

O SORITES DO BÊBADO

Marcos Souza
Universidade Federal de Santa Catarina
marcosnr@matrix.com.br

Resumo: Uma das grandes questões em tradução diz respeito ao nível de interferência permissível ao tradutor ao traduzir um poema. Como o tradutor reproduzirá na nova língua a força particular e peculiar mais os significados tanto interiores como exteriores criados unicamente e exclusivamente pelo escritor original para (e em) uma língua e cultura diferentes? Traduzir um poema não é compor outro poema. Se o tradutor assim o faz, não teremos uma tradução de uma obra que já existe, mas uma nova obra e um novo autor. Será isso o que o leitor de uma tradução estará esperando? Estes são os pontos discutidos neste artigo, utilizando como exemplo um poema grego da série *Anacreontea* e uma tradução para o português. Finalmente, o que a lexicografia tem a ver com tudo isso?

Palavras-chave: poesia grega, tradução de poesia, Anacreonte, *Anacreontea*, lexicografia.

Abstract: One of the great issues in translation concerns the level of interference allowed to the translator when trying to translate a poem. How is the translator to reproduce in the new language the peculiar force and strength, the inner meanings as well as the merely outer ones, of what the original writer created solely and exclusively for and in a different language and a different culture? To translate a poem is not to compose another poem. If the translator do so we will not have a translation of a work that already exists but a new work and a new writer. Is this exactly what the reader will be waiting for? All these points are discussed in this article using as an example a Greek poem from the *Anacreontea* series and a translation to Portuguese language. Finally, what about lexicography?

Keywords: Greek poetry, poetry translation, Anacreon, *Anacreontea*, lexicography.

“Alice had no idea what Latitude was or Longitude, but she thought they were nice grand words to say.”¹

Assim como acontecia com Alice, costuma acontecer com muitos de nós. As palavras nos fascinam, em particular as que não compreendemos. Pior ainda, a palavra utilizada por um falante pode não ter o mesmo significado para o ouvinte. No discurso relatado as coisas pioram. Um segundo ouve de um primeiro e relata o que entendeu para um terceiro que entenderá à sua maneira. Agora, se o falante utilizar uma língua diferente da do destinatário e colocarmos, no meio, um tradutor, a confusão total estará armada. Numa tentativa de resolver os problemas de entendimento das palavras não entendidas e de permitir traduzir as que se encontravam em línguas diferentes, surgiram os dicionários (monolíngues e bilíngues) que, segundo Collison,² “a parte desempenhada pelos amadores é bastante impressionante” e “com uma falta geral de apoio do governo ou de qualquer outro suporte para suas compilações”. Por fim vieram os lexicógrafos para mostrar em que os dicionários estavam errados e como deveriam ser elaborados.³ A própria materialização da corrida *Cáucaso* (*Caucus-race*) da aventura de Alice.

Neste trabalho realizarei a tradução para o português de um poema grego, procurando detalhar algumas partes do processo envolvido. Ao longo deste processo ficará ilustrado a parte desempenhada pela lexicografia⁴, da qual resultará uma tradução interlinear e, posteriormente a tradução final que, por se tratar de um poema, nem sempre resultará de um processo óbvio e sistemático. Visto ser o grego antigo uma língua de certa forma distante do nosso português, parece-me bastante apropriada para exercitar e ilustrar o papel da lexicografia na tradução e a análise desse processo.

Na parte final do trabalho farei a análise crítica de uma tradução para o português, deste mesmo poema, publicada no livro *História da literatura* da autoria de José Marques da Cruz, e que ilustrará também como o tradutor, no desejo de criar sua própria

poesia, parece, em alguns casos, ignorar a lexicografia. Fica-nos, assim, a perene dúvida: ou o tradutor não entendeu corretamente o poema devido a uma falha no seu processo de tradução, quando na fase lexicográfica, ou prevaleceu acima de tudo o seu desejo de fazer poesia, violentando a lexicografia.

Original grego, um *working vocabulary* e uma tradução interlinear

O poema a ser utilizado é muitas vezes referido como sendo de Anacreonte ou então denominado de “Ode Anacreônica”. Convém, portanto, iniciar com alguma informação sobre este poema, data e possível autor.

Anacreonte foi um poeta grego, do século VI a.C., nascido na cidade jônica denominada Teos e que devido as invasões persas comandadas por Ciro, viajou para o continente grego, estabelecendo-se em Atenas. Pausânias em sua descrição de Atenas menciona a existência de uma estátua de Anacreonte na acrópolis ateniense, junto das estátuas de Péricles e seu pai Xantipus.⁵ Sua poesia teve como tema o amor, a bebida e a sátira e foi denominada de erótica por Cícero.⁶

Anacreontea, no entanto, trata-se de uma coleção de 62 poemas gregos escritos segundo o estilo de Anacreonte e cujos autores são desconhecidos, assim como não há uma unanimidade quanto a data em que foram escritos. David A. Campbell, em sua edição dos poemas de Anacreonte e dos poemas que constituem a série denominada *Anacreontea*, apresenta diferentes opiniões de eruditos quanto a data destes poemas. Para alguns, o poema em questão, foi escrito no primeiro século de nossa era, enquanto que, para outros, foi escrito no século IV a.C.⁷ Sua primeira tradução foi para o latim, realizada por Henri Estienne em 1554 e publicada na França⁸, tendo sido admirado e traduzido para o inglês por vários poetas

importantes como Abraham Cowley (1618-1667), Sir Thomas Stanley (1625-1678) e Thomas Moore (1779-1852). Destes três poetas, apenas Stanley Thomas aproximou-se mais do texto original, evitando a paráfrase.⁹ Hoje, embora um tanto esquecido, continua presente nos livros de ensino de grego antigo como modelo de texto para a prática da tradução¹⁰ e nas antologias de poesia lírica grega.¹¹

Anacreonte ficou famoso como um poeta satírico que utilizava o amor e o vinho como temas para seus poemas. Seu estilo gerou a série *Anacreontea* e continuou sendo imitado vários séculos depois, inclusive por Yeats.¹² Seus poemas, assim como os de seus imitadores, são agradáveis de traduzir e não por acaso são utilizados como exercícios de tradução nos livros de grego.

Vejamos o poema em sua forma original, reproduzido da edição da *Loeb Classical Library* traduzido e editado por David A. Campbell,¹³ estando classificado como número 21.

**h[gh? mełaina pinei
 pinei dendrea d' auḗna.
 pinei qałass' aḗaurouj .
 o[d < hlioj qałassan,
 ton d < hlioion selhnh .
 ti< moi maxesq < eḗaiḗoi ,
 kauḗ? qełonti pinein ;¹⁴**

Textos em línguas antigas como o grego, hebraico, sânscrito, etc., costumam, para fins de estudo e trabalho, serem apresentados na forma de uma tradução literal palavra por palavra junto com a língua original, denominada de tradução interlinear. Conforme será explicado mais adiante, a forma proposicional dos versos deste poema auxilia na inteligibilidade da tradução direta palavra por palavra, podendo ser quase que a tradução definitiva. Podemos, perfeitamente, trabalhar com essa primeira tradução para fins de análise. No entanto, conforme Jason David BeDuhn alerta

em seu livro *Truth in Translation*, a tradução interlinear é apenas “um passo fundamental no caminho para a tradução.”¹⁵

Montarei inicialmente um *working vocabulary*, a partir de um dicionário grego bilíngue, que resultará na tradução interlinear do poema. A montagem do vocabulário e da tradução interlinear ficou bastante facilitada devido ao que o professor Welker denomina de equivalência total entre os lexemas A e B ou mono-equivalência, pois a grande maioria das palavras são “lexemas que designam objetos muito específicos”¹⁶ (terra, mar, árvore, céu, lua, etc.). Para facilitar a organização do trabalho, o vocabulário foi colocado no final deste trabalho na forma de apêndice. Os dicionários utilizados foram o *Greek Vocabulary* editado pela JACT¹⁷ e o *An Intermediate Greek-English Lexicon*, ambos de uso mais fácil do que o *Greek-English Lexicon* de Liddell e Scott, sendo que algumas das dificuldades encontradas serão discutidas à medida que a tradução do poema for sendo discutida.

A partir do vocabulário de trabalho (Apêndice I) me foi possível montar a seguinte tradução interlinear que servirá de base para a análise que se seguirá.

1. **h[gh? meł aina pinei,**
A terra negra bebe
2. **pinei dendrea d' auḥna.**
Bebe a árvore dela
3. **pinei qałass' aḥaurouj .**
Bebe o mar a torrente
4. **o[d < hlioj qałassan,**
O sol do mar

5. **ton d <hlion selhah .**

Do sol a lua

6. **ti< moi maxesq < e[ai]foi ,**

Por que comigo brigam, amigos,

7. **kau[?]q[?]onti pinein ;**

eu próprio também querendo beber?

A latitude e longitude do texto fonte

Este poema apresenta, na sua forma original, uma característica bastante peculiar: os cinco primeiros versos encontram-se na forma proposicional. Por forma proposicional, segundo John I. Saeed,¹⁸ se entende um tipo de abstração da sentença em que elementos de informação gramatical são irrelevantes, adotando-se uma perspectiva lógica quanto a afirmação ou negação de um predicado em relação a um argumento. Na forma proposicional interessa apenas o argumento (sujeito) e o predicado (aquilo que se afirma ou se nega do sujeito).

O verso 1 (**h[gh? m[?aina pinei / A terra negra bebe**) tem como argumento **h[gh? m[?aina / terra negra** e como predicado **pinei / bebe**. Trata-se de uma forma proposicional simples que, do ponto de vista lógico, somente interessa se é verdadeira ou não.¹⁹ O verso 2 (**pinei dendrea d' au[?h / Bebe a árvore dela**) pode ser reescrito como *A árvore bebe da terra*, ficando evidente que também se encontra na forma proposicional (argumento + predicado), a árvore (argumento) bebe (predicado). No verso 3 (**pinei qa[?ass' a[?aurouj / Bebe o mar a torrente**), a forma proposicional está bem evidente, principalmente na língua original o grego. O sujeito **qa[?assa/mar** está caracterizado pelo nominativo, enquanto que **a[?aurouj/torrente**, no acusativo, fica

associado como parte do predicado, o verbo **pinw**/beber. Os versos 4 e 5 são formas proposicionais com o verbo (**pinw**/beber) elíptico, conforme estabelecido pelos três primeiros versos. Os sujeitos destas duas proposições (**hl ioj**/sol no verso 4 e **sel hnh**/lua no verso 5) são determinados pelo nominativo e seus objetos (**qał assan**/mar e **hl ion**/sol respectivamente) determinados pelo acusativo, evitando-se ambiguidade sintática.

Os cinco primeiros versos podem ser reescritos, em português, a partir da tradução interlinear, da seguinte maneira:

A terra negra bebe;
 A árvore bebe da terra;
 O mar bebe a torrente;
 O sol (bebe) o mar;
 A lua (bebe) o sol.

Temos assim cinco proposições afirmativas declarando que um sujeito (x) bebe algo. No entanto, de acordo com a lógica montada, não importa o que x bebe, mas simplesmente o fato de beber e, conforme veremos, mais adiante, nisto reside a base da falácia existente no poema. Os versos 7 e 8 se encontram na forma mais conhecida como *enunciado*, contrastando com os cinco primeiros versos em suas formas proposicionais, sendo mais apropriada sua análise pela pragmática do que pela semântica.²⁰

O mesmo poema pode ainda ser reescrito em uma forma mais geral, reforçando sua estrutura lógica e também sua coerência:

Proposição 1 – x1 bebe;
 Proposição 2 – x2 bebe;
 Proposição 3 – x3 bebe;
 Proposição 4 – x4 bebe;
 Proposição 5 – x5 bebe;
 Enunciado (versos 6 e 7).

Embora a forma proposicional dos cinco primeiros versos seja a mesma (um argumento *x* bebe), este argumento muda a cada verso. No entanto, uma análise mais cuidadosa revela que os cinco argumentos (*x*₁, *x*₂, *x*₃, *x*₄, *x*₅) são todos hipônimos do superordenado natureza (*terra, árvore, mar, céu, lua*), permitindo-nos inferir que em cada proposição há um predicado adicional e implícito para cada argumento *x*, ou seja, o argumento *x_i* é um elemento da natureza. A partir desta inferência podemos reescrever a forma geral anterior dos cinco primeiros versos.

- Proposição 1 – *x*₁ é um elemento da natureza e *x*₁ bebe;
- Proposição 2 – *x*₂ é um elemento da natureza e *x*₂ bebe;
- Proposição 3 – *x*₃ é um elemento da natureza e *x*₃ bebe;
- Proposição 4 – *x*₄ é um elemento da natureza e *x*₄ bebe;
- Proposição 5 – *x*₅ é um elemento da natureza e *x*₅ bebe;
- Enunciado (versos 6 e 7).

O poema grego acima, conforme a tradução interlinear, é estruturado em torno do verbo *beber* (no original grego o verbo **πινω**) e seu campo semântico. Os três primeiros versos utilizam o verbo *beber* explicitamente na terceira pessoa singular do presente indicativo, enquanto que os versos 4 e 5 apresentam o mesmo verbo, no mesmo tempo e pessoa, porém na forma elíptica. Esse verbo volta a aparecer no verso 7, porém na forma infinitiva, junto com dois outros verbos (**μαχομαι/lutar, ποτω/desejar**).

Vejamus agora como o poema pode ser analisado pela linguística textual. Primeiramente, convém lembrar os cinco dispositivos de coesão segundo o modelo delineado por Halliday e Hasan²¹ e que, de acordo com Mona Baker em seu livro *In other words*, é o “melhor e o mais bem detalhado modelo disponível de coesão”.²² Relembrando, esses cinco dispositivos de coesão em inglês, perfeitamente válidos para o português, são: referência, substituição, elipse, conjunção e coesão lexical.

Inicialmente, descarto o uso de conjunção, visto os cinco primeiros versos estarem na forma proposional, não necessitando de conjunções para se interligarem. A coesão entre as proposições (versos 1 a 5) é assegurada pela própria reiteração da forma (proposição lógica), mesmo predicado (verbo **pinw**/*beber*) e argumentos pertencentes a uma mesma categoria (natureza).

O dispositivo fundamental de coesão, neste poema, é a reiteração semântica e lexical. Cada verso, do primeiro ao quinto, é uma repetição do anterior (um elemento *x* bebe). Além disso, os argumentos (*terra, árvore, torrente, céu e lua*) dessas cinco proposições são todos hipônimos do superordenado natureza. Embora não haja conjunções interligando essas cinco proposições, a coesão entre elas é fortalecida pela implicação do elemento de uma no argumento da seguinte e da mesma idéia obsessiva. Por exemplo, o elemento mar (argumento da proposição 3) faz parte do predicado da proposição 4, enquanto que o argumento desta proposição (céu) integra-se no predicado da proposição 5 que tem a lua como argumento e, principalmente, pela repetição da mesma idéia.

Reforçando ainda mais a coesão lexical, o verbo **pinw** / *beber* é o núcleo do predicado das cinco proposições, ocorrendo sempre na terceira pessoa do singular do presente indicativo e, finalmente, na forma infinitiva no enunciado formado pelos versos 6 e 7. A coesão lexical por elipse é ilustrada nos versos 4 e 5, enquanto que no verso 2 temos um exemplo de referência pronominal anafórica com o pronome *dela* referindo-se ao argumento *terra negra* da proposição 1.

Sobre a coerência desses primeiros cinco versos, destaco a reiteração obsessiva do mesmo pensamento em cada um dos versos de 1 a 5 como um tipo de paralelismo: *um elemento x da natureza bebe*.

Finalmente, temos os versos 6 e 7 na forma de enunciado, diferenciando-se da forma proposicional dos versos 1 a 5 e cuja análise terá de ser feita pela pragmática em lugar da semântica.

Encontramos, portanto, três tipos de coesão (referência, elipse e reiteração lexical, além do paralelismo existente entre os cinco primeiros versos) utilizados neste poema, dando-lhe um sentido de

unidade e transformando-o em excelente instrumento para o aprendizado da língua grega. O estudo deste poema, sua fácil memorização, auxilia o entendimento e assimilação do verbo **pinw**/beber e de cinco elementos da natureza (**gh?**terra, **dendroj**/árvore, **qałassa**/mar, **hlioj**/céu e **sel hah**/lua). A brevidade do poema, sua unidade fortemente coesa e a repetição da mesma idéia por cinco vezes auxiliam na sua memorização e conseqüentemente na assimilação do vocabulário e de um modelo de estrutura sintática: *elemento x bebe elemento y*.

Um bêbado que conhece lógica

Retomo a forma proposicional dos versos 1 a 5 para uma análise do poema do ponto de vista da semântica formal e, conseqüentemente, analisar o enunciado expresso nos versos 6 e 7, buscando sua integração (coesão e coerência) com os demais versos.

Os versos 1 a 5, conforme já analisado, possuem uma forma proposicional lógica do tipo *argumento + predicado* e, utilizando-se a notação da lógica proposicional, podemos escrever $E(x)$ & $B(x)$ com o seguinte significado: *xi* é um elemento da natureza e *xi* bebe. Esta constatação lógica, na forma de uma proposição, é apresentada para cinco diferentes elementos da natureza (x_1 = terra negra; x_2 = árvores; x_3 = torrentes; x_4 = céu; x_5 = lua, afirmando que todos bebem) como que generalizando, por indução, a afirmação para todos os elementos da natureza. Aparentemente, esta parece ser a intenção do poeta, pela seqüência das cinco proposições: concluir que para todo *x* se ele é um elemento da natureza então ele bebe. Utilizando-se o quantificador universal para representar esta inferência, podemos escrever: $\forall x (E(x) \rightarrow B(x))$. Esta expressão lógica deve ser lida como: *para todo x, se x é elemento da natureza então x bebe*.

Para o entendimento do enunciado expresso nos versos 6 e 7, necessitamos fazer uso da pragmática mediante algumas

inferências, implicadas mas não ditas diretamente, pelo menos na forma proposicional.

Utilizando-se a tradução interlinear, podemos traduzir literalmente do grego, estes dois últimos versos, da seguinte maneira para o português:

Por que brigam comigo, amigos,
Também eu querendo beber?²³

Uma leitura pragmática desses dois versos nos permite fazer as seguintes inferências:

- O poeta bebe
- O poeta tem amigos
- Os amigos brigam com o poeta pelo fato deste beber
- O poeta justifica o beber como algo natural, a partir do exposto nos versos 1 a 5

As inferências dos dois últimos versos, associadas à análise dos versos 1 a 5, tornam o poema coeso e coerente, formando uma unidade no todo, dando-lhe um sentido, uma *moral* como diria a Duquesa na história de Alice.

Podemos, finalmente, representar todo o poema utilizando a lógica proposicional:

E(x1) & B(x1)	x1 = terra
E(x2) & B(x2)	x2 = árvore
E(x3) & B(x3)	x3 = mar
E(x4) & B(x4)	x4 = sol
E(x5) & B(x5)	x5 = lua
.....	
E(xi) & B(xi)	xi = qualquer elemento x por generalização

então	
$\forall x (E(x) \rightarrow B(x))$	por indução
$E(y)$	$y = \text{poeta}$
<hr/>	
logo $B(y)$	por dedução (<i>modus ponens</i>)

A falácia do bêbado

Antes de analisar criticamente a tradução para o português, apresentada por José Marques da Cruz, necessito destacar e analisar uma característica delineada na forma do poema na sua língua original, o grego, e que reforça a importância do conhecimento cultural do tradutor. Ele, o poema, revela-nos uma prática entre os gregos antigos, explorada pelo poeta para produzir um estímulo ostensivo no leitor. A prática a que me refiro é mencionada por Luciano em seu *Diálogos dos mortos* e por Erasmo em seu *Elogio da Loucura*.

Em *Diálogos dos Mortos*, o filósofo Diógenes, que já se encontrava na região habitada pelos mortos, envia um recado, através de Pólux, aos filósofos gregos da época:

Em poucas palavras recomendo-lhes de parar de conversa fiada, de discutir sobre a universalidade das coisas e de plantar chifres uns nos outros e de fabricar crocodilos e de afiar as mentes para formular perguntas sem respostas.²⁴

O professor de grego e literatura grega, Henrique Murachco, tradutor para o português de *Diálogo dos Mortos*, faz a seguinte observação, em uma nota, a respeito de *plantar chifres*:

Alusão aos hábitos dos estóicos, que, para treinar a mente dos jovens, criavam problemas, sofismas e silogismos argutos e paradoxais. Diógenes Laércio cita alguns de Crisipo, como

este: “O que não perdeste, isso tens; chifres não perdeste; logo, chifres tens”. É o famoso “silogismo cornuto”, modelo de tantos outros usados nos exercícios de retórica.²⁵

A referência de Erasmo se encontra no *Elogio da Loucura*:

Posso provar que, deste grande bem, sou a popa e a proa ao mesmo tempo; minha demonstração não comporta nem silogismo do crocodilo, nem sorites chifrudo, nem qualquer outra argúcia de dialética; basta o bom senso e ele fica ao alcance da mão.²⁶

Ora, a lógica que encontramos, nesta ode anacreônica analisada, é uma paródia, em forma de poema, das práticas gregas de produzir falácias em forma de silogismos argutos e paradoxais para fins de exercício intelectual. Da mesma maneira que os muitos paradoxos, sorites e silogismos antigos eram falaciosos e tinham como objetivo exercitar a retórica e a lógica, é também falacioso o nosso poema. Mesmo estando fundamentado em um rigor lógico, conforme evidenciado pela análise feita acima, esconde uma falácia.

A base da falácia encontra-se na exploração do campo semântico do verbo **pinw**/*beber*. Sendo este um verbo polissêmico, o poeta habilmente faz uso de seus múltiplos significados e os atribui como predicado único para diferentes argumentos hipônimos do superordenado natureza. Não é falso afirmar que estes elementos bebem, falso é afirmar que este ato físico de beber é o mesmo para todos, e o mesmo do bêbado do poema. Embora cada proposição isoladamente seja verdadeira, a generalização é falsa, pois o predicado *beber*, de cada uma, não é exatamente o mesmo.

A lógica artificiosa deste poema assemelha-se a lógica dos sorites paradoxos²⁷, cuja criação é atribuída a Ebulides de Megara. A ele atribui-se o sorites chifrudo mencionado por Luciano e Erasmo e também outros sorites paradoxos famosos como *O mentiroso*, *A pilha de trigo* e *O homem calvo*. São conhecidos por sorites devido

a sequência de argumentos aparentemente válidos, em forma de pilha, e por paradoxos devido encerrarem uma conclusão falsa. Paradoxo é definido mais precisamente por R. M. Sainsbury, em seu livro *Paradoxes*, como:

Isto é o que eu entendo por um paradoxo: uma conclusão aparentemente inaceitável derivada de um raciocínio aparentemente aceitável a partir de premissas aparentemente aceitáveis.²⁸

Tudo tem sua moral e todo poema tem seu fantasma

Qual o significado do poema. Ou então, segundo Michael Riffaterre,²⁹ qual a sua *significância*? Dito ainda de outra maneira, por exemplo segundo o linguajar da linguística, qual o *fantasma* que habita *sob a forma de uma intenção na textura polissêmica permeada nas diferentes estratificações do significado*?

Nem sempre haverá uma resposta única e definitiva para esta questão. No entanto, o poema, na sua língua de origem, atua como um estímulo ostensivo sobre o ambiente cognitivo do leitor, produzindo um ou mais efeitos contextuais que levam ao seu *fantasma*.³⁰ Um critério para uma boa tradução seria quanto a produzir efeitos contextuais que melhor se aproximam dos efeitos contextuais produzidos pelo poema original.

No poema discutido, uma *ode* grega, existe, antes de tudo, uma forma e uma lógica estabelecidas pelo autor e que levam a uma conclusão: *Bebo, porque todos bebem*. Vimos que essa lógica, utilizada com habilidade pelo poeta, assemelha-se à lógica utilizada pelos *sorites* e outros artifícios lógicos bastante comuns entre os gregos. Além disso, da mesma forma que estes *sorites* e artifícios lógicos nada mais eram do que falácias, também a lógica deste poema é falaciosa.

A lógica do poema pode ser resumida da seguinte maneira:

- Para todo x, se x é elemento da natureza então x bebe
 - y é elemento da natureza
-
- Então y bebe.

Esta, parece ser, é a *significância*, ou *fantasma*, do poema na sua língua original.

Uma tradução para o português

A tradução a ser analisada foi publicada no livro *História da Literatura* da autoria de José Marques da Cruz, sendo esta a única tradução para o português, deste poema, que conheço.

*Ode anacreônica*³¹

A terra bebe a chuva. A planta suga a terra.

O mar engole o rio. O sol absorve o mar;

E a lua absorve em si o resplendor solar...

Pois, se eu bebo também, por que me fazem guerra!

Como analisar criticamente esta tradução? Que critérios utilizar? Conservou o *fantasma* (*moral, significância*) do poema? Corresponde ele ao do original? Qual a qualidade da tradução? Katharina Reis, em seu livro *Translation Criticism – The Potentials & Limitations*, criticou a prática usual para revisões de traduções, usualmente fundamentada em subjetivismo sem consulta ao texto original, com as seguintes palavras:

Revisores raramente tomam o tempo e esforço necessários para comparar uma tradução com sua versão na língua original. Isto acontece com mais frequência se a língua do original é o inglês ou francês, menos frequentemente se for qualquer

outra língua européia, e muito raramente se for qualquer outra língua. O resultado é ultrajante: um trabalho é examinado pelo seu conteúdo, estilo e algumas vezes também pelo seu caráter estético, e tanto o autor e sua obra são julgados somente na base de uma tradução sem consultar-se o original.³²

Uma análise isolada desta tradução para o português nos apresenta como dados objetivos a forma em quarteto, versos longos de doze e treze sílabas poéticas e a rima segundo o estilo clássico (ABBA) dos sonetos de Petrarca.³³ O resto será pura subjetividade, o que reforça a necessidade do conhecimento do poema na sua forma e língua originais, de uma comparação entre os dois (original e tradução) e de um bom dicionário. Exatamente, quase isto, é o que recomenda Katharina Reis:

À luz destas considerações, devemos concluir que a crítica da tradução (*translation criticism*) somente é possível por pessoas que estejam familiarizadas com as línguas fonte e de destino e, conseqüentemente, em condições de poder comparar a tradução diretamente com seu original. Resumindo, crítica da tradução requer uma comparação do texto objetivo com o texto fonte.³⁴

Após as várias análises feitas com o original do poema, o estudo de seu vocabulário, a tradução interlinear, o estudo de sua estrutura lógica, sua identificação com a forma sorites e sua falácia, podemos, com objetividade, avaliar a tradução para o português conforme publicada por José Marques da Cruz. Inicialmente, identificamos uma mudança de forma. Embora ainda se possa identificar as cinco proposições do tipo E(xi) & B(xi), elas perderam sua força devido ao agrupamento duas a duas das quatro primeiras e a expansão da quinta. Porém, o mais grave se encontra na substituição do verbo **piaw**/beber por equivalentes atribuídos pelo tradutor (*suga, engole, absorve*), eliminando totalmente a estrutura lógica do sorites em torno do campo semântico de *beber* e a base de sua falácia.

Se nos determos, no poema original, quanto a forma, conteúdo, lógica (forma sorites) e estilo e compará-los com a tradução, para fins de avaliação, podemos dizer que, em relação ao original, a tradução apresenta as seguintes características :

- **Forma:** alterada quanto ao número de versos, métrica e rima;
- **Conteúdo:** praticamente o mesmo, mas não tão evidente;
- **Lógica:** totalmente alterada, perdendo a característica de sorites e a força da falácia;
- **Estilo:** próprio do tradutor, vocabulário diferente, frases longas e mais elaboradas.

Embora o original não seja um poema importante da literatura grega antiga, ele possui um atrativo devido a peculiaridade de sua forma lógica e o modo falacioso com que o poeta justifica o ato de beber do bêbado, tornando-o um dos poemas favoritos da série *anacreontea*. Já a tradução, tendo descaracterizado a forma lógica de sorites do original, alterado o estilo e eliminado a sequência de uso do verbo **πινω**/beber, limita-se a ser nada mais do que uma quadra poética que pouco lembra o poema grego original. Ou seja, tem-se uma paráfrase para o português, em vez de apenas uma tradução.

Tradução pessoal para o português - o remédio como conclusão

Katharina Reiss, com relação às críticas que o avaliador de uma tradução possa apresentar, faz o seguinte comentário:

Mas então surge o desafio de combinar qualquer criticismo negativo com uma sugestão para uma melhoria. [...] E A. W. von Schlegel (1963, p. 99), ele próprio um tradutor experimentado e bem sucedido, comentou que “Parece-me

que uma exigência razoável quando uma tradução é criticada que sempre seja proposto um remédio.” Para evitar qualquer suspeita da crítica parecer ser uma mera reclamação, este princípio deveria ser sempre observado.³⁵

Farei então minha própria tradução, fundamentada na crítica e análise feitas. Como não desejo uma paráfrase, mas o máximo de fidelidade possível em relação ao original, sei que alguma coisa terá de ser sacrificada na tradução. A chave está em saber identificar o que pode e o que não pode ser sacrificado. Neste caso, em particular, por se tratar da tradução de uma poesia grega antiga, a métrica costuma ser um dos elementos sacrificados devido as incompatibilidades entre a métrica grega e portuguesa.³⁶ A rima, como não existia na poesia grega, é um elemento secundário, dependendo apenas do estilo do tradutor e sua utilização não deve perturbar alguma característica importante do original.

A partir da análise realizada, decidi que o elemento mais importante do poema original é sua forma lógica de sorites, formada pela sequência das cinco proposições contrastando com o enunciado final (versos seis e sete) e o uso reiterado do verbo beber. A simplicidade lexical e sintática do original permitiu-me obter uma tradução praticamente direta da tradução interlinear. O único ajuste necessário foi na métrica, tendo utilizado a redondilha maior sem rimas. Embora o original não tenha título, adicionei um: *O sorites do bêbado*. Não pretendi estabelecer qualquer estilo próprio ou fazer poesia, meramente apresentar uma tradução o mais fiel possível, que mantenha no seu interior o mesmo *fantasma* do original e a falácia implícita: *Toda a natureza bebe, logo bebo também*.

O sorites do bêbado

A terra negra bebe,
Bebe a árvore dela.
Bebe o mar da torrente,
Também o sol do mar,

Como a lua do sol.
Por que então brigam comigo,
Se beber quero também?

Concluindo

Quando lemos um poema em sua língua original, normalmente damos preferência a uma edição que seja fiel ao texto original, esteja livre de erros, que evite simplificações, paráfrases e alterações que procurem explicar os seus possíveis significados. Parece-me razoável que se espere também que a tradução de um poema para outra língua procure manter o máximo de fidelidade e deixe as possíveis interpretações para o leitor. Quando decido ler um poema traduzido de Robert Frost sempre me pergunto se se trata realmente de um poema do poeta norte-americano ou de um poema de João da Silva, o tradutor. E não se trata de decidir quão boa ou má é a poesia traduzida, nem de se João da Silva é melhor ou pior poeta que Robert Frost. A questão é: De quem é o poema? Se me dispus a ler um poema de Robert Frost é de se esperar que queira ler um poema de Robert Frost.

Vejamos a mesma questão ilustrada por um exemplo monolíngue para reforçar as particularidades de um poema. Um dos mais famosos sonetos de John Donne discute a vitória do homem sobre a morte e seus dois primeiros versos são como segue:

*Death, be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for thou art not so;*³⁷

A eloquência e força destes versos estão na sua forma nada convencional, na ordem das palavras, no uso de apóstrofe (endereço direto a um ser ausente como se estivesse presente), personificação e arcaísmo. No entanto, uma tradução intra-língua

destes dois versos procurando por em evidência o significado em lugar da forma e dando preferência ao coloquialismo poderia ser:

*Don't be proud, death. You're not as great as
Some people think you are.*³⁸

Estão os dois exemplos transmitindo a mesma coisa? Teria John Donne obtido sua fama como poeta se escrevesse poemas na forma do segundo exemplo? Estaria ele sendo lido e discutido até nossos dias? Provavelmente não. As palavras são mais invioláveis na poesia do que na prosa. Forma, palavras, ambiguidades, imagens e figuras de linguagem são elementos intrínsecos ao poema e não podem, normalmente, serem separados. Assim como *plot* (enredo), *setting* (espaço e tempo) e *characters* (personagens) são os elementos de uma narrativa e não podem ser alterados sem que se distorça o original, da mesma forma acontece com o poema em relação aos seus próprios elementos. Os múltiplos significados de um poema dependem das palavras e quando mudamos as palavras, mudamos os significados. A força e perenidade de um poema muitas vezes encontra-se na sua forma, escolha de palavras, alteração de sintaxe e ambiguidade formando uma feliz combinação. Esta mesma força desaparecerá com uma tradução reducionista que opta por um dos possíveis significados, explicitando-o.³⁹

Tradução literal ou tradução livre? Esta é a questão que sempre dividiu todos aqueles que têm escrito sobre tradução. Confesso que, entre uma tradução livre e uma literal, prefiro as literais; porém, necessito aqui explicar o que entendo por literal. Embora a tradução de um poema exija desvios e o sacrifício de alguns de seus elementos (ritmo, métrica e rima por exemplo), as palavras do autor devem ser reproduzidas, a linguagem figurativa deve ser mantida em vez de explicada, os aspectos estilísticos e peculiaridades do autor devem permanecer conforme o autor os expressou e, principalmente, o que é ambíguo deve continuar ambíguo.⁴⁰ Estes foram os princípios que nortearam minha tradução do poema *O sorites do bêbado*.

APÊNDICE I

Vocabulário

gh?, **ghj** , **h**[: terra

mɛɭaj , **mɛɭaina** , **mɛɭav** : preta, negra

dendroj , **dendrouj** , **to<**: árvore

qaɭassa , **qaɭassa** , **h**[: mar (**qaɭassa** é a forma jônica para **qaɭatta**)

aɭaurouj , **aɭaurou** , **o** { rio, torrente da montanha

hlioj , **hliou** , **o** { sol

selhəh , **selhəhj** , **h**[: lua

eɭaiɭoj , **o** { companheiro, amigo

eɭaiɭoi : amigos (vocativo plural)

pinw : verbo beber – eu bebo

pinei : presente indicativo terceira pessoa do singular – ele bebe

pinein : infinitivo de **pinw** - beber

maxomai : verbo lutar, brigar (eu luto, eu brigo), este verbo rege o dativo, razão porque temos **moi** (comigo), **kaut&** (também eu mesmo), **qelonti** (querendo), todos no caso dativo

maxesqe : brigam, lutam

qelw : verbo querer – eu quero

qelonti : particípio dativo do verbo querer - querendo

ti< por que?

auɭna : acusativo singular de **auɭh<**(ela), referindo-se a terra, pode ser traduzido por *ela* ou *dela*

moi : dativo de **egw<**(eu) - comigo

kauɭ&?: crase de **kai>auɭ&** - neste caso **kai>**significa *também* e **auɭ&** é o dativo de **auɭoj** , estando relacionado com **moi** resulta na tradução de *também eu mesmo*

h[: artigo definido feminino - a

o { artigo definido masculino - o

APÊNDICE II

Texto com os artigos definidos

Para atender a métrica grega, alguns artigos definidos foram omitidos no poema original pelo autor, criando assim uma linguagem própria da poesia e contrariando algumas regras da escrita em prosa. Para ilustrar os desvios feitos pelo poeta, adicionei os artigos definidos conforme seriam exigidos por uma linguagem em prosa.

Adicionalmente, o poema faz uso de elisões e crase que, além de ser uma prática no grego antigo, auxilia na composição do número de pés poéticos de acordo com a métrica. **d' auḗnā** ; **qaḷass' aḡaurouj** ; **d < hlioj** ; **d < hlion** ; **māxesq < eḡaiḡoi** são casos de elisão enquanto que **kaut&** trata-se de uma crase (**kai > aut&**).

h[gh? meḷaina pinei
 pinei [a] dendrea d' auḗnā.
 pinei ḡ[qaḷass' aḡaurouj .
 o[d < hlioj [hḡ] qaḷassan,
 ton d < hlion ḡ[selhḡh .
 ti< moi māxesq < eḡaiḡoi ,
 kaut&? qeḷonti pinein ;

APÊNDICE III

Escansão do poema

Para uma melhor compreensão da organização e do ritmo do poema, acrescento, a seguir, o poema escandido de acordo com a métrica grega.⁴¹ Na representação gráfica das unidades de tempo, pés, tradicionalmente têm sido utilizado os símbolos – (macron) para indicar uma sílaba longa e ∪ (braquia) para indicar uma sílaba curta. A métrica utilizada pelo autor é a de dímeter catalético, versos de sete sílabas com um padrão

– – / ∪ – // ∪ – / – ou então ∪ – / ∪ – // ∪ – / – .⁴²

– – / ∪ – / ∪ – / –

1. Η gh?m̄aina pinei,

– – / ∪ – / ∪ – / –

2. pinei dendrea d' auḗn.

– – / ∪ – / ∪ – / –

3. pinei qaḷass' aḗaurouj.

∪ – / ∪ – / ∪ – / –

4. o[d < hlioj qaḷassan,

– – / ∪ – / ∪ – / –

5. ton d < hlion selnh.

∪ – / ∪ – / ∪ – / –

6. ti<moi maxesq < eḗaiḗoi,

– – / ∪ – / ∪ – / –

7. kauḗ&?qeḗonti pinein ;

Notas

1. CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Edição bilingue inglês/francês. Paris: Les Langues Modernes, 1990, p. 24.
2. COLLISON, R. L. *A History of Foreign-Language Dictionaries*. London: Andre Deutsch, 1982, p. 17,19.
3. O problema com os lexicógrafos, assim como em diversas áreas da linguística, é que suas opiniões e recomendações, resultantes de suas pesquisas, não têm força de lei. A verdadeira lei é aquela ditada pelo mercado editorial. O próprio Collison reconhece isto em seu livro citado, na página 179.
4. O professor Herbert A Welker, (*Dicionários – Uma pequena introdução à Lexicografia*, Thesaurus, 2004, p. 11) apresenta dois sentidos para a palavra lexicografia: (1) “arte de elaborar dicionários”, (2) o estudo de problemas ligados à elaboração de dicionários, crítica de dicionários, pesquisa da história da lexicografia, pesquisa do uso de dicionários. Neste trabalho farei uso do que penso ser um terceiro sentido e que, na verdade, talvez seja um desdobramento de “pesquisa de uso de dicionários”. Utilizarei lexicografia como o uso prático de dicionários para a busca de equivalentes de uma língua (L1) para uma segunda língua (L2) com o fim de criar um vocabulário de trabalho (*working vocabulary*) para fins de entendimento de um texto em uma língua L1 ou de sua tradução para uma língua L2, constituindo-se assim em uma fase no processo de tradução. O sentido de *equivalente* em dicionários bilíngues encontra-se descrito pelo professor Welker em seu livro (op. cit. p. 194-199) e será retomado mais adiante.
5. PAUSANIAS. *Guide to Greece* (I.25). Volume 1: Central Greece. London: Penguin, 1979, p. 70. “Na acrópolis de Atenas encontram-se estátuas de Péricles e seu pai Xantípus, que lutaram contra os persas na batalha naval de Micale. A estátua de Péricles está de um lado, enquanto que junto a de Xantípus encontra-se a estátua de Anacreonte de Teos, o primeiro poeta depois de Safo de Lesbos a utilizar o amor como seu tema principal. A estátua representa-o como um homem cantando enquanto está bebado.” Salvo indicação contrária, as traduções são de minha responsabilidade.
6. CICERO. *Tusculan Disputations* 4. 71. *Nam Anacreontis quidem total poesis est amatoria* (toda a poesia de Anacreonte é erótica).

7. CAMPBELL, David A. (editor e tradutor). *Greek Lyric. Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 3-18. Volume da Loeb Classical Library.

8. A história desta primeira tradução para o latim e de outras que a seguiram encontra-se documentada no livro *Anacreon redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, escrito por John O'Brien e publicado por The University of Michigan Press em 1995.

9. Sir Thomas Stanley reduziu os sete versos do original para cinco utilizando versos mais longos mediante o emprego de *enjambement*, porém mantendo a lógica do poema: *Fruitful Earth drinks up the rain, / Trees from Earth drink that again, / The Sea drinks the Air, the Sun / Drinks the Sea, and him the Moom: / Is it reason then, d'ye think / I should thirst when all else drink?* Abraham Cowley utilizou 20 versos e Thomas Moore 14.

10. Alguns destes livros são: *Initiation au Grec Ancien* de J. V. Vernhes; *Learn the Ancient Greek* de Peter Jones; *Elementary Classical Greek* de Frederick Williams; *Cours de Grec Ancien a l'Usage des Grands Commencants* de A. Lebeau e J. Métayer; *Lire le Grec - 4e. et grands débutants* de M. Ko, Delmas-Massouline e Peter Boehrer.

11. *Greek Lyric Poetry a Selection of Early Greek Lyric Elegiac and Iambic Poetry*, editado por David A. Campbell e publicado por Macmillan (1972); *Greek Lyric Poetry*, traduzido por M. L. West e editado por Oxford University Press (1999); *Greek Melic Poets* editado por Herbert Weir Smyth e publicado por Biblio and Tannen (1963); além de *Greek Lyric* traduzido e editado por David A. Campbell na coleção da Loeb Classical Library, publicado por Harvard University Press (1988, 2001).

12. W. B. Yeats (prêmio Nobel de Literatura em 1923) escreveu o poema *A drinking song* segundo o estilo de Anacreonte: *Wine comes in at the mouth / And love comes in at the eye; / That's all we shall know for truth / Before we grow old and die. / I lift the glass to my mouth, / I look at you, and I sigh*. Publicado em *Great Love Poems* editado por Shane Weller e publicado por Dover, 1992, p. 106. Segundo Alexander Norman Jeffares, em seu livro *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, p. 91, Yeats escreveu *A drinking song* para a peça *A Mirandolina* de Lady Gregory que, por sua vez, era uma adaptação de *La Locandiera* de Goldoni. Na peça original, o poema, em italiano, é como segue: *Viva Baco e viva Amore / L'uno e l'altro ci consola: / Uno passa per la gola / L'altro va dagli occhi al cuore / Bevo il vin; cogli occhi poi . . . / Faccio . . . quel che fate voi*.

13. David A. Campbell traduz literalmente todos os poemas sem a preocupação de fazer poesia: *The black earth drinks, the trees drink it. The sea drinks the torrents, the sun the sea, the moon the sun. Why fight with me, my friends, if I too want to drink?* Op. cit. p. 191.
14. Texto grego publicado em *Greek Lyric* da Loeb Classical Library (vol. 143) , editado e traduzido por David Campbell, p. 190.
15. BeDUHN, Jason David. *Truth in Translation. Accuracy and Bias in English Translations of the New Testament*. Lanham: University Press of America, 2003, p. 12.
16. WELKER, H. A. *Dicionários*, p. 195.
17. A Joint Association of Classical Teachers editou um curso de grego clássico constituído por vários livros e que tem como base o *Reading Greek* (texto) e o *Reading Greek. Grammar, Vocabulary and Exercises*. Como auxílio para o curso editou também um volume adicional denominado *Greek Vocabulary* (Cambridge, 1980, 1996) na forma de um vocabulário de trabalho para todo o curso. Já o *An Intermediate Greek-Lexicon* é uma versão simplificada do *Greek-English Lexicon* de Liddell e Scott, tendo sido editado por Oxford University Press, 1999. No entanto sua primeira edição é de 1889 com prefácio do próprio H. G. Liddell.
18. SAEED, John I. *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 13. Obra publicada originalmente em 1997.
19. Conforme será evidenciado mais adiante, na verdade podemos inferir dois predicados para o argumento x. E(x) significa que x é um elemento da natureza e B(x) significa que x bebe. Podemos escrever esta proposição utilizando uma notação lógica: E(x) & b(x). Esta mesma forma proposicional será aplicada a cada um dos primeiros cinco versos e poderá ser lida como: xi é um elemento da natureza e xi bebe.
20. Além disso, esses dois últimos versos são os que apresentam maior dificuldade na tradução. O pronome pessoal de primeira pessoa **mi** está no dativo (regido pelo verbo **maxomai**) e é traduzido sem dificuldades por *comigo*. Já a palavra **kaut&?** (verso 7) é resultado de uma crase entre **kai** (*também*) e **aut&?**(dativo do pronome **autoj**) basicamente associado à terceira pessoa. No entanto, ele tem uma utilização associada com a primeira e segunda pessoa semelhante ao *self* do inglês (*myself*,

yourself) e o *même* do francês (*moi-même, toi-même*). Como está no caso dativo, sua concordância e associação é com *moi* do verso seis e deve ser entendido como *eu mesmo*. Dessa forma *moi ... kaut&?&?* pode ser traduzido por *comigo ... também eu mesmo* (ou simplesmente *eu*). *qelonti* é o particípio do verbo *qelw* e se refere ao *moi* do verso seis conforme indicado pelo caso dativo. *piæcin* é o infinitivo presente do verbo *piaw*. A tradução completa fica então: *Por que comigo ... eu mesmo também querendo beber?*

21. HALLYDAY e HASAN. *Cohesion in English*. London: Longman, 1979.
22. BAKER, Mona. *In other words*. London: Routledge, 1992, p. 180-181.
23. O ponto de interrogação resulta do ponto e vírgula existente no final do verso 7 do original e que corresponde no grego ao nosso sinal de interrogação.
24. LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 47. Tradução de Henrique G. Murachco.
25. LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. Op. cit. p. 50. O comentário de Henrique G. Murachco, porém, apresenta o que me parece um equívoco. O *silogismo cornuto* é da autoria de Ebulides de Megara (contemporâneo de Aristóteles, século IV a.C.) e é o próprio Diogenes Laércio quem o afirma na sua obra *Vidas dos Grandes Filósofos* (II,108), listando sete paradoxos como sendo da autoria de Ebulides: *O mentiroso, O encapuçado, Electra, O calvo, O sorites, O chifrudo, A pilha de trigo*. Crisipo (280-210) é um filósofo estóico do século III a.C. A confusão talvez seja advinda do fato de Diogenes associar, em VII,187, o sorites chifrudo com Crisipo. Porém, em seguida, na mesma passagem 187, completa dizendo: “Certos autores atribuem este último raciocínio [*o sorites chifrudo*] a Ebulides.” Para citações modernas atribuindo o *silogismo cornuto* a Ebulides e citando os demais seis paradoxos, consultar: WILLIAMSON, Timothy. *Vagueness*. London: Routledge, 1996, p. 9; SORENSEN, Roy. *A Brief History of the Paradox*. Oxford University Press, 2003, p. 84. Williamson, inclusive, é um dos raros autores que discute a história dos sorites.
26. de ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 21. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira.

27. Timothy Williamson explica que o termo *sorites* origina-se do substantivo grego *soros* que significa *pilha* e que talvez tenha sido criado pelo próprio Eubulides. Veja-se WILLIAMSON, Timothy. *Vagueness*, p. 9.

28. SAINSBURY, R. M. *Paradoxes*. Cambridge University Press, 2002, p. 1. Michael Clark amplia o conceito de paradoxo e faz uma análise de 74 conhecidos paradoxos. Nas páginas 132-135 inclui um verbete para paradoxo em geral. CLARK, Michael. *Paradoxes from a to z*. Roy Sorensen considera várias definições de paradoxo, além da de R. M. Sainsbury, e apresenta o que talvez seja a primeira história narrativa dos paradoxos, cobrindo um período de tempo desde os gregos antigos até os nossos dias. SORENSEN, Roy. *A brief history of the paradox*.

29. RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 2-3.

30. Esta é a maneira colocada pela teoria da relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson conforme exposto no livro *Relevance: communication and cognition*.

31. Tradução para o português publicada em *História da Literatura* de José Marques da Cruz e editada pela Melhoramentos, p. 121.

32. REISS, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, p. 2. Obra publicada originalmente em alemão em 1971. Tradução para o inglês de Errol F. Rhodes.

33. PETRARCA. *Canzoniere*. Milano: Mondadori Editore, 1985.

34. REISS, Katharina. Op. cit. p. 2-3.

35. REISS, Katharina. Op. cit. p. 4-5. A obra citada de A. W. von Schlegel é “Uber die Bhagavad-Gita.” In Storig, (1963), p. 249-267. O texto original de Schlegel encontra-se publicado, junto com uma tradução para o português de Maria Aparecida Barbosa, no livro *Clássicos da Teoria da Tradução*, organizado por Werner Heidermann e publicado pela UFSC – Núcleo de Tradução.

36. A métrica da poesia grega trabalha com padrões de alternâncias de sílabas curtas e longas organizadas em pés, enquanto que a métrica portuguesa utiliza um

sistema fixo de sílabas. No Apêndice III incluí a escansão do poema para melhor ilustrar a métrica grega.

37. Estes dois versos fazem parte do soneto X da série denominada *Holy Sonnets* de John Donne. O poema completo em inglês, com uma tradução para o português de Paulo Vizioli, está publicado em *Jon Donne o poeta do amor e da morte*. Antologia bilingue inglês-português publicada por J. C. Ismael Editor.

38. Exemplo e paráfrase feitos por Leland Ryken em seu livro *The Word of God. Criteria for Excellence in Bible Translation*, 2002, p. 27.

39. Encontramos um exemplo de reducionismo e perda da força do verso original na tradução feita por John Milton, do inglês para o português, do poema *Ode on Melancholy* de John Keats. Os dois primeiros versos do original inglês são: *No, no, go not to Lethe, neither twist // Wolfs-bane, tight-rooted, for its poisonous wine; e que John Milton, junto com Alberto Marsicano, traduziu por Não, não vás ao Letes, nem retorças as raízes // Em feixes do acônito para forjar o vinho venenoso*. O primeiro verso do original, um pentâmetro jâmbico, é um dos mais extraordinários versos da poesia inglesa pela força de seu desespero, obtida pelas quatro negações (*no, no, go not, neither*) em um único verso de oito palavras. Além disso, *go not* já era, nos tempos de Keats, uma forma arcaica para o imperativo negativo de *go*. A tradução de John Milton e Alberto Mursicano eliminam um *no*, passando de quatro para três negações, e o imperativo *não vás*, em português, embora gramaticalmente correto, não tem a força de um *não vá*, assim como em inglês o *do not go (don't go)* talvez não tivesse a mesma força que o *go not* apresentava pela sua estranheza gramatical. O verso de John Keats não é um pedido e nem uma simples ordem para não se ir ao *Lethes* (rio da mitologia grega que ficava na entrada do Hades e que os mortos se banhavam para o esquecimento do passado), mas um verdadeiro grito de desespero, de horror. A tradução comentada acima está publicada em MILTON, John; MARSICANO, Alberto. *John Keats. Nas Invisíveis Asas da poesia*, 2002, p. 46-47.

40. Robert Browning quando indagado a respeito do significado de um verso de um de seus poemas, respondeu: “Quando escrevi este verso, somente Deus e eu conhecíamos o significado. Agora só Deus.” Conforme citado por Henry Thomas em seu livro *Maravilhas do Conhecimento Humano*, p. 50, tradução de Oscar Mendes.

41. Para um entendimento da métrica grega, pode-se consultar os seguintes livros:
- (a) HALPORN, James, W.; OSTWALD Martin; ROSENMEYER, Thomas G. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. Nova Iorque: Hackett Pub Co, 1994.
 - (b) SEYMOUR, Thomas D. *Introduction to the Language and Verse of Homer*. Nova Iorque: Caratzas Brothers, Publishers, 1981. Obra publicada originalmente em 1885.
 - (c) CROSBY, Alpheus. *A Grammar of the Greek Language*. Boston: Crosby, Nichols, and Company, 1861.
 - (d) FISK, Benjamin Franklin. *A Grammar of the Greek Language*. Boston: Hilliard, Gray, and Company, 1836.
42. B. F. Fisk em seu livro *A Grammar of the Greek Language* de 1836, p. 220, descreve da seguinte maneira a métrica dos versos anacreônticos: “The Anacreontic verse is iambic dimeter catalectic, consisting of an iambus or spondee, two iambuses, and a syllable.” (O verso Anacreôntico é um dímeter jâmbico catalético, consistindo de um jambo ou espondeu, dois jambos e uma sílaba.)

Bibliografia

- BeDUHN, Jason David. *Truth in Translation. Accuracy and Bias in English Translations of the New Testament*. Lanham: University Press of America, 2003.
- BAKER, Mona. *In other words. A Coursebook on translation*. London: Routledge, 1992.
- CAMPBELL, David A.. (Editor e tradutor). *Greek Lyric. Anacreon, Anacreontea, Early choral lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2001. Edição da Loeb Classical Library.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Edição bilingue inglês/francês. Paris: Les Langues Modernes, 1990.

CICERO. *Tusculan Disputations*. Cambridge: Harvard University Press. Edição da Loeb Classical Library.

CLARK, Michael. *Paradoxes from a to z*. London: Routledge, 2002.

COLLINSON, R. L. *A History of Foreign-Language Dictionaries*. London: Andre Deutsch., 1982.

COPI, Irving M. *Introdução à Lógica*. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

CROSBY, Alpheus. *A Grammar of the Greek Language*. Boston: Crosby, Nichols, and Company, 1861.

CRUZ, José Marques da. *História da Literatura*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d.

DIOGENES LAERTIOS. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília: UnB, 1987. Tradução para o português de Mário da Gama Kury.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. Edição bilingue grego-ínglês editada por Jeffrey Henderson e traduzida por R. D. Hicks e publicada na série Loeb Classical Library em dois volumes. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

FISK, Benjamin Franklin. *A Grammar of the Greek Language*. Boston: Hilliard, Gray, and Company, 1836.

HALPORN, James, W.; OSTWALD Martin; ROSENMEYER, Thomas G. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. Nova Iorque: Hackett Pub Co, 1994.

HEIDERMAN, Werner (organizador). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Antologia Bilingue. Volume 1: Alemão-Português. Florianópolis: UFSC – Núcleo de Tradução, 2001.

JEFFARES, A. Norman. *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1984.

JONES, Peter (ed.). *Greek Vocabulary*. Joint Association of Classical Teachers. Cambridge University Press, 1996.

JONES, Peter. *Learn Ancient Greek*. London: Duckworth, 1998.

HALLIDAY, M. A. K., HASAN, Ruqaya. *Cohesion in English*. London: Longman, 1979.

KO, Mireille; DELMAS-MASSOULINE, Marie-Françoise; BOEHRER, Paul. *Lire le Grec*. 4e. et grands débutants. Paris: Hachette, 1994.

LEBEAU, Anne, MÉTAYER, Jean. *Cours de Grec ancien a l'usage des grands commençants*. Paris: SEDES, 1977.

LIDDEL, H. G., SCOTT, R. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Founded upon the seventh edition of Liddell and Scott's Greek-English Lexicon. Oxford, 1889, 1999.

LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. Versão bilingue grego/português. Organização e tradução de Henrique G. Murachco. São Paulo: Edusp, 1996.

LYCAN, William, G. *Philosophy of Language*. London: Routledge, 2003.

MCCAWLEY, James D. *Everything That Linguists Have Always Wanted to Know About Logic but Were Ashamed to Ask*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

de MESQUITA, Ary (Seleção, prefácio e notas). *O Livro de Ouro da Poesia Universal*. 30 Séculos de Poesia do Século IX A.C. até o Século XX. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1988.

MILTON, John; MARSICANO, Alberto. *John Keats. Nas Invisíveis Asas da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MULLER, Ana Lúcia; NEGRÃO, Esmeralda V.; FOLTRAN, Maria José (orgs.). *Semântica Formal*. São Paulo: Contexto, 2003.

NOLT, John; ROATHYN, Dennis. *Lógica*. São Paulo: McGraw-Hill, 1991.

O'BRIEN, John. *Anacreon redivivus*. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France. Michigan: The University of Michigan Press, 1998.

PAUSANIAS. *Guide to Greece*. Volume 1: Central Greece. London: Penguin, 1979. Tradução para o inglês por Peter Levi.

PETRARCA. *Canzoniere*. Milano: Mondadori Editore, 1985.

RAFFEL, Burton. *The Art of Translating Poetry*. The Pennsylvania State University Press, 1988.

REISS, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. Tradução de Errol F. Rhodes do original alemão publicado em 1971.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Indiana: Indiana University Press, 1978.

de ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RYKEN, Leland. *The Word of God. Criteria for Excellence in Bible Translation*. Illinois: Crossway Books, 2002.

SAEED, John I. *Semantics*. Oxford: Blackwell, 2003.

SAINSBURY, R. M. *Paradoxes*. Cambridge University Press, 2002.

SEYMOUR, Thomas D. *Introduction to the Language and Verse of Homer*. Nova Iorque: Caratzas Brothers, Publishers, 1981. Obra publicada originalmente em 1885.

SORENSEN, Roy. *A Brief History of the Paradox*. Philosophy and the Labyrinths of the Mind. Oxford University Press, 2003.

THOMAS, Henry. *Maravilhas do Conhecimento Humano*. Porto Alegre: Globo, 1966. Tradução de Oscar Mendes.

VERNHES, Jean-Victor. *Initiation au Grec Ancien*. Paris: Ophrys, 1996.

WELKER, Herbert Andreas. *Dicionários. Uma pequena introdução à Lexicografia*. Brasília: Thesaurus, 2004.

WELLER, Shane. *Great Love Poems*. New York: Dover, 1992.

WILLIAMS, Frederick. *Elementary Classical Greek*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1991.

WILLIAMSON, Timothy. *Vagueness*. London: Routledge, 1996.