no Brasil.

O título do livro, já comentado em resenha anterior (1), é modesto. Na verdade o volume contém, como caixa de surpresas, três tragédias gregas em quatro versões integrais e três excertos, sem contar as três citações menores em dois dos cinco ensaios. Com isso o leitor só tem a ganhar. Pois trata-se de uma bela e cuidada edição, ricamente ilustrada por fotos e iconografia grega, trazendo fac-símiles de documentos históricos e de manuscritos que evidenciam processos de criação.

A *Antígone* de Sófocles na “transcrição” de Guilherme de Almeida, o *Prometeu Prisioneiro* de Ésquilo e o *Ájax* de Sófocles, “transcritos” por Trajano Vieira, são introduzidos por interessantes ensaios de Trajano que, sempre dando ênfase aos critérios de tradução, não deixa de comentar diversos aspectos de cada obra; enquanto “O *Prometeu* dos



PAULA DA CUNHA CORRÊA é professora de Língua e Literatura Grega da FFLCH-USP e autora de *Armas e Varões: a Guerra na Lírica de Arquíloco* (Editora Unesp).

Três Tragédias Gregas; Antígone, Prometeu Prisioneiro, Ajax, Guilherme de Almeida & Trajano Vieira (com a participação especial de Haroldo de Campos), São Paulo, Perspectiva, 1997.



Barões” de Haroldo de Campos e a crítica de João Ribeiro (1922) resgatam uma importante linhagem, até agora perdida, de tradução de tragédia grega no Brasil.

A reedição da *Antígone* de Sófocles por Guilherme de Almeida (1952), na primeira parte do livro, é acompanhada por um fac-símile parcial do manuscrito, o que nos permite acompanhar os passos da “transcrição” dos versos gregos. “Transcrição”, palavra da terminologia musical empregada pelo próprio Guilherme de Almeida para qualificar o seu trabalho, testemunha os cuidados do poeta com a melopéia dos versos gregos (2). Trata-se de um raro exemplo de tradução poética entre nós, como diz Trajano Vieira, que, em seu ensaio introdutório, revela o valor de Guilherme de Almeida, a seu ver não devidamente reconhecido pelos historiadores da literatura brasileira, tanto como poeta, quanto como tradutor.

Além da apresentação de Trajano, dos fac-símiles e da “transcrição” de Guilherme de Almeida, inclui-se também nessa primeira parte a *Antígone* de Sófocles em grego. Um problema, não imputável aos organizadores do livro, é que, provavelmente por uma questão de custos, os direitos autorais do texto grego não foram comprados e, assim, a edição não foi reproduzida com o aparato crítico.

Se a crescente prática de publicar edições bilíngües no Brasil só pode representar um avanço, a ausência do aparato crítico transmite, porém, uma idéia falsa da literatura grega antiga. Pois ao contrário dos livros modernos, geralmente publicados durante a vida, ou pouco após a morte do autor, indo dos manuscritos diretamente ao prelo, diversos foram os percalços na transmissão das obras antigas, desde a sua criação até as primeiras impressas. Portanto, o editor moderno vê-se forçado a todo instante a optar entre as variantes presentes nos papiros da Antigüidade tardia, nos códices medievais, a emendar passagens ininteligíveis e, como resultado, o texto grego antigo é o fruto de sua leitura.

Na página anterior, Atlas e Prometeu. Detalhe de uma taça lacônica. Museu do Vaticano, Roma

Conseqüentemente, as divergências entre as atuais edições de obras clássicas não são negligenciáveis. No caso das tragédias, por exemplo, às vezes até falas mudam de boca. Temos certeza, porém, que, se dependesse dos organizadores desse livro, os direitos de reprodução da *Antígone* teriam sido comprados. E, devido ao obstáculo que encontraram ao procurar auxílio financeiro para o projeto, criticá-los por isso (sendo que não há no Brasil, que eu saiba, uma única edição bilíngüe do grego com aparato crítico) seria apenas somar uma injustiça à anterior.

Mas por que a tradução de Guilherme de Almeida é a única, em todo o livro, a ser seguida pelo texto grego? Talvez por motivo de economia em livro já grande, ou porque a decisão visava a privilegiar o que muitos consideram como a nossa mais bem-sucedida versão de tragédia grega. Independentemente do que possa ter sido a razão original, verifica-se que a presença da *Antígone* de Sófocles em grego cria um espelhamento na disposição das três tragédias. Se as três partes do livro dividem-se, grosso modo, segundo os autores modernos (3), ao considerarmos a seqüência das tragédias, encontramos no centro a versão solitária do *Ájax* de Sófocles por Trajano Vieira, ladeada pelas traduções do *Prometeu* (a de Trajano de um lado, as dos Barões (4) do outro) e, nas extremidades, a *Antígone* bilíngüe do início (Guilherme de Almeida/Sófocles) espelha a do final (Hölderlin/Haroldo de Campos).

Como as traduções de Guilherme de Almeida (1952), Hölderlin (1804) e Haroldo de Campos (1967) já foram devidamente contempladas pela crítica, detenho-me no que há de novo: as versões de Trajano Vieira, os ensaios, e o resgate dos Barões (outro seqüestro na história da literatura brasileira?).

Começemos pelos últimos. Na terceira parte do livro, o ensaio de Haroldo de Campos (“O *Prometeu* dos Barões”) garimpa e reabilita dois tradutores descendentes do mesmo filão do “pai-rocoó” Odorico Mendes (1799-1864). O primeiro é o Barão de Paranapiacaba, considera-

do geralmente pela crítica como um poeta menor pertencente ao “2º grupo romântico”, contemporâneo de Alencar e Sousândrade. Tradutor de pelo menos três tragédias e duas comédias clássicas (5), Paranapiacaba produziu duas versões do *Prometeu* de Ésquilo sob encomenda de Dom Pedro II. Ao contrário do Barão de Ramiz, Paranapiacaba não possuía, aparentemente, grandes conhecimentos da língua grega. O imperador erudito forneceu-lhe, portanto, de sua própria lavra, uma tradução literal e em prosa, a partir do grego original, que lhe serviu de base para os seus “traslados poéticos”.

Nesse ensaio, inclui-se, a título de exemplo, o fac-símile de uma página do *Prometeu Encadeado* do imperador e excertos do primeiro traslado do Barão de Paranapiacaba que chegam a um total de 313 versos de “boa qualidade poética”. Pois, como diz Haroldo de Campos, embora essa primeira tradução seja superior à segunda (em heptassílabos rimados), ela é desigual e algumas passagens são malsucedidas, particularmente nos cantos corais.

O imperador também havia encomendado em 1888 uma tradução em versos da mesma tragédia ao Barão de Ramiz, professor de grego no Colégio Pedro II. Embora confessasse não ter pretensões poéticas, o *Prometeu Acorrentado* de Ramiz Galvão (6), reproduzido integralmente nesse livro, é um grande achado. Mais fiel ao original e menos “exagerada” do que a de Paranapiacaba, essa tradução insere-se, segundo Haroldo (p. 249), “muito mais decidida e cabalmente na vertente ‘transcriadora’ inaugurada entre nós por Odorico Mendes”.

Ainda nessa terceira parte, temos a oportunidade de ler uma interessante crítica de João Ribeiro (7) que, ao comentar o *Prometeu Acorrentado* do Barão de Ramiz, revela a sua superioridade, em eloqüência e fidelidade, quando comparada com a versão francesa de J. Puech e a italiana de F. Bellotti. O ensaio é um exemplo típico da concepção romântica e teleológica da literatura à qual, nessa época (e ainda hoje), poucos helenistas escapam.

1 Cf. J. L. Brandão, “Arte da Imperfeição”, in *Jornal de Resenhas* [Folha de S. Paulo], 14/2/1998.

2 No fac-símile do manuscrito, podemos observar como o poeta transpôs os esquemas métricos e a sonoridade original: o primeiro verso anapéstico, por exemplo, é vertido em um hendecassílabo corrupto (de 5 + 6) em que os acentos nas sílabas ímpares traduzem as sílabas longas do grego.

3 1) Guilherme de Almeida, 2) Trajano Vieira, 3) Haroldo de Campos, com o ensaio “O *Prometeu* dos Barões” (seguido pelos textos comentados: excertos da versão do Barão de Paranapiacaba e o *Prometeu Acorrentado* do Barão de Ramiz na íntegra, comentado em uma crítica de João Ribeiro), e a sua transcrição de 167 versos da *Antígone* de Hölderlin.

4 A essas duas últimas, poderíamos somar os excertos de J. Puech e F. Bellotti, citados por João Ribeiro em seu ensaio “*Prometeu Acorrentado*”.

5 O *Prometeu* (Ésquilo), *Antígone* (Sófocles), *Alceste* (Eurípedes), *As Nuvens* (Aristófanes) e *A Marmita* (Plauto).

6 O *Prometeu Acorrentado* de Ramiz Galvão (1907) foi publicado com um atraso de 20 anos, dois anos após a versão de Paranapiacaba.

7 Publicada originalmente na *Essante Clássica da Revista de Língua Portuguesa*, vol. X, 1922.

Atribui-se, por exemplo, ao drama de Ésquilo o “ímpeto vigoroso das criações primitivas, sem a técnica e a perfeição que depois [a tragédia] alcançara”. Guiado também por Aristóteles, em que a história da literatura é comparável à evolução e ao desenvolvimento orgânico dos seres animados, Ribeiro considera o drama esquiliano “primitivo”, “sem regras nem modelos”, de uma “rudeza quase rústica, a fortaleza e a própria energia”, “ainda informe e indefinido”, que “ainda não” possui a “graça”, a “sutileza” e as “proporções de justa medida e harmonia” que, por exemplo, se encontrariam mais tarde no *Édipo Rei* de Sófocles.

O ensaio de Trajano Vieira, que introduz o seu *Prometeu Prisioneiro*, aborda as questões hoje mais prementes nos debates internacionais de estudos clássicos. A partir de um estudo do vocabulário empregado, o autor comenta as diferenças entre os mitos e as representações de Prometeu em Hesíodo e Ésquilo, discute o imaginário político-médico que permeia o drama (8), a insólita caracterização que o poeta faz de Zeus, como um tirano cruel, além de aspectos da recepção do texto durante os séculos XIX-XX.

Quanto às suspeitas que pairam sobre o autor da peça, é citado o comentário de Griffith que, em 1983 (9), reabriu o debate do século passado. Enquanto os argumentos dos outros helenistas baseavam-se em problemas de ordem cênica (o fato de o personagem principal permanecer fixo em um local e o emprego de um terceiro ator – uma inovação tradicionalmente atribuída a Sófocles), Griffith ateu-se às diferenças de linguagem, estilo, métrica e estrutura (a disposição e o predomínio dos diálogos) que o *Prometeu Prisioneiro* apresenta quando comparado com as tragédias supérstites de Ésquilo. Opiniões de Knox (10) e Herrington (11) são introduzidas como contra-argumentos, e talvez o mais forte seja o fato de conhecermos menos do que dez por cento da obra esquiliana. Assim, as divergências poderiam decorrer de uma mudança estilística na última fase do autor (devida, talvez, à influência de outros poetas e/ou ao movimento sofístico) ou ainda

estar vinculadas ao tema tratado.

Martin West, em *Studies in Aeschylus* (Stuttgart, 1990), discute questões de composição do drama de Ésquilo, os problemas de edição que cada tragédia apresenta, os manuscritos, os últimos 500 anos de crítica textual, e dedica todo um capítulo à autoria do *Prometeu Prisioneiro*. Ao lado dos que hoje não acreditam que a tragédia seja de Ésquilo (entre esses Winnington-Ingram e Denis Page), West desenvolve os argumentos de Griffith consideravelmente, devido aos conhecimentos aprofundados durante o preparo da mais recente edição das sete peças de Ésquilo (12). Conclui que, isoladamente, nenhum argumento é decisivo, mas é a soma deles que impressiona e torna difícil aceitar, hoje, que o *Prometeu Prisioneiro* seja da autoria de Ésquilo. O debate continua.

Mas passemos agora às versões de Trajano Vieira. Fazer crítica de tradução é tarefa ingrata na qual é possível cometer as mais graves injustiças. Pois se o bom tradutor está sempre sacrificando uma passagem ou um aspecto do texto para compensá-lo de outra forma, ou em outro lugar, a lente do crítico pode incidir justamente sobre os seus versos menos felizes ou, ao contrário, apenas pinçar os melhores para favorecê-lo. A fim de obter um mínimo de objetividade ao comentar as “recriações” de Trajano, decidimos portanto seguir uma sugestão do próprio Haroldo de Campos e confrontar a sua versão do *Prometeu* com as demais:

“A comparação desses mesmos excertos do ‘traslado poético’ do Barão com a ‘transposição criativa’ que lhes dá agora Trajano Vieira servirá, ademais, para mostrar como procedeu o novo tradutor em seu trabalho, situando-se no desembocadouro dessa linhagem tradutória não negligenciável de tradução humanística, atualizada aqui pela prática moderna do verso” (Haroldo de Campos, p. 246).

Embora Trajano, em nota ao seu ensaio introdutório, refira-se a outras traduções brasileiras e portuguesas do drama, como a

8 B. Fowles, “The Imagery of the Prometheus Bound”, in *American Journal of Philology* 78 (1957), pp. 173-84.

9 M. Griffith (ed.), *Prometheus Bound*, Cambridge, 1983.

10 V. B. Knox, *The Heroic Temper*, 1966.

11 Herrington, “Aeschylus: the Last Phase”, in *Arion* 4.3 (1965); *Philological Quarterly* 58 (1979), pp. 116-8; e *American Journal of Philology* 100 (1979), pp. 420-6.

12 M. L. West, *Aeschylus, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Stuttgart, 1992. O *Prometeu* é incluído, mas com o nome de Ésquilo entre colchetes.

de Bazilio Telles (Porto, 1914), Jaa Torrano (São Paulo, 1985 – cuja versão do título é aproveitada), Ana Paula Sottomayor (Lisboa, 1992) e Mário da Gama Kury (Rio de Janeiro, 1993), comparo apenas os primeiros excertos da versão de Paranapiacaba, selecionados por Haroldo de Campos (pp. 238-46), com as passagens correspondentes em Trajano e Ramiz (13).

Os primeiros versos citados do *Prometeu* de Paranapiacaba são do prólogo que, como nota Griffith (1983, p. 80), não é tipicamente esquiliano, mas “à maneira de Sófocles”. Pois enquanto nas peças que nos restaram de Ésquilo e de Eurípides o coro ou o solilóquio de um personagem, no início do drama, informa os espectadores a respeito dos eventos passados que levaram ao presente estado de coisas, os prólogos de Sófocles são integrados à ação. O diálogo inicial entre os personagens, além de situar o público, também caracteriza os protagonistas, como nessa fala em que Poder (*Krátos*) dirige-se a Hefesto, lembrando-o das ordens de Zeus:

“Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν
[ἐπιστολὰς
ἕξ σοι πατήρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς
[πέτραις
5 ὑψηλοκρήμυις τὸν λεωργὸν
[ὄχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν
[ἀρρήκτοις πέδαις” (14).

T.V. “Deves cumprir à risca, Hefesto, o
[édito
paterno: aprisionar o criminoso
com fortes cabos de aço no rochedo
íngreme”.

B.R. “Das ordens de teu pai, Hefesto,
[cuida,
e o criminoso prende às escarpadas
rochas co’ algemas de aço, que não
[quebrem;”

B.P. “[...] Neste abrupto
Alcantil prende em rede inquebrantável,
De adamantinos vínculos formada,
Este amotinador do povo [...]”.

O emprego de um nome próprio no vocativo sem epíteto (v. 3 “Hefesto”), raro em Ésquilo e mais frequente em Sófocles e Eurípides, ocorre cinco vezes nessa tragédia. Poderíamos talvez imaginar que, aqui e no verso 12, essa forma de tratamento aparentemente rude refletisse a falta de cordialidade nas relações entre Hefesto, Força e Poder. Nota-se, porém, que Hefesto é tratado por “tu”, ao contrário de Prometeu a quem o Poder se dirige na terceira pessoa (15). Além disso, os outros três vocativos simples ocorrem nos diálogos de Prometeu com Ío (vv. 635, 788, 815). Portanto, é mais provável que seja um modo de tratamento informal, entre familiares ou amigos, certamente mais coloquial. Nesse sentido, a sintaxe de Trajano traduz sem rodeios as duras ordens do Poder.

Na primeira caracterização de Prometeu, o Poder o chama de criminoso (v. 5 *leōrgós*). É impressionante que o Barão de Ramiz, no final do século passado, tenha chegado à mesma solução que Chantraine, em 1954, obteve após estudar esse termo importante e difícil (16). Segundo Chantraine, *leōrgós* é derivado de *leios*, que significa liso, o que foi aplanado, reduzido a pó e, portanto, destruído. Hesíquio (III. 31.96) glosa *leōrgós* por malfeitor, espartalhão e homicida (17) e, segundo Pólux (III.134), nas *Memorabilia* (I.3.9) de Xenofonte, é uma palavra grosseira, chula. Esse termo injurioso, mas “sem valor jurídico”, serviu como “um dos diversos substitutos de *kakoúrgos*” e, seguindo o seu modelo, designa um “malfeitor” que é capaz de tudo (18). Ao citar o fragmento 177W de Arquíloco e esses dois versos do *Prometeu Prisioneiro* (vv. 4-5), Chantraine traduziu o termo por “criminoso”, assim como o fizeram Ramiz Galvão e Trajano Vieira.

O Barão de Paranapiacaba, por sua vez, verte *leōrgós* por amotinador do povo. A expressão, além de ser longa, especifica o crime de Prometeu que, no epíteto original, permanece indeterminado. Como outras etimologias já foram aventadas (19), talvez o Barão imaginasse que o termo fosse composto de *leōs* (a palavra significa “tropa”, mas é frequentemente traduzida por

13 A. Mauricéia Filho, em *O Barão de Ramiz (1846-1938)* (Brasília, Instituto Nacional do Livro-MEC, nº 3, 1972), comparou a versão de Ramiz Galvão com o outro *Prometeu* do Barão de Paranapiacaba (em heptassílabos rimados).

14 Cito o texto grego estabelecido por Griffith (1983), que parece ter sido o que serviu como base para a tradução de Trajano Vieira.

15 Versos 43, 52, 70.

16 P. Chantraine, *Glotta* 33, 1954, pp. 25-36.

17 Hesíquio (III. 31.96) *λεωργόν* *κακοῦργον*, *πανούργον*, *ἀνδροφόνον*.

18 *Panoúrgos* no ático e *leōrgós* no jônico substituem o antigo *kakoergós* (Chantraine, 1954, pp. 32-3). Veja também *As Coéforas* (383) de Ésquilo e *Os Acarnenses* (311) de Aristófanes.

19 No *Suda*, após a citação desses versos, explica-se que Prometeu é *leōrgós* porque tudo suporia ou ouso (*pántomas*), ele é “o que morre pelo povo” (*τὸ ὑπὲρ τοῦ λαῶ ἀποθνήσκων*). Griffith (1983, p. 82) sugere a leitura de *λέως* + *ὄργη* – com o significado de “o que faz absolutamente qualquer coisa”.

“povo”) e a raiz ὄργ- (“fazer”, “trabalhar”), e daí o sentido de “demagogo” (“o que *trabalha* o povo”). De qualquer forma, é uma interessante leitura de época que trai a ideologia do tradutor.

A segunda passagem selecionada por Haroldo de Campos faz parte da resposta de Hefesto ao Poder (vv. 14-15):

“ἔγὼ δ’ ἄτολμός εἰμι
[συγγενῆ θεὸν
15 δῆσαι βίαι φάραγγι πρὸς
[δυσχειμέρωι.”

T.V. “Pregar no precipício um deus parente exige uma coragem que eu não tenho.”

B.R. “falta-me contudo o ânimo de atá-lo, um deus parente, à rocha [procelosa.”

B.P. “Agora, quanto a mim... [sinto faltar-me coragem de fincar nessa quebrada, que algente bruma intolerável torna, um Deus, parente meu [...]”.

Destaca-se, mais uma vez, a linguagem clara e direta de Trajano, concisa como a de Ramiz. Em “precipício... parente”, a aliteração (συγγενῆ ... φάραγγι) é reconstruída, mas perde-se a qualificação da escharpa como sendo *dyskheîmeros* (“procelosa” em Ramiz, e parafraseada por Paranapiacaba em “que algente bruma intolerável torna”). Por outro lado, é preferível a versão de *átolmos* como “falta de coragem”, presente em Paranapiacaba e Trajano, à arcaizante solução de Ramiz (“falta de ânimo”).

Pouco adiante, Hefesto continua, dirigindo-se agora a Prometeu (vv.19-24):

“ἄκοντά σ’ ἄκων δυσλύτοις
[χαλκεύμαις
20 προσπασσαλεύσω τῶιδ’
[ἁπανθρώπων πάγωι,
ἴν’ οὔτε φωνῆν οὔτε του
[μορφῆν βροτῶν
ὄψηι, σταθευτὸς δ’ ἡλίου
[φοίβηι φλογί

χροιάς ἀμείψεις ἄνθος
[ἀσμένωι δέ σοι
ἡ ποικιλείμων νῦξ
[ἀποκρύψει φάος.”

T.V. “contra nós dois, o bronze indissolúvel te imobiliza no penedo inóspito de onde não vês nem voz nem cor [humana.

O sol aceso troca a flor da pele queimada. Para teu alívio, a noite encobre o lume com seu manto rútilo”

B.R. “pregar-te-ei nesta rocha desabrida, onde não vejas voz nem forma [humana;”

crestado pelo sol na viva chama, a tez mimosa fanará; ansioso pela noite de estrelas recamada,”

B.P. “[...] em nós de bronze, indissolúveis, – A meu e teu pesar –, eu vou [pregar-te.

Aqui nunca hás de ouvir mortal [acento, Nem face de homem ver; antes, [crestado, Lento, pelas do sol ferventes [chamas, Perderás, dia a dia, a flor da pele. Há de a noite, por ti sempre almejada, Sumir o dia no estrelado manto.”

Novamente os versos de Paranapiacaba são quase prosaicos quando comparados com os de Ramiz e Trajano, e o acréscimo desnecessário de expressões adverbiais, inexistentes no texto original (“lento”, “nunca”, “dia a dia”), torna exacerbada a já forte carga de emoção da passagem. Nota-se também um cochilo de Ramiz Galvão, que deixou de traduzir um verso inteiro. Há outras lições para o v.19, como, por exemplo, a presente na edição de West (20). Mas poderia Ramiz estar trabalhando com um texto no qual o verso simplesmente não constasse? O “bronze indissolúvel” de Trajano recupera, de forma enxuta, a boa solução de Paranapiacaba e, no verso seguinte, “penedo inóspito” reproduz a aliteração grega, vertendo o adjetivo

20 West (1992): ἄκοντά σ’ ἄκων.

apanthrōpōi com maior precisão do que o “desabrida” de Ramiz.

Se o verso “onde não vejas voz nem forma humana” do Barão de Ramiz transpõe o original com maior fidelidade, “onde/não vês nem voz nem cor humana” de Trajano acentua a sinestesia e o caráter de *morphé* como aparência ou forma externa, sem ignorar a ênfase na repetição das negativas (*nem... nem*). Em seguida, a tez mimosa, no verso de Ramiz, envelheceu com o tempo, ao contrário da flor da pele de Paraniacaba e Trajano. Embora, em português, a expressão seja um lugar-comum, o seu sentido concreto revive no contexto dos versos.

Quanto à última frase desse excerto, mais sonora e precisa é a solução de Trajano, que não empalidece nem vulgariza a imagem original. Pois a “noite” não é “recamada de estrelas” (Ramiz), nem se trata de um “manto estrelado” (Paraniacaba). Os trajes da noite são *poikíloi* (“variegados”, “bordados”, “multifacetados”): é antes um “manto rútilo” que a veste (21).

Nos dois versos seguintes (vv. 64-65), o Poder se apraz ao descrever a tortura de Prometeu:

“ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς
[αὐθάδη γνάθον
65 στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ’
[ἔρρωμένως”

T. V. “No meio do seu peito encrava agora
O dente afiado desta cunha de aço”

B. R. “Agora enterra-lhe, por sobre
[os peitos,
da cunha de aço os arrogantes
[dentes.”

B. P. “O dente ousado dessa cunha d’ aço
Embebe, em cheio, por seu peito
[adentro.”

Prometeu recebe, nos versos 436, 964, 1012, 1034 e 1037, a mesma adjetivação aqui conferida ao “dente” da cunha que irá feri-lo (22). Como ele, o aço é *authádēs*, isto é, “refratário”, “obstinado” ou “sem

remorso”. A atitude de espírito atribuída ao aço, já humanizado por meio da metáfora (“mandíbula”), transparece de forma mais clara nos versos dos barões (“arrogantes dentes”, “dente ousado”). Por outro lado, o verbo “encravar”, empregado por Trajano, significa exatamente (como o grego *passaléuō*) afixar, prender como/ou com um “cravo” (*pássalos*). Após a saída de Hefesto, Poder e Força, Prometeu, em solilóquio, invoca os elementos da natureza que estão ao seu redor – o Éter, os ventos, os rios e o Sol – para testemunharem os males sofridos (vv. 88-91):

“ὦ διοσ ἀϊθῆρ καὶ ταχύπτεροι
[πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίων τε
[κυμάτων
90 ἀνήριθμον γέλασμα παμμῆτόρ τε
[γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον
[ἡλίου καλῶ,”

T. V. “Ventos alivelozes, ar divino,
Fontes dos rios, inúmeros sorrisos
de ondas salinas, Terra,
[mãe-de-todos,
eu vos invoco e ao Sol, visão total
no disco [...]”

B. R. “Éter divino, alados prestos ventos,
Fontes dos rios, ondular das vagas.
Terra – mãe comum, sol omnividente,
eu vos invoco!”

B. P. “Ó Éter divinal; auras velozes;
Mananciais dos rios; vós, ó risos
Inumeráveis de marinhas ondas;
Ó Terra, mãe universal; ó disco
Do sol omnividente! Aqui me tendes!”

Ao inverter a ordem dos dois primeiros elementos invocados (aparentemente por questões métricas), Trajano sacrifica a composição em anel (“*priamel*”), uma figura comum na poesia grega arcaica. Se acompanharmos, no texto grego, a seqüência das invocações, notamos que Prometeu dirige-se primeiro ao elemento mais alto, o Éter,

21 Cf. Safo (fr. 1.1 l-P) para o termo “faiscante” de Afrodite (*poikilóthrona*).

22 O *gnáthos* é a “mandíbula”, a queixada inferior (cf. LSJ). Veja também, mais adiante (vv. 726-7 em Trajano Vieira): “onde está Salmidéssia com mandíbulas/duras...”. Cf. Griffith, 1983, p. 96.

depois aos ventos, às águas e à terra, antes de voltar ao sol. Ao “disco” do sol (v. 91) e ao seu trajeto circular, corresponde a figura traçada pela enumeração. Verter *dios aithér* por “ar divino”, em vez de “Éter divino” ou “divinal”, também acarreta dificuldades porque, além de “ar” e “Éter” serem coisas distintas (23), dada a sua colocação entre vírgulas após “ventos” (e não coordenado, como no original), é fácil confundir-lo com um aposto.

“Alivelozes”, o ousado epíteto criado por Trajano, é conciso e reconfigura a aliteração do verso grego, mas é uma leitura difícil. O adjetivo teria sido criado por analogia com o latino *alipes* (“pés alados”)? Na tradução de Ramiz, perde-se a força do composto em vista da compreensão mais fácil, enquanto Paranapiacaba simplesmente lhes cortou as “asas”. Os dois versos seguintes de Trajano superam os dos barões. Neles encontramos as imagens com todo o seu brilho e vigor: compare o ritmo ondulante de “inúmeros sorrisos/ de ondas salinas”, com “ó risos/ Inumeráveis de marinhas ondas” (B.P.) e o insosso “ondu-

lar das vagas” (B.R.). O epíteto da Terra, “mãe-de-todos” (*pammetór*), é também uma solução superior, em contraste com “mãe comum” e “mãe universal”. Por fim, o último elemento natural invocado pelo Titã sofre um pouco na audaz transcrição de Trajano. Em paráfrase prosaica e literal, seria algo como o “círculo (ou disco) omnividente do sol”, o que ficou um tanto obscuro em “Sol, visão total no disco”.

No final, entre perdas e ganhos, após confrontar essa pequena amostragem dos versos de Trajano e dos barões, seria muito difícil se tivéssemos que escolher entre eles, como Dioniso no concurso cômico de poetas trágicos nas *Rãs*. Os finalistas provavelmente seriam Ramiz e Trajano, ora a balança pende para um, ora para o outro. Mas daí, entre esses dois, faço minhas as palavras do deus (Aristófanes, *As Rãs*, vv. 1411-13):

“Queridos são, e não irei julgá-los.
Odiosa a nenhum dos dois serei:
pois um tenho por sábio,
[o outro me agrada”.

23 Segundo Griffith (op. cit., p. 102), na épica arcaica o Éter é “o espaço entre terra e céu, ou o próprio céu”. Veja, porém, G. S. Kirk, J. E. Raven, e M. Schofield em *The Presocratic Philosophers* (Cambridge, 1983, p. 9), que citam Homero, Hesíodo e Xenófanes para a distinção entre *aér* e *aithér*: o primeiro é o “ar” da parte inferior do céu (céu e terra), “enquanto a parte superior (chamado às vezes de *ouranos*) é o Éter, o ar superior que é brilhante e pode ser concebido como fogo”.