



Haroldo de Campos traduz Horácio: a transcrição em três cliques

Haroldo de Campos translates Horace: transcreation in three clicks

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

brunno.vg.vieira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2678-6462>

Resumo: Tratarei neste artigo da recepção não passiva da literatura clássica levada a cabo pelo poeta e pensador da tradução Haroldo de Campos (1929-2003), especialmente a partir de suas transcrições de Horácio, um dos mais importantes poetas latinos. Procurarei demonstrar, em três momentos (à maneira de cliques nos *hiperlinks* da história literária), como algumas das contribuições tradutórias e críticas de Haroldo têm renovado o modo de ler/traduzir a poesia da Antiguidade hoje.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; transcrição; Horácio; recepção clássica.

Abstract: In this paper I will approach the non-passive reception of the Classical literature carried out by the Brazilian poet and thinker on the translation Haroldo de Campos (1929-2003), especially from his transcreation of Horace, one of the most important Latin poets. I will try to demonstrate, in three contexts (like clicks in the literary history *hiperlinks*), how some of Haroldo's contributions on translation and criticism have renewed the way of reading/translating the Ancient Classical poetry today.

Keywords: Haroldo de Campos; transcreation; Horace; Classical Reception.

Como ler Haroldo de Campos, tradutor de latim, quando ele transcria o poeta latino Horácio, mais precisamente três de suas *Odes*, coligidas na subseção “greguerias ou latinórios” do livro *Crisantempo* sob o subtítulo de “horaciana” (CAMPOS, 1998, p. 183-187)? Eis o empreendimento deste artigo.

Haroldo de Campos foi uma figura múltipla (como hoje denominamos polígrafos multimidiáticos), mas também mutante. Na sua trajetória poética de 54 anos de produção contínua, que vai de 1949 com o *Auto do possesso* até 2002 com a transcrição da *Iliada* de Homero, ele foi se renovando à medida de suas (re)leituras, sob o ritmo em que sua palavra aglutinava metalinguisticamente palavras outras junto das quais sua concepção de tradução era incorporada por e se encorpava com *corpora* teóricos alheios.

Mesmo o termo “transcrição” (citado assim entre aspas pela primeira vez) surgiu *in medias res* no pensamento de Haroldo, ou seja, *nel mezzo del chamin*, após seu ensaio fundador sobre questões tradutórias, que é “Da tradução como criação e como crítica” (1970 [1962])¹. Só em 1969, em *Arte no horizonte do provável*, o neológico termo ganha foros de assentamento em português justamente em um ensaio “Píndaro, hoje” (1969[1967], p. 109-119), que propunha uma crítica via tradução do ilustre poeta lírico grego. Nas sete páginas que antecedem a gênese propriamente dita do termo transcrição², Haroldo faz um contraponto entre uma tradução de filólogo, produzida por acadêmicos, e uma tradução de poeta, tal como a intentada por ele. Evocando autores como Jakobson, Ezra Pound e Walter Benjamin, ele esclarece as diferenças entre essas posturas, citando, em tradução sua, um conhecido passo de Eliot que trata das versões de Eurípides do professor e helenista Gilbert Murray:

¹ Quando foi apresentado como conferência no “III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, na Universidade Federal da Paraíba (TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 1, n. 1). As datas em colchetes citadas no decorrer deste artigo sempre se referirão às primeiras publicações/apresentações em artigos de imprensa ou eventos.

² O texto “Píndaro, hoje” foi publicado em jornal no ano de 1967. Silene Moreno (2001, p. 111), em sua bem-documentada tese, ratifica também esta mesma datação do termo “transcrição”. Convém lembrar que nenhuma das traduções aqui tratadas merecem tratamento nessa tese.

Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo: e é porque o prof. Murray não tem instinto criativo que ele deixa Eurípides completamente morto. (ELIOT *apud* CAMPOS, 1969, p. 110-111)

Evidentemente, Eliot reporta-se a um contexto da primeira metade do século XX e Haroldo está escrevendo no alvorecer dos anos 1970, década em que os avanços da poética estruturalista e o revolucionário ensaio de Benjamin, *A tarefa do tradutor*, eram ainda digeridos pela academia com todos os percalços e dificuldades dos novos paradigmas teóricos. Sabemos que, no campo dos Estudos Clássicos, a dissociabilidade entre filologia e poesia no trato dos textos antigos tem merecido contemporaneamente significativas revisões, o que pode ser comprovado com as traduções poéticas de classicistas de carreira universitária, tais como Trajano Vieira (UNICAMP) e Guilherme Gontijo Flores (UFPR), para ficarmos com dois ganhadores do Prêmio Jabuti, traduzindo poesia antiga. De fato, a prática da poesia não é necessariamente comum a todo classicista: há muito o que dizer da concretude linguística e literária de um texto clássico sem obrigatoriamente se servir de expedientes poéticos para transpô-lo em nossa língua. Reconheça-se, no entanto, que há ampla seara para a filologia e para a tradução poética, bem como para seu sincretismo.

De 1969 em diante, Haroldo estava praticando aquele olhar que Eliot julgava imprescindível na recepção dos antigos. E o trabalho realizado pelo poeta brasileiro com a poesia antiga tem sido, se não inspiração, um modelo a ser emulado por contemporâneos tradutores. Uma tal contribuição aos aventureiros (*aduenturi*, “os vindouros”) todos no campo da poesia, quer sejam poetas, diletantes ou mesmo classicistas, serviu de agudo estímulo para a leitura dos clássicos como poesia hoje. Tomadas como unidade dentro de um mesmo subitem de *Crisantempo*, as “horacianas” de Haroldo podem servir também como cliques em *links* que levam aos seus contextos iniciais de publicação, nos anos 1974, 1988 e 1994. O leitor que aceitar o desafio de clicar em qualquer um desses

anos e ler as minhas propostas de análise será redimensionado para uma arte de traduzir múltipla de um singular tradutor no decorrer de uma longa e produtiva carreira literária.

1974

Horácio viveu no primeiro século antes de Cristo. Ele se gabava de ser o primeiro a transpor em língua latina a esplêndida lírica grega (*Carm.* 3.30, 13-14)³. Também em poesia praticou a crítica literária, sendo o autor de uma *Arte Poética* que retrata os anseios estéticos e opina sobre as formas literárias do seu tempo. Ele é conhecido também por todos nós pós-românticos leitores de Álvares de Azevedo e público cativo de *Sociedade dos Poetas Mortos*, pelo seu *carpe diem* (*Carm.* 1.11, 8, “curte o dia”, na versão de Augusto de Campos). Mas isso é pouco dele. Trata-se de um requintado artífice da palavra, de escritura burilada e carregada em combinações de significantes e significados até o máximo grau possível, a ponto de Nelson Ascher apontá-lo como “um dos verdadeiros pais da poesia ocidental e um de seus mestres insuperáveis” (ASCHER, 1998, p. 369).

Um dos maiores exemplos dessa virtuosidade horaciana na concentração de expedientes poéticos é a Ode 1.5, que a tradição manuscrita deu por título *Ad Pyrrham*. Trata-se do primeiro poema de Horácio publicado por Haroldo em 1974, na *Revista de Letras* (UNESP), periódico ativo até o presente⁴. É também o texto de abertura da “horaciana” de *Crisantempo* (CAMPOS, 1998, p. 183-184).

³ A palavra Ode do grego (*aoidé*) em latim era traduzida por *carmen*, daí a abreviatura usada nos Estudos Clássicos *Carm.*, designando esse tipo de poema.

⁴ O título que encabeça os três poemas latinos ali publicados, “Três tópicos para a reinvenção do latim” já bem ilustra a volatilidade terminológica de Haroldo que chama suas traduções de reinvenções nesse momento (CAMPOS, 1974). Não há, neste artigo, uma introdução específica aos poemas apresentados por Haroldo, a saber, o “Carpe III”, de Catulo, “Para Pirra”, de Horácio, e o “Coliambo”, poema de abertura do livro de sátiras de Pérsio. Os textos portugueses seguem espelhados aos respectivos originais latinos. No *site* do periódico (<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/>), infelizmente, pode se verificar que só se encontram digitalizados os números até o ano de 1980.

Para esclarecer algo da manufatura s gnica de Horácio, que estará sob enfoque neste artigo, transcrevo, traduzo e explico mais detalhadamente os três primeiros versos, aqueles que cont m a interrogação que abre o poema:

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?

Que fino rapaz a ti, entre tantas rosas,
Recendendo a fluidos perfumes, te espreme,
em gruta, Pirra, alegre?
(Hor. *Carm.* 1.5)⁵

Pirra, evocada obliquamente pelo pronome *te* no primeiro verso, encontra-se em posição central entrelaçada espacialmente, pela disposição do adjetivo *gracilis*, “gr cil”, “esguio”, e pelo substantivo *puer*, “garoto”, “rapaz” (*gracilis te puer*), os dois, ela (*te*) e ele, coroados por tantas rosas (*multa gracilis te puer in rosa*). O jovem, no segundo verso, está, por sua vez, envolto em *liquidis perfumes* (*perfusus liquidis urget odoribus*), o que a alternância de posição dos termos    ndice, sob um abrigo “deleitoso” (*grato*), que tem lugar no verso seguinte, *antro* que poderia ser uma gruta, uma espécie de cave, o que não deixa de sugerir, no terceiro verso, o sexo da amada, centralizada no vocativo (*grato, Pyrrha, sub antro*).

É preciso dizer que esse poema horaciano se encontra entre aqueles traduzidos por Pound, e são muitas as traduções de Haroldo em domínio latino coincidentes com aquelas vertidas pelo poeta americano, para quem Catulo, Propércio e Horácio, especialmente o das *Odes*, muito

⁵ Todas as traduções de textos ou termos latinos presentes neste artigo são de minha lavra. Ofereço o restante do texto latino desta Ode, seguindo a edição de Villeneuve (HORACE, 1954, p. 13), da qual me sirvo, como Haroldo, para os originais transcritos neste artigo: *cui flauam religas comam//simplex munditiis? heu quotiens fidem/ mutatosque deos flebit et aspera/ nigris aequora uentis/ emirabitur insolens, //qui nunc te fruitur credulus aurea, /qui semper uacuam, semper amabilem/ sperat, nescius aurae/ fallacis. miseri, quibus// intemptata nites. Me tabula sacer/ uotiua paries indicat uuida/ suspendisse potenti/ uestimenta maris deo.*

tinham a ensinar sobre poesia aos contemporâneos. Apresento, antes, a versão de Pound para que se possa verificar algo dos estágios de leitura desse texto até a retomada haroldiana.

Trata-se de um poema publicado na *The Little Review* em 1918, que se constitui a nona e última peça de uma seção intitulada “Moeurs Contemporaines” (“Costumes contemporâneos”), cujo tom geral é de sátira a distintos personagens, especialmente aos desvios morais de alguns tipos burgueses. Trata-se de uma peça que não foi incluída em sua forma final constante do livro *Personae* de 1926 (POUND, 1981). É assim que entra em cena a Pyrrha de Pound:

IX
Quis multa gracilis?
What youth, abundant Pyrrha,
(Alix, your name is, really);
What blasphemous clear rose,
What sleek black head
Replaces my ragged head?
What upright form,
Owing as much to nature as to Poole,
Is your this fortnight's fool,
Alix (or Pyrrha)?
(POUND, 1918, p. 31)⁶

⁶ Arrisco uma tradução ao português:

Quis multa gracilis?
Que moço, abundante Pirra,
(Álix, foi teu nome outro dia);
Que rosa blasfemo-clara,
Que cabeça negri-lúbrica,
Repões após meu cabaço?
Que fállica forma,
Devida tanto à Natura quanto ao Poole,
Tem o teu bobo da noite,
Álix (ou Pirra)?

Pound dá por título (em *itálico* e com um tipo um pouco maior que o restante) as primeiras três palavras da Ode 5 de Horácio sem tradução, o que leva ao leitor, sabedor de latim, a interpretar “que tenro, ó abundante...”. O próprio Pound parece traduzir o latim assim na segunda linha acrescentando *Pyrrha*, no vocativo latino, modo comum de incorporar os nomes próprios clássicos em língua inglesa.

Algo do caráter dessa *Pyrrha*, abundante (*multa*) e exótica (dada a estranheza do nome), vem no terceiro verso entre parênteses indicador de que se trata, na verdade, de um cognome ou de um falso nome adotado por uma certa Álix. Tal informação, aliás, desperta no leitor a suspeita de que o eu-poético conheça a mulher de outros carnavais. De todo modo, seja por ser uma espécie de “nome de guerra”, seja por ludíbrio, a mudança de identidade revela concretamente a inconstância dessa figura feminina, o que retornará no verso final que lhe confunde novamente: qual de fato seria seu nome? O que falou à *persona* poética ou aquele dado ao seu rival?

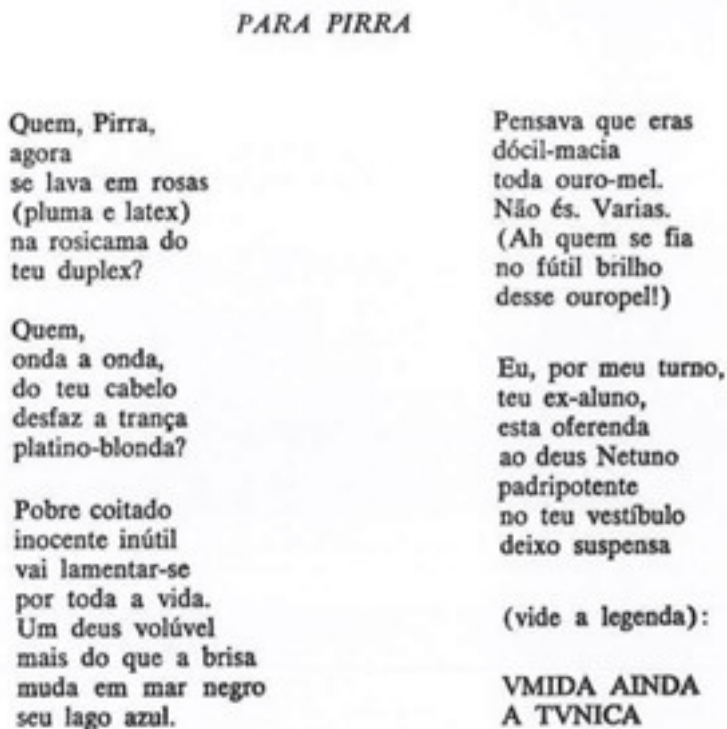
Os seis próximos versos contextualizarão a relação do eu-poético com *Pyrrha*, bem como fornecerão pormenores daquele jovem (*youth*) lá do início. Trata-se de um rival excitado frequentador da vida portuária (como, talvez, os marinheiros do Porto Pool), ou mesmo de um tipo como daqueles presentes em quadros em movimento⁷, que se tornará um *fool*, “um paspalho” ao fim do poema. Isso parece já ter ocorrido antes à *persona* poética, que teve a “cabeça esfolada”, *ragged head*: optei por traduzir como “cabaço”, pois este termo dá conta da paronomásia com “cabeça” e da inexperiência (cf. *insolens* v. 8; *credulus* v. 9; *nescius* v. 11) do amante.

Esta peça merece a seguinte reinvenção de Haroldo⁸;

⁷ Poole é uma cidade portuária ao sudeste da Inglaterra, o que pode trazer à mente a metáfora do mar que representa a inconstância de Pirra. Refere-se também ao *Poole's Myriorama: moving panorama*, como se chamavam sessões de “quadros em movimento”, comuns no fim do XIX início do XX. É um tipo de projeção de uma longa sequência de pinturas em uma longa tela que, ao rodar por um mecanismo, apresenta uma espécie de narrativa pictórica em vários quadros distintos (DICKY, 2012, p. 73); cf. também para uma leitura mais completa do poema.

⁸ Neste artigo, apresentarei em fac-símile dois dos três poemas de Horácio traduzidos por Haroldo, como forma de documentar também algo da mancha gráfica e da diagramação verificada no contexto de seu lançamento.

Fig. 1- Fac-símile do poema tal como publicado em revista



(CAMPOS, 1974)⁹

Nesta tradução, ficam bastante patentes alguns dos preceitos do *make it new*, bem conhecidos por Haroldo, consoante ele próprio traduzira ou transmitira de Pound (1985, p. 209):

⁹ Observe-se que nesta primeira edição desta tradução, o título é “Para Pirra”. Já em *Crisantempo*, lê-se *Ad Pyrrham* (CAMPOS, 1998, p. 183), como são em latim os títulos das versões de 1.38 *persicos odi, puer, apparatus* e 3.30 *exegi monumentum aere perennium*. À exceção desta mudança, a transcrição do poema é praticamente a mesma, apesar de que, na mais recente, o poema ocupa uma só coluna em duas páginas seguidas (CAMPOS, 1998, p. 183-184).

economia, concentração ao máximo do texto português em equivalência ao original, rejeições dos modos de dizer que alonguem em demasia o verso traduzido, adoção de formas correntias de linguagem apanhada viva, respeito à empostação do segmento de poema considerado.

Chama a atenção em Haroldo e Pound o deslocamento espacial e temporal de Pirra. Lá, ela está em algum lugar provavelmente de baixa reputação na Inglaterra de 1918 e, no caso brasileiro, em um grande centro urbano, com o emprego de termos como “duplex”, “pluma” e “latex” que fornecem traços de empreendimentos imobiliários e de elementos decorativos muito em voga nos anos 1970. Mas também, ao mesmo tempo, a mistura desses elementos contemporâneos com artefatos romanos (como são a oferenda ao deus Netuno e a grafia latinizante da inscrição final), enfatizam o caráter estranho/estrangeiro do texto e são provas de carbono de sua ancestralidade.

Na comparação entre os dois tradutores, nota-se a diferença de tratamento dada por Haroldo apesar das marcas de seu crivo poundiano. Se, em Pound, esta ancestralidade está marcada no título em latim e na transliteração fidedigna do nome de Pirra; em Haroldo, a manutenção da sequência de imagens do poema, sua configuração estrófica, seu ritmo e várias palavras de correspondência direta (“rosas”, “padripotente”, “pobre coitado”) ou dissimulados latinismos (como são *latex*, *duplex*, *VMIDA TVNICA*), a meu ver, são índices de um maior respeito à impostação do poema horaciano, embora neste caso ocorra uma tendência parafrástica que o próprio poeta reconhece¹⁰.

O ritmo da tradução, ou melhor, a materialidade rítmica dos versos e das quebras da estrofação haroldiana, demonstram também uma atenta reinvenção da forma do original. Dado tão marcante para o poeta, que na entrevista por ocasião do lançamento de *Crisantempo* publicada na *Revista Cult* (FERREIRA; PINTO, 1998), ele menciona aquela “tradução de Horácio (*Ad Pyrrham*) em que faço toda uma modificação estrófica” (FERREIRA; PINTO, 1998, p. 24). A estrofe

¹⁰ Na entrevista à *Revista Cult*, “algumas delas são marcadamente parafrásticas. Há aquela tradução de Horácio (*Ad Pyrram*) [...]” (FERREIRA; PINTO, 1998, p. 24).

asclepiadeia B, em que é composto o carne, constitui-se por dois versos asclepiadeus de 12 sílabas com uma cesura intermediária (˘˘˘˘˘˘|˘˘˘˘˘˘), seguidos de um ferecrácio (˘˘˘˘˘˘˘˘) e de um glicônio (˘˘˘˘˘˘˘˘˘˘), respectivamente de sete e oito sílabas. Ao serem tomadas as cesuras por unidades mais ou menos autônomas, portanto, têm-se versos de 6, 7 e 8 sílabas. Relevando as quebras de “Quem, Pirra/agora”, “Quem/onda a onda”, o poema em português se constrói, quase em sua totalidade, com sucessões de versos de quatro sílabas, que podem muito bem, na vocalização, serem hemistíquios de eneassílabos:

Quem, Pirra/ agora//se lava em rosas (9)
 (pluma e latex) (4)
 na roscama do//teu duplex? (9)
 Quem,/onda a onda,//do teu cabelo (9)
 desfaz a trança//platino-blonda? (9)

Pobre coitado//inocente inútil (9)
 vai lamentar-se//por toda a vida. (9)
 Um deus volúvel/mais do que a brisa (9)
 muda em mar negro/seu lago azul. (9)

Pensava que eras//dócil-macia (9)
 toda ouro mel. (4)
 Não és. Varias//(Ah quem se fia (9)
 no fútil brilho//desse ouropel!) (9)

Eu, por meu turno,//teu ex-aluno, (9)
 esta oferenda// (4)
 ao deus Netuno//padripotente (9)
 no teu vestíbulo (4)
 deixo suspensa//(vide a legenda) (9)
 VMIDA AINDA//A TVNICA (6)

Note-se, destarte, que, se relativizarmos a mancha do poema e ouvirmos seus segmentos rítmicos – o que é possível graças ao CD que acompanha *Crisantempo* –, tem-se virtualmente quatro estrofes com uma considerável unidade de metrificação. É verdade que o eneassílabo

clássico deveria ser composto em ritmo ternário (com acentos na terceira, sexta e nona sílabas), ou com acentos na quinta e nona sílabas¹¹, mas Manuel Bandeira também demonstra que há possibilidade de um eneassílabo com acento na quarta e nona sílabas. Isso ocorre em “A metrificação em língua portuguesa”, com o exemplo de “Plenilúnio”, de Raimundo Correa: “Além dos *ares* tremulamente/que visão *branca* das nuvens *sai* [...]” (BANDEIRA, 1960, p. 3243).

Ora, Haroldo está atento à formatação rítmica do texto de partida, quando a reconstrói ou desconstrói¹², mantendo inclusive as quebras rítmicas dos versos menores que constituíam a estrofe latina de acordo com a irregularidade métrica da estrofe asclepiadeia. Essa atenção à forma, aliás, vale também para a sintaxe em que “*em rosas*” e “*na rosicama*” envolvem, com o recurso visual do parêntesis à la Cummings, os substantivos “pluma” e “latex”, feminino e masculino, reinventando engenhosamente o *multa gracilis* te puer *in rosa* – *em rosas* (*pluma* e *latex*) *na rosicama* –, tal como demonstrei no início desta seção do artigo.

1988

O segundo poema da “horaciana” é a Ode 1.38 de Horácio, aquela em que o eu lírico se dirige ao escansão em paradigmático apelo à simplicidade um tanto epicurista¹³. Trata-se de um poema em estrofe sáfica, composta de “3 versos de 11 sílabas (com cesura após a 5.a) e um de 5 chamado adônico” (CAMPOS, 1988, p. 21)¹⁴.

¹¹ Bandeira, 1960, p. 3243: “Dos metros de nove sílabas mais usual é o que leva pausa na terceira e na sexta sílaba[...]. Temos que se podem construir eneassílabos com pausa na segunda e na quinta sílabas [...] ou somente na quinta [...]”.

¹² Sou bastante devedor aqui, e em toda a reflexão deste artigo, de um agudo texto de Marcelo Tápia (2010, p. 184, citando Campos, 2013, p. 39) sobre Haroldo, em que declara coisas como “seu caminho como transcriador, parte de critérios originados da observação de elementos intratextuais para chegar a um novo texto que ‘por desconstrução ou reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a’”.

¹³ Horace, 1954, p. 51: *Persicos odi, puer, apparatus,/ displicent nexae philyra coronae,/ mitte sectari, rosa quo locorum/sera moretur:// simplici myrto nihil adlabores/ sedulus curo: neque te ministrum/ dedecet myrtus neque me sub arta/ uite bibentem.*

¹⁴ Os de onze são hendecassílabos sáficos (˘˘˘˘˘|˘˘˘˘˘˘), os de cinco sílabas formam um adônico (˘˘˘˘˘).

Esta é uma das mais conhecidas versões de Haroldo, tomada por parcela da crítica como exemplo da singularidade de sua poética¹⁵. Talvez por sugestão de traduções francesas, como aquela de Villeneuve (1954)¹⁶, que traduzem o substantivo latino *puer* pelo substantivo comum francês *garçon*, o tradutor pudesse ter se recordado de que, em nossa tradição, o termo também expressava um certo escansão assalariado (ainda que mal pago), o que lhe teria trazido à memória uns versos de Noel Rosa: “Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa/ Uma boa média que não seja requentada/ Um pão bem quente com manteiga à beça/ Um guardanapo e um copo d’água bem gelada” (ROSA, 1935).

Na introdução que fez ao seu poema *finismundo – a última viagem*, publicada pela 7Letras em 1996, Haroldo, que, à época, preparava a coletânea *Crisantempo* conta uma interessante anedota sobre a escolha do poema e sobre sua tradução:

Aí vou pôr algumas traduções especiais, uma delas uma tradução de uma Ode famosa que começa assim: *persicos odi, puer, apparatus*. Foi entre nós traduzida por Péricles Eugênio da Silva Ramos, um poeta de formação clássica, da geração de 45, versado em gregos e latinos, e que traduz a Ode horaciana de maneira competente, mas, a meu modo de ver, inteiramente convencional. [...] A minha tradução retoma Horácio por via de Noel Rosa”. (CAMPOS, 1996, p. 24)

¹⁵ Além da própria Nóbrega (2006, p. 250), Martha-Toneto (2008, p. 7) serve-se desta peça para pensar sobre a poética haroldiana: “Em cada texto, poema, transcrição e estudo crítico, a historicidade da obra do poeta configura-se como parábola pessoal e, nessa escritura em certa medida confessional (Meninos eu vi), o poeta estabelece uma associação entre sua palavra e os diálogos com a tradição literária, atribuindo supremacia às referências brasileiras”. Bessa e Cisneros (2007, p. xxxiii), em contexto de língua inglesa, também a tomam para pensar na completude do fazer poético e tradutório de Haroldo: “By sampling Rosa in his translation of Horace, de Campos created a fold of powerful resonance, one that encapsulates different eras, cultures, and idioms, while still keeping the spirit of the original poem. This example is emblematic of the way in which de Campos’s approach to translation has become an important element in contemporary Brazilian culture”.

¹⁶ Esta obra foi compulsada por Haroldo e marcas de sua leitura (anotações marginais, destaques com marca-texto) podem ser encontradas no livro pertencente à biblioteca

Essa versão foi publicada pela primeira vez no Número 1 da revista *Nexo*, tal como foi chamada a “nova fase” da Revista *Mulherio* publicada desde 1981 (e que atingira 39 números). Trata-se de um periódico que surgiu como manifestação de coletivos feministas, ligado à Fundação Carlos Chagas e com apoio da Fundação Ford, mas que intentava obter mais ampla divulgação segundo se pode ler na nota da editora à p. 2 da edição de 1988. É a primeira contribuição de Haroldo para a revista, justamente quando Inês Castilho, que atua hoje em *Outras palavras*¹⁷, assume a editoria. A Ode vem também estampada na antologia de traduções horácianas recolhidas por Francisco Achcar em seu livro *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português (1994, p. 215). Não há, no entanto, no livro, referência a esta versão *princeps*, talvez por certo pudor, já que a peça é explicitamente dedicada a Paula e Francisco Achcar na revista (cf. *infra* Figura 2).

Nesse veículo, a tradução se insere em um artigo do próprio Haroldo intitulado “Rosas rápidas (para Horácio)”, que contém também um breve arrazoado sobre o poeta e sobre a tradução como contribuição ancilar à sua leitura. Do mesmo modo que voltaria a fazer em 1996 na entrevista acima reportada, Haroldo lembra-se de Silva Ramos como um antecessor e também da versão justalinear de Antônio Augusto Veloso (HORÁCIO, 1935, p. 45). Diante dessas versões, ele opta “por uma dicção conversacional irônica, que começa por adaptar um conhecidíssimo verso de Noel Rosa, extrapolando-o do contexto boêmio da Lapa carioca para a paz discreta de um vinhedo romano” (CAMPOS, 1988, p. 21).

É como se Haroldo quisesse dar em português um Horácio à sua maneira, desagrilhoado daquela leitura classicista, mas desinteressante, de seus predecessores. Rivalidades poéticas à parte, ofereço-lhes a versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos, um excelente poeta e crítico paulista, natural de Lorena. Ela está vazada em uma Ode sáfica vernácula com duas estrofes de três decassílabos seguidas de um hemistíquio (hexassilábico):

pessoal do poeta, sob guarda da Casa das Rosas (Espaço Haroldo de Campos em São Paulo, ao qual tive acesso).

¹⁷ <https://outraspalavras.net/equipe/>

LUXO PERSA

Moço, não aprecio o luxo persa,
nem as coroas de trançada tília;
deixa de procurar tardia rosa,
onde abra ainda.

Não juntes coisa alguma, laborioso,
ao simples mirto: este não fica mal
a ti que serves nem a mim que bebo
sob a acanhada vide.

(RAMOS, 1964, p. 188)

Na sua “translatinização” (CAMPOS, 1988, p. 20), Haroldo lança mão de um recurso caro aos Noigandres, cuja origem remonta à poética malarmaica: aquele do “espacejamento com função dinâmica” (CAMPOS, 1969, p. 112), como já havia sido usado na tradução de Píndaro em que esta citação foi retirada.

Figura 2- Fac-símile do poema tal como publicado na revista

QUINTUS HORATIUS FLACCUS
ODES (I,38)

Persicos odi, puer, apparatus

Garçon, faça o favor
nada de luxos persas.
Nem me venha com estes
enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,
se alguma ainda esquiva
Resta da primavera.
Para mim basta o mirto.
O simples mirto.
O mirto com você
também combina,
Puer, garçon-menino,
ministro do meu vinho,
Que o vai servindo,
enquanto eu vou bebendo
Sob a cerrada vinha.

Nesta primeira publicação da tradução, o título já é o primeiro verso latino (*persicos odi, puer, apparatus*), tal como parece em *Crisantempo* (CAMPOS, 1998, p. 183). O poema, conforme se pode depreender da figura acima, aparece com alinhamento à esquerda nos versos ímpares e alinhamento à direita nos versos pares, com espaço simples entre linhas, o que confere ao todo uma forma retangular mais longa no sentido longitudinal, algo semelhante a um painel pictórico ou “a uma partitura de ideias-imagens coreografada no original”, como diz o poeta. A estrutura estrófica da Ode é recriada “através da quase-rima e da assonância, bem como de versos segmentados em hexassílabos (predominantemente, com variações)” (CAMPOS, 1988, p. 21). Permito-me, nesta minha leitura, explorar a sugestão de hexassílabos, sua predominância e suas variações. Assim, é possível, ao secundar as quebras de verso, formular linhas de 12 e 10 sílabas, nas quais, sobre a cesura do primeiro hemístiquio, incide uma espacialização.

Contudo, devido à quebra rítmica do conjunto “Puer, garçom-menino//ministro do meu vinho”, que totalizariam 13 sílabas, é possível pensar em uma concretização logopeica¹⁸ da simplicidade através de um contínuo abreviamento de versos (dodecassílabo-decassílabo-hexassílabo-pentassílabo) e de estrofes (3,5 versos na primeira; 2 versos mais 2 meios-versos na segunda; 1,5 versos na terceira).

Assim, do ponto de vista rítmico, poderia ser conjecturada aqui uma primeira estrofe com 3 versos de 12 sílabas, e um de seis; uma segunda estrofe com 2 decassílabos, seguidos de dois de seis; e ainda um dístico final composto por um decassílabo seguido de um pentassílabo. Isso significa que Haroldo reelabora o mesmo expediente de medida fixa já utilizado pelo seu antecessor, com essa espacialização, afastando graficamente hemístiquios, mas reformatando-os quanto ao ritmo. Caso se leve em conta minha leitura rítmica de “Para Pirra” acima exposta, Haroldo estaria aqui recobrando sistema similar:

¹⁸ Em “Rosas rápidas (para Horácio)”, há um importante testemunho sobre o entendimento de logopeia por Haroldo (1988 p. 21): “Busquei, desde logo, redesenhar a logopeia (a ‘dança do intelecto entre as palavras’, na definição de Pound), que me parece a qualidade mais saliente em Horácio, poeta latino, ou seja, expoente de uma literatura onde o ‘vers de société’, para ser lido, se substitui à tradição grega da poesia acompanhada de música”.

Garçom, faça o favor, // nada de luxos persas. (12)
Nem me venha com estes // enfeites de tília (12)
Rosas? Não quero rosas, // se alguma ainda esquiva (12)
Resta da primavera. (6)

Para mim, basta o mirto. // O simples mirto. (10)
O mirto com você // também combina, (10)
Puer, garçom-menino, (6)
ministro do meu vinho, (6)

Que vai servindo, // enquanto eu vou bebendo (10)
Sob cerrada vinha. (5)

A devoração declarada de Horácio via Noel e por sobre Péricles indicia que era forte nesses anos 1980 a incidência do conceito de plagiotropia, cunhado no interior do ensaio “A escritura mefistofélica” (1981), quando Haroldo rememora a polêmica acusação de plágio vinda de Byron contra Goethe, por conta de elementos da canção de Ofélia (*Hamlet*, IV, 5) terem sido retomados em uma canção de Mefistófeles a Margarida. A essa crítica, Goethe teria respondido em carta a Echermann:

Então meu Mefistófeles entoia uma canção de Shakespeare?
E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar
ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de
Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo
que era preciso? (CAMPOS, 1981, p. 75).

Mutatis mutandis, Haroldo pensara: por que não usar uma canção de Noel Rosa que cabia à maravilha para traduzir Horácio e dizia exatamente aquilo que era preciso? É nesse sentido que ele justifica sua plagiotropia Horácio-Noel, por conta da sátira, gênero bastante praticado pelo poeta romano. “Não cause estranheza minha mistura ‘impura’ de letra de samba [...] e cultismos sintático-lexicais [...]. Horácio apreciava o ‘escorpiônico’ Arquíloco de Paros, um poeta “que sabia unir, à graça e à emoção, a violência por vezes mais brutal” (CAMPOS, 1988, p. 21). Plagiotropia tem relação direta com a retomada produtiva da antropofagia oswaldiana por parte de Haroldo:

todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...” (CAMPOS, 1992a [1980], p. 235)

Neste caso, entra também nessa onívora tradução o próprio Péricles Eugênio (e algo do tradutor francês)¹⁹. É possível entrever uma redução estrófica e/ou métrica ao fim daquela primeira estrofe do poeta de 45. Muito reconhecido por ser uma sumidade em matéria métrica, Péricles Eugênio acaba por “onde abra ainda”, que teria seis sílabas se considerarmos ao menos dois hiatos, entre “onde” e “abra”, entre “abra” e “ainda” (onde/abra/a/inda). Ora, impossível crer que Péricles não lesse este verso também como de quatro sílabas assim: on/de _a/bra _a/inda. Isso, todavia, contraria a tradição da Ode sáfica em português e a regularidade estrita observada, em geral, na produção poética e tradutória de Péricles, padrão que é, inclusive, dominante no livro, de que provém essa tradução, *Poesia grega e latina* (RAMOS, 1964)²⁰. Nesse sentido, em relação ao último verso de Haroldo “sob cerrada vinha” (com cinco sílabas ou seis, se se levar em conta a vocalização ou sonorização do fonema /b/ em /bi/, cf. “sob(i) cerrada vinha”), a homofonia entre “cerrada” e “serrada” não poderia passar despercebida, já que emula/eco a chave de ouro de Péricles “sob acanhada vide” com seis sílabas. Isto é, a nova tradução

¹⁹ Além da sugestão de *garçon*, a versão francesa de Villeneuve, é um importante intertexto em outros passos: já no fim da primeira estrofe *mitte sectari, rosa quo locorum/sera moretur*, é vertido por *Épargne-toi de chercher en quel lieu s'attarde la rose d'arrière saison*, algo como “poupa-te de procurar em qual lugar resta a rosa da última estação”. Entende-se que os versos ou cólons, “Rosas? Não quero rosas/ se ainda alguma esquiva/ resta da primavera”, parecem tentar fugir do prosaísmo da versão francesa, nos dois primeiros isso é bem-sucedido, já nos dois últimos nem tanto, estando a expressão “resta da primavera” bastante colada a “s'attarde d'arrière saison”.

²⁰ Este padrão, de que no hemistiquio devem coincidir os acentos secundários do verso antecedente, no caso dos dísticos elegíacos especialmente, foi identificado com exímia acribia por João Angelo Oliva Neto (cf. OLIVA NETO, 2015, p.).

pode serrar (consumir?) à tradição uma sílaba (ou não), com o recurso que Péricles já ensaiara, mais ou menos desavisadamente, na primeira estrofe.

Se há elementos de retradução de Pound, no caso de “Para Pirra” (em que “Alix” está sonoramente para “latex” e “duplex”), ocorre declaradamente aqui uma transcrição de Horácio, emulando/parodiando Noel Rosa e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Na nova tradução, foge-se do convencionalismo erudito em direção a um tom mais coloquial, mais musical, mais modernista enfim, sem contudo deixar de cortar impiedosamente o acanhamento do tradutor antecessor, não deixando Haroldo de ousar trazer a sugestão homoerótica que está no texto de partida (“Para mim basta o mirto.//O simples mirto.//O mirto com você”) à qual também a crítica faz ouvidos moucos: “Sem dúvida, Horácio leva-nos a tomar o escravo como um belo garoto (*good-looking boy*)” (NISBET; HUBBARD, 1970, p. 426).

1994

A terceira e última tradução²¹ da “horaciana” é a Ode 3.30 de Horácio, a famosa *exegi monumentum*, carme que versa sobre a perenidade da obra literária e que, nestes mais de 2000 anos de sua existência, tornou-se performativamente um incontestável testemunho do que nela se vaticina. Trata-se de um poema sem divisão de estrofes, ou seja, escrito em um bloco único em versos latinos de 12 sílabas com cesura após a sexta, denominados asclepiadeus menores (~~~~~|~~~~~)²².

²¹ Levo a sério, por conveniência, as palavras de Haroldo sobre a peça “horácio contra horácio” (CAMPOS, 1998, p. 187) que fecha o conjunto horaciano: “Minha réplica ‘à maneira de’ e ‘contra’ Horácio segue [o *exegi monumentum*] como duplo irônico” (Campos, 1998, p. 360). Abordar essa paródia como transcrição também caberia neste artigo se houvesse espaço a mais para tanto. Deixo-a em aberto para um próximo momento ou para um futuro leitor.

²² Horácio, 1954, p. 147: *Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius,/ quod non imber edax, non aquilo impotens/ possit diruere aut innumerabilis/ annorum series et fuga temporum./ non omnis moriar multaue pars mei/ uitabit Libitinam: usque ego postera/ crescram laude recens, dum Capitolium/ scandet cum tacita uirgine pontifex:/ dicar, qua uiolens obstreperat Aufidus/ et qua pauper aquae Daunus agrestium/ regnauit populorum, ex humili potens/ princeps Aeolium carmen*

Essa Ode foi elaborada possivelmente entre 1992 e 1994, ou seja, cerca de 20 anos após a publicação de “Para Pirra”, tendo sido “suscitada” pela leitura da tese de Francisco Achcar²³ (defendida em 1992),²⁴ que oferece uma completa e bibliograficamente exaustiva análise do texto latino e de sua recepção lusófona. A primeira publicação (a *princeps* desta Ode) dá-se no livro da tese resultante (ACHCAR, 1994, p. 269), tal como segue:

Mais perene que o bronze um monumento
ergui, mais alto e régio que as pirâmides,
nem o roer da chuva nem a fúria
de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo
ou a série de anos. Imortal
em grande parte, a morte só de pouco
de mim se apossará. Que eu semprenovo,
acrescido em louvor, hei de crescer
enquanto ao Capitólio suba o Sumo
Sacerdote e a calada vestal. Aonde
violento o Áufido espadana, aonde
depauperado de água o Dauno agrestes
povos regeu, de humilde a poderoso
dirão que eu passei: príncipe, o primeiro
em dar o eólio canto ao modo itálico.
Assume os altos méritos, Melpómene:
cinge-me a fronte do laurel de Apolo²⁵.

*ad Italos/ deduxisse modos. sume superbiam/ quaesitam meritis et mihi Delphica/ lauro
cinge uolens, Melpomene, comam.*

²³ Francisco Achcar, professor de língua e literatura latina na UNICAMP, deu aula de grego a Haroldo nos anos 60 (entrevista de Haroldo, *apud* Neto, 1999, p. 4) e, certamente, foi um consultor para assuntos latinos.

²⁴ Esta informação é dada pelo próprio poeta nas notas de *Crisantempo*: “A versão do poema ‘mais perene que o bronze’ foi-me suscitada pela tese (hoje livro, *Lírica e Lugar-comum*, Edusp, 1944[sic]) de Francisco Achcar, a quem vai aqui dedicada” (Campos, 1998, p. 360). Achcar, por sua vez, estampa a tradução em seu livro, tal como aqui transcrito, referindo-se a ela na nota 5 da p. 155: “Outra tradução excelente, elaborada depois de concluído o livro, é a de Haroldo de Campos, que, por especial gentileza do tradutor, pude incluir na antologia com que se encerra o presente volume”.

²⁵ A versão publicada em *Crisantempo* (CAMPOS, 1998, p. 186) é praticamente a mesma, apenas com poucas diferenças de diagramação (espaçamento) em alguns versos

Em comparação com as antecedentes, fica evidente a propensão para o que Haroldo denominava “hiperfidelidade”²⁶ que parece ser dominante na transcrição desta Ode, mas também da obra de Homero. Foi em 1992 que saiu pela *Revista USP* a tradução dos 232 primeiros hexâmetros da primeira rapsódia em igual número de dodecassílabos (CAMPOS, 1992b). Essa preocupação com a letra do original revela os meandros pelos quais o pensamento de Benjamin, mas também de Meschonnic e Berman, incorpora-se na prática tradutória do poeta, em sincronia com outras possibilidades dentre as quais são bom exemplo as duas outras Odes tratadas aqui, jungidas na unidade de um conjunto horaciano.

Essa tríade de teóricos, sendo os últimos devedores de Benjamin, figura em um texto muito importante para ler essas traduções haroldianas dos clássicos greco-romanos. Estou falando de “Odorico Mendes: patriarca da transcrição”, prefácio à *Odisseia* odoricana editada por Antônio Medina Rodrigues (CAMPOS, 1992c). Haroldo está novamente assumindo a defesa de Odorico Mendes, mas, pela primeira vez, ele lhe fornece um precursor lusófono que é Filinto Elísio (pseudônimo de Francisco Manuel do Nascimento, 1734-1819), poeta que propugnava por uma transposição chamada de fidelista por literatos do XIX, ao declarar: “O modo de aperfeiçoar a língua materna é enxertando nela o precioso das outras. Temos o exemplo antigo da língua romana, que se fez abastada com as riquezas que tirou da grega” (ELÍSIO *apud* CAMPOS, 1992c, p. 13). A partir dessa configuração autoral – que não deixa de ser um tanto astral, se pensarmos nas afinidades afetivas envolvidas –, parece ficar mais palpável a ideia de hiperfidelidade, esclarecida em entrevista:

e com a substituição de vírgula por dois pontos após “pirâmides”. Diferentemente das duas versões anteriores, opto por transcrevê-la ao invés de reproduzi-la em imagem, por ser o livro de Achcar mais facilmente acessível aos leitores.

²⁶ O conceito de “hiperfidelidade” aparece pela primeira vez em 1981 em “A escritura mefistofélica” e intenta pontualmente um diálogo com Benjamin naquele ponto em que se discute fidelidade ao sentido (mesmo a de tradutores indisciplinados) e uma fidelidade à letra (como aquela de Hölderlin, cf. Benjamin, 2010, p. 220-221), o que Haroldo interpreta como “fidelidade à redação da forma” (CAMPOS, 1981, p. 180).

Quanto à fidelidade, já W. Benjamin [...] ressalta como “característica da má tradução” (de poesia), a mera transmissão inexacta de um conteúdo inessencial”. Na “transcrição”, ao invés de uma fidelidade pobre e equivocada a um mero “conteúdo” ou “significado” de superfície, busca-se uma “hiperfidelidade”, que aspira a dar conta não apenas desse “conteúdo” de comunicação (que lhe serve de bastidor ou pano de fundo), mas ainda da própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema” [...]. (NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 56-57)

Assim, apesar de haver uma versão de Pound para este poema²⁷, Haroldo parece ter cotejado sua versão (no horizonte da retradução)²⁸ com aquela²⁹ de Elpino Duriense, pseudônimo de Antônio Ribeiro dos

²⁷ POUND, 1963, p. 407: “This monument will outlast metal and I made it/ More durable than the king’s seat, higher than pyramids./ Gnow of the wind and rain?// Impotent// The flow of years to break it, however many./ Bits of me, many bits, will dodge all funeral,/ O Libitina/Persephone and, after that,/ Sprout new praise. As long as/ Pontifex and the quiet girl pace the Capitol/ I shall be spoken where the wild flood Aufidus/ Lashes, and Daunus ruled the parched farmland:/ Power from lowliness: “First brought Aeolic song to Italian fashion”-//Wear pride, work’s gain! O Muse Melpomene,/ By your will bind the laurel./My hair, Delphic laurel”.

²⁸ No ensaio “Odorico Mendes, patriarca da transcrição”, Haroldo fala da *Eneida* de Klossowski e da abordagem que Berman faz dessa obra. Embora não o declare, para Berman, Klossowski trabalha no horizonte da retradução que “começa quando se trata de *reabrir o acesso* às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético; às obras que modelaram decisivamente nosso modo de sentir e existir – Homero, Platão, a poesia elegíaca latina etc. –, mas que, ao mesmo tempo, se esgotaram pela sua própria *glória* ao longo dos séculos com a exigência (e isto é essencial) de um modo de tradução totalmente *diferente* daquele da tradição ocidental da tradução? Com a exigência formulada por Pannwitz e Alain em submeter nossas línguas tardias à queimadura destas língua novas e estrangeiras?” (BERMAN, 2007, p. 109-110).

²⁹ HORÁCIO, 1807, p. 132-133: “Hum monumento mais que o bronze eterno,/ E que as Reaes Pyramides mais alto/ Arrematei; que nem voraz diluvio,/ Áquilo iroso, ou serie immensa d’annos/ Nem dos tempos a fuga estragar possa./ Eu não morrerei todo; grande parte/ De mim se salvará da morte: sempre/ Crescerei novo co’louvor vindouro,/ Em quanto ao Capitolio o grão Pontifice/ Subir co’a virgem taciturna. Aonde/ Sôa o violento Aufido, e aonde o Dauno/ Pobre de aguas regeio agrestes povos,/ Dir-se-ha, que

Santos (1745-1818), um árcade português filintista como fora Odorico Mendes e que merece um lugar de honra entre os tradutores de Horácio³⁰. A preferência por decassílabos regulares³¹ para traduzir o asclepiadeu menor, verso que possui 12 sílabas em latim, ao invés do dodecassílabo³² que, diga-se, o próprio Haroldo estava utilizando no momento para traduzir Homero, pode ser mais um índice desse flanco de diálogos poéticos sincrônicos, neste caso de pendor clássico-árcade-odoricano (CAMPOS, 1997, p. 248).

Nesta tradução, observa-se em Haroldo uma faceta mais atenta à letra do original e seus expedientes de liberdade detêm-se mais diretamente na resposta às particularidades estéticas do texto de partida.³³ O tradutor se coloca com uma disciplina redobrada na transposição da alteridade e do estranhamento do autor distante linguística, temporal e

eu de humilde poderoso/ Fui o primeiro, que o Eolio carme/ Trouxe á Italica cithara, Melpómene,/ Com soberba por meritos ganhada,/ Eleva-te, e de boamente cinge/ Co'Delphico laurel os meus cabellos”.

³⁰ ACHCAR, 1994, p. 115: “Talvez não seja exagero afirmar que, em seus melhores momentos, Antônio Ribeiro dos Santos foi, para a lírica horaciana, o que viria a ser depois Odorico Mendes para a épica homérica e virgiliana: também em Elpino a fidelidade à letra do poeta traduzido é constante; a sintaxe, de fundo castigadamente clássico, chega a ser arrojada na disposição das palavras na frase, o léxico tem vigorosa precisão”. Se a redescoberta de Odorico deve, e muito, a Haroldo, o amplo reconhecimento ao trabalho tradutório de Elpino Duriense encontra em Achcar seu precursor. Desse modo, minha conjectura é a de que, após Haroldo ler a tese do amigo extremamente elogiosa ao trabalho desse árcade, ele não teve dúvidas em adotá-lo como precursor.

³¹ É patente a diferença desses decassílabos com aqueles da tradução de Catulo, presente na primeira tratativa entre latinos proposta por Haroldo, no “Mini-paideuma poundiano” que consta ao fim de *ABC da Literatura* (POUND, 1970, p. 170). Lá parece ocorrer versos livres de cadência decassilábica que ficam em grande parte do poema entre 8 e 12 sílabas. Os versos portugueses de 3.30 de 1994 são regulares.

³² O prof. Ariovaldo Augusto Peterlini publicara em 1992 algumas traduções poéticas das *Odes* horacianas (*Carm.* 1.3, 1.5, 1.11, 1.13, 1.14, 1.33, 1.37, 2.3, 2.10, 2.18, 3.9, 3.13, 3.30, 4.7, 4.13, cf. NOVAK; NERI, 1992, p.70-97). No caso da Ode 3.30, transpõe o asclepiadeu menor pelo dodecassílabo, que seria uma medida vernácula possível e plausível.

³³ Um ótimo contraponto a essa tendência vem do poeta-tradutor Nelson Ascher do círculo de Haroldo, em tradução que foi publicada em 1998. Ele atualiza as referências histórico-culturais, hiperbolizando algumas das características presentes em Para Pirra” “renovando” o texto: “Ergui, mais alto que o World Trade Center, menos/ biOdegradável que o plutônio um monumento [...]” (ASCHER, 1998, p. 65).

culturalmente. Como será largamente utilizado na *Iliada* de Homero, Haroldo pratica de modo menos zeloso³⁴ o verso metrificado, neste caso os decassílabos, e prioriza a precisão nas transposições de nomes próprios e particularidades culturais sem aplaná-las para o leitor.

O texto de partida conta 16 versos asclepiadeus, que são transpostos em 17 decassílabos por Haroldo e em 18 por Elpino Duriense, trata-se, então, da mais enxuta tradução da “horaciana” (as outras duas têm maior proporção de número de versos relativamente ao poema latino). Consigo ver como marca mais evidente da retradução de Elpino aquele uso do “aonde” que aparece no 10.o verso deste, traduzindo *qua* (v. 11), ressurgido/retraduzido nos versos 10.o e 11.o da versão de Haroldo na mesma *sedes metrica*. Já no predecessor este era um recurso ousado, horaciano até³⁵, o de trazer no fim do verso uma conjunção o que resulta em abrupto *enjambement*. Salta aos olhos como o “aonde” de Elpino é especioso, porque quebra o verso em um ponto em que dois rios um cheio de ondas (*unda* em latim é água/onda), outro isento, aparecem.

Há alguns decalques mais evidentes do texto de Elpino Duriense em Haroldo, dentre os quais os mais importantes são: “Áquilo” assim transliterado, ao invés do etnocêntrico Aquilão; a omissão de *Libitina* traduzida sem a metonímia por “morte” (Pound usara *O Libitina/Persephone*); “agrestes/ povos regeu” (H.) contra “regeu agrestes povos” (E. D.); “de humilde a poderoso” (H.) contra “que eu humilde poderoso” (E. D.); no último verso “laurel” traduzindo *lauro* que ambos usam. Em todos os casos, fica patente a reelaboração mesmo com uma expressão muito próxima, ou seja, não é o discípulo inescrupuloso a surrupiar uma solução, mas dois poetas-tradutores em flagrante diálogo.

³⁴ Penso aqui neste adjetivo com o sentido que tem no espanhol, “celoso” assim: *que tiene celos (sospecha de que la persona amada mude su cariño)*”, conforme aponta o *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (<http://dle.rae.es>). Quer sejam os dodecassílabos da *Iliada*, quer sejam os decassílabos da *Ode* 3.30, eles flertam abertamente com a tradição da medida fixa.

³⁵ Cf. *nonne uides ut/ nudum remigio latus* (Hor. *Carm.* 1.14), “acaso não vês *que/* os remos vão indefesos” e *Segnius irritant animos demissa per aurem/ quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae/ ipse sibi tradit spectator*. “mais tenuemente afetam coisas que se escutam/ do que o que passa ao crivo do olho, aquilo *que/* o próprio espectador contempla” (Hor. *Ars.* 180-183).

O filtro de Odorico Mendes também emerge na tradução com o uso do verbo “espadana” cujo sentido é “jorrar água em jato”. Eruditamente o verbo declara ao leitor que Áufido é um rio, o que parece explícito a Dauno, pois ele é “depauperado de água”. O verbo “espadanar” encontra-se na *Eneida* na tradução odoricana (3.565, cf. VIRGÍLIO, 2008, p. 121), em episódio sobre o estreito de Caríbdis, no bojo dos erros dos troianos antes de chegar a Roma, passagem imediatamente anterior àquela dos Ciclopes de Virgílio, calcada na *Odisseia* de Homero. A precisão de “espadana” é um exemplo de retomada de modos de dizer produtivos, mas que, pela sua antiguidade³⁶, chegaram a serem chamados de monstruosos por parcela da crítica (*vide* Sílvio Romero) para a qual Haroldo dirige o seguinte passo de Derrida:

O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, sob a espécie da monstruosidade. (DERRIDA *apud* CAMPOS, 1992c, p. 13)

A mancha gráfica do poema 3.30 de Horácio lembra muito uma inscrição parietal, uma lápide funerária por sua forma em retângulo de pé. É curioso que, na versão definitiva de *Crisantempo* (CAMPOS, 1998, p. 186), o espaço entre palavras não seja uniforme (sem “alinhamento à esquerda” cf. v. 4, 5, 6, 7, 13 e 14), o que parece contribuir para uma mancha mais retangular. Penso especialmente no destaque que parece ter “tampouco tempo” e “a morte só de um pouco”, que estão em uma espécie de quiasmo e em posição de fim de verso, efeito logopeico bastante caro aos poetas latinos. Haroldo estaria sobre-escrevendo à Ode de Horácio a sua própria Ode final que viria na página seguinte de *Crisantempo* com a imitação “horácio contra horácio” (que, já o disse, não entrará nesta minha leitura), mas que continuaria a vir em poemas

³⁶ Note-se que para traduzir o episódio de Narciso de Ovídio, também recolhido em *Crisantempo* (CAMPOS, 1998, 210-213), Haroldo se vale da tradução de Antônio Feliciano de Castilho, a qual descreve como antiga mas de boa cepa. O empreendimento de resgate de antigas traduções passa a fazer parte das inquietações literárias do poeta, como o texto “O Prometeu dos Barões” sinaliza de modo exemplar.

absolutamente lúbrico-delirantes como “A morte vestida de verde-jade” (CAMPOS, 2009 [1999], p. 103-111) até o fim de sua escritura nesta nossa dimensão? De todo modo este monumento haroldiano, assim perene, é mais uma esfinge para nós leitores.

*

Ao percorrer a “horaciana” de Haroldo, minha intenção foi a de mostrar a multiplicidade da escritura haroldiana e a sua capacidade de se renovar continuamente. Se houve em nosso Modernismo uma declarada morte à mãe dos Gracos e uma abdicação de César e de tudo que era de seu domínio, instaurou-se também a perspectiva da deglutição da tradição até sua resignificação. Muito da literatura clássica greco-romana que hoje se lê em tradução – e são inúmeras as retraduições colocadas em circulação - carrega e transfigura algum desejo de consubstanciação da língua/cultura do outro com a língua/cultura da gente.

Diante dessas três versões horacianas vindas a lume em 1974, 1988 e 1994, que abrangem, portanto, 20 anos de vivência literária cotidiana, é possível constatar que a definição de transcrição, em Haroldo, alarga-se, englobando práticas, por vezes distintas, levadas a cabo no decorrer da vida literária do poeta. Tais exercícios refletem uma assimilação bastante excêntrica do *make it new* de Ezra Pound, mas também apontam a ascendência das ideias de Walter Benjamin e de outros pensadores da tradução (Derrida, Meschonnic, Berman), que propendem a uma vertente cultora do significante que tem se chamado de literalizante. No caudal da ex-centricidade haroldiana, que os lê a todos desde estes trópicos, vale lembrar que tais postulados, a princípio antagônicos, ganham/galgam convivência heterodoxa e paradoxal.

Haroldo de Campos, a partir da sua versão dos poetas da Antiguidade, dissecou (ou, no dizer dele próprio, “vivisseccionou”) o corpo do passado em uma miríade de modos, e esse olhar retrospectivo deu vida a outras criações (transcrições) como são a volúvel Pirra, o Garçom-menino e o monumento imortal de Horácio. Concluo, então, com as palavras de Haroldo de uma das suas últimas definições de transcrição, a meu ver aquela que é mais definitiva: “Hiperfidelidade

fono-sintático-semântica em tradução de poesia só se obtém através de uma liberdade multidisciplinada” (CAMPOS, 2010, p. 187). Tentemos a nosso modo ser livres e multiplamente disciplinados como leitores e tradutores a exemplo de Haroldo.

Agradecimentos

Este texto surgiu de posteriores e graúdos desenvolvimentos de duas conferências: a primeira, a convite do Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra, foi proferida na Universidade Federal de São Carlos em novembro/2015 dentro do II SELIT; a segunda, a convite do Prof. Dr. Alexandre Piccolo, deu-se como conferência de abertura da XXIV Semana de Estudos Clássicos “Fronteiras e limites” em setembro de 2016, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Em 2019, retomei a revisão do trabalho por ocasião de um curso ministrado na UFPR, a convite do Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo. Agradeço imensamente o apoio e o diálogo que me foram proporcionados nessas três ocasiões e que contribuíram para forma final do texto aqui apresentada. Agradeço também ao Centro de Referência Haroldo de Campos, da Casa das Rosas (<http://www.casadasrosas.org.br/>), pelo acesso e apoio concedido na consulta do Acervo do poeta. Dedico este texto à memória de Alexandre Piccolo, amigo e estudioso de Horácio, falecido em 2017.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ASCHER, N. *Poesia alheia*. São Paulo: Imago, 1998.

BESSA, A. S.; CISNEROS, O. (eds.) *Novas*: Selected Writings Haroldo de Campos. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 2007.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: *Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1960, tomo 6, p. 3239-3250.

CAMPOS, H. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a., p. 231-255.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e crítica. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 21-38.

CAMPOS, H. *Entre milênios*. Org. por Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, H. Logopeia, toques surreais, giros barroquizantes: a poesia de John Ashbery. In: CAMPOS, H. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 185-189.

CAMPOS, H. Odorico Mendes: o patriarca da transcrição. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Odorico Mendes e edição de A. M. Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica/EDUSP, 1992c.

CAMPOS, H. O Prometeu dos barões. In: ALMEIDA, G.; CAMPOS, H.; TRAJANO, V. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 231-253.

CAMPOS, H. Para transcriar a *Iliada*. *Revista USP*, São Paulo, vol. 12, p. 143-160, 1992b.

CAMPOS, H. Píndaro, hoje. In: CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 109-119.

CAMPOS, H. Rosas rápidas (para Horácio). *Nexo*, vol. 1, p. 20-21, junho de 1988.

CAMPOS, H. Tradução, ideologia e história. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, H. Três tópicos para a reinvenção do Latim. *Revista de Letras*, Assis/SP, vol. 16, p. 301-307, 1974.

CAMPOS, H. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

DICKEY, F. *The modern portrait poem: from Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2012.

FERREIRA, J. G. R., PINTO, M. da C. Epifanias poéticas. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 13, p. 18-27, 1998.

HORACE. *Odes et épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

HORÁCIO. *A lyrica de Q. Horacio Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso português por Elpino Duriense*. Lisboa: Impressão Régia, 1807 (2 tomos).

HORACIO. *Tradução literal das Odes de Horacio*. Trad. Antonio Augusto Velloso. Belo Horizonte, 1935.

MARTHA-TONETO, D. J. Firma de Poesia: O projeto poético de Haroldo de Campos. *Texto Poético*, vol. 5, p. 20-35, 2008.

MORENO, S. *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. 283ff. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

NETO, A. L. A *Iliada* de Haroldo. *Folha de São Paulo*, 25 abr. 1999. Mais!, p. 4-5.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Francisco dos Santos. Lisboa: Guimarães, 1985.

NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. *A commentary on Horace: Odes*, vol. I. Oxford/Nova York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1970.

NÓBREGA, T. M. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de literatura em tradução*, São Paulo, n. 7, p. 249-255, 2006.

NÓBREGA, T. M.; GIANI, G. M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n. 11, p. 53-65, 1988.

OLIVA NETO, J. A. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, vol. 15, p. 151-184, 2015.

POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUND, E. *Poesia*. Trad. de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grunewald e Mário Faustino. Brasília/São Paulo: EDUNB/HUCITEC, 1993.

POUND, E. Moeurs contemporaines: IX *Quis multa gracilis. The little review*, vol. 5, n. 1, p. 31, [maio de] 1918.

POUND, E. *Personae/A Draft of XXX Cantos*. Pennsylvania: The Franklin Library, 1981.

POUND, E. *Translations*. Ed. e Intr. de Hugh Kenner. New York: New Directions, 1963.

RAMOS, P. E. da S. *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.

ROSA, N. *Noel pela primeira vez: discografia completa*. Omar Jubram (Organizador e produtor). Rio de Janeiro: FUNARTE/Velas, 2000 (caixa com 14 CDs e um livreto).

TÁPIA, M. Haroldo de Campos: o foco extensivo de passagem. In: DICK, A. (org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.