



**DONALDO SCHÜLER**

**ENTREVISTA**

**medusa**

curitiba  
2018

Copyright desta edição  
© 2018 Medusa

Edição  
Ricardo Corona  
Eliana Borges

Projeto gráfico  
Eliana Borges

Revisão  
Nylcéa T. de Siqueira Pedra

ISBN 978-85-64029-56-9

Impresso no Brasil / 1ª. Edição  
Foi feito o depósito legal

Editora Medusa  
www.editoramedusa.com.br  
editoramedusa@hotmail.com  
facebook.com/EditoraMedusa

Coordenação da coleção  
Andréia Guerini  
Dirce Waltrick do Amarante  
Karine Simoni  
Sérgio Medeiros  
Walter Carlos Costa

Comitê editorial  
Caetano Galindo (UFPR)  
Fábio de Souza Andrade (USP)  
Gonzalo Aguilar (UBA)  
Henryk Siewierski (UnB)  
Kathrin Rosenfield (UFRGS)  
Luana Freitas (UFC)  
Malcolm McNee (Smith College)  
Marco Lucchesi (UFRJ e ABL)  
Myriam Ávila (UFMG)  
Odile Cisneros (Universidade de Alberta)  
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados internacionais de catalogação na publicação  
Bibliotecária responsável: Mara Rejane Vicente Teixeira – CRB9 - 775

Donaldo Schüler : entrevista / organização Dirce Waltrick de  
Amarante, Marcelo Tápia. - Curitiba, PR : Medusa, 2018.  
177 p. ; --- cm. - ( Coleção palavra de tradutor )

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-64029-56-9

1. Schüler, Donaldo, 1932- - Entrevistas. 2. Tradutores -  
Entrevistas. I. Amarante, Dirce Waltrick. II. Tápia, Marcelo.

1.

CDD ( 22ª ed.)  
418.02

**ORGANIZAÇÃO**

**DIRCE WALTRICK DO AMARANTE**

**MARCELO TÁPIA**

**COLABORAÇÃO**

**GIOVANA URSINI**

**LARISSA CERES LAGOS**

**LEIDE DAIANE DE OLIVEIRA**

**coleção palavra de tradutor**

## SUMÁRIO

- 9 APRESENTAÇÃO
- 15 ENTREVISTA  
A PARTIDA
- 77 O RETORNO
- 159 DE VOLTA À NAU
- 175 CRONOLOGIA

## APRESENTAÇÃO

Nosso objetivo inicialmente era destacar as realizações do catarinense Donaldo Schüler na área da tradução literária, mas logo percebemos que, para o tradutor de Homero e Joyce, elas não se separam de suas atividades de professor, ensaísta e ficcionista.

Já na primeira resposta, Donaldo nos oferece uma saborosa aula de literatura que atravessa séculos, unindo tradição e vanguarda. Lembra ainda de como temas candentes de cada época influenciaram no seu processo tradutório: nos anos 1960, quando os movimentos feministas vieram à tona, por exemplo, pareceu-lhe inevitável levar para a sala de aula os poemas de Safo de Lesbos e traduzi-los destacando as especificidades femininas dos versos.

Donaldo não perde de vista seu interlocutor. Com esse espírito, respondeu a cada pergunta que lhe fomos enviando ao longo de vários meses. Aguardávamos a resposta, que nos guiaria até a próxima etapa da entrevista. Desse modo, foi o entrevistado quem orientou o percurso da nossa conversa, prazerosamente labiríntica.

As perguntas a Donaldo funcionaram, quase sempre, como “deixas” para a fluência exuberante

de seu pensamento, que recolhe referências como nutrientes para diálogos entre tempos e espaços diversos. Se, como diz ele, “uma é a rota do saber, trilhada pela filosofia, outra é a rota dos heróis, trilhada pelos guerreiros e pelos atletas, outra é a rota dos poetas”, suas escolhas parecem abranger atalhos que percorrem todas as rotas, incluindo-se as iniciativas vigorosas de enfrentar gigantes como a tradução de *Finnegans Wake*, de Joyce, e da *Odisseia*, de Homero. Toda a sua experiência e sua familiaridade com o pensamento e a literatura ocidentais, bem como com a prática do ensino da língua e da literatura gregas, associadas à vivacidade intelectual que contagia os que com ele dialogam, propiciaram que as explicações contidas neste livro constituam uma fonte inesgotável de descobertas e reflexões para o leitor disposto a explorá-lo.

No campo da tradução, Donaldo valoriza a contribuição de Haroldo de Campos, com quem dialoga na intencionalidade de não “transpor o texto servilmente de um idioma a outro”, e no conceito de “make it new” – torná-lo (o texto) novo – estendendo seu diálogo com Ezra Pound. Atraído por vanguardistas, que o teriam estimulado “a viajar do mais recente ao mais antigo”, Donaldo refere-se, por exemplo, às reflexões propostas por Pound “a quem se aventura a traduzir a *Odisseia*”.

Estimulante a quem deseja embrenhar-se no

terreno da tradução literária, a experiência tradutória de Donaldo se desenvolveu em função de oportunidades: “traduzi quando solicitado, quando me parecia inevitável”, diz; para ele, “as coisas foram acontecendo aos poucos, à medida da necessidade. Acaso e método se misturavam”. Da feliz confluência de fatores resultou o trabalho generoso e consistente de um tradutor para quem “a tradução traz à luz o que o texto traduzido poderia ter dito e não disse, o ritmo que não foi mas poderá ser, o som que não soou mas poderá soar”.

Ao afirmar que “o tradutor mexe com um mundo que gira com outros mundos no concerto universal”, Donaldo deixa claro o horizonte amplo de seu interesse, no qual a tradução se inseriu como mais um meio de pensar e criar, de empenhar-se na revelação e na eterna busca pelo novo: “o novo é resgatado de ossos lavados e polidos pelo movimento das ondas e da vida”.

Como tradutor, Donaldo opta por considerar o leitor a quem se dirige. Afirma que, ao traduzir, parafraseia Sartre e se pergunta: “para quem traduzo? Traduzi poetas para gente que gosta de poesia, traduzi tragédias para atores [...] A tradução de *Finnegans Wake* foi dirigida a vanguardistas, a leitores exigentes. Na tradução de *Finnegans Wake* empenhei-me em conquistar leitores”.

A grande característica do tradutor, professor, ensaísta e ficcionista catarinense é, de fato, o diálogo,

a aproximação com o outro, já que vê a tradução como “um modo de conversar”. Mas, para conversar com o leitor, alerta, é preciso escutar o autor traduzido, refletir sobre sua obra, aproximar-se dele, sem esquecer de si mesmo.

A teoria literária é fundamental para o fazer tradutório de Donaldo Schüller, cujas traduções vêm sempre acompanhadas de fartas notas críticas sobre o texto de partida e o texto em português. Para traduzir poesia grega e moderna, por exemplo, investigou as origens orais da literatura, dedicou-se especialmente à literatura oral produzida no Rio Grande do Sul, onde está radicado. Essa pesquisa redundou não só na tradução de Homero, mas também no livro *A poesia no Rio Grande do Sul*.

Para Donaldo, “traduzir deriva de *traducere*, levar de um lugar a outro. Conduzimos palavras, imagens, conceitos, textos... Saímos do nosso lugar em direção a outro lugar, traduzimos”. Portanto, “invenção e tradução concorrem”. E o certo é que o que foi “escrito revive na reescrita”.

Como tradutor de *Finnegans Wake*, de James Joyce, tradução que lhe rendeu diversos prêmios, entre eles o da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 2003, e o Jabuti, em 2004, lembra que “só os textos ilegíveis merecem ser lidos. O ilegível reside no estranho, recusa e provocação, revestido por palavras[...].

Textos legíveis traem porque não apresentam nada. Cansam por nos obrigarem a navegar no óbvio [...]. Textos legíveis comportam-se como tantas conversas vazias que não oferecem mais do que o conforto da banalidade”.

Busca sempre renovada, fundamentação, questionamento, ousadia, irreverência, persistência: apenas algumas das qualidades de Donaldo Schüller que ficam evidentes em sua obra e neste conjunto de depoimentos que ora podemos, felizmente, apresentar ao leitor.

Dirce Waltrick do Amarante  
Marcelo Tápia  
Organizadores

**ENTREVISTA**

**A PARTIDA**

## 1. Poderia comentar a sua formação e o papel da tradução nesse percurso?

Comecei a carreira universitária nos anos 1960, época conturbada, de profundas transformações. Época de Drummond, João Cabral, poesia concreta. Que ressonância teria a literatura grega nessa geração? Estávamos interessados no presente. Enfatizei o nascimento da poesia. Meus alunos e eu concordamos em ler a *Teogonia* de Hesíodo. Traduzi os primeiros versos assim:

As Musas do monte aquoso cantemos primeiro,  
rainhas do Helicon, alto e sagrado.  
A purpurina fonte passos leves envolvem  
na dança, e o altar do potente rebento de Crono.

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰίδειν,  
αἴ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε  
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν  
ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·

As Musas vêm da noite para o dia num movimento de revelação. Escureci vogais (u, o) para caracterizar a noite, procurei acompanhar o andar lento da medida grega. Naqueles anos estavam em evidência Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Discutíamos o novo romance francês. Contadores de história eram contestados por autores que valorizavam o presente,

sensações do momento.

Fomos à aurora na narrativa ocidental. Lemos a *Iliáda* de Homero. Cedi à fascinação das consoantes (*f*, *t*, *p*)

A fúria férrea do forte Aquiles canta, ó Deusa, fúria que de tão tenebrosa tantas dores causou aos aqueus, preclaras psiques de heróis precipitou profundas no hades, ao passo que os próprios preparou como pestilento repasto a cães e a pássaros rapaces. Aconteceu assim o conselho de Zeus, desde quando a ira apartou o Átrida, aguerrido condutor de guerreiros e o divino Aquiles. (*Iliáda*, 1.1-7)

μη̄νιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
 ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν  
 οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, 5  
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Calino (650 a.C.), um dos primeiros poetas líricos, deu-me a ideia de corresponder ao entusiasmo juvenil com frases curtas, perguntas, exclamações:

Na cama? Até quando, molengas?

Guerra! Brados de guerra!

Bélicos estrondam berros nas bordas.

Maricas! Brocharam os brios?

Rouco, rogo pragas à preguiça.

Fogos cercam adormecidos na paz.

Guerra! Guerra, malandros, devasta a terra.

Fragmento de Calino 1 (Stob. 4.10.12) (vv. 1-4)

μέχρις τέο κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἔξετε θυμόν,  
 ὧ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας  
 ὧδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνῃ δὲ δοκεῖτε  
 ἦσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει

A tradução distancia o texto que lhe deu origem. Sintaxe e sonoridade gregas.

O poema estronda. A aristocracia heroica dos tempos homéricos sumiu, o tempo dos sonhos de passada grandeza ruiu. O poeta leva o homem a refletir sobre si mesmo: a hora é de luta, ócio é vergonha.

A questão feminina, que agitou o mundo no final dos anos 1960, levou-me a propor a reflexão sobre a primeira poeta da literatura ocidental, Safo de Lesbos, ela apareceu um pouco depois de Calino. A delicadeza feminina tomou o lugar aos gritos de guerra. A tradução deveria estar atenta ao novo fenômeno:

De trono esplendente, imortal Afrodite,  
 filha de Zeus, rica em recursos, suplico-te:  
 não perturbes nem atormentes, Senhora,  
 meu coração;

vem a mim, se em outros tempos,  
ouvindo minha voz, me socorreste,  
e do teu pai o palácio deixando,  
de ouro, vieste,

o carro atrelado: belos pardais  
velozes te levaram pela terra sombria,  
asas rápidas, turbilhonam, dos altos  
céus, através dos ares,

e prontamente chegaram; e tu, Bem-Aventurada,  
um sorriso no rosto imortal,  
perguntaste pela razão de novos sofrimentos,  
e de renovadas preces

e o que acima de tudo eu desejava no transtornado  
coração. Quem, desta vez, eu a persuasiva  
devo devolver a teu afeto? Quem,  
Safo, te molesta?

Se ela foge, cedo me procurará;  
se recusa presentes, presentes me trará;  
se não ama, cedo amaré,  
ainda que não queira.

Vem a mim mais esta vez, de sofrimento livra-me  
doloroso, o que deseja meu coração  
concede, quero que tu mesma sejas  
aliada minha.

(Hino a Afrodite – frag. Diehl 1)

ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα,  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,  
πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα  
τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
χρῦσιον ἦλθεσ

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον  
ᾧκεες στρουῖθοι περὶ γὰς μελαίνας  
πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-  
ρος διὰ μέσσω·

αἴψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ᾧ μάκαιρα,  
μειδιαίσαισ' ἄθανάτωι προσώπωι  
ἦρε' ὅτι δηῖτε πέπονθα κῶττι  
δηῖτε κάλημμι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι  
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῖτε πείθω  
μαισ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ᾧ  
Ψά]πφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,  
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον  
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι  
 θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ  
 σύμμαχος ἔσσο.

A mulher sobe à categoria de sujeito. O verso sáfico (curto, inquieto, truncado, irregular) repele o largo e sereno verso homérico. Safo inventa a mulher combativa, reflexiva, apaixonada, erótica. A luta já não acontece no campo de batalha, lugar em que esplendem as virtudes masculinas; combates travam-se agora no coração.

\*\*\*

(*Píndaro, Goethe, Haroldo de Campos*)

Nos anos 1960 andávamos interessados pela forma. Discutia-se e praticava-se poesia concreta, formalismo russo, estruturalismo. Frequentei Píndaro (518-438). A arte de fazer versos é-lhe um poder que domina os deuses, transforma os homens, comove os seres escondidos nas regiões inferiores. Píndaro, poeta que se distancia das Musas, é construtor ao nível de Paul Valery e João Cabral. A tradução deveria fazer justiça ao artesão da palavra:

Áurea lira, de Apolo e das  
 de violáceas vestes  
 Musas, tesouro nosso, teu  
 som move os passos na dança,  
 teus acordes acordam os hinos;  
 guias vibrante  
 as notas nascentes das odes,  
 extingues a força guerreira  
 do fogo celeste; aquietas a águia  
 no cetro divino - lassas  
 pendem-lhe as largas asas,

senhor das aves; com nuvem  
 densa coroaste-lhe  
 a cabeça inclinada, das pálpebras  
 doce ferrolho, dormente  
 eleva o dorso, no embalo  
 dos ritmos teus, tranquilizas  
 Ares rude e o afastas  
 de lanças e guerras; dissolve-se a fúria  
 no sono; teus golpes encantam  
 peitos divinos, instruída na arte  
 de Apolo e das poderosas Musas.

Primeira Ode Pítia (vv. 1-13)

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων  
 σύνδικον Μοισᾶν κτέανον: τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας  
 ἀρχά,  
 πείθονται δ' αἰοῖδοι σάμασιν,  
 ἀγησιχόρων ὅπότεν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.  
 Ὕκαὶ τὸν αἰχματᾶν κεραυνὸν σβεννύεις  
 ἀενάου πυρός. εὐδαὶ δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖαν  
 πτέρυγ' ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις,  
 ἀρχὸς οἰωνῶν, κελαινῶπιν δ' ἐπὶ οἱ νεφέλαν  
 ἀγκύλῳ κρατί, γλεφάρων ἀδὺ κλαῖστρον, κατέχευας: ὁ δὲ  
 κνώσσων  
 ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ, τεαῖς  
 Ἰὸρῖπαῖσι κατασχόμενος. καὶ γὰρ βιατὰς Ἄρης, τραχεῖαν  
 ἄνευθε λιπῶν  
 ἐγγέων ἀκμάν, ἰαίνει καρδίαν  
 κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλγει φρένας, ἀμφὶ τε  
 Λατοῖδα σοφία  
 βαθυκόλπων τε Μοισᾶν.

A poesia não é mero instrumento a serviço de nobres decisões, ela é resultado de um trabalho que requer sabedoria (*sophia*) qualificada. O poeta, um sábio (*sophós*), age sobre a substância verbal, que sai fulgurante das forjas e gira no baile de versos, de metáforas luminosas, de ritmos ágeis, desperta a força de antigas virtudes.

Em tempos de competições esportivas que concentram esportistas convocados de todo o mundo, fui a Píndaro, o inventor da poesia esportiva com

reflexos em crônicas da categoria das produzidas por Nelson Rodrigues. Píndaro pôe a competição no centro das reflexões sobre a vida e a morte, o ser e o nada, homens e deuses. Vamos à *Sexta ode Nemeia*:

Aqui, os homens; lá, os deuses;  
 divide-nos distante poder:  
 duas linhagens, o alento nos vem da mãe, uma só.  
 Aqui, nós – nada, lá alarga-se o sítio  
 dos que duram sempre,

o céu de bronze. Se, entretanto, ostentamos na mente  
 ou no corpo  
 vigor semelhante aos divinos, pálido,  
 a rota – diurna? noturna? – ignoramos.  
 Só o sabe a sorte.

Prova? Alcidamas – aqui e agora! O nele inato,  
 semelha frutíferas lavouras. Falem os olhos!  
 Ora vigora o vigor – latos recursos! –  
 ora repousa em campos nevados.  
 De almejados jogos retorna o jovem,  
 Nemeia,  
 o atleta brilha na trilha de votos divinos,  
 intemorato caçador de prêmios. Pugilista!

Pôs os pés nas pegadas de Praxidamas,  
 avô consaguíneo.  
 Praxidamas, olímpico campeão! Foi o primeiro a

portar aos Eacidas louros de Alfeu.  
Cinco vezes coroado no Istmo!  
Três em Nemeia!  
Livrou do olvido  
Soclides, o primeiro  
dos filhos de Hegesímaco.

Três atletas nos píncaros da glória!  
A sorte lhes brilha divina,  
brilha a casa na força dos braços,  
coroados no coro de helenos.  
Igualem meus versos  
teu arco certo. Vem, Musa,  
bafa com épico sopro  
fenecidos os heróis,

cantos e contos de feitos heroicos,  
base da casa de Basso, farta linhagem, forte cantar,  
nau de encômios. Fartas messes fartam fortes hinos,  
cultores e cultas culturas. Na sacra Pito, Cálidas, de nobre  
estirpe,  
ergueu triunfante as mãos vitorizadas,

dileto dos filhos da áurea Leto, ele, agraciado,  
graciosa vem a voz vespéral das Graças.  
A ponte do indômito ponto honrou Creontidas  
no trienal sacrifício taurino dos vizinhos  
no posidônio templo.  
Com a erva do antro do leão de Nemeia

cororam-no, outrora,  
nas vetustas trevas dos montes de Flio.

A versados em versos alargam-se profusas veredas  
para o canto dos encantos da ilha,  
desde tempos remotos Eaciadas  
proporcionaram aos ilhéus preclaro destino,  
legado de iluminadas virtudes.  
Deles ressoa o renomado nome nos ares  
no mares, nas terras de além. Na Etiópia também,  
terra a que não retornou o rei Menão. Pois  
Aquiles em luta letal o arrancou do carro  
e o arremessou ao chão,

abateu no embate o filho da brilhante Aurora,  
ferido com o ferro da lança feroz. Esta via viável  
abriram bardos antigos. Sigo-lhes os passos  
em minhas meditações;  
é, porém, na onda que rola mais perto da proa  
que navega a mente de nautas atentos.  
Eu que carrego nos ombros carga dupla,  
vim para proclamar tua vigésima quinta vitória,

brilho de embates célebres, sacros,  
Alcidamas, prêmios brindam  
a próspera prole tua. Duas coroas guardadas no templo de  
Crono  
roubou de ti, jovem herói, e de Polidamas,  
gloriosos heróis olímpicos,

turba fogosa.

Comparável a um delfim,  
na velocidade e no salto,  
proclamo Melésias,  
destro e forte auriga.

ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος: ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν  
ματρὸς ἀμφοτέρου: διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα  
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος  
μένει οὐρανός. ἀλλὰ τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν  
νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις,  
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας ἄμμε  
πότμος  
οἶαν τιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.  
τεκμαίρει καὶ νυν Ἀλκιμίδας τὸ συγγενὲς ἰδεῖν  
ἄγχι καρποφόροις ἀρούραισιν, αἴτ' ἀμειβόμενοι  
τόκα μὲν ὧν βίον ἀνδράσιν ἐπηετανὸν πεδίον ἔδοσαν,  
τόκα δ' αὐτ' ἀναπαυσάμεναι σθένος ἔμαρψαν. ἦλθέ τοι  
Νεμέας ἐξ ἐρατῶν ἀέθλων  
παῖς ἐναγώνιος, ὃς ταύταν μεθέπων Διόθεν αἴσαν νῦν  
πέφανται  
οὐκ ἄμμορος ἀμφὶ πάλα κυναγέτας,  
ἵχνεσιν ἐν Πραξιδάμαντος ἐδὸν πόδα νέμων  
πατροπάτορος ὁμαιμίου.  
κεῖνος γὰρ Ὀλυμπιόνικος ἐὼν Αἰακίδαις  
ἔρνεα πρῶτος ἔνεικεν ἀπ' Ἀλφειοῦ,  
καὶ πεντάκις Ἴσθμοῖ στεφανωσάμενος,  
νεμέα δὲ τρίς,  
ἔπαυσε λάθαν

Σωκλείδα, ὃς ὑπέρτατος  
Ἀγησιμάχῳ υἱέων γένετο.  
ἐπεὶ οἱ τρεῖς ἀθλοφόροι πρὸς ἄκρον ἀρετᾶς  
ἦλθον, οἴτε πόνων ἐγεύσαντο. σὺν θεοῦ δὲ τύχα  
ἕτερον οὐ τίνα οἶκον ἀπεφάνατο πυγμαχία πλεόνων  
ταμίαν στεφάνων μυχῶ Ἑλλάδος ἀπάσας. ἔλομαι  
μέγα εἰπὼν σκοποῦ ἄντα τυχεῖν  
ὅτ' ἀπὸ τόξου ἰεῖς: εὐθὺν' ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα, οὐρον  
ἐπέων  
εὐκλέα. παροιχομένων γὰρ ἀνέρων  
ἀοίδαὶ καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ' ἐκόμισαν,  
Βασιδίαισιν ἅ τ' οὐ σπανίζει: παλαίφατος γενεά,  
ἴδια ναυστολέοντες ἐπικώμια, Πιερίδων ἀρόταις  
δυνατοὶ παρέχειν πολλὸν ὕμνον ἀγερώχων ἐργμάτων  
ἔνεκεν. καὶ γὰρ ἐν ἀγαθέα  
χεῖρας ἱμάντι δεθεῖς Πυθῶνι κράτησεν ἀπὸ ταύτας αἶμα  
πάτρας  
χρυσалаκάτου ποτὲ Καλλίας ἀδὼν  
ἔρνεσι Λατοῦς, παρὰ Κασταλία τε Χαρίτων  
ἐσπέριος ὁμάδῳ φλέγεν:  
πόντου τε γέφυρ' ἀκάμαντος ἐν ἀμφικτιόνων  
ταυροφόνῳ τριετηρίδι Κρεοντίδαν  
τίμασε Ποσειδάνιον ἄν τέμενος:  
βοτάνα τέ νιν  
πόθ' ἄλέοντος  
νικάσαντ' ἤρφε δασκίοις  
Φλιοῦντος ὑπ' ὠγυγίοις ὄρεσιν.  
πλατεῖαι πάντοθεν λογίοισιν ἐντὶ πρόσδοι  
νᾶσον εὐκλέα τάνδε κοσμεῖν: ἐπεὶ σφιν Αἰακίδα

ἔπορον ἔξοχον αἶσαν ἀρετὰς ἀποδεικνύμενοι μεγάλας:  
πέταται δ' ἐπὶ τε χθόνα καὶ διὰ θαλάσσας τηλόθεν  
ὄνουμ' αὐτῶν: καὶ ἐς Αἰθίοπα  
Μέμνονος οὐκ ἀπονοστήσαντος ἐπᾶλτο: βαρὺ δέ σφιν  
νεῖκος Ἀχιλεὺς  
ἔμπεσε χαμαὶ καταβὰς ἀφ' ἀρμάτων,  
φαεννᾶς υἷον εὐτ' ἐνάριξεν Ἀόος ἀκμᾶ  
ἔγχεος ζακότοιο. καὶ ταύταν μὲν παλαιότεροι  
ὀδὸν ἀμαξιτὸν εὖρον: ἔπομαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν:  
τὸ δὲ πᾶρ ποδὶ ναδὺς ἐλισσόμενον αἰεὶ κυμάτων  
λέγεται παντὶ μάλιστα δονεῖν  
θυμόν. ἐκόντι δ' ἐγὼ νῶτω μεθέπων δίδυμον ἄχθος ἄγγελος  
ἔβαν,  
πέμπτον ἐπὶ εἴκοσι τοῦτο γαρύων  
εὐχὸς ἀγώνων ἄπο, τοὺς ἐνέποισιν ἱερούς,  
Ἀλκιμίδα, τέ γ' ἐπαρκέσαι  
κλειτᾶ γενεᾶ: δύο μὲν Κρονίου πᾶρ τεμένει,  
παῖ, σέ τ' ἐνόσφισε καὶ Πουλυτιμίδαν  
κλᾶρος προπετῆς ἄνθε' Ὀλυμπιάδος.  
δελφῖνί κεν  
τάχος δι' ἄλμας  
ἴσον εἵποιμι Μελησίαν,  
χειρῶν τε καὶ ἰσχύος ἀνίοχον.

Deuses e homens temos a mesma mãe. Os deuses não nos originam, são nossos irmãos com os quais estamos em conflito. Eles vivem num sítio que sempre dura, o brônzeo céu. Comparados com os deuses, não somos nada. O que nos faz lutar contra o nada? A semelhança aos deuses, o desejo de sermos deuses. Qual é a rota que nos conduz aos deuses? Abrem-se três rotas. Uma é a rota do saber, trilhada pela filosofia outra é a rota dos heróis, trilhada pelos guerreiros e pelos atletas; outra é a rota dos poetas.

Píndaro oferece aos atletas o modelo dos heróis homéricos; por morrer jovem, o herói conquista a imortalidade. A grandeza do atleta é continuamente posta à prova, não vence uma vez por todas, cada vitória é um triunfo contra a morte.

O poeta iguala-se ao atleta, vence a morte, o nada. Poetar deixou de ser um dom divino, versos adiam o nada. O valor atlético como a natureza tem um ritmo, inverno/verão. O valor age ocultamente. Alcidas igualou Praxidamas, o avô. Entre eles, o pai ignorado. Foi o inverno da estirpe. A morte age na linhagem dos homens. O ciclismo natural só não basta. A cultura (agricultura, uma arte) deve tirar a riqueza do solo.

Píndaro é redescoberto com alvoroço pela primeira geração romântica, os poetas pertencentes ao movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e ímpeto*). Indiferentes aos pendores aristocráticos de Píndaro, os setecentistas alemães admiram-lhe os poemas amplos,

os ritmos múltiplos, a estrofação variada, a imagética ousada, a aparente displicência na sequência das ideias, os saltos bruscos, a eloquência, o entusiasmo. Tudo isso tinha sabor de liberdade. Recorreram a Píndaro para afrontar os poetas das cortes, bem comportados, comedidos, cultores de versos claros, limpos, cuidadosamente ritmados e estrofadados. A ode pindárica foi um dos ingredientes que entrou na construção do gênio romântico, símbolo levantado contra a monarquia, a ortodoxia, a opressão, a razão. O gênio, produzido em tempestade e ímpeto, avesso a mecenato, dependia só de si, ambicionava viver com os seus próprios recursos, não se inclinava aos poderosos. Recompensa examinar *Wandrer's Sturmlied* (*Canto-tempestade de um viandante*), uma das odes pindáricas do jovem Goethe, representante destacado do movimento *Tempestade e Ímpeto*. O gênio invocado resiste à tempestade. Elevando-se, o gênio aconchega os que repousam no alto da rocha em noite nevosa. Ao gênio unem-se as musas e as graças. Prossegue Goethe:

*Ihr seyd rein wie das Herz der Wasser.  
Ihr seyd rein wie das March der Erde.  
Ihr umschwebd mich und ich schwebe  
Über Wasser und Erde  
Götterlich.*

Sois limpas como o coração das águas.  
Sois limpas como a medula da terra.  
Circunvoais-me a mim em voo  
sobre águas, sobre terras  
divinamente.

Já nada distingue poeta, gênio, musas e graças. Os versos, de sonoridade bíblica, lembram o espírito de Deus que pairava, conforme relata o *Gênesis*, sobre a água do abismo inaugural. Num espinosista mundo sem deuses, o poeta, convicto do poder divino que nele atua, assume o lugar reservado a Deus e passa a agir criativamente, divinamente. A invenção do universo poético, nos tempos de Hesíodo ainda atribuído aos deuses, é agora obra do poeta deificado, genial, investido de poder divino, criador como o Deus bíblico. Vem daí a ideia da origem da obra literária como criação, misteriosa, inexplicável pelas circunstâncias externas em que apareceu. O gênio ergue-se como Prometeu, insolente na presença dos poderosos.

A geração que recuperou Píndaro reabilitou também Longino, o teórico do sublime, admirador dos altos voos, admirador do lírico tebano e arredio aos poetas de seu tempo, os alexandrinos, cultores de poemas pequenos, racionalmente construídos, perfeitos. Estóico, Longino identificou deus e natureza muito antes de Espinosa. Considera os poetas *isótheoi*, semelhantes aos deuses. Nessa tradição, as musas e as graças de Goethe, nomes diversos para a mesma

essência, dão voz ao coração das águas, à medula da terra, fontes da divindade do poeta. Assim o poeta, Criador, gênio, eleva-se muito acima dos demais. Entre o poeta e os outros homens abre-se distância desconhecida na antiguidade. A poesia como ato criador põe em crise a concepção mimética, implícita nos versos de Píndaro antes da teoria elaborada por Platão e Aristóteles. Não sendo imitação da natureza, a poesia advém como criação da natureza (entenda-se natureza como sujeito e como objeto). As musas já não falam com a mesma voz através do agricultor e do rei como nos tempos de Hesíodo. A voz do gênio é mais pura do que a áspera voz do agricultor, mais pura que a pausada voz do rei. A poesia dos ébrios de Anacreonte e a poesia dos camponeses de Teócrito ficam bem abaixo da elevada poesia do gênio. Proferido está o julgamento sobre a poesia bucólica, cultivada pelos poetas oficiais, os comportados literatos das cortes. Goethe escolhe para si o eminente lugar de *Jupiter Pluvius*, o deus das águas que fluem nos caudalosos versos de Píndaro, o rei dos deuses a quem Baco e Apolo estão subordinados. Goethe propõe uma sociedade civil e literariamente hierarquizada, em que o gênio ocupa o lugar mais alto. Nessas alturas, privado de convívio, não falta ao gênio nostalgia da vida pacata e simples que ficou atrás. O gênio exilado, que frequenta os versos de Castro Alves, nasceu aqui. Ao contrário de outros poetas de seu tempo, o gênio de Goethe não se opõe ao racional, opõe-se ao mesquinho, à

superficialidade da poesia oficial e laudatória. Píndaro, tão entusiasticamente evocado por Goethe, está a uma distância superior a vinte séculos. Lembrar alguns momentos no trajeto que leva de um a outro poderá explicar a construção do gênio como o encontramos no século XVIII.

\*\*\*

O Concretismo buscou, desde o princípio, ligar-se à tradição do Modernismo de 1922 pela vertente de Oswald de Andrade. Os concretistas aplaudem em Oswald a economia verbal e a "antropofagia". Fiel à tendência antropofágica, Haroldo de Campos faz-se tradutor. Norteia-o o princípio de que não compete ao tradutor transpor o texto servilmente de um idioma a outro, mas de recriá-lo depois de o ter digerido. A tradução de Goethe quer-se Antropofágica desde o título. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* comparece como paráfrase de um título de um filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. À "terra do sol" compete dar voz nova, histórica e geograficamente localizada, o conflito entre Deus e o Diabo, que reservou categoria universal ao *Fausto* de Goethe. O título lembra ainda o *Grande sertão: veredas*, que por meio do *Doutor Fausto* de Tomas Mann já praticou a devoração do tema goethiano.

Notável é o estudo a que Haroldo de Campos submete o poeta traduzido. Dois terços do livro são ocupados por atenta análise interpretativa. Nesta,

Haroldo de Campos salva-se da preocupação alienante de assuntos europeus pela vigilante atenção ao seu contexto luso-brasileiro. Além dos centro-europeus apega-se na interpelação a Guimarães Rosa, a Gregório de Matos, a Gerd Bornheim, a Flávio Kothe, sem esquecer os portugueses: Castilho, Gil Vicente, Vítor Aguiar. A cultura luso-brasileira entra no carnaval da interpretação. Hermeneuticamente orientado, põe o horizonte goethiano em contato com o horizonte brasileiro. Do contato não resulta uma “fusão de horizontes” como queria Gadamer. Mais fecundo do que a fusão é o dialogismo de Bakhtin (um dos modelos teóricos de Haroldo de Campos) – a aproximação e a repulsão, a exposição das contradições como contradições, não a síntese, mas a convivência de contrários. Haroldo de Campos provoca um verdadeiro carnaval de textos, ampliando o diálogo que Goethe manteve com autores do presente e do passado na elaboração de *Fausto*. O que mantém o interesse pelo *Fausto* não são as respostas de Goethe –isso seria opção pelo monologismo – mas a atenção às contradições que sacodem o Ocidente muito bem dramatizadas por Mefistófeles, o contraditor por natureza.

Não só na teoria Haroldo de Campos se mostra carnavalizante, ele também o é como tradutor. Amplia o leque rimático goethiano, recorrendo às assonâncias e às quase-rimas da poesia contemporânea. A flexibilidade rítmica dos nossos dias permite-lhe também alterar o esquema de base (o decassílabo), tantas vezes quantas

lhe parece oportuno. O “Coro dos Lêmures” assume intencionalmente dicção cabralina de “Morte e Vida Severina”:

Lêmure (solo):

Quem fez esta casa, espaço mesquinho,  
A golpes de pá e de escavadeira?

Lêmures (coro):

Hóspede negro, vestido de linho,  
Estás muito bem nesta casa estreita.

Lêmure (solo):

Ninguém pôs a mesa na sala fria,  
Nenhuma cadeira na sala magra.

Lêmures (coro):

Mobília emprestada, venceu a dívida.  
Chegam os credores, quem é que paga?

Compare-se a recriação de Haroldo com o poema de João Cabral, também um canto fúnebre:

- A quem estais carregando,  
irmão das almas,  
embrulhado nesta rede?  
Dizei que eu saiba.  
A um defunto de nada,  
irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada.

*Lemur (Solo):*

*Wer hat das haus so slecht gebaut,  
Mit Schaufeln und mit Spaten?*

*Lemuren (Chor)*

*Dir, dumpfer Gaft im häfnem Gewand,  
Sits viel zu gut geraten.*

*Lemur (solo):*

*Wer hat den Gaal so schlecht verforgt?  
Wo blieben Tisch und Stühle?*

*Lemuren (Chor)*

*Es war auf kurze Zeit geborgt;  
Der Gläubiger sind so viele.*

Como dá a Goethe dicção brasileira, Haroldo sente-se também no direito de germanizar o português. A facilidade com que o alemão aglutina palavras o seduz. No propósito de ampliar as virtualidades do português, surgem: *conjurogesticulante*, *diabigordo*, *flamirompe*. Isto ele já tinha feito na tradução de *Finnegans Wake*. Traduz a primeira palavra do romance de Joyce *riverun* com *riocorrente*. Uma técnica que o texto de Joyce impunha torna-se opção livre agora.

Sem nenhum servilismo ao texto, sacrifica o conteúdo semântico do original e recria os efeitos sonoros com vocábulos de outras áreas, na convicção mallarmaica de que poesia é antes som do que ideia. Uma das passagens em que Haroldo de Campos expõe o alcance deste processo é esta:

UM GRIFO, resmungando:

Gri não de gris, grisalho, mas de Grito!

Do gris de giz, do grisalho de velho.

Ninguém se agrada. O som é um espelho.

Da origem da palavra, nela inscrito.

Grave, gralha, grasso, grés, gris.

Concertam-se num étimo ou raiz.

Rascante, que nos desconcerta.

GREIF schnarrend:

*Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,*

*Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt*

*Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:*

*Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,*

*Etymologisch gleicherweise stimmig,*

*Vertimmen uns.*

Isto ainda é antropofagia ou já é diálogo? Antropofagia e diálogo não são gatos do mesmo saco. O diálogo respeita o outro, estabelece o outro como outro. A antropofagia tritura o outro para assimilá-lo. Hostil é o confronto de antropófagos. No encontro de pessoas que dialogam ninguém corre risco de vida. O diálogo reúne pessoas de várias origens em torno de projetos de interesse comum, na expectativa de que a união de forças pode mais que empresas isoladas.

\*\*\*

[*Simônides de Ceos (556 – 468)*]

De Píndaro fui a Simônides de Ceos (556 – 468), poeta reflexivo, atraem-no ideias. Outras são as exigências feitas ao tradutor:

És homem, não te aventuras a prever o amanhã.  
De felizes, como garantir a constância da sorte?  
Mosca de asa veloz é a mudança.

(Treno 22)

ἄνθρωπος ἔων μήποτε φάσης ὃ τ' ἀγινήσει Αὔριον  
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον, ὅσσον χρόνον ἔσσεται.  
ὠκεῖα γάρ οὐδὲ τανυπτερύγον μυίας  
οὕτως ἅ μετὰστασις.

A quem ocorreria associar os golpes da fortuna às bruscas quebras de roteiro no voo da mosca? O voo da mosca surpreende como se visto pela primeira vez. A força da imagem toma o lugar da arquitetura dos argumentos.

William Blake retorna à mosca como reflexivo poeta romântico:

A MOSCA Minimosca

Teu giro de verão  
Minha mão à toa  
Desmanchou.

Não sou eu  
Mosca também?  
Ou não és,  
Como eu, ninguém?

Pois eu danço  
E bebo e canto  
Até que brusca mão/Me espanta.

Se pensamento  
É ar no peito  
E se é morte  
Perdê-lo,

Então sou  
Mosca feliz  
Se eu vivo  
Ou se vou.

(Trad.: Regina de Barros Carvalho)

*The Fly*  
*Little fly,*  
*Thy summer's play*  
*My thoughtless hand*  
*Has brushed away.*

*Am not I  
A fly like thee?  
Or art not thou  
A man like me?*

*For I dance  
And drink and sing,  
Till some blind hand  
Shall brush my wing.*

*If thought is life  
And strength and breath,  
And the want  
Of thought is death,*

*Then am I  
A happy fly,  
If I live,  
Or if I die.*

O homem se reconhece na mosca. A vida da mosca é breve em relação a nós, somos breves em relação às montanhas, aos rios, aos pinheiros. O universo dura no seu conjunto. Lamentar a brevidade é destacar uma das partes do todo. Só o indivíduo é fraco como uma mosca. Ele é forte no conjunto.

(Teócrito)

Teócrito (310-250) inventa idílios (pequenos quadros), esses lhe deram nome. Entra a linguagem

coloquial. Teócrito leva o tradutor a dar atenção à linguagem falada. “As Siracusanas” mostra uma visita na agitada Alexandria. O tradutor não pode perder o sabor do diálogo:

Gorgo: Proxínoa, estás em casa?

Proxínoa: Gorgo querida, há quanto tempo!

Estás aqui! Que maravilha! Uma

Cadeira, Eunoa! Uma almofada!

Gorgo: Obrigada.

Proxínoa: Senta.

Gorgo: Que loucura! Quase morri, Proxínoa. Multidões!

Carros e carros. Que correria! Gente de

botas, homens fardados...

(Teócrito – *Idílio* 15 – vv. 1-7)

Γοργώ

Ἔνδοι Πραξινοά;

Πραχινοά

Γοργοῖ φίλα, ὡς χρόνῳ. ἔνδοι.

θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες. ὄρη δίφρον Εὐνόα αὐτῆ.

ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον.

Γοργώ

ἔχει κάλλιστα.

Πραχινόα

καθίζευ.

Γοργώ

ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς: μόλις ὕμιν ἐσώθην  
Πραξινόα πολλῶ μὲν ὄγλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων.  
παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ γλαμυδηφόροι ἄνδρες:  
ἅ δ' ὁδοῦ ἄτρυτος: τὸ δ' ἑκαστάτω ὄσσον ἀποικεῖς.

A poesia, política em outros tempos, penetra no recesso do lar, surpreende a conversa corriqueira de duas mulheres.

Os gregos sabem rir, riem do sagrado e de si mesmos desde Homero até *Nunca aos domingos*. Paladas de Alexandria (sec. IV A. D.) professor de letras, gramático como se dizia na época, soube transformar amarguras em riso. Em casa travava batalhas com a mulher feroz, na escola infla-mava os alunos com preleções sobre a fúria de Aquiles. Profissão e vida, misturadas nas veias do poeta, afetaram a descendência:

Do gramático a filha  
amou-dormiu-pariu.

Salve o neto:  
masculino-feminino-neutro!

Γραμματικοῦ θυγάτηρ ἔτεκεν φιλότητι μιγεῖσα  
παιδίον ἀρσενικόν, θηλυκόν, οὐδέτερον.

Interessou-me a Grécia de hoje. Visitei Patmos, Éfeso, Delfos... Comprei livros em Atenas. Tentei trazer Giorgos Seferis (1900-1971), prêmio Nobel de literatura em 1963, à língua do festejado Fernando Pessoa. Traduzi os quartetos deste poema de três estrofes:

### ΑΡΝΗΣΗ

Στὸ περιγιάλι τὸ κρυφὸ  
κι ἄσπρο σὰν περιστέρι  
διψάσαμε τὸ μεσημέρι·  
μὰ τὸ νερὸ γλυφὸ.

Πάνω στὴν ἄμμο τὴν ξανθὴ 5  
γράψαμε τ' ὄνομά της·  
ὥραϊα ποὺ φύσηξεν ὁ μπάτης  
καὶ σβήστηκε ἡ γραφή.

Μὲ τί καρδιά, μὲ τί πνοή,  
τί πόθους καὶ τί πάθος 10  
πήραμε τὴ ζωὴ μας· λάθος!  
κι ἀλλάξαμε ζωή.

Numa praia que secreta se alarga,  
branca como as asas da pomba,  
sedentos na tarde que tomba,  
sorvemos água amarga

Na areia loira, contrita,  
escrevemos o nome dela,  
soprou a brisa amarela,  
voaram traços, escrita.

No coração, comoção, feridas,  
no peito paixão, despeito.  
Vivíamos assim. Que defeito!  
Mudamos nossas vidas.

Os três quartetos sucedem-se cortados pelo tempo. Nascem do silêncio. O presente do primeiro soneto é vazio, nenhuma cor comove a areia branca, brancura de pomba, brancura de paz, paz da desolação, a água amarga não mitiga a sede. No segundo quarteto, a pessoa não passa de um nome escrito na areia, o movimento é da brisa que apaga imagem, signos, nome. No terceiro quarteto, a ausência faz pulsar o coração, nada é o núcleo, vidas mudam em torno de nada.

Poetas de tendências muito variadas e de diferentes épocas levaram-me a ensaiar recursos.

**2. Então você começou traduzindo poesia grega para levá-la aos seus alunos. Como você pensava nessa ocasião o fazer tradutório? Alguma teoria o guiava na execução da tradução dos poemas? O que é preciso, na sua visão atual, para traduzir bem poemas gregos, além de saber a língua de origem e a língua de destino?**

Não sou tradutor profissional. Traduzi quando solicitado, quando me parecia inevitável. Restrinjo-me à tradução literária. As coisas foram acontecendo aos poucos, à medida da necessidade. Acaso e método se misturavam. Atraíam-me vanguardistas. Vanguardistas estimularam-me a viajar do mais recente ao mais antigo. Li, observei, teorizei. Familiarizei-me com as teorias tradutórias de Ezra Pound e Haroldo de Campos, de ambos li traduções. Ezra Pound propõe reflexões a quem se aventura a traduzir a *Odisseia*.

Tradução explosiva foi a da Bíblia hebraica (*Antigo Testamento*) para o grego por volta do III

século a.C. A tradução teria sido realizada por setenta tradutores, hipótese improvável; em homenagem aos setenta, a tradução recebeu o nome de *Septuaginta*. O trabalho é admirável. Ganha muito quem compara a tradução com o texto original. Os discípulos de Cristo, embora judeus, liam a *Septuaginta*. Os autores do *Novo Testamento* conheciam a *Septuaginta* de memória. Algumas das citações, abundantes, são discutidas ao longo dos séculos até agora. A *Septuaginta* está na formação do historiador judeu, Flávio Josefo. O filósofo neoplatônico, Longino refere-se elogiosamente a uma passagem da *Septuaginta*. Veio a tradução da *Bíblia* ao latim, feita no IV século por São Jerônimo, a *Vulgata*. Jerônimo teve o cuidado de trazer a *Bíblia* ao latim coloquial de sua época. A *Vulgata* foi a base do latim da Idade Média, língua de comunicação até bem pouco tempo.

Tradutores da Bíblia fecundam a imaginação artística, estrela da manhã, *eosphoros*, Jerônimo personifica a metáfora (*Lucifer*, Is. 14.12). O rei da Babilônia, tirânico, opressivo, vira ente celeste, brilhante formoso. A inovação de Jerônimo afeta o contexto. Lúcifer, rebelado contra Deus é precipitado à terra, as informações políticas de Isaías adquirem proporções cósmicas. O anjo rebelado atormenta povos. Dante faz Lúcifer cair sobre o hemisfério Sul, onde se aglomeravam continentes. O impacto provoca um dilúvio, a superfície terrestre é engolida pelas ondas salgadas. Emergem os continentes do hemisfério Norte. A queda de Lúcifer abre um túnel que alcança o centro da terra, morada do anjo luminoso

convertido em príncipe das trevas. O interior da terra, com lembranças que se acumulam desde a *Odisseia* de Homero, da *Teogonia* de Hesíodo e da *Eneida* de Virgílio converte-se num imenso inferno (*inferus*). Dante constrói o *Inferno* com lembranças gregas, romanas, germânicas, italianas. Bíblicas... Espíritos infernais são reconhecidos e atormentados como corpos. O poeta organiza e dramatiza esse mundo caótico em nove círculos. Lendas desenvolvidas na Idade Média entram na arquitetura do reino infernal, Lúcifer, paródia do Deus Triuno, aparece como antropófago gigantesco de três faces.

A inovação de Jerônimo não para aí. Milton, unindo noções hebreu-cristãs às elucubrações greco-romanas, traduz, em *Paradise Lost*, o *tohu wabou* bíblico como caos, indefinição universal anterior aos seis dias da criação. Caos é agora o que ficou atrás, o que Deus deixou de organizar, abismo ao qual foi precipitado o Satanás rebelde poetizado por Dante. O poeta inglês coloca Caos e Noite no trono infernal. Dentre os cortesãos abissais nomeiam-se: Rumor, Acaso, Tumulto, Confusão, Discórdia. Na revisão cosmogônica de Milton, e de Bacon antes dele, a natureza abdicou da força geradora em favor do onipotente Deus. O caos foi degradado à matéria prima da qual o Criador extrai este e outros prováveis universos. Milton priva o caos das virtudes míticas que Camões ainda lhe assegurava. Humilhado, o caos se retira para as regiões mais afastadas de Deus. A ordem universal configura-se como um ato poético do Deus criador, situado entre o caos e perfeição celeste. Continuadores do ato divino

são todos os poetas, criadores à semelhança de Deus. A doutrina mimética de Aristóteles sofre significativo abalo. A arte barroca não imita a natureza, cria um mundo ideal, a riqueza barroca lembra a riqueza de Deus. Satanás, o Lúcifer de Jerônimo e Dante, é general de um exército. Num discurso memorável, dirigido às tropas derrotadas, confinadas no reino obscuro, arremata orgulhoso: Aqui somos livres.

A tradição derivada da infração do tradutor Jerônimo impressiona Goya. O pintor espanhol, ao fundir Crono e Lúcifer, produz um gigante assombroso a banquetear-se com um corpo humano de cabeça e braços já consumidos.

A tradução da *Bíblia* feita por Lutero fundou a língua alemã. Goethe, no início do *Fausto*, discute a tradução de Lutero. Da *Septuaginta* até Lutero, reflexões sobre a arte de traduzir fundamentam teorizações em voga. Li a tradução portuguesa do *Fausto* de Goethe, feita por Castilho. Aparece agora a tradução brasileira de Jenny Klabin Segall com apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Embora os princípios de Jenny sejam diferentes dos de Haroldo – ele procura manter-se próximo do texto traduzido, vale a pena acompanhá-los em recriações. (cabeça – pescoço Veronese?)

\*\*\*

O Corvo (*The Raven*), publicado em 29 de janeiro de 1845 no *New York Evening Mirror*, pretende ser um poema que se desenvolve com precisão matemática, apareceu antes de *Fleur du mal* (1857), bem antes

do *Bateau Ivre*. Poema narrativo curto, O corvo se levanta contra o poema narrativo longo (*Ilíada*). O rigor matemático da construção favorece o poema curto. Uma epopeia longa se divide em episódios pequenos, não tem unidade, argumenta Edgar Allan Poe. As teses de Poe sustentam as reflexões de Aristóteles na *Poética*. O poema é teleológico como a teoria aristotélica.

Pensando nos recursos artísticos, Poe percebe que nenhum é tão universal como o refrão. O prazer é proporcionado pela repetição. O poeta empenha-se em produzir efeitos novos. O refrão, coluna vertebral do poema, deve ser breve. Uma única palavra é o melhor refrão. A natureza do poeta é a palavra, optei por uma vogal sonora, o “o” longo, combinado com o “r”. O poema nasce da escolha consciente de sons. Selecionado o som, Poe procura a palavra que contém o som, palavra adequada à melancolia, tom deliberado do poema. Elege “*Nevermore*”. Era-lhe necessário encontrar uma razão para repetir continuamente. Veio-me a ideia de introduzir um irracional falante que a repetisse. A perfeição do conjunto, em todos os pontos, nunca o abandonou. O clímax deveria estar no grau máximo de tristeza e desespero operado por “*Novermore*”. O passo seguinte foi a construção das estrofes, guiado por originalidade máxima. Veio a preocupação com o enredo. Como aproximar o homem apaixonado e o corvo? O espaço verbal apresentase emoldurado como o quadro na pintura. O corvo, metáfora da morte, é a verdade do poema até o fim.

O refrão, literalmente repetido nas estrofes finais, ressoa leves alterações ao longo do poema;

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| 1. <i>Only this and nothing more.</i>         | Foi assim, assim findou.       |
| 2. <i>Nomeless here fore evermore.</i>        | Sem nome cá, fim, findou.      |
| 3. <i>This is and nothing more.</i>           | Nunca mais será o que findou.  |
| 4. <i>Dargness there and nothing more.</i>    | Sombra só, a que findou.       |
| 5. <i>Merely this and nothing more.</i>       | Foi só isso e já findou.       |
| 6. <i>Tis the wind and nothing more!</i>      | Venta o vento, já findou!      |
| 7. <i>Perched, and sat, and nothing more.</i> | Lá pousou e lá grasmou.        |
| 8. <i>Quoth the Raven "Nevermore."</i>        | Grasna o Corvo: "Fim-findou".  |
| 9. <i>With such name as "Nevermore"</i>       | Será seu nome "Fim-findou"?    |
| 11. <i>That sad answer, "Nevermore!</i>       | Diz soturno: "Fim-findou!"     |
| 12. <i>Meant in croaking "Nevermore"</i>      | Grasna grave: "Fim-findou."    |
| 13. <i>She shall press, ah, nevermore</i>     | Sombra dela, ah!, fim-findou.  |
| 14. <i>Quoth the Raven "Nevermore."</i>       | Grasna o Corvo: "Fim-findou".  |
| 15. <i>Quoth the Raven "Nevermore."</i>       | Grasna o Corvo: "Fim-findou".. |
| 16. <i>Quoth the Raven "Nevermore."</i>       | Grasna o Corvo: Fim-findou.    |
| 17. <i>Quoth the Raven "Nevermore."</i>       | Grasna o Corvo: "Fim-findou".. |
| 18. <i>Shall be lifted – nevermore!</i>       | Virá? Jamais! – fim-findou.    |

tentei recriá-lo, sustentado em ritmo e som:

O estribilho marca territórios, gradua emoções, evita que os sentimentos se dissolvam no caos. O conflito, expresso no corvo, é todo interior, inferno é a luta contra o abismo. O narrador lembra Fausto, mas um Fausto que não busca, desperta do sonho (a sabedoria dos livros) para o inferno noturno, realidade e irrealdade se confundem, real vivido. A situação nasce, desdobra-se, organiza-se em torno do estribilho, cambiante até se fixar no grasnar do corvo.

O narrador indeciso entre esquecer e recordar. Recorda que era dezembro (fim e princípio de um período), fim do outono e princípio do inverno. Dezembro é mês sombrio. Tições (*ember*) agonizantes traduzem lições de dezembro (*December*), passagem da vida para a morte, chamas desenhavam fantasmas no assoalho. O narrador lê na escrita do fogo, seu estado interior. Assustado como que vê, o narrador deseja a manhã, com medo do sono, irmão da morte. *Lenore*, o nome da amada morta pode ressoar numa eventual tradução em corvo, tradução de *raven*.

O narrador pergunta por Lenor, o estribilho responde com *nothing more, evermore, nevermore*. O *Nevermore* nega o futuro. Ao narrador sem passado (*Lenore* está morta) o futuro não oferece nada. Um mundo estático, sem movimento respira na solidão, a fala não se dirige a ninguém. Orfeu, um herói, procurou Eurídice no mundo invisível, o narrador sem nome limita-se a interrogar e recebe respostas negativas. A resposta é fixa, imóvel como a morte. A morte paralisa tudo.

Os olhos de fogo do pássaro luzem satânicos, fogo e olhos confundem-se com a luz da lâmpada, Lúcifer... *Will I meet Lenore in Aidenn* lembra a *Divina Comédia*. Dante encontra Beatriz no paraíso. O paraíso abandonou as hipóteses no narrador. Em lugar de Lenor aparece corvo. A lâmpada projeta sua sombra de ave misteriosa no chão.

Num mundo sem essências e sem deuses, o espírito não se eleva, poesia e conjecturas concentram-se em si mesmas. O pássaro não se move, alívio para a

dor não há.

Meus projetos de tradução não passaram do estribilho. Li e reli a tradução de Machado de Assis, detive-me na tradução de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa não se preocupa em reproduzir sonoridades do original. O primeiro verso destaca a vogal *i* que chora em *triste* e na melancolia dos *ais* (acentrais, umbrais). O refrão responde com *jamais, nada mais, nunca mais*. A tradução exprime a dor com outros sons. Quem passa de Poe a Pessoa entra em novo universo inventivo. A tradução amplia o que o original inventou.

\*\*\*

Passemos a *Igitur*, de Stéphane Mallarmé. *Igitur* encabeça o segundo capítulo do “Gênesis”: *Igitur perfecti sunt coeli e terra et ominis ornatus eorum - Assim foram concluídos o céu e a terra e todo seu ornamento*. *Igitur*, tradução latina de Jerônimo do original hebraico, assim, coloca-se no lugar do Criador, nasce o mundo verbal. O verbo se desprende do Criador e do mundo criado. O jogo especular acontece entre palavras, uma palavra ressoa na outra, sem sentido, sem destino, sem passado, sem futuro. O tempo é o do pêndulo, o pêndulo vai e vem, conecta o que o balouço verbal propõe. *Igitur* se eterniza no presente do jogo verbal. História não há. A sintaxe, refletida em si mesma, não avança nem recua. “*Igitur*” não nomeia por ser substantivo, não qualifica por não ser adjetivo. *Igitur*, incapaz de tocar o mundo não verbal, encerra-se em seu mundo de palavras, constrói sua própria prisão,

mundo sonoro de que não há saída.

Obras há em que já não comparecem Virgílios para conduzir visitantes amedrontados pelos círculos do Inferno. Diminuem os poetas vigilantes, sacerdotes do sagrado, ordenadores do caos, salvaguardas das ameaças do abismo. No *Lance de dados*, de Mallarmé, a mão do poeta-jogador não domina a trajetória da invenção. O poema é um navio naufragado em que se grita por socorro aos que passam. Restam fragmentos à espera de projetos que os acolham em outras construções. Não se frequentam essas águas com a serenidade do agricultor que no poema de Hölderlin vai ao campo após uma noite de chuva e vento. Nos versos de Mallarmé, o dia que seria de festa é conturbado por laboriosas horas de trabalho. Ao contrário de Descartes, que excluía o leitor para produzir a obra perfeita, Mallarmé solicita o auxílio do leitor para construir com ele a obra inconclusa.

Lúcifer, inventado por Jerônimo, Dramatizado por Dante e Milton e Goethe, agoniza em Poe e some em Mallarmé. Goethe percebeu o poder na ação verbal. Mallarmé esvazia a palavra de conteúdo. Em poeta percebe-se o corpo sonoro, palpitante da palavra. Em *Finnegans Wake* a palavra, confluência de ação e som, deverá repercutir na tradução.

**3. Para permanecermos na tradução do grego, no caso de sua tradução da *Odisseia*, a consideração de algum perfil de público leitor foi determinante para seu trabalho?**

Ao traduzir, pergunto, parafraseando Sartre: para quem traduzo? Traduzi poetas para gente que gosta de poesia, traduzi tragédias para atores. O *Banquete* de Platão, lido por muitos, deu-me oportunidade de recriar o estilo peculiar de cada um dos oradores. A tradução de *Finnegans Wake* foi dirigida a vanguardistas, a leitores exigentes. Na tradução de *Finnegans Wake* empenhei-me em conquistar leitores. Havia uma barreira: Joyce é ilegível. Com que autoridade pessoas que não tinham lido Joyce podiam dizer que Joyce é ilegível? Vejo com satisfação que o “Joyce ilegível” está perdendo adeptos. A experiência estética não se limita ao inteligível. Joyce queria que *Finnegans Wake* fosse lido em voz alta com sotaque irlandês. *Finnegans Wake* é operístico. Os leitores de *Finnegans Wake* têm experiências visuais e acústicas. *Finnegans Wake* pode ser visto? Pode ser ouvido?

A *Odisseia* dirigia-se a ouvintes, aedos cantavam, bailarinos dançavam. As Musas cantam e dançam. Tentei reproduzir dança em escrita. Dançam corpos, dançam ritmos, sons, palavras, imagens. A *Odisseia* convoca olhos, ouvidos, imaginação.

Foi acontecendo aos poucos. Primeiro veio o convite da editora, L&PM. Foi uma surpresa. Eu tinha acabado de traduzir *Finnegans Wake*. Considerei minha tarefa de tradutor encerrada. Não respondi logo, outras obrigações me chamavam. Eu tinha anotações, a *Odisseia* me tinha tomado longos anos de docência. Odisseu começou a empurrar HCE a um canto. Versos da *Odisseia* subiam à memória. Faltaram-me forças para responder “não”.

Traduzir por quê? A tradução traz à luz o que o texto traduzido poderia ter dito e não disse, o ritmo que não foi mas poderá ser, o som que não soou mas poderá soar. O tradutor mexe com um mundo que gira com outros mundos no concerto universal. Por milimétrica que seja a diferença, a dança dos mundos não se repete. Move-se o que parece fixo, a partir da revolução terrestre. *Ist orbita*, disse Joyce, mas as órbitas sucedem imprevistas. Por que traduzir Homero? Porque ao lê-lo percebemos forças não exauridas. Rumo a Homero descemos à caverna em que foi gerada a inventividade ocidental. Infiéis seremos se deixarmos de inventar. Diante de dificuldades, o tradutor é um Odisseu obrigado a descobrir um jeito de sair da caverna de Polifemo.

Traduzir como? Em decassílabos ao gosto de Camões, em alexandrinos? Soavam-me aos ouvidos os dáctilos de Homero. O hexâmetro na alternância de sílabas longas e breves produzia efeitos rítmicos que o verso de acentos tônicos limita. Por que não deixar o ritmo correr ao sabor das circunstâncias, da emoção? O ritmo medido não deveria travar o livre fluir da narrativa. Eu já tinha me habituado ao ritmo de *Finnegans Wake*. Aventuras de Odisseu poderiam fluir nas águas do Liffey, assim como a linguagem. Nada de termos rebuscados. Homero não tinha cantado para gente que se reunia para ouvi-lo? Esqueci níveis de linguagem, o falar erudito poderia ocorrer quando as circunstâncias o exigissem. Decidi adaptar a fala às personagens, antropófagos falariam como seres rudes e não como pessoas cultas. Isso ainda era epopeia? Poderia ser a

epopeia do nosso tempo. Deixar Homero ser como se o encontrássemos na rua. Um Homero que falasse hoje de coisas de outros tempos. A epopeia esteve desde sempre ligada a acontecimentos do passado. O aedo era o conduto do agora ao que tinha acontecido há muito. Nele falavam as Musas, o saber coletivo, cabedal que congrega. A vontade de dizer “não” desapareceu, invoquei a Musa homérica, as Tágides camonianas, as brisas do Guaíba e comecei a traduzir. Produzi, escutei, retoquei, os primeiros versos aconteceram, o fazer me ensinava como fazer.

O homem canta-me, ó Musa, o multifacetado, que muitos males padeceu, depois de arrasar Tróia, cidadela sacra. Viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais. No mar, inúmeras dores feriram-lhe o coração, empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros. Mas não conseguiu contê-los, ainda que abnegado. Pereceram, vítimas de suas presunçosas loucuras. Crianças! Forraram a pança com a carne das vacas de Hélio Hipérion. Este os privou, por isso, do dia do regresso. Das muitas façanhas, Deusa, filha de Zeus, conta-nos algumas a teu critério.

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:  
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,  
ζάρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.  
ἀλλ' οὐδ' ὣς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:  
αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,

νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο  
ἦσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.  
τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

*Andra*, objeto direto de *aner*, abre a epopeia. “Herói” ou “homem”? Ambas as opções estão corretas. Nem todos os homens são heróis. Odisseu não é sempre herói. Homero diz que ele é *polýtropon*: polítropo, multifacetado, homem de muitas qualidades, de muitas facetas. “Polítropo”, embora compreensível, seria rebuscado, preferi “multifacetado”. Homero xinga os companheiros de Odisseu por terem desobedecido à ordem de não molestarem os bois de Hélio. Homero os chama de *népioi*: pessoas que não falam, que não piam, infantis, ignorantes, crianças. Escolhi “Crianças”. Em lugar de “devoraram” (*éstion*), preferi uma expressão rude: “forraram a pança”.

Nos primeiros dez versos, Homero dá uma visão panorâmica do que pretende narrar. O apanhado é oportuno, situa o ouvinte. O romance, narrativa escrita, dispensa expedientes dessa ordem. Na *Odisseia*, o resumo é oportuno porque o narrador, ao contrário de antecessores, quebra a sequência narrativa. O episódio do ataque ao rebanho de Hélio aparece perto do fim das aventuras de Odisseu, o narrador recupera mais tarde a longa viagem do herói. Homero é inovador. Domina a técnica de narrar.

A ação avança rápido. Feita a introdução, brevíssima, subimos a uma assembleia dos deuses. Na verdade, uma sessão do tribunal superior, presidida por Zeus. Posidon, inimigo de Odisseu estava ausente.

Os outros, todos os que tinham escapado da tenebrosa ruína, estavam em casa, salvos da guerra e do mar. Mas Odisseu, embora desejasse o regresso e a mulher, vivia numa envolvente caverna, prisioneiro de Calipso, ninfa senhorial. Esta o queria como esposo. Por isso, quando, volvidas as estações, veio, por determinação divina, o ano do retorno ao lar, Odisseu ainda não estava em Ítaca, entre os seus, livre de provas. Os deuses lhe eram propícios, exceto Posidon. Cultivava contra Odisseu, ódio violento, abrandado só quando o herói desembarcou em sua terra. Posidon partira para visitar os etíopes, gente remotíssima, de cara queimada. Uns vivem no Ocidente, onde Hipérion, passando sobre nós, desaparece, outros, no Oriente onde ele nasce. Fora receber oferendas de touros e de ovelhas. Banqueteava-se com eles. Entrementes, outros deuses achavam-se congregados no palácio de Zeus. O pai dos homens e dos deuses fez uso da palavra primeiro. Viera-lhe à memória a imagem de Egisto, um nobre, morto por Orestes, renomado filho de Agamênon. Zeus, lembrado dele, dirigiu-se aos imortais: “Meus caros, os homens costumam incriminar os deuses. De nós, dizem, vêm os males. Não consideram que eles padecem aflições causadas por desmandos próprios, contrariando Moros. Contra Moros, Egisto uniu-se à esposa de Agamênon. Este morreu assassinado ao

regressar de Tróia. O golpe veio do sedutor, embora o assassino não ignorasse a consequência do crime, pois nós o tínhamos advertido, enviando-lhe Hermes. Que não matasse o rei, dissemos, não seduzisse a esposa, pois de Orestes, um Átrida, maduro e desejoso de regressar, lhe viria a punição. A mensagem foi essa. Apesar das boas intenções, o enviado não conseguiu dissuadi-lo. Esse pagou pelos seus erros.” De olhar vivo, contestou Atena: “Cronida, nosso pai, soberano de poderosos, Egisto recebeu castigo merecido. A um que se comporte assim aconteça o mesmo! Pulsa-me, porém, por outro o coração. Sabes do sábio Odisseu? O desdido padece pena, há muito, longe dos seus, em ilha cercada de águas profundas, umbigo do mar, lugar de densa floresta, domínio de uma filha de de Atlas, cujo pensar devastador penetra até mesmo em profundos abismos marítimos, deus que sustenta as colunas gigantescas que mantêm afastados a terra e seu céu. É a filha deste que retém o odiado Odisseu. Vem com magias: palavras aveludadas, sedutoras para lhe varrer Ítaca da memória. Mas Odisseu só pensa em rever as colunas de fumo que se elevam em sua terra. Quer morrer lá. Isso não te amolece o coração, Olímpio? Não recebeste tu desse mesmo Odisseu sacrifícios nas planícies de Tróia junto às naus argivas? Zeus, por que tanto ódio a Odisseu?

(*Odisseia* – vv. 11-62)

ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,  
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν:  
τὸν δ' οἶον νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικὸς  
νύμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψὼ δῖα θεάων  
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.  
ἀλλ' ὅτε δὴ ἔτος ἦλθε περιπλομένων ἐνιαυτῶν,  
τῷ οἱ ἐπεκλώσαντο θεοὶ οἰκόνδε νέεσθαι  
εἰς Ἰθάκην, οὐδ' ἐνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων  
καὶ μετὰ οἴσι φίλοισι. θεοὶ δ' ἐλέαιρον ἅπαντες  
νόσφι Ποσειδάωνος: ὁ δ' ἀσπερχὲς μενέαινε  
ἀντιθέῳ Ὀδυσῆι πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι.

ἀλλ' ὁ μὲν Αἰθίοπας μετεκίαθε τηλόθ' ἐόντας,  
Αἰθίοπας τοὶ διχθὰ δεδαΐαται, ἔσχατοι ἀνδρῶν,  
οἱ μὲν δυσσομένου Ὑπερίονος οἱ δ' ἀνιόντος,  
ἀντιῶν ταύρων τε καὶ ἀρνεῖων ἑκατόμβης.  
ἐνθ' ὁ γ' ἐτέρπετο δαιτὶ παρήμενος: οἱ δὲ δὴ ἄλλοι  
Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἀθρόοι ἦσαν.  
τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε:  
μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο,  
τόν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης:  
τοῦ ὁ γ' ἐπιμησθεὶς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηῖδα:

“ὦ πόποι, οἶον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιῶνται:  
ἐξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ  
σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,  
ὡς καὶ νῦν Αἰγίσθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαι  
γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,  
εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,  
Ἑρμείαν πέμψαντες, εὐσκοπον ἀργεῖφόντην,

μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν:  
ἐκ γὰρ Ὀρέσταιο τίσις ἔσσεται Ἀτρεΐδαι,  
ὀππότε' ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἦς ἰμείρεται αἴης.  
ὡς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο  
πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων: νῦν δ' ἀθρόα πάντ' ἀπέτισεν.”

τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεά, γλαυκῶπις Ἀθήνη:  
“ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,  
καὶ λίην κείνός γε εἰκότι κεῖται ὀλέθρω:  
ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος, ὅτις τοιαυτὰ γε ῥέξοι:  
ἀλλὰ μοι ἀμφ' Ὀδυσῆι δαΐφρονι δαίεται ἦτορ,  
δυσμόρῳ, ὃς δὴ δηθὰ φίλων ἀπο πῆματα πάσχει  
νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλὸς ἐστὶ θαλάσσης.  
νῆσος δενδρήεσσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει,  
Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, ὃς τε θαλάσσης  
πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς  
μακράς, αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.  
τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,  
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν  
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται: αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι  
ἦς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. οὐδέ νῦ σοὶ περ  
ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε. οὐ νύ τ' Ὀδυσσεὺς  
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων  
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;”

Zeus introduz a fala com um assunto da mais alta importância, a liberdade humana e a interferência dos deuses. A dúvida levantada por Homero não abandonou nunca mais a reflexão helênica. Digno de nota é a afirmação da responsabilidade dos que agem, o destino

não irresponsabiliza ninguém. Egisto tinha agido contra as determinações de Moros (etimologicamente ligado a Morte), o infrator foi castigado por justiça. Levanta-se Palas Atena como advogada de Odisseu. Que mal praticou Odisseu, prisioneiro há sete anos, na ilha de Calipso? A protetora do herói pergunta: por que tanto ódio (*odýsao*) a Odisseu? Note-se a semelhança sonora entre a forma verbal *odýsao* e o nome próprio *Odysseus*. Isso é poesia! Na visão de Homero, Odisseu é filho do ódio. Se havia dúvida, na escolha, Ulisses ou Odisseu, a fala de Atena me decidiu definitivamente por Odisseu. Joyce, tributário à tradição latina, escolheu *Ulysses*.

Procurei oferecer narração fluente sem omitir invenções, sonoridades. Quando Homero chega à ilha dos ciclopes, canto 9, ele se demora na caracterização da ilha:

A terra dos ciclopes, povo rude, sem lei, foi nosso porto imediato. Por depositarem a sorte em mãos celestes, não mexem um só dedo para plantar ou lavar. O solo produz sem cultivo nem semente trigo, cevada, videiras. Cachos carnudos vertem vinho. Zeus avança cheio de chuva. Eles não sabem de assembleias deliberativas nem leis. No cimo de altas montanhas, vivem em grandes grutas. Cada qual legisla sobre mulheres e filhos. Solidariedade de uns com outros não há. Diante do porto estende-se uma ilha coberta de mato. Não

fica longe nem perto dos bosques em que vivem os globolhos. Cabras selvagens percorrem numerosas os campos sem serem detidas por trilhas humanas. Não as molestam caçadores habituados a penetrar em matagais resistentes, vencidas escarpadas encostas. Pastagens ali não se percebem nem eitos tratados. Vezeiras, desde sempre, em produzir sem sementeira e sem lavra, as terras carecem de homens. Só medra mé de cabritos (*Odisseia* – vv. 9.106-125).

Κυκλώπων δ' ἔς γαῖαν ὑπερφιάλων ἀθεμίστων  
 ἰκόμεθ', οἳ ῥα θεοῖσι πεποιθότες ἀθανάτοισιν  
 οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρώσιν,  
 ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται,  
 πυροὶ καὶ κριθαὶ ἠδ' ἄμπελοι, αἳ τε φέρουσιν  
 οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει.  
 τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουλευφόροι οὔτε θέμιστες,  
 ἀλλ' οἳ γ' ὑψηλῶν ὄρέων ναίουσι κάρηνα  
 ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, θεμιστεύει δὲ ἕκαστος  
 παίδων ἠδ' ἀλόχων, οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσιν.  
 “νῆσος ἔπειτα λάχεια παρέκ λιμένος τετάνυσται,  
 γαίης Κυκλώπων οὔτε σχεδὸν οὔτ' ἀποτηλοῦ,  
 ὑλήεσσ'· ἐν δ' αἴγες ἀπειρέσiai γεγάασιν  
 ἄγριαι· οὐ μὲν γὰρ πάτος ἀνθρώπων ἀπερῦκει,  
 οὐδέ μιν εἰσοιχνεῦσι κυνηγέται, οἳ τε καθ' ὕλην  
 ἄλγεα πάσχουσιν κορυφᾶς ὄρέων ἐφέποντες.  
 οὔτ' ἄρα ποιμνησιν καταΐσχεται οὔτ' ἀρότοισιν,  
 ἀλλ' ἢ γ' ἄσπαρτος καὶ ἀνήροτος ἤματα πάντα  
 ἀνδρῶν χηρεύει, βόσκει δὲ τε μηκάδας αἴγας.  
 οὐ γὰρ Κυκλώπεσσι νέες πάρα μιλτοπάρηοι,

O gosto de descrever espelha-se no uso de expressões coloquiais, no efeito de contrastes, na sonoridade: *Por depositarem a sorte em mãos celestes, não mexem um só dedo*. O contraste entre a operosidade dos deuses e a ociosidade dos ciclopes é sublinhada pela oposição: *mãos... dedos*. Tornei sonora a fecundidade da terra: *Cachos carnudos vertem vinho* (ca... *car, car, ver, vinho*) sem intenção de ser literal. Ganho aqui o que perco em outros lugares. Zeus, o deus dos raios e dos trovões, avança *cheio de chuva*. Os ciclopes não *sabem de assembleias*. O som confere ao fenômeno características de verdade. Os ciclopes vivem em *grandes grutas*. Em lugar do convencional “balido”, sonoramente *medra mé de cabritos*. Efeitos sonoros perdidos em outros lugares são compensados quando a língua portuguesa oferece recursos. O texto traduzido tende a buscar autonomia, insurge-se contra subordinações ao texto de origem. Cíclope (*kýklops*) é um ser de olho circular, inventei *globolho* e o alterno com *ciclope*.

Na caverna, Odisseu defronta-se com o ciclope Polifemo. Estamos no segundo dia de prisão. O gigante já tinha devorado vários companheiros de Odisseu, mais de quatro. Banqueteava-se com a carne dos abatidos para enriquecer a ceia noturna. O monstro não devora Odisseu. Estrategicamente orientado, o aventureiro lhe oferece vinho com o propósito de feri-lo embriagado.

O gigante

ululava. Agi. O brilho do vinho entrou-lhe rubro pelo olho. Três vezes servi. Molhou a goela três vezes. bebida afrouxou-lhe o parafuso.

(*Odisseia* – vv. 360-363)

“ὥς φάτ’, ἀτάρ οἱ αὖτις ἐγὼ πόρον αἶθοπα οἶνον.  
τρίς μὲν ἔδωκα φέρων, τρίς δ’ ἔκπιεν ἀφραδίησιν.  
αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωπα περὶ φρένας ἤλυθεν οἶνος,

Ao pedido do antropófago de revelar-lhe o nome, Odisseu serve-se de um ardil, diz que se chama Ninguém, *Outis*, em grego. Há semelhança sonora entre *Outis* e *Odisseus*. Imito a estratégia criando *Nulisseu* (Nulo + Odisseu). A altercação progride assim:

Quando o trepador lhe tinha subido à telha, abordei-o com palavras de seda:

“Caro Ciclope. Queres saber meu nome? Será um prazer receber a recompensa prometida. Nulisseu ou Ninguém é meu nome. Nulisseu me chamaram minha mãe e meu pai. Por Nulisseu me conhecem todos os meus amigos.” A resposta abriu os bofes do monstro. Foi cruel: “Nulisseu, meu caro Ninguém, serás comido por último. Os outros descerão à minha pança primeiro. Este é o prêmio que te ofereço.”

O embuste produziu o efeito esperado. A crueldade do gigante pedia castigo exemplar.

Rugiu e caiu de costas. Estendido, inclinou o pescoço carnudo, prostrado pelo domador universal, o sono. Da garganta vinham-lhe nacos de carne nadando em golfadas tintas, arrotos do borracho. Foi então que enfiei a lasca no vivo braseiro até constatá-la incandescente. Falei entusiástico. Fiz tudo para impedir que o medo afrouxasse os braços dos companheiros. Quando percebi que as labaredas começavam a lambe a ponta da lasca de oliveira –ainda estava verde– na força do calor, botei as mãos nela e a arranquei do fogo.

Contei com a ajuda dos meus companheiros. Sentimos um vigor divino penetrar nos ossos. Eles levantaram a lasca talhada de ponta ardente, firmaram-na no olho, e eu, pressionando de cima, a girei como quem fura a trado a trave naval. Correm correias, viram, giram e regiram a braços a brava broca pra cá e pra lá. Assim zunia pronta a ponta inflamada da lasca do polifêmico olho. Cálidos circulam rubros esguichos de sangue. Ao vapor que subia da pupila ardiavam as pálpebras. Sobrancelhas soçobram. O fogo fervia a raiz ocular. Meta machado ou machadinha o ferreiro sagaz em água fria, chium esguichos, estrídulos estalam, e o forjeiro tira do tanque fero ferro de têmpera tenaz. Assim silvava o globo espetado do agigantado glutão. Rebenta na rocha o horrído urro do Globolho.

(*Odisseia* – vv. 364-397)

καὶ τότε δὴ μιν ἔπεσσι προσηύδων μελιχίοισι:  
 “Κύκλωψ, εἰρωτᾶς μ’ ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρ ἐγὼ τοι  
 ἐξερέω: σὺ δέ μοι δὸς ξείνιον, ὥς περ ὑπέστης.  
 Οὐτίς ἐμοί γ’ ὄνομα: Οὐτὶν δέ με κικλήσκουσι  
 μήτηρ ἠδὲ πατὴρ ἠδ’ ἄλλοι πάντες ἑταῖροι.”

“ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ’ αὐτίκ’ ἀμείβετο νηλεῖ θυμῷ:  
 “Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι μετὰ οἷς ἑτάροισιν,  
 τοὺς δ’ ἄλλους πρόσθεν: τὸ δέ τοι ξεινήιον ἔσται.

“ἢ καὶ ἀνακλινθεὶς πέσεν ὑπτιος, αὐτὰρ ἔπειτα  
 κεῖτ’ ἀποδοχμώσας παχὺν ἀνχένα, κὰδ δέ μιν ὕπνος  
 ἦρει πανδαμάτωρ: φάρυγος δ’ ἐξέσσυτο οἴνος  
 ψωμοὶ τ’ ἀνδρόμεοι: ὁ δ’ ἐρεύγετο οἰνοβαρείων.  
 καὶ τότε γὰρ τὸν μοχλὸν ὑπὸ σποδοῦ ἤλασα πολλῆς,  
 ἦος θερμαίνοιτο: ἔπεσσι δὲ πάντας ἑταίρους  
 θάρσυνον, μὴ τίς μοι ὑποδείσας ἀναδύη.  
 ἀλλ’ ὅτε δὴ τάχ’ ὁ μοχλὸς ἐλάινος ἐν πυρὶ μέλλεν  
 ἄνεσθαι, χλωρός περ ἐών, διεφαίνετο δ’ αἰνῶς,  
 καὶ τότε γὰρ ἄσπον φέρον ἐκ πυρός, ἀμφὶ δ’ ἑταῖροι  
 ἴσταντ’· αὐτὰρ θάρσος ἐνέπνευσεν μέγα δαίμων.  
 οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάινον, ὄξυν ἐπ’ ἄκρω,  
 ὀφθαλμῷ ἐνέρεισαν: ἐγὼ δ’ ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς  
 δίνεον, ὥς ὅτε τις τρυπῶ δόρυ νήιον ἀνήρ  
 τρυπάνῳ, οἱ δὲ τ’ ἐνερθεν ὑποσσεῖουσιν ἱμάντι  
 ἀψάμενοι ἐκάτερθε, τὸ δὲ τρέχει ἐμμενὲς αἰεὶ.  
 ὥς τοῦ ἐν ὀφθαλμῷ πυρήκεα μοχλὸν ἐλόντες  
 δινέομεν, τὸν δ’ αἶμα περίρρεε θερμὸν ἐόντα.  
 πάντα δὲ οἱ βλέφαρ’ ἀμφὶ καὶ ὀφρύας εὔσεν ἀυτμή  
 γλήνης καιομένης, σφαραγεῦντο δὲ οἱ πυρὶ ρίζαι.  
 ὥς δ’ ὅτ’ ἀνήρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἠὲ σκέπαρνον

εἰν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἰάχοντα  
 φαρμάσσων: τὸ γὰρ αὐτε σιδήρου γε κράτος ἐστίν  
 ὡς τοῦ σίζ' ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέῳ περι μοχλῶ.  
 σμερδαλέον δὲ μέγ' ᾤμωξεν, περι δ' ἴαχε πέτρη,  
 ἡμεῖς δὲ δέισαντες ἀπεσσύμεθ': αὐτὰρ ὁ μοχλὸν  
 ἐξέρυσ' ὀφθαλμοῖο πεφυρμένον αἵματι πολλῶ.

Aqui justifica-se a abundância de expressões coloquiais, a ação repele a linguagem rebuscada. O tombo do gigante soa nas guturais: caiu de costas, a embriaguez rola nos rr: arrotos do borracho, sonora e rítmica penetra a lasca de madeira no olho do canibal: a girei como quem fura a trado a trave naval. Correm correias, viram, giram e regiram a braços a brava broca pra cá e pra lá. Ecos da rebelde operação vingativa dos prisioneiros soam na comparação: cham esquichos, estrídulos estalam, e o forjeiro tira do tanque fero ferro de tẽmpera tenaz.

Assombrados sumimos da cena. O Ciclope arranca do olho ferido a lasca encharcada de sangue. Louco de dor, arremessa a estaca que zune na sombra. Altos brados despertam os ciclopes vizinhos, moradores das grutas agrestes disseminadas pelos píncaros

ventosos. Sacudidos pelos gritos acorrem de todos os lados. Reunidos em torno da gruta perguntam pela causa da queixa. “Que dor te atormenta? Perturbas a paz da noite sagrada. Arrancaste-nos de sono profundo.

Réprobos irromperam em teu rebanho? Te agridem? Alguém está te matando? Um salafário? Um bandido? Do fundo da gruta grita o grande Polifemo: “Camaradas, é Nulisseu! Ninguém me agride, Ninguém me mata.” Deram-lhe por resposta palavras que voam pelos ares: “Se ninguém te agride, seu Nulo, teus gritos são de louco. Mal enviado por Zeus não tem cura. Fazer o quê? Roga a ajuda de Poseidon, nosso Senhor.”

(*Odisseia* – vv. 398-412)

τὸν μὲν ἔπειτ' ἔρριπεν ἀπὸ ἔο χερσὶν ἀλύων,  
 αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ' ἤπνευ, οἷ ῥά μιν ἀμφὶς  
 ᾤκεον ἐν σπήεσσι δι' ἄκριας ἠνεμοέσσας.  
 οἱ δὲ βοῆς αἰόντες ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος,  
 ἰστάμενοι δ' εἶροντο περι σπέος ὅτι ἐ κήδοι:

“τίπτε τόσον, Πολύφημ', ἀρημένος ᾧδ' ἐβόησας  
 νύκτα δι' ἀμβροσίην καὶ ἀύπνους ἄμμε τίθησθα;  
 ἦ μή τίς σευ μῆλα βροτῶν ἀέκοντος ἐλαύνει;  
 ἦ μή τίς σ' αὐτὸν κτείνει δόλῳ ἠὲ βίηφιν;”

“τοὺς δ' αὐτ' ἐξ ἄντρου προσέφη κρατερὸς Πολύφημος:  
 ‘ᾧ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλῳ οὐδὲ βίηφιν.’

“οἱ δ' ἀπαμειβόμενοι ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον:  
 εἰ μὲν δὴ μή τίς σε βιάζεται οἷον ἐόντα,  
 νοῦσον γ' οὐ πως ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι,  
 ἀλλὰ σύ γ' εὐχεο πατρὶ Ποσειδάωνι ἄνακτι.”

O sumiço dos justiceiros sibila: *Assombrados sumimos da cena, rr* rompem a tranquilidade do sono: *Arrancaste-nos de sono profundo. Réprobos irromperam em teu rebanho?* Ludibriado pelo nome falso, *Nulisseu*, Polifemo frustra o pedido de socorro, os vizinhos perturbados o chamam de *Nulo*.

Procurei reproduzir um jogo de palavras feito por Palas Atena no canto 15. Telêmaco, hóspede de Menelau, demora-se no palácio tebano mais do que recomendava a prudência. A deusa da sabedoria intervém para lembrar ao jovem as obrigações em Ítaca. A divindade brinca com o significado do nome *Telêmaco*: um que combate longe, *telecombatente*. Na opinião da conselheira, o nome do jovem não justifica a ausência demorada, deveres de governante exigem a presença de Telêmaco na pátria. Ocorreu-me reproduzir a brincadeira assim: *Que sejas telecombatente, admito, Telêmaco, mas teleandante?*

Distâncias têm hoje outra ressonância. Aparelhos superam a velocidade dos deuses. Telecomunicações nos colocam instantaneamente em contato com o mundo. Sentimo-nos onipresentes, oniscientes, onividentes. O excesso de informações nos atormenta. Seduzidos por máquinas perdemos o contato com pessoas de nossa convivência. Teleandantes contumazes, tornou-se estranha a casa em que moramos.

A linguagem rude caracteriza o porqueiro Eumeu no canto 14. Odisseu aproxima-se desconhecido da cabana de Eumeu, cachorros agridem o estranho. Eumeu se desculpa:

Por pouco os cachorros te despedaçam, meu velho. Que vergonha! Te sobriariam razões pra me mandar à merda.

(*Odisseia* – vv. vv. 37-38)

“ὦ γέρον, ἢ ὀλίγου σε κύνες διεδηλήσαντο  
ἔξαπίνης, καί κέν μοι ἐλεγχείην κατέχευας.

No canto 23, Telêmaco estranha a frieza da mãe ao receber Odisseu, vinte anos ausente: Quem rompeu o silêncio foi Telêmaco. Como entender a mãe?:

Mãe, má mãe, és uma mulher dura. Por que esta distância?

(*Odisseia* – vv. vv. 95-97)

Τηλέμαχος δ' ἐνένιπεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε:  
μῆτερ ἐμή, δύσμητερ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα,  
τίφθ' οὕτω πατρὸς νοσφίζεαι(...)

Telêmaco recrimina a mulher que lhe deu a vida com um nome desrespeitoso, *dýsmeter*, derivado de *méter* (mãe); para recriar o efeito, pareceu-me oportuno desdobrar “mamãe” em “má mãe”. Ao sentir-se homem, Telêmaco assumiu a proteção da mãe. Chegou o momento de entregá-la ao pai. Substituir o pai no trono será o próximo passo.

Ao traduzir a *Odisseia*, guiou-me o propósito de conferir à epopeia o sabor da língua dos meus leitores. Procurei ser fiel a Homero na coloquialidade, na ironia, na inventividade, no jocoso, na poesia. Não espantem *no, em, mas, os* em finais de versos. O *the* que aparece na última linha de *Finnegans Wake* liga o fim ao princípio. O hexâmetro homérico desemboca com frequência no seguinte, partículas atam a continuidade de versos. Liberto o ritmo a padrões, na intenção de desbravar veredas, o hexâmetro poderá desembocar na imprevisibilidade da cadência serial.

**O RETORNO**

**1. Conte a sua experiência em traduzir FW. Como chegou a essa tradução? Quanto tempo durou? Você traduziu o romance sistematicamente?**

A tradução foi resposta ao pedido de uma sociedade psicanalítica lacaniana, a Casa de Cultura Guimarães Rosa de Porto Alegre. Antes de assumir a tarefa, usei um passeio pelo romance. Indo e vindo, restavam-me recordações cinematográficas, televisivas e auditivas. Entra-se, tanto na *Divina Comédia* de Dante quanto no *Ulisses* e no *Finnegans Wake* de Joyce, em floresta escura. Na epopeia da Idade Média havia um guia. Virgílio conduziu Dante pelo tenebroso mundo das sombras. No *Ulisses*, Virgílio já não há. Somos uma geração assassina. Depois de Deus, morreram golpeados o homem, feito à imagem de Deus, e o narrador feito à imagem do homem. Lembramos nostálgicos a época em que o narrador nos orientava pelos intrincados caminhos do enredo, explicava o que excedia o saber de muitos. Quando o texto conquistou autonomia, ficamos entregues a nossas próprias forças. No primeiro capítulo do *Ulisses*, as exigências são ainda toleráveis, navegamos em narrativa juvenil, a complexidade já é, entretanto, suficiente para intimidar leitores apressados. Não estamos na situação daqueles que escalam a montanha pela primeira vez, somos convidados a penetrar num texto já muitas vezes percorrido por leitores atentos. Como se trata de texto inesgotável, podemos reiniciar a aventura com proveito.

Retornei curioso ao *Finnegans Wake*. Pela décima vez. Retornaria mais vinte vezes, se necessário. Eu vinha armado, tinha consultado entendidos, tinha refletido. Entrei pela fenda que se abre entre o segundo e o terceiro capítulo. Senti ares cinematográficos. *Astrália...* Eu estava no país das estrelas e dos astros. Seria ópera? O capítulo começa com *Chest Cee!*, nome distorcido pela voz de algum tenor, "Jesus", ocorreu-me *Chessus*, eu já estava traduzindo. Ópera, película ou romance? Joyce acavala tudo. Filme é ópera produzida pela máquina que devorou também enredos romanescos.

O mundo rolal (*reel world*), registrado em fitas, não estaria tão distante do mundo real (*real world*) quanto o mundo ficcional? Terminado um carretel (rolo) ao som de *tlac, tlac, tlac*, começa a projeção de outro. Esse barulho eu conheci na minha infância. Acontecia no meio do filme. Fim de um rolo, hora de o operador trocar um rolo por outro. O intervalo convidava a refletir. A interrupção mecânica alimenta recursos narrativos. Quando a imagem some, indago. O rolal se afasta do real como a nata se aparta do leite. A nata do real não estará numa estória nebulosa como a de Branca de Neve? Já na observação de Heráclito a harmonia invisível é mais poderosa que a visível. O fim do rolo é só o fim dum episódio de que se encontram similares em mil outras versões. Joyce me leva ao início da exibição cinematográfica. Percebi-me no meio de uma fita. O que fazer? Senti-me astro de uma película

cinematográfica.

Eu já tinha lido os primeiros dois capítulos. O primeiro, à maneira de uma ópera wagneriana, anuncia dezenas de temas que serão desenvolvidos ao longo do romance, não se sabe onde nem quando. No segundo capítulo acontece um crime no Parque Fênix, encoberto de neblina, duas garotas são agredidas por um estranho e protegidas por três guardas. O que fez o estranho? Quem é ele? Um camarada qualquer? Lacrainha? HCE...? Os três são um só? Soam vozes de culpados. O infrator fez o quê? Pura curiosidade? O segundo capítulo termina com uma cantiga que narra a história de um bêbado que caiu e bateu as botas à maneira de muitos outros azarados, históricos ou literários. É motivo cinematográfico? É!

O terceiro capítulo parece uma investigação policial do ocorrido no Parque. Todas as testemunhas já tinham morrido, restam boatos confusos e contraditórios. Um bêbado bate numa taberna a desoras, procura duas damas, seriam as garotas do Parque? Dirige-se à sua própria casa. O investigador é o próprio investigado? Sendo lícito traçar paralelos, sobram razões para identificar o ébrio, o lúbrico, o malandro do Parque e o drama da tela luminosa. Essa é a nata, fatos, mesmo banais, que se fazem arte, duram. A narrativa se subjetiva, o drama vira pesadelo. Informações vêm aos pedaços. A diversidade das circunstâncias refrata sentimentos. Inocentar a indecência de um velho? A idade não deteriora a intensidade da chama. Vinte e

nove razões feminis afirmam que a época primaveril é a mais ardente, e não se conhecem frios de outono nem rigores de inverno que lhe extingam o calor. Procedem os temores das garotas da vila. Cinzas cobrem brasas fulgurantes. Os libidinosos gestos do ancião espalham ameaça.

A investigação envolve olhos e ouvidos. O conflito entre olhos e ouvidos como órgãos de percepção é antigo. Heráclito declarou mais acurados os olhos. Os ouvidos, bombardeados por boatos são declarados insuficientes para apurar fatos. A fim de compensar a insuficiência da informação auditiva, o narrador recorre à imagem televisiva. Tome-se televisão no sentido de capacidade de ver à distância. Vemos à distância onde? Na experiência onírica. O sonho carrega a épocas passadas, à infância, a origens remotas. Telefônica é a linguagem verba, ressoam em nossas conversas sons de outros tempos, da aurora da humanidade. A televisão mata a telefonia porque as imagens oníricas desfilam silenciosas. E são primeiras. Antes de falar, o homem sonhou. A linguagem verbal veio depois e instaurou o conflito. Queremos o impossível: transformar imagens visuais – diurnas ou noturnas – em sons articulados. Como a imagem ultrapassa o dizível, *experimentamos o indizível*, fonte de perpétua angústia. No fundo de todos os sonhos, aparece *Mary Nada (Mary Nothing)*, Eva mais antiga que todas as Evas, primeira e sempre presente, fenda que se abre entre o ser e os entes, entre a escuridão e as imagens, entre o silêncio e os

sons – mãe sagrada de tudo o que foi, é e será. *Nada* é o princípio e o fim de todas as investigações, nada que devora e gera. Eu deveria traduzir para uma sociedade psicanalítica lacaniana. O Nada joyciano seria o real lacaniano, real situado além de palavras, de símbolos, de imagens? Estaria confirmado o que declarou Lacan, que todo discurso é mentiroso (*Qu'on dit ment*)? Seria este o condimento (*condiment*)? O prazer estaria na mentira?

Como singularizar a infração do Parque, se ela nos afeta a todos, seduzidos pelo mistério das origens, donde nos vem calor, vida e iluminação? A visão telescópica desvela *Humphrey*, ancestral nosso, filho de Mary Nada. *Cherchez la femme!* Quem? A primeira transgressora? Entrar na vida e gerar é transgredir? Trabalho arqueológico, paleontólogo. Televisivamente, Mary Nada, a bem distante, está próxima, entra no cotidiano, contaminada é a vida. A investigação envolve a interpretação de palavras misteriosas. Interpretar é traduzir. Como leitor, eu deveria entender o dito em outra língua, em outro espaço.

Ouçõ o silêncio solene (*solêncio*) desse estilo. Joyce justifica as imagens abundantes de *Finnegans Wake*, cinematográficas, televisivas, o cinema é mudo, elas são silenciosas. *Stille*, presente em *stilling* (silenciar), é silêncio em alemão. O estilo, ao elaborar imagens em lugar de conceitos e sons, restaura o silêncio, o das origens. Nesse silêncio, até a queda de um alfinete estronda como um trovão. Atento ao silêncio no estilo,

escrevo *estillo*. *Estillizo*.

O tradutor é *estillizador*, escreve, distancia, silencia. Rumo ao *imarginável*, perde-se a nitidez paisagística. Em lugar do panorama (*landscape*) aparece o *perdorama* (*landescape*), o tradutor perde e ganha. Como alcançar as sombras sem anular a solidez das paisagens batidas de sol? Sonhadas sombras, sombras que iluminam! Já não tenho imagens, cercame *mimagens*, mimos de imagens, miragens. Como traduzir imagens? O mundo emudece. A televisão, máquina de fabricar sonhos, foi produzida por quem televiu.

O triunfo da televisão sobre a telefonia é temporário. Morte não significa aniquilamento. Ainda que em conflito, televisão e telefonia viajam juntas, irmanadas, frente a frente, ombro a ombro. No concerto universal, uma cultura não exclui a outra, o judeu Jehu fala a cristãos, o santo fala ao sábio. O concurso de línguas e de povos constrói a *Humphriada*, o poema universal, feito de quedas e de reerguimentos, de aproximações e distanciamentos. Uma queda se compreende no conjunto das quedas assim como uma ressurreição acontece no congraçamento de todas. O que está próximo (o que tenho diante do nariz [*nose*], as *rinoeses*, o saber [*noese*] entra pelas narinas) não deve eclipsar o paradigma. Ruínas e restaurações ocorrem na Irlanda, na Holanda ou na *Honralanda*. As culturas mais diversas convivem e interagem no saber universal. Visões distantes (televisões), meus olhos

as recebem nos óleos de Rembrandt ou em quadros expressivos como os do holandês. Minhas lembranças são *rembrandtanças*. Somos herdeiros de uma linhagem de quadros. O nome de um herói como Versingetorix evoca *Ver-sim-si-tou-rico*, porque de imagens somos ricos. Inútil procurar correspondência entre imagens e fatos, entre imagens e palavras, originais ou traduzidas. Imagens duram. Fatos se esfumam na inconsistência de fatos. Palavras deslizam como bolhas na corrente do Liffey ou da vida. Falou-se da vitória da televisão sobre a telefonia. Se imagens resistem, construamos imagens, ainda que verbais. Ao diabo com palavras que não são mais que instrumentos de comunicação! HCE, ALP, Shaun, Shem duram, homens que não se fizeram arte somem.

Depois de páginas gastas em telefonia, restaura-se a imaginação televisiva. O episódio do Parque revém modificado. Os papéis representados são em parte os mesmos: duas moças ofendidas e um estranho (um velho). Muda a cena: o velho retorna ao lar, altas horas da noite, depois de rondas noturnas, agora o agressor é um jovem enciumado, defensor de garotas molestadas. O sonhador velho, ainda agitado pela sedução, sente-se motivadamente punido pelo jovem. A imaginação onírica apanha o que escapa à linguagem. Distante está o que se esconde em cavernas psíquicas. De quem? De ninguém em particular, de um *Nós real*, real como USA, *the real US!*, nUS real, real como uma potência mundial, como uma língua mundial.

O sonho escancara parentesco com o *Livro dos mortos* egípcio, que acompanha a peregrinação das almas pela região dos mortos (*Amenti*) em busca de paz. Entro no sonho como se descesse ao mundo dos que já não estão comigo. Visto que o sonho restaura imagens de tempos idos (perecidos), por que não admitir correspondência entre *Amenti* e a mente? Inopinadamente uma voz adverte de que isso não é verdadeiro. O narrador dá a entender que o romance não é mais que espuma. O que tenho são informações a serem avaliadas, aceitas, rejeitadas, elaboradas, reelaboradas, traduzidas. Estou numa fábrica cinematográfica, fábrica de imagens. Ante a obra inconclusa, escritor, leitor e tradutor se aproximam na escolha de palavras, de roteiros. Por que seria falsa a ficção? Por não corresponder aos fatos? Por que seria falsa a tradução? Por não corresponder ao original? Se é realista a intenção da advertência, oportuno é observar que a confiança em objetividades naufragou. Como declarar falsa a palavra que exprime o homem?

Como HCE (o malandro do Parque Fênix, somado a outros infratores) não conta com ninguém que o defenda, ele se defende a si próprio. O estranho é suficientemente sagaz para perceber sob a defesa o reconhecimento da culpa. Culpa do quê? Não do ato: ver o que o que viu, culpado é o sentimento provocado pela visão. A visão o chama para fora de si, apresentando-lhe como atrativo algo que não seja ele mesmo. Ato punitivos podem ser o produto da insatisfação do

culpado consigo mesmo. Ao andrógino não faltava nada. O Adão seduzido por fêmeas zoomórficas ou por Lilit já não é auto-suficiente. A sedução abre ferida mortal em quem se quer pleno. Dói-lhe o golpe desferido contra a plenitude narcísica. A defesa desgraça Earwicker, Lacrainha, carinha, HCE. O mundo interior se sobrepõe ao exterior. O sentimento de culpa não é necessariamente resultado de uma infração. Ao contrário do que se verifica no conto popular, há em *Finnegans Wake* consequências sem causa definida, sentimento de culpa produz o crime, o acusador, o tribunal, o juiz. A falta que inquieta Lacrainha aconteceu antes, forças que não sabe dominar o levam ao lugar em que sentiu momentos de curiosidade, angústia e prazer. Isso afeta a narrativa. Versão modificada da cena do parque já houve no episódio da Princepaquera no primeiro capítulo de *Finnegans Wake*. Há outras? A tradução é uma delas. Culpado é o tradutor, infrator confesso.

O conflito interior perturba a visão de Lacrainha. Aos olhos dele, o estranho se apresenta como *carryin a overgoat under his schulder - com a capra às custas* (35.13). Em *overgoat* aparecem sobrepostos: *coat* (abrigo) *goat* (bode, cabra) e *God* (Deus). Minha proposta de tradução é *capra* (capa + cabra [quadrúpede e demônio]). Em *schulder*, combinam-se *shoulder* (costas) e *Schuld* (culpa em alemão). Confundo costas e custas em português. Como se vê, HCE projeta sobre o estranho suas próprias inquietações.

Deposita a culpa (custa, sacrifício), parte dela, nas costas dele. Um dos primeiros ensaios da iconografia cristã mostra Cristo com um cordeiro às costas. Provido de uma capa de cabra, o jovem se cristifica. Como tal, ele reflete a imagem do bode expiatório, o que lhe dá características divinas. O acusado carrega nas costas a culpa da humanidade. Eu e outro, fora e dentro, acusado e acusador já não se distinguem. O texto visualiza os torvelinhos que rodopiam no peito de Lacrainha. Para a consciência culpada, cada palavra é denúncia, até a consulta inocente. O tradutor reconhece a culpa de não saber ao recorrer ao dicionário, socorro de ignorantes. O estranho, bode expiatório e sacerdote que empunha a arma do sacrifício (agressor), adquire feições de confessor. O confessor é aquele sobre quem é depositada a culpa a ser levada para longe e extinta. O estranho é bode expiatório, sacerdote e confessor conforme as exigências do culpado.

A perturbação emocional de Earwicker está expressa no tartamudear. Elege para local de juramento a estátua de Wellington, que se ergue em rigidez fálica no parque da queda. O caráter dúbio do general que derrotou Napoleão já foi demonstrado. Sendo Earwicker como Wellington uma das manifestações de HCE, Earwicker ao jurar, não sai de si mesmo. Não há autoridade a invocar além da sua. Ele é o seu próprio monumento para a perda e para a redenção.

O narrador, ao introduzir a defesa, chama o protagonista de *Gygis*, em nítida alusão ao episódio

que, de acordo com Heródoto, seria a causa dos conflitos do ocidente grego com o oriente bárbaro. A cinematografia de *Finnegans Wake* evoca outras visões. Como espantá-las? Antes de tradutor sou leitor. Como leitor persigo visões. Recordo o que nos relata o pai da historiografia. Candaules, ancestral longínquo de Cresos, julgava ter como esposa, a mulher mais bela de todas e não se pejava de exaltá-la a Gíges (*Gyges*), chefe de sua guarda, embora o rei não estivesse convencido de que seu discurso proporcionasse ideia exata das qualidades destacadas, razão que o leva a esconder o guarda atrás da porta da câmara nupcial, donde era possível observar a rainha se despir e se dirigir nua ao leito como fazia todas as noites. Ela, tendo percebido o que se passava, chama no dia seguinte Gíges à sua presença para destacar a gravidade da ousadia. Visto que o confidente do rei incorrera em falta imperdoável, a rainha oferece-lhe a opção de morrer ou de matar seu insensato marido para se casar com ela. Premido, Gíges comete o regicídio, recebendo em recompensa a mão da soberana encantadora o que lhe dá o direito de ocupar o trono do amigo morto.

Heródoto parodia a *Ilíada*? (Derivo a outras traduções.) Lá como aqui a beleza é perigosa. Lá como aqui, luta-se pela posse da mulher mais bela do mundo. Heródoto encena um golpe de Estado. A substituição de reis por tiranos é frequente nessa época. Heródoto não é o único a nos informar de participação feminina na transmissão violenta do poder. Basta lembrar a *Oréstia*

de Ésquilo, tragédia em que Clitemnestra, auxiliada por Egisto, seu amante, assassina Agamênon, seu esposo, ao retornar vitorioso da campanha contra Tróia. O crime de Gíges não permanece impune. A casa real por ele inaugurada cai quando Creso, um descendente seu, é derrotado e capturado pelo rei dos persas. A alusão ao mundo grego com suas repercussões aprofunda a cena do parque. Tanto o antigo infrator como o recente não resistem à sedução feminina. Um e outro são infelicitados pelos olhos. A atração visual, cheia de riscos, não inocenta as vítimas. A montagem joyciana lembra a do cineasta Eisenstein: duas imagens justapostas produzem significações que não estão em nenhuma delas separadamente.

O mundo rolar transforma o mundo real. Isso não significa que o mundo real não tenha sido inventado. Homero tem consciência nítida da ficcionalidade da realidade literária. Numa época em que a pintura se limitava a ornamentos geométricos, Homero inventa literariamente o contorno e o caráter das personagens humanas e divinas. Fídias quando, séculos depois, esculpe deuses, orienta-se pelas narrativas de Homero. A realidade rolar, ou fílmica, enraíza na epopeia grega. Não é sem motivo que a cinematografia, desde suas origens, transformou em imagens episódios narrados por Homero.

Recordo a invenção homérica da *Odisseia*: *O homem, canta-me, ó Musa*, o versátil (astuto, de muitas faces). Os tradutores escolhem um desses significados

de *polýtropos*. Incuravelmente limitados que somos, imperiosa é a escolha. A poesia, com sua sedutora capacidade de dizer várias coisas ao mesmo tempo, até coisas contraditórias, nos liberta, um tanto, do nosso dizer precário. Para diminuir perdas, o que nos impede de inventar o neologismo *polítropo* para reunir os significados enumerados, além de outros que o termo venha a sugerir? Traduziríamos então: *O homem, canta-me, ó Musa, o polítropo...* ou, para ser menos rebuscado: *multifacetado*.

Odisseu é um herói multifacetado, ao contrário de Aquiles, em quem uma das faces, a fúria implacável (*mênis*), eclipsa as demais. Aquiles é furioso até quando ama, principalmente quando ama: a terra de seus antepassados, companheiros, um amigo ou uma mulher. A fúria de Aquiles não respeita nem as fronteiras da morte. Odisseu frequenta muitos lugares quer geográficos quer caracteriológicos. Age como orador, companheiro, amante, astucioso, cavalheiro, atleta, combatente imaginoso, poeta, marinheiro, artesão, sedutor, seduzido, pai, filho. Ele é muitos, ele é *polítropo*, multifacetado. Ele é tantos que chega a se confundir com o homem enquanto espécie. Seria Odisseu modelo de HCE? Odisseu mentiu a Polifemo ao dizer que seu nome é *Outis* (Nulisseu [Ninguém])? Ora, quem é todos é ninguém. Foi assim que o entendeu Joyce ao reinventar Odisseu (Ulisses) na pele de Leopold Bloom. Quem compara a *Odisseia* com a *Ilíada* observa que os muitos heróis da *Ilíada* contrastam

com o único herói da *Odisseia*. Um único que é muitos. Para salientar as muitas faces de Odisseu, o autor da *Odisseia* confronta o herói com vários caracteres femininos: feiticeiras, uma jovem, uma rainha, a esposa fiel, a mãe, uma escrava, a deusa protetora... Cada uma delas desperta-lhe outra face. Conheceu o espírito de muitos homens? Não é outra nossa experiência ao navegarmos nos ritmos de Homero. Em torno de Ulisses e no próprio Ulisses damos com muitos homens. O espírito (*noos*) do homem se desdobra sem limites. Produz muitas culturas, variados costumes. Um cristal de rocha é um cristal de rocha. Um buldogue apresenta comportamento previsível, só o homem é muitos, imprevisível, pilítopo, multifacetado.

Odisseu é o conjunto de muitas experiências humanas. É como o HCE (o Homem a Caminho Está), todos e ninguém. Acolhido por Antínoo na ilha dos feáceos, Odisseu, em noite memorável, narra suas aventuras nos confins da terra, confrontado com ninfas, monstros, gigantes e deuses. Traduz para ouvidos civilizados costumes bárbaros. Odisseu visita até o reino dos mortos. Qual é a objetividade histórica do Odisseu homérico? Nenhuma! Como pode ser real o herói que se constrói em contato com seres imaginários? Mentiu quando disse a Polifemo que seu nome era Nulisseu? Qual é a diferença entre verdade e mentira? Com muita frequência as personagens homéricas dizem a verdade quando mentem, e mentem quando falam a verdade. Odisseu é uma fraude sem maior consistência do que

o falacioso peixe oferecido aos convivas nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*. Relembro o que dele diz o narrador: *Mas veja, no instante em que você quer engolir essa fraude e meter o dente nesse tutano de alva farinha, toma-o por quimera pois está nunca- nenhures.* (*Finnegans Wake*, p. 7, 12-15) A realidade rolal tem a consistência da realidade ficcional, ambas têm a espessura das sombras e dizem muito mais do que o real meramente visto.

Para chegar de Homero ao cinema, passo pela caverna platônica incorporada na *República*. Lá os escravos aprisionados são só aparência. Mataram o único companheiro iluminado, que denunciava as imagens projetadas na parede como reflexos de corpos iluminados pelo sol. Ninguém chega a contemplar o sol platônico. Todos vivem e morrem tragicamente na caverna.

Dante, conduzido por luz divina, perde-se em selva escura, para averiguar a consistência do mundo que se estende além da caverna que nos aprisiona. Contempla os homens não no vir-a-ser, mas no destino em que se cristalizaram. Situados no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso, as personagens de Dante já não têm para onde ir. São o que sempre queriam ser, aprisionadas na realização dos seus próprios desejos. Os gregos criaram a tragédia – caverna sem saída, a caverna com saída é cristã. Finda a tragédia, surge a *Divina Comédia*.

Balzac, valorizando contra Dante, este

mundo, inventa a comédia humana. A minuciosa descrição balzaquiana explora todos os ambientes. Caracterizações exaustivas pretendem diminuir a distância entre a realidade vivida e a realidade ficcionalmente recriada. Até mesmo teias de aranha falam nos ambientes inventariados. O homem já não esmaga o ambiente como ainda acontecia na arte renascentista. O cenário disputa a atenção outrora reservada ao homem. O mundo já não é só passarela. As personagens como que se confundem com os objetos que as cercam. O olhar científico do narrador tem o propósito de esgotar o observado.

Machado de Assis suspeita da exaustividade dos inventários realistas. Enquanto não me disserem com quantos fios se faz um esfregão de cozinha, protesta, não me deram a realidade toda. Num mundo despovoado de deuses, Machado situa-se na morte, corrosiva, nociva a todos os valores. Da morte sai o estilete do narrador que agride finamente as intenções escusas de quem age. O escritor morto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já não tendo o que perder, derruba as salvaguardas construídas pelos que atuam.

Esse já é o território onírico em que medra *Finnegans Wake*. A ênfase se desloca do visto para quem vê. Mais vale a reação dos que vivem do que o exteriormente observado. Com o sonho voltam os mitos que interpretam a realidade humana. Preparado está o ambiente para receber a máquina de sonhos, o

cinema. Para o sonhador tempo e espaço não oferecem obstáculo. O narrador justapõe planos e épocas ao arrepio da geografia e da cronologia. Dotados da faculdade de teleouvir e de telever, os narradores recuam às origens de caracteres, da espécie e do universo. Uma realidade variada emerge com o mesmo grau de sombra e de nitidez. Percepções subjetivas ganham a consistência dos corpos que apalpamos.

Eu já estava distante do terceiro capítulo. Seduzido passei os olhos por outros capítulos em busca de imagens cinematográficas. O enigma do princípio se alargava sem prometer solução. Descubro, em *Finnegans Wake*, sonhos televisivos que levavam a vários estágios do passado. A observação panorâmica mostra, nos capítulos finais, sonhadores que se projetam a um futuro sombrio, inconcluso, de veredas várias. Entende-se a decisão de permanecer no sono quando o sonho ainda não chegou ao fim. Acordar significaria recair no mundo iluminado, de contornos precisos. Por que acordar se a arquitetura onírica ainda não está concluída? Continuar a sonhar para ser. Osíris existe verdadeiramente no sono, sonho da morte.

Kotherreen d' Adegá – a nova imagem de Kate, de Isolda, da jovem sedutora... – perturbada pelos ruídos à porta, deixa o leito, mas não o sonho. Em sua mente Shaun e Shem e os quatro cavalheiros do *Apocalypse* comungam do mesmo grau de (ir) realidade. Não surpreende que a seus olhos sonolentos apareça no topo da escada algo como o fantasma

HCE (velho culpado) na aparência de noivo em lua-de-mel. Aterrada pelo espectro em que erotismo, culpa e juízo convivem, Kothereen cai de joelhos. O sonho se prolonga no processo em que réu é HCE, atormentado por estranhas enfermidades. A reverência de Kothereen eclode diante da sombra. Uma sombra ajoelha-se diante de uma sombra. Kothereen dobra-se diante de si mesma.

O sonho, retorno ao passado e penetração no futuro, descortina jardins de sonho, paisagem paradisíaca de sensualidade, alegria e festa, alívio da dor, terna acolhida no regaço da noite em que todas as diferenças se apagam, em que o prazer enxuga o pranto. Experiência de gozo paradisíaco, de repouso, de imersão no feminino, anterior ao sentimento de perda, anterior à angústia. Suave encadeamento de palavras, harmonia lírica de sons. *O jardim de sonho* está na mira dos que se revolvem no *coxim da miséria*, lugar de ardências, de cobardia, de fraqueza. A pele prendada se distancia como que pendurada num prego. O prazer se realiza em labareda no fosso. Na ausência de objetos em que se agarrar, soa o grito: *onde é que estamos?* Entre brumas aparece a *mansão*, cenário visto no intervalo da ação, falsa impressão de perenidade. Sem paixões que o animem, o espaço se imobiliza mumificado. A ordem de Josué "sol detém-te" paralisa os músculos do universo. Desejos, recordações, projetos insuflam vida nas narinas de móveis e vestimentas. Recuperados, a visibilidade se

indefinirá no fundo das águas.

Acâmara fotográfica, refeita em cinematográfica, registra movimentos livres na velocidade do sonho. O quarto (*room*) rola sem *roomo* (*room*+*Roma*+*rumo*) nas runas da rima. *Estelas estalam* no piscar das estrelas. A história é muito antiga e sempre nova (*Replay*). A fraude da fixidez finda em falha: a morte. Morte como uma das faces da vida, passagem. Movimento no escuro com raros e espaçados jatos de luz. A vida revém e o jogo. Lances de resultado incerto. Importa considerar os cálculos do adversário. Assim ocorre no xadrez. Havendo partida, há jogo, há vida. Desprender-se do mundo endurecido é um modo de começar a ser, ainda que se salte para o nada, para a morte. Na magia do jogo, espíritos se espicham da lâmpada. A energia criadora desperta. Magia não é força da natureza. É ação sobre a natureza. A porta só se abre à solicitação externa. Antes do apelo, a exclusão, o solipsismo, a paz sepulcral. O gênio não se ergue enquanto dedos não alisam a lâmpada. Só a importunação insistente desperta o artista. A eclosão do ato criador corresponde à ressurreição dos mortos.

Os Porter, envolvidos em escândalos, em conflitos incestuosos, em processos, vejo-os agora como *gente pra lá de boa*, unida, procedente de *antiga e rara família*. Mude-se o ângulo de observação, e tudo se transfigura. A segurança da verdade objetiva está perdida. As visões se dividem em aproximações conflitantes. Em lugar da perspectiva única, autoritária,

renascentista, diversos planos sobrepostos, produto de proliferantes pontos de vista.

O passeio da câmara pela casa detêm-se diante do quarto de Isolda, mal saída da infância, ainda sob os cuidados de Cunina, Statulina e Edúlia, deusas romanas do crescimento. A sombra esconde um drama incofessável da *unida família*. Pai e filho (Shaun e Shem já não se distinguem) disputam Isolda, o que faz da *charíssima*, consorte imaginária do pai e *noivatia* do filho. O conflito de Tristão e Isolda atravessa os séculos. O guardado na memória inflama corações. As fronteiras prudentemente respeitadas à luz do dia são transgredidas no recesso da noite. As paredes protegem o sono dos Porter mas não exilam velados ardores. Lar é cárcere, confina ímpetos no círculo familiar. Gemidos *libidinais* incendeiam as trevas. Ainda que amada, Isolda está só. As relações que mantêm com os seus não podem transformar-se em palavras. Assim a palavra não pode se fazer carne. O amor estéril é sufocado pelo silêncio. Ela é dádiva, *charis*, mas para quem? O espelho divide Isolda em duas. Fala consigo mesma sobre as dores do dilaceramento que lhe trouxe a disputa de pai e irmão.

Em lugar do *penso, logo existo* cartesiano, o narrador propõe *Eu penso. Eu observo*. Como pensar sem observar? Não fosse assim, a relação Eu-Tu se fecharia na mente sem ir ao outro. Estas observações são suscitadas pelo sono aconchegado dos irmãos. Demasiadamente aconchegado?

Que durmam em paz! A luz do dia os separará. Um deles terá que partir para Armórica. Nessa versão dos conflituados deslocamentos de Tristão, Kevin partirá em busca de emprego. Já se ingressa na era do mundo regido pelo dólar, *dollarpotente*. O que o sono une, o dólar separa.

A câmara narrativa nos reconduz ao quarto do casal. A potência viril de HCE se exprime *na ponta da verga*. No fim da noite, no fim da vida, a força renasce. O acontecimento adquire dimensões cósmicas (*que longitubo!*). A virilidade levanta *Himalaias*. Invoca-se Osíris (*Ó sires*), cujo pênis foi restaurado por Ísis. Xenófanes reprova a devoção egípcia a Osíris, o deus que morre. Joyce o venera precisamente por ser mortal. A vida desperta da morte como Osíris é recuperado do esquife, como Shaun sai do barril em que fora arrastado pela corrente das águas. HCE e Osíris se aproximam na morte. A virilidade de HCE lembra o *memorial de Wellington*, lembra o rei armado de lança para a caça do segundo capítulo, além de outros guerreiros que fendem águas na conquista. A vida é teatro, é cinema de *tyrocinante powder* (Tyrone Power). *Pica, repica o badolo*. A imponentia de HCE badala em todas as igrejas. O júbilo pelo renascimento do dia e da vida termina com um solene *Amém*.

Vem outra imagem cinematográfica de Porter. Como raras vezes acontece, os contornos são claros. Apresenta-se o *pater famílias* ou de um *Pournterfamílias* bem casado e bem estabelecido. Esta

imagem faz pensar porque contrasta com a costumeira visão interior conflituada. Porter pode manter a nitidez cinematográfica enquanto, à maneira de Ló, olha para frente com o objetivo de esquecer a imundície passada, consumida pelas chamas. Tranquilidade só se adquire com perdão. Por quanto tempo?

Saio da maratona pelos caminhos intrincados do *Finnegans Wake* com a mente povoada de imagens, de palavras, de sons, de ideias. Depois de descansar, recorro passagens, examino anotações, reflito sobre palavras que eu tinha registrado, misturadas com reflexões a serem repensadas. Começa a leitura sistemática, a tradução sistemática, aparelhado de tudo o que pude alcançar. Eu já não era um aventureiro perdido nos labirintos de um livro. Eram 628 páginas, decidi traduzir uma página por dia. Com todas as interrupções imagináveis, o trabalho me tomou quatro anos. Em entendimento com o meu editor, Plínio Martins, a tradução foi publicada em cinco volumes. *Finnegans Wake* se divide em quatro partes, as quatro etapas da cíclica história da humanidade segundo Vico, o primeiro capítulo é introdutório. Começamos com a publicação do primeiro capítulo. Agora sou leitor da minha própria tradução de outras, a tradução do oitavo capítulo de Dirce Amarante é uma delas. Traduzo, leio, releio, refaço, reflito. A releitura me leva a outras leituras. A culpa não cessa.

Pensando bem, nunca saí da Grécia. Ao lecionar epopeia grega, aproximei-me do *Ulisses* de Joyce. Eu

dirigia seminários de mitologia grega, quando me veio o convite de traduzir *Finnegans Wake*, visão noturna da Dublin do *Ulisses*. Os gregos pensam a Grécia com olhos iluminados por pensadores gregos comecei a refletir sobre minha terra.

## 2. O que significa “intraduzível” para você?

Lancemos três perguntas: É possível traduzir *Finnegans Wake*? É possível ler *Finnegans Wake*? Como foi possível escrever *Finnegans Wake*? Deixemo-las rolar como dados heraclitianos, ou como o lance mallarmaico, que jamais abolirá o azar, confiantes no jogo da vida e dos textos.

É possível traduzir *Finnegans Wake*? Ampliemos a questão: é possível traduzir? Traduzir deriva de *traducere*, levar de um lugar a outro. Conduzimos palavras, imagens, conceitos, textos... Saímos do nosso lugar em direção a outro lugar, traduzimos. Textos imprecisos, lacunosos, reverberam contextos. A marcha dos horizontes abala o panorama verbal. O *Hamlet* de Shakespeare, mil vezes analisado, comentado, representado, muda de rosto a cada relance.

Antes de traduzir devo ler. Posso declarar ilegível um texto, se não avanço no emaranhado textual? *Eu* não consigo lê-lo, mais não posso afirmar. A ilegibilidade não passa de dificuldade localizada. Algo é ilegível para mim, em certo momento. Isso não significa que seja ilegível para todos e sempre. Um texto escrito

em polonês me é ilegível agora. Poderá não oferecer dificuldades a iniciados. Quem não leu o texto, está fora do texto e, assim, não está autorizado a apontá-lo como ilegível. Só quem o leu poderia declará-lo ilegível. Como o faria se já o leu? A ilegibilidade nunca é qualidade do próprio texto. Dizer que *Finnegans Wake* é ilegível leva a paradoxos. Relembremos algumas das significações de *legere*, verbo que deu origem a ler. *Legere*: enviar, reunir, roubar, espiar, colher, navegar, ler... Não podemos reunir tudo, não podemos navegar todas as águas. Lendo, limitamo-nos a roubar, espiar, recolher... Roubando, espiando, recolhendo, lemos e traduzimos. Obstruções e transgressões promovem o tecer textual. Isso já foi assim no século XIII. Uma nota biográfica do poeta provençal Arnaut Daniel diz que suas canções não são fáceis de entender. O autor da nota exemplifica a dificuldade com a citação de três versos, encabeçados por este: “*leu sui Arnautz qu’amas l’aura*”. Augusto de Campos traduz o verso assim: “*Eu sou Arnaut que amasso o ar (amo Laura)*”. Na tentativa de reamalgamar o que foi desdobrado numa primeira tradução, Augusto chega a: “*Eu sou Arnaut que am(ass) o (l)a(u)r(a)*”. Outra possibilidade seria dizer: “*Eu sou Arnaut que amaço Laurora*”, isto é: eu amo Laura com amor forte, de aço, pois Laura é minha aurora. Na tradução, rompemos, recolhemos e voltamos a partir o que foi partido. Partimos e reunimos para não perder.

De outro lado, poderíamos afirmar que só os textos ilegíveis merecem ser lidos. O ilegível reside no

estranho, recusa e provocação, revestido por palavras. Textos ilegíveis convocam o leitor para que flua o que no texto se concentrou. Textos legíveis traem porque não apresentam nada. Cansam por nos obrigarem a navegar no óbvio. A quantidade que, em curto espaço de tempo, se amontoa reduz-se a muito pouco ou a nada. Abundância só de palavras, só de páginas. Textos legíveis comportam-se como tantas conversas vazias que não oferecem mais do que o conforto da banalidade.

É possível traduzir *Finnegans Wake*? João Alexandre Barbosa avança: “Como foi possível escrever *Finnegans Wake*?” Suprima-se temporariamente o objeto. Como é possível escrever? Começemos por uma obra clássica, a epopeia de Camões, *Os Lusíadas*. *As armas e os barões assinalados...*, nos traz à lembrança um poema escrito em outro tempo e em outra língua. O vate português nos oferece uma tradução aproximada de Virgílio: *Arma virumque cano...* (*Canto as armas e o varão...*). Estamos diante de uma tradução e de um problema. Camões converteu o singular *virum* no plural barões (varões). Lembro camonistas: o épico entende por varões o povo lusitano. Do poema de Camões aos camonistas, deparemos outra tradução. *Varões* é povo? O que tinha Camões por povo? Com certeza, não o que pensava Robespierre, não o que entendia Marx. *Varões* compreende humildes, compreende mulheres? Traduzir *varões* como povo, sem resolver, amplia a área da indagação. A indecisão se agrava quando ouvimos

Jorge de Lima dizer na abertura de *Invenção de Orfeu*: *Um barão assinalado/ sem brasão, sem gume e fama/ cumpre apenas o seu fado:/ amar, louvar sua dama...* Em lugar do aventureiro de outrora, o homem falido, atormentado por conflitos sentimentais de meados do século XX. Textos levados a novos contextos epocais e geográficos mudam de sentido.

A tradução não termina em Virgílio. Virgílio evoca em seguida as praias de Tróia (*Troiae ab oris*). Ora, cantor de Tróia foi Homero, modelo de Virgílio. Homero foi o primeiro? Já se localizaram fragmentos de vários poemas épicos do ciclo troiano, surgidos à época em que se formaram a *Ilíada* e a *Odisseia*. Todos são caudatários de uma extensa tradição oral, que deixou vestígios na cerâmica, na poesia lírica e no teatro. Textos constroem-se sobre textos. Qual é o primeiro? Conclusão: a história literária é uma tradição de traduções. Na distância aberta entre um texto e outro navegam as significações. A tradução literal, se isso fosse possível, anularia a distância, aniquilaria o sentido. A divergência fomenta a produção literária.

Invenção e tradução concorrem. O escrito revive na reescrita. O cotidiano, venha do presente, do passado ou de antecipações, revive no escrever e no reescrever. Na passagem do cotidiano ao literário ocorrem transformações, vinga a metáfora.

Joyce frequenta textos do Ocidente e do Oriente, presentes e passados. Como foi possível escrever *Finnegans Wake*? Os ventos que sopram em

torno das sepulturas ao final das guerras napoleônicas no primeiro capítulo são os da regeneração. A ave que junta fragmentos lembra Ísis a recolher os pedaços de Osíris, ou *ba*, a alma que retorna para reavivar os corpos. Recolhidos, os textos renovam o vigor da escrita. Recolher, reinterpretar, recompor, este é o trabalho do escritor. Trazendo de outros lugares para este lugar, traduz. Babel ergue-se como símbolo da diversificação de línguas e da proliferação de textos. O romancista padece o dilaceramento. Unir militarmente, ação do império britânico, é a solução? Joyce age democraticamente, convoca todos para unir o que se estilhaçou.

O registro dos acontecimentos mundiais, realizado da esquerda para a direita (do Gênesis ao Apocalipse) culmina em Deus (*God*). Se invertemos o caminho, no rumo da dessacralização ocidental, chegamos ao cão (*dog*). Dante escreveu da esquerda para a direita. Balzac escreveu da direita para a esquerda. A opção de Dante, por navegar do presente ao passado remoto, divino, produz uma divina comédia. Pela rota de Balzac chegamos ao presente prosaico, à comédia humana. Como para Joyce os contrários (*God - dog*) não se excluem, giramos, por círculos vicinianos, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. A tradução, incorporada na arquitetura de *Finnegans Wake*, nos leva de Dante a Balzac e de Balzac a Dante. Reunindo o sagrado e o profano, o romance abre caminhos a associações imprevistas, sedentas de

sentido: *caosmos*.

A escrita antecede quipos, ideogramas, alfabeto. É mais antiga que cerâmica, pergaminho, papiro e papel. O processo da escrita, a escrita em processo, atua em quaisquer divisões, classificações, estratificações. Escrita anterior aos sinais traçados pelo homem são as runas do universo. O que nos antecede fundamenta o que fazemos. Respiramos porque as veias nos amarram à vida. Devoramos, digerimos e reelaboramos a escrita que a natureza nos oferece. A página escrita é *matruta forno*: matriz, truta e forno. A arte de escrever, recente, marca a passagem da selvageria ao barbarismo. Selvagens servem-se de estiletos tirados da floresta. Bárbaros, dominando o fogo, traçam a carvão. O homem distancia-se da escrita natural para construir outros universos. As palavras grafadas não repetem as inscrições em rochas ou troncos. A ignorância treme nos traços de quem escreve, frustra projetos, adia planos. Vigia na deficiência e no excesso. Os períodos de *Finnegans Wake* alinham-se na busca de hipotética pacificação futura. Selvagem é também o mundo que ao despertar deixamos. Não se espere relato fiel das lutas travadas nos subterrâneos. A verdade não está só nos ritmos inventados. Verdadeiros somos também quando tropeçamos, quando a falta de palavras expõe buracos, quando o equilíbrio é precário. O que relatamos se passa nos limites da civilização, da barbárie e da selvageria.

Eclode a revolução de Gutenberg. Por anunciar

um novo dia, Joyce a cumprimenta com *Guten Morgen* (Bom dia), saudação embutida no nome do inventor da imprensa: *Gutenmorg* - *Gutenmorgue*. Toda inovação leva a ordem anterior ao necrotério (*morgue*). A invenção de Gutenberg arrebatava a escrita aos sacerdotes, à autoridade dos quais ela durante a Idade Média estava subordinada, e a entrega a todos. O Livro passa a concorrer com milhões de livros. A unidade, fundada sobre o Livro, rompe-se com a proliferação de livros. A escrita vulgarizada e incontrolável destrona monarcas, abala mitras. As *gralhas dimpressa* (*misses in prints*) anunciam errância, movimentos caprichosos, fendas, liberdade, liberalidades.

*Deletosa* é a hora em que estamos. Deleitosa ela é às vezes; deletosa, sempre. Tempo que não mata não é tempo. À eternidade nos habilitamos pela negação do tempo. A aurora das moscas acontece no fim do dia. Escória alimenta a história: *hiscória*. Perdas perfuram o saber, seja na perquirição vigilante, seja no sonho. Não cabe ao ator prever resposta. Neste espetáculo a fala flui solta. Texto sagrado a ser lido em voz alta não há.

*Finnegans Wake* ficcionaliza as interrelações textuais. Achou-se uma carta escavada num monturo por uma ave, a *velha galinha* (*cold fowl*) ou *velha gelinha*, Belinda, a galinha gélida. Isso aconteceu no inverno, época em que a natureza adormecida se prepara para renascer. *Hen* (galinha em inglês é um em grego) provoca a passagem da unidade à pluralidade. Sendo esta a origem de *Finnegans Wake*, não espanta o

caráter epistolar do romance. Da carta à obra de ficção, o romance transita da unidade do texto informativo à pluralidade significativa da obra ficcional.

### 3. Como vê o aspecto da oralidade na épica grega e sua importância na recriação moderna do gênero?

Vivi a oralidade épica. Em Campina Grande, em Recife, em João Pessoa. Em São Paulo ouvi um repentista nordestino declamar na Praça da República. É envolvente, o bardo fala em versos com o público. Inventava ali mesmo. Inventava e encanta. É o início da poesia. Poesia em estado puro. O cordel preserva a vivacidade da poesia falada. Lampião é o Aquiles do Nordeste. Em torno de Lampião surgem os episódios. Criam-se unidades sem teorizações homéricas nem aristotélicas. No Nordeste você tem Homero diante dos olhos com viagens pelo inferno. Aparece Maria Bonita, é a Helena do Brasil. Maria Bonita mistura-se com Joana d'Arc e os pares da França. Em Campina Grande me veio a vontade de devolver Homero a quem gosta de ouvir histórias. Antes de traduzir a *Odisseia*, escrevi um poema de cordel, *Martim Fera*. Misturei Martín Fierro, Lampião e Aquiles. Escrevi uma epopeia em prosa, *O Império Caboclo*, revivi tipos humanos que eu conheci em menino no Vale do Rio do Peixe. Quando comecei a traduzir a *Odisseia*, eu sentia a coloquialidade na língua, sem esquecer *Finnegans Wake*. Oral é o fundamento da formação literária. Começa no colo da mãe, O Chapeuzinho Vermelho...

Oralidade, eu a vivi na minha própria casa. Meu pai foi tropeiro numa das fases de sua multifacetada vida. Nas histórias que ele me contava, senti o encanto da literatura oral. Investiguei as origens orais da literatura produzida no Rio Grande do Sul. Escrevi um livro, *A poesia no Rio Grande do Sul*.

Moisés Vellinho opõe ao poema guerreiro o lírico e passa a analisar as razões por que os poetas gaúchos teriam desenvolvido o poema. Note-se, contudo, que o conteúdo guerreiro não define a poesia épica. Ao lado da *Ilíada* surge a *Odisseia*, poema que retrata tempos de paz. Na *Odisseia* os confrontos armados são muito poucos. A Grécia produziu ainda um poema cosmogônico, a *Teogonia* de Hesíodo, a epopeia abarca matéria muito diversa.

As coletâneas de poesia popular organizadas por Simões Lopes Neto e Augusto Meyer registram pequenas composições épicas que retratam tempos de paz. Há ao menos duas que não podem ser ignoradas, *O Tatu* e *Chimarrita*. Augusto Meyer classifica-as como romances, na acepção espanhola do termo. Na Espanha, romances são pequenas narrativas populares versificadas de conteúdo épico. Há centenas. Mereceram a atenção de analistas do porte de Menendes Pidal. O romanista não pensa, como outros, que os romances antecederam a epopeia erudita, sugere que os romances populares respondem à impressão deixada por episódios da narrativa culta. Não falta produção portuguesa de romances conhecidos como romances

velhos ou rimances. Alguns deles foram, incorporados em *Os Lusíadas*. O episódio de Inês de Castro circulou na Idade Média como rimance.

Ocupei-me com *O Tatu*, estabeleci a sequência narrativa de quadrinhas soltas. Os momentos são estes: 1) proposição, 2) características do Tatu, 3) ação do Tatu no pago, 4) partida e ação do Tatu longe do pago, 5) regresso do Tatu 6) morte e enterro do Tatu, 7) viuvez da Tatu.

A sequência sugerida obedece a disposição cronológica, frequente em narrativas populares e persistente nos contos russos examinados por Vladimir Propp.

### 1. Proposição

1. Eu vim pra contar a história  
dum Tatu que já morreu,  
passando muitos trabalhos  
por este mundo de Deus.

2. Ora, pois todos escutem  
do Tatu a narração,  
e, se houver quem saiba mais  
entre também na função.

*Estrilho:*

Anda a roda,  
o tatu é teu;  
voltinha no meio,  
o tatu é meu.

### 2. Características do Tatu

1. O Tatu foi homem pobre  
que apenas teve de seu  
um balandrau muito velho  
que o defunto pai lhe deu.

2. O Tatu é bicho manso,  
não pode morder ninguém,  
inda que queira morder,  
o Tatu dentes não tem.

3. O Tatu não calça meia  
porque tem o pé rachado  
tem a cintura de moça  
e os olhos de namorado.

4. Meu Tatu de rabo mole,  
meu guisado sem gordura,  
eu não gasto meu dinheiro  
com moça sem formosura.

5. O Tatu de rabo mole

faz guisado sem gordura,  
ele é feio, mas gostoso,  
só lhe falta Compostura.

6. O Tatu é bicho manso,  
nunca mordeu a ninguém,  
só deu uma dentadinha  
na perninha do seu bem.

### 3. Ação do Tatu no pago

1. O Tatu saiu do mato,  
vestidinho, preparado,  
parecia um capitão  
de camisa de babado.

2. O Tatu saiu do mato,  
procurando mantimento;  
caiu numa cachorrada  
que o levou cortando vento.

3. O Tatu é bicho chato,  
rasteiro, toca no chão;  
inda mais rasteiro fica  
quando vai roubar feijão.

4. O Tatu me foi à roça,  
toda a roça me comeu;

plante roça quem quiser,  
que o Tatu quero ser eu.

### *Estrilho:*

Anda a roda,  
o tatu é teu;  
voltinha no meio,  
o tatu é meu.

### 4. Partida e ação do Tatu longe do pago

1. Depois de muito corrido  
nos pagos em que nasceu,  
o Tatu alçou o ponche,  
pra outras bandas se moveu.

2. O Tatu foi encontrado  
no passo do Jacuí,  
trazendo muitos ofícios  
para o general Davi.

3. O Tatu foi encontrado  
lá nos cerros de Bagé,  
de laço e bolas nos tentos,  
atrás de um boi jaguané.

4. O Tatu foi encontrado  
no cerro de Batovi,

roendo as unhas de fome,  
ninguém me contou, eu vi.

5. O Tatu foi encontrado  
pras bandas de São Sepé,  
mui aflito e muito pobre,  
de freio na mão, a pé.

6. O Tatu foi encontrado  
na serra de Canguçu,  
mais triste do que um socó  
e sujo como um urubu.

7. O Tatu depois foi visto  
no centro de Viamão.  
com seu lencinho nos tentas,  
repassando um redomão.

8. Eu vi o Tatu montado  
no seu cavalo picaço,  
de bolas de tirador,  
de faca, rebenque e laço.

9. Aonde vai, senhor Tatu,  
em tamanha galopada?  
Vou para cima da Serra,  
dançar a polca-mancada.

10. O Tatu subiu a Serra,

no seu cavalo alazão,  
de barbicacho na orelha,  
repassando um redomão.

11. O Tatu subiu a Serra  
com fama de laçador:  
bota laço, tira laço,  
bota pealos de amor.

12. O Tatu subiu a Serra  
pra serrar um tabuado,  
levou mala de farinha  
e um porongo de melado.

13. O Tatu subiu a Serra  
à força de mocotó,  
caminhou cinquenta léguas,  
pra ver se achava ouro em pó.

14. O Tatu subiu a Serra  
com ganas de beber vinho;  
apertaram-lhe a garganta,  
vomitou pelo focinho.

15. O Tatu foi muito ativo  
pra sua vida buscar;  
batia casco na estrada,  
mas nunca pôde ajuntar.

16. Depois de muita folia  
em que o Tatu se meteu,  
deram-lhe muito guascaço  
e o Tatu ensandeceu.

#### 5. *Regresso do Tatu*

1. E logo desceu pra baixo,  
mui triste da sua vida,  
com a casca toda riscada,  
de orelha murcha, caída.

#### *Estrilho:*

Anda a roda,  
o tatu é teu;  
voltinha no meio,  
o tatu é meu.

2. Ao chegar à sua casa,  
o Tatu vinha contente  
Por ver a sua Tatua  
e quem mais era parente.

3. - Minha comadre Tatua,  
adeus, como tem passado?  
- Tenho passado muito bem,  
porém com algum cuidado.

4. Tatua, minha Tatua,  
Acuda, senão eu morro!  
Venho todo lastimado  
das dentadas de um cachorro.

5. Dei graças a Deus  
achar uma toca já deixada,  
pois que vinha um caçador  
com uma grande cachorrada.

6. Se quiser curar, me cure,  
não lhe faltando a vontade,  
que senão eu vou-me embora  
lá pra casa da comadre.

7. Até chegar nesta idade,  
remédio nunca tomei.  
Tatua, estou mui doente,  
faz remédio, eu tomarei.

8. Ela deu-lhe folhas de umbu  
com raiz de pessegueiro,  
mas, coitado do Tatu,  
morreu inda mais ligeiro!

#### 6. *Morte e enterro do Tatu*

A Tatua e os tatuzinhos

puseram-se a cavoucar,  
pra fazer a funda cova,  
pra o seu Tatu enterrar.

### 7. *Viuvez da Tatura*

1. A Tatura está viúva,  
o seu Tatu já morreu;  
Ela agora quer marido  
travesso como era o seu.

2. A Tatura está mitrada,  
quer marido doutro jeito,  
que não viva longe dela,  
seja um Tatu de respeito.

3. E, se algum dos meus senhores  
quer ser Tatu preferido.  
a Tatura está viúva:  
é só fazer seu pedido

#### *Estrilho:*

Anda a roda,  
O tatu é teu;  
volutinha no meio,  
o tatu é meu.

Levanto a hipótese de que *O Tatu* se constituiu

em torno de um núcleo central formado pelos sete momentos destacados. Repetições são próprias da narrativa oral; se eliminássemos as repetições da *Ilíada*, o poema grego se reduziria a bem pouco. A teoria nuclear já foi proposta para a formação dos poemas homéricos. O núcleo não exclui contradições, próprias na literatura carnavalesca de origem popular. *O Tatu* está ligado ao fandango, dança sapateada ao som da viola.

### 1. *Proposição*

O primeiro quarteto oferece um resumo do que será narrado. Tatu é máscara de heróis oprimidos. Rememora-se o herói morto, a epopeia recupera o passado.

### 2. *Caracterização do Tatu*

A imagem do Tatu esboça-se antes de agir. Muitos são os indícios de pobreza: roupa gasta e herdada, falta de dentes, pés sem meia, feiura. Ao arripio de virtudes bélicas, o Tatu apresenta-se manso, o erotismo é única área em que se mostra ativo.

### 3. *Ação do Tatu no pago*

A pobreza é irremediável, adquirir propriedade seria aspirar ao impossível. O Tatu ostenta sinais

externos dos que possuem bens: a vestimenta, imagem ridícula, a veste não esconde as marcas de origem. Vive à margem, procura matar a fome. Burla a vigilância, apropria-se do que não lhe pertence; ameaça à ordem, o Tatu é perseguido. O Tatu luta quixotesicamente contra forças titânicas que o superam. Não há necessidade de recorrer à vigilância humana para repeli-lo, bastam cachorros. Usar arma de fogo para repeli-lo seria desperdiçar munição, o Tatu não vale um tiro.

#### 4. Partida e ação do Tatu longe do pago

A marginalidade expulsa o Tatu das suas paragens. Aparece nas ocupações mais desencontradas: soldado, laçador, tropeiro, serrador, aventureiro em busca de ouro. Ora aparece bem montado, ora encontram-no a pé e morrendo de fome. Atravessa o tempo com a mesma facilidade com que se desloca no espaço, tanto combate na Revolução Farroupilha nas primeiras décadas de oitocentos como se dirige às colônias italianas no fim do século em busca de trabalho e folguedos. Maus tratos são a recompensa dessa vida de andanças. Admira que enlouqueça?

#### 5. Regresso do Tatu

O Tatu, não suportando a aspereza das andanças, retorna. O retorno do herói para os braços da mulher amada, observado por Propp no conto popular russo,

lembra a *Odisseia*. O Tatu não regressa glorioso como recompensa de trabalhos realizados, volta cansado e ferido. A pobreza em casa é preferível à penúria em terra estranha.

#### 6. A morte e o enterro do Tatu

Mortes ilustres foram privilegiadas desde Homero, não há motivos para alguém se deter nos funerais de uma figura apagada como o Tatu. Para relatar a morte do Tatu bastasse uma única quadrinha sem a participação compungida de ninguém.

#### 7. A viuvez da Tatu

Ser mulher de herói não é fácil, também isso foi expresso por uma heroína de Homero, Penélope.

O modelo açoriano trazido ao novo espaço sofre contínuo processo de adaptação. Nomes estrangeiros são substituídos por nomes locais. O pago, a querência (ranchinho, mulher, trabalho) é o centro em torno do qual giram outros espaços. Querência é o lugar do querer, da vontade de ser e de ficar, mesmo no exílio. O tatu cava o buraco, sai do buraco, volta ao buraco. O buraco é a morada. Mundo sem saída. García Márquez o entende como Macondo, lugar mítico em que tudo começa e tudo termina, lugar de ser e seus limites. O Tatu floresce como centro de experiência humana,

contato do indivíduo com opressores, com familiares, com estranhos, com iguais. O homem tenta ver-se e entender-se como Tatu.

\*\*\*

Tanto na literatura erudita quanto na popular, o homem reflete sobre si mesmo e sobre suas relações. Veja-se *Martín Fierro* de José Hernández, inventado na região em que se cantavam as quadrinhas de *O Tatu*.

*Aqui no valen dotores  
solo vale la experiencia.*

A observação é do narrador no início do poema. O que experimentou Martín Fierro? Experimentou o cruzeiro brilhar no espaço, experimentou os galos anunciarem o dia, experimentou a aurora ao calor do braseiro com a imagem da amada enrolada no poncho, experimentou os preparativos para a lida diária, experimentou os trabalhos no campo, experimentou os casos contados à noite, experimentou a autoridade opressiva, experimentou incorporação violenta aos contingentes destinados à luta contra índios nos confins do pampa.

As experiências podem ser essas ou outras, a cegueira conduzida pela esperança nos congrega. Sendo condição de ser, o vivido embala saberes. Não se confunda a experiência de Martín Fierro com a literatice dela derivada, origem de saudosismo tediosamente

repetido. Martín Fierro opõe distância crítica a letrados. As letras sabem abrir buracos entre a formação e o lugar em que atuamos. Martín Fierro conheceu homens instruídos incapazes de enfrentar obrigações pampianas. O iletrado Martín Fierro, formado nos segredos do deserto, compreende antes de teorizar. Carente de letras, desamparo imposto pela autoridade, descobre outras formas de saber. Não se confundam ausência de cultura urbana com incultura, equívoco que levou governantes despóticos a programas de limpeza étnica. Como poderia ser inculto o homem que sobrevive em condições adversas? A Martín Fierro, econômica e escolarmente carente, descortinam-se amplos panoramas da condição humana, resistentes a academias e recursos financeiros.

Nas epopeias homérica e hesiódica, o poeta não era mais do que conduto de um saber distante, guardado na Memória intemporal, oferecido pelas Musas, filhas dela. As divindades que presidiam as artes revelavam o acontecido e o por acontecer para assentar homens privilegiados em trono amplo, intemporal, garantia do que no momento se passa. Aí imperavam leis cósmicas, favoráveis aos bem-nascidos. O herói homérico combatia fundado em ancestral divino. Os soldados que longe dos seus lares cercavam Troia interpretavam os acontecimentos a partir do fundamento, nunca abalado pelos sofredores que partiam para o reino das sombras.

O que a experiência oferece, no poema de

José Hernández, não está na bagagem da Memória soberana. Desamparado, Martín Fierro vive de lembranças despertadas pelo contato direto com sucessos, homens e coisas. Vicissitudes fragmentaram-lhe vivências que o batalhador procura reatar cantando. O marginal migra para o centro da narrativa. De falado, passa a falar. O heroísmo povoa a mente de sonhos, ao passo que a marginalidade dói no corpo, centro de sofrimento universal. A privação corrói a carne, os ossos. O marginal move-se entre seres que se distanciam – pessoas e bens desfalecem perdidos. O deserto não é conceito, alarga-se como vivido. Sendo o espaço um imenso território vazio, o marginal vive só.

Falando de suas dores, o cantor dos pampas subverte valores. Não tendo nada de memorável para relatar, conta o que os homens bem situados segregam. Em lugar de batalhas esplendentes, pequenas derrotas: fome, roupa esfarrapada, desprezo, torturas sofridas, saudade da mulher e dos filhos, deserção... Andrajoso, o andarilho move-se livre como o pensamento, como as nuvens, como o vento, sem paradeiro, sem assento. Não tendo para onde ir, não há para onde voltar. Lugar nenhum lembra Ítaca. Ao galopar do pingo, mudam pagos, apegos, tarefas, deveres. Sobreviver no deserto das campinas do Sul é ato heroico. O pampa é sem centro, descentrado é o canto. No movimento do ir e vir andarengo, o cantor costura farrapos. O desamparo gera os versos. O que outrora vinha da inspiração nasce do confronto com a realidade crua. Imagens se armam

e se desfazem como nuvens na planície sem relevos, estrofes se acumulam sobre fatos que vêm e que vão, sobre nada.

No Stephen Dedalus do *Ulisses* de Joyce, as coisas se escondem envoltas em nomes. A realidade nua agride Martín Fierro, ele a sente na carne e nos ossos. Para nomeá-la, o aventureiro cria um idioma seu, misto de fragmentos cultos e populares. O canto, formado no pampa, é seu idioma, o mundo se oferece em versos, feitos de sentidos ritmados, sonoros. O canto lhe é busca de sentido. A música anima Martín Fierro desde o ventre materno. O marginalizado entrou no mundo cantando, e cantando há de sair. O canto há de levá-lo ao destino final, o palácio do Pai Eterno. As coplas espalham-se abundantes, espontâneas como as ovelhas de um curral. Martín Fierro vive sem alimentação regular, sem família, sem proteção e quase sem roupa, mas não vive sem cantar. Apoiado na cerca do canto, Martín Fierro observa o que se passa lá fora. Experiência e canto não se confrontam conflitados. O canto se faz experiência e a experiência se faz canto. Vida e canto unem-se como o peixe e o mar. Martín Fierro não raciocina, canta. Versos indicam-lhe rotas em mistérios que decifrados poderiam explicar sofrimentos padecidos em circunstâncias alheias a regras que satisfazem os que pensam. *Martín Fierro* lembra só em parte a música universal de Pitágoras. O cosmo pampiano, experimentado desde os primeiros momentos de vida, é bem menor.

A religiosidade de Martín Fierro, sem dogmas, feita de pedaços que a experiência ensinou, não se apoia em instituição consolidada. Não existem forças impessoais de um lado e sensações de outro, operam unidades melódicas, conjuntos significativos vividos como polos de ação e núcleos de conhecimento. No mundo arrastado pelo mistério, santos deverão soltar-lhe a língua. O milagre afronta as leis da natureza, produz o imprevisto. O cantor invoca anjos. Os que anunciaram o nascimento de Cristo não proclamaram, como as Musas, o já sabido. A notícia dos mensageiros de Deus soou inaudita aos ouvidos de pastores que guardavam rebanhos nas horas silenciosas da noite. Ao invocar os anjos, Martín Fierro, desprendendo-se dos preceitos da epopeia antiga, chama a atenção à vida vivida aqui e agora, desdobrada sem modelos. O novo mundo repousa em bases que se aprofundam na miséria. A falta absoluta de recursos solicita atos imprevistos. De pouco valeriam processos que moldavam o relato de vitórias. Anjos, porta-vozes do Criador, deverão estar a serviço de quem experimenta o inusitado. O canto que não narra façanhas honrosas nem conquistas, ritmo a solidão, reconcilia consigo mesmo o cantor, ave solitária. A reinvenção do canto abrigará façanhas de derrotados.

Se o poeta conduzido pelas Musas buscava entender o particular fundado no geral, o pensador que ditava normas para a República não procedia de outra forma. Martín Fierro, vivendo numa unidade

política em que candidatos só o procuram no período de votar, inverte a relação. Que apego poderá ter Martín Fierro a uma república que o trata como arma, como pasto, como escória? Exilado por maus tratos, o marginal sonha com melhores condições de vida além da fronteira, entre gente que a agressão europeia desterrou para a periferia inóspita. Eram bárbaros como propalavam os agressores? Montaigne, num de seus ensaios memoráveis, baseado em relatos que vinham do Novo Mundo, opõe objeções cuidadosamente refletidas aos argumentos da expansão esclarecida. O que é mais humano, ingerir admirativamente a carne do adversário, prática de tribos indígenas, ou aviltar prisioneiros com torturas, hábito dos que se querem civilizados? Duramente castigado no espaço em que se criou, Martín Fierro é atraído pelo que se passa além da fronteira. Por que não experimentar a vida entre os combatidos? O gaúcho arrisca-se a conhecer pessoalmente costumes reprovados pelo conquistador. A aventura permite-lhe conhecer cara a cara o cacique, a autoridade máxima dos adversários. Exilado da cidade, nunca chegou a conhecer o chefe do Estado entre os seus. Nem mandantes de baixa categoria, torturadores impiedosos, deixaram-lhe nome na memória. Ignaro o mandante indígena que o acolheu não era. A cautela de mantê-lo separado de seu amigo Cruz foi estrategicamente acertada. Fierro não idealiza costumes cristãos, mas a sociedade indígena está longe de realizar sonhos seus. Canta a comunidade indígena

dos pampas como ele próprio a viveu: brutalidade, saque, injustiça, infanticídio... Inferno por inferno, o aventureiro prefere o da fronteira, linha divisória entre culturas hostis. Saída para um mundo melhor não há.

O conflito central do poema transcorre entre Martín Fierro e a autoridade (*autoridad*), palavra derivada de *auctoritas*. O *auctor* é criador. A autoridade cristã em *Martín Fierro*, entretanto, sem rosto, age acima dos homens e os destrói. Aniquila em primeiro lugar os que exercem autoridade, esmaga depois todos os que estão sujeitos a ela. A democracia pampiana pode ter sido exagerada por historiadores sonhadores, mas a intervenção brutal do governo opõe, em *Martín Fierro*, brutalidade cruel a uma confortadora fraternidade criada pelo trabalho campeiro. Não espanta que um militante como Che Guevara tenha eleito Martín Fierro como modelo para a criar uma sociedade não dividida por interesses econômicos. Se o sertão é o mundo para Guimarães Rosa, o pampa é o mundo a construir para Guevara. A autoridade, como vista por José Hernández desorganiza propriedades, desarticula famílias. Ocultando interesses, age em nome de si mesma. Da autoridade os governados não participam. Os mais audazes, como Martín Fierro, são pegos e enviados à fronteira para lutarem por interesses alheios, os da própria autoridade. O rosto se delinea entre companheiros (Cruz, Picardía) e na família, adquire contornos também entre adversários. Martín Fierro reconhece o filho de um cacique.

Não se procure ordem racional na distribuição dos episódios. Outra é a lógica. O canto traça suas próprias leis. Os episódios, não regidos pelas normas aristotélicas de princípio, meio e fim, alinham-se ao sabor das circunstâncias. Tangido pela sorte, Martín Fierro, distinguindo-se na luta singular, abre caminho na ponta do punhal. Três são as opções: ganhar, perder ou fugir. Se quem foge passa à categoria do covarde, excluído do respeito social; se quem mata é degradado à categoria dos criminosos, sujeitos a perseguição, confinamento, tortura e morte; o conflito, seja qual for o resultado, reverte em prejuízo ao que nele se envolve. Como da luta singular não há brilho a ser lembrado, o mundo é sem saída. Isso acontece em dois momentos. Primeiro, entre cristãos. Mortos os adversários em luta limpa, para escapar da inclemência, Martín Fierro, se larga a rincões ignorados, procura aldeias de índios. A lei dos autóctones não é outra. O forasteiro que mata, não importam os motivos, terá que fugir. (O combate de Martín Fierro com os índios lembra confrontos medievais, luta pela dama).

No mundo não governado pela necessidade, os índios vivem do saque. O combate contra eles é conduzido por homens não treinados para compreender o raciocínio dos adversários. Sem plano de guerra, o comandante emprega os soldados em sua propriedade privada e cria animais para os agressores. O soldo é distribuído por princípios que Martín Fierro não alcança. Sem o mínimo para viver, dedica-se à caça.

Os poucos recursos que essa atividade lhe rende são consumidos pelo comerciante, amigo da autoridade militar, que o priva até da montaria. Procedimentos dessa ordem deixam o iletrado atônito. O soldo, além de lhe garantir o necessário para viver, representaria ascensão a uma condição digna. Omitido nas listas de pagamento, move-se na margem do humano. Não havendo solidariedade entre os marginalizados, opta por um recuo prudente. Como poderia insurgir-se só contra quem manda? A luta se travava no interesse dos que mandam, o destino do crioulo é a cova. Quem é o inimigo? Vive aquém e além da fronteira? A incerteza leva Martín Fierro a desertar e buscar abrigo entre gente combatida. O relato atinge o ponto de confissão, depoimento de uma vítima em busca de solidariedade contra a autoridade opressiva. O narrador, uma voz da fronteira, busca o apoio do ouvinte, quem quer que seja.

A ação não avança. Ao findar o segundo canto, tudo já foi dito. Os cantos seguintes, para quem se interessar por eles, detalham o quadro geral já revelado. A narrativa convencional se movimentava do mal ao bem, da carência à plenitude. Do mal ao mal não há movimento. O inferno dantesco instalou-se no pampa. *Laciate ogni speranza, o voi que entrate*, advertência fixada à porta do Inferno de Dante, pode inscrever-se à entrada do pampa. O pampa é pior do que o inferno dantesco. No *Inferno*, cada pecador está em seu devido lugar, determinado pela conduta dos

condenados e pela justiça divina. Na fronteira, nem quartel não há. Empalidecem diferenças entre faltas miúdas e grandes, entre culpa e castigo. Subordinados são torturados por falta nenhuma.

As peleias da primeira parte do poema cedem espaço, na outra, ao torneio de sentimentos, vivências e ideias. O desafio provoca a reflexão sobre os mistérios do mundo, do tempo e do espaço com ressonâncias helênicas e bíblicas que lembram o Livro de Jó. Martín Fierro chega a declarar socraticamente que a ignorância é o princípio do saber. Ao sabor dos sofistas antigos, declara o desafiado que a lei é como a faca que não fere quem a maneja. Não estranha que nas campinas em que distâncias se dilatam se declare que o tempo é só a tardança do que está para se ver. Para quem perscruta horizontes, o tempo é uma roda sem princípio nem fim, eterna. Conceitos brotam da experiência como as outras áreas do saber. Para que leituras se as campinas se abrem como abundante fonte de saber? Na democracia pampiana, diferença entre contendores não há, a experiência ensina generosamente tudo a todos. Superioridade intelectual de uns sobre outros não há. A refrega de cantores termina na concordância sem vitorioso nem vencido.

Euclides da Cunha relata em *Os sertões* experiências de jagunços que rimam com as dos gauchos de Hernández. Os sonhos e as frustrações do Blau de Simões Lopes Neto lembram os de Martín Fierro. O Fabiano de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*

é outra vítima da autoridade. O Riobaldo de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* ousa narrar na presença de um doutor mudo aventuras e desventuras de fronteirços incompreendidos pela civilização litorânea. José Hernández toca em feridas que afligem o Continente.

A fronteira é o lugar da transição, da transgressão, da tradução. Na fronteira circulam pessoas, costumes, bens, palavras – dentro da lei e fora dela. Ventos que sopram na fronteira penetram nos pulmões de *Finnegans Wake* e da *Odisseia*. Descendente de imigrantes, nascido em Santa Catarina e vivendo no Rio Grande do Sul, a fronteira circula no meu sangue. Vivo a tradição, a transgressão, a tradução.

#### 4. Houve algum propósito de introdução de aspectos da sintaxe do idioma grego que viesse a ocasionar estranheza ao leitor?

A sintaxe na obra literária sempre é estranha. Houve época em que os autores procuravam aproximar-se da sintaxe homérica. Nas últimas décadas deu-se o contrário. Na epopeia antiga, todos os episódios giram em torno da primeira palavra, o objeto torna-se sujeito. Veja a *Odisseia: andra* (herói, homem). O núcleo da *Odisseia* é o homem (Odisseu), Homero o declara *Polýtropon* (multifacetado). O tradutor que não coloca o objeto direto em primeiro lugar cria outra *Odisseia*. Exigências sintáticas dessa natureza você encontra a

todo instante. Há ocasiões em que o tradutor fragmenta períodos longos. Nada é proibido a quem escreve, a quem traduz. O tradutor deve estar consciente do que faz. Quem ousaria fragmentar o quilométrico monólogo de Molly Bloom no *Ulisses? No Finnegans Wake*, Joyce quebra o relevo da primeira palavra: *riverrun*, a minúscula indica a circulação. O romance não começa no começo, não começa em lugar nenhum, não começa em ninguém, a estrutura do romance é um anel, anel feito de anéis. A sintaxe está ao nível da grafia, do som, do significado, das significações. Cada língua tem sua própria sintaxe. Confrontado com outra língua, você pode contorcer a sintaxe da sua língua. Ninguém lhe dirá o limite. O limite é dado pela sua capacidade de inventar. Você pode chegar ao nunca visto, você fica entregue à sua capacidade de inventar, à sua sensatez, às exigências que você faz ao leitor, ao seu desejo de não impossibilitar a comunicação.

Com *Um lance de dados* (1897), de Mallarmé, o aristotélico projeto teleológico naufraga, naufragam o *logos*, a lógica, a sintaxe. *Um lance de dados* e as experiências dos dadaístas nos devolvem à tradição inaugurada pelos pluralistas gregos, proponentes do vazio (**kenón**) para sucessor do Caos hesiódico. Essa inovação foi barrada por Aristóteles. Para o Estagirita não há vazio, só há movimento da matéria num todo auto-suficiente, pequeno, rigorosamente delimitado. Indeterminado não há. O todo, circular e pleno, move-se a si mesmo em revoluções que não acabam.

Não está em nenhum lugar. Imaginá-lo em algum lugar abriria cadeia sem fim, vigorosamente negada. Contra Aristóteles levanta-se Epicuro. Um lance de dados jamais abolirá o Acaso. O Acaso, inventado por Epicuro, é a liberdade. O *clinamen*, o desvio sem explicação da rota. Há roteiros pré-determinados, sistemas e há o desvio da rota. Para o sábio inspirador de Lucrécio, o vazio existe, é o vácuo. No vácuo infinito, átomos se deslocam em linha reta em movimento sem princípio nem fim. Desviados da rota pelo acaso, formam mundos infinitos. O sistema cósmico de Epicuro, silenciado por dominadora escola aristotélica, é retomado por Giordano Bruno. Nos escritos desse italiano seiscentista, o universo abre-se descentrado e sem limites no espaço infinito. Os mundos são tantos quantos são os corpos luminosos que brilham no negro manto da noite. A voz revolucionária de Giordano, silenciada pelo fogo inquisitorial, explica não só os vazios que invadiram as pinturas de Miguelângelo mas preparam também o caminho para os espaços em branco, as palavras sem nexos verbais, a demolição do período lógico, a subversão da estrutura teleológica, a ruína da leitura linear, arsenal com que as vanguardas renovam a arte de escrever.

Mallarmé, em fins do século XIX abalou a composição poemática:

*UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N' ABOLIRA/ LE HASARD.*

UM LANCE DE DADOS/ JAMAIS ABOLIRÁ/ O AZAR.

Outros preferem O ACASO. Desde a Idade Média fala-se que jogos de azar oferecem riscos, ocorrem lances inesperados. O jogador não perde o controle sobre o que acontece, vitoriosa é a habilidade de intervir, de prever, de dirigir a sequência. No *Paraíso perdido* de Milton, o acaso é vizinho do caos. Preservemos azar sem esquecer acaso e reverberações no caos. *Um lance de dados jamais abolirá o azar* é o eixo em torno do qual gira o poema, descontinuamente disposto do princípio ao fim, imita com a escrita em caixa alta as manchetes dos jornais, destacam acontecimentos de relevância passageira. Desabou o logos, resta o Azar.

O passado naufragou. Não há como restaurar o passado, tarefa da epopeia grega. Memória não há. Em lugar da memória, o projeto, o lance para o futuro. De região. Nenhuma região do passado permite prever a nova conjunção. Os dados são restos de uma nau naufragada e rolam pelas ondas, pela vida.

A escrita se constrói sobre o naufrágio, abismo é o fundo para onde vidas perecem e donde elas advêm. A fúria movimentada o abismo. Dilúvio? Dilúvio sem fim, dilúvio sem terra, sem lugar em que a ave possa pousar. Nada se repete.

O naufrágio é contínuo e contínua é a emergência. O destino (o rolar dos dados) é tão incerto como os ventos. A unidade pitagórica está perdida,

existem fragmentos, a pluralidade.

Emerge novo mundo, o da escrita, brancura, superfície do mar dos mistérios e do céu sombrio, é a das origens é a da página em branco. O risco é breve como um relâmpago (Heráclito). A razão rasga por instantes a imensidão. O traço se apaga. A loucura e a razão coincidem. Loucura porque a imensidão é impenetrável. A oposição hamletiana é heróica.

O novo é resgatado de ossos lavados e polidos pelo movimento das ondas e da vida. O novo nasce das águas, da mãe (*mer/ mère*). O futuro, ambíguo, indefinido, é coberto pelo véu da ilusão.

Recua a autoridade do livro pleno, vem a notícia volátil, leem-se pedaços, manchetes. O naufrágio ocorre em circunstâncias eternas, diárias, a página de jornal naufraga todos os dias. O mar é vida e morte, o naufrágio não precipita ao nada, a continuação da vida requer que suma o anterior, cada malogro anuncia novo princípio, novo lance de dados. O mar que provoca naufrágios é fonte de vida, os dados são pedaços que flutuam nas águas. O navio é o poema, a escrita, a página em branco.

Poesia é vida, é jogo, jogo de dados.

O poeta paira *altivo*, criador. No Gênesis o Espírito de Deus paira como ave sobre o Abismo, aqui a ave sai do abismo, volteia o abismo, resiste à morte alça voo, faz da vida (Dioniso) poesia. Ave e pena se conjugam, a pena que escreve, insinua-se no silêncio, mantém-se nos ares em dança acrobática. A

pena cai nas mãos do herói desorientado, louco, o herói da dúvida, Hamlet, o poeta, engenheiro, artesão, timoneiro, mestre. O poeta surge do lance, recolhe os pedaços que flutuam nas águas, enrola o mistério na ironia ou a exprime, mesmo inarticulada, mesmo reduzida a uivo. O verso balouça no berço. O lance de dados é desferido pela mão do Poeta, mas o poeta já não domina o poema. Os dados rolam como que lançados por ninguém.

A pena tem o dom mágico de tornar invisível o poeta, cintila frágil como uma sereia na escuridão do mar. Naufragou o mundo, resta o poema, sereia e canto, vem da escuridão, do abismo, do nada. Em queda desde o nada chovem versos (vers) e se forma a constelação, ato poético. A tentativa de organização da realidade é poética. A constelação orienta. Platão expulsou os poetas para construir a cidade sobre uma ideia estável, a verdade, os poetas removem o estável para fundar o mundo na incerteza. O verso, outrora unidade rítmica e sonora, não subordinado a esquema consagrado, dissolve-se em palavras soltas, dispostas ao azar da invenção, palavras não evocam referentes contextuais nem se apresentam como veículo.

Rompidas conexões lógicas, cabe ao receptor criar roteiros de leitura, balizados por escassas indicações textuais. A palavra entregue a sua materialidade lógica.

*Um lance de dados* acentua a distância entre a obra de arte e instâncias excedentes: essências, lei natural, Deus ou personalidade autoral. O tecido

verbal já não se apóia em mito, filosofia, teologia ou arte. Destino do poeta é ser *gauche* na vida, como queria Drummond, destino de que comungam os desamparados leitores. Os dadaístas, atirando palavras recortadas ao acaso, propuseram o abandono de todo controle. Até aí não os acompanharam os renovadores antiteleológicos. Princípios de organização - não os aristotélicos - persistem no programa das vanguardas.

Na poesia de tradição mallarmaica, as palavras atraem com o seu próprio brilho, estrelas dispostas em constelações móveis, livres de órbitas predeterminadas por algum sistema solar. Não se construía assim o canto das Musas; as palavras, presas aos seres, tinham a densidade das árvores, das pedras, dos astros. Chamavam sonoras, coloridas, com a sedução dos regatos, das flores. Na poesia de ascendência mallarmaica, as palavras valem, mesmo suspensas sobre abismos; as palavras são seres, o mundo são elas. Silenciadas as Musas, o texto se fala a si mesmo. É assim que elas tomam o lugar das essências, fazem-se essenciais.

Qual é o trabalho do poeta operário? Antes de aventurar resposta, ampliemos a visão da atividade artística do século XX. A falta de estilo caracteriza a arte do século passado na opinião de Ortega y Gasset. De fato, as direções divergentes dos movimentos pós-românticos contrastam com a unidade alcançada no renascimento, no barroco e no neoclassicismo. Se padrões rigorosos tolham a liberdade inventiva em

outros tempos, opções amplas se oferecem agora. Entretanto, a liberdade não desarmou o estilo. Hugo Friedrich mostrou que as polaridades cerebralismo e sonho, rigor e dissolução, sem romperem a unidade, indicam os limites da produção artística. Pontos altos da renovação estalam no século XIX: Poe, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Dostoiévski, Machado de Assis. Esse fato não diminui o vigor das criações dos anos novecentos. Teóricos e leitores bem informados convergem na admiração de Pessoa, Kafka, Proust, Joyce, Eliot, Pound, Lorca, Drummond. O abismo abriu-se, entretanto, na segunda metade de século XIX. O século XX move-se na unidade dos últimos 150 anos. A argumentação de um movimento de vanguarda como o concretismo brasileiro está apoiada em Mallarmé. O poeta francês não sustenta apenas a argumentação, orienta também a construção poemática. A unidade estilística é confirmada pelos movimentos de vanguarda que agitaram os anos inaugurais deste século: dadaísmo, futurismo, expressionismo, surrealismo, modernismo entre outros. A insistência em originalidade feita por cada um deles não passa de facciosismo em muitos pontos. O delineamento do panorama dos dois últimos séculos não deve obscurecer as divergências. Tendências comuns na origem diversificaram-se, confrontadas com outros espaços e outras épocas. Sob este ponto de vista, ninguém copia ninguém. Novas relações provocam soluções originais.

Examinemos dois poemas de Trakl (*Georg Trakl*

(1889 – 1914)).

*Geistliche Daemmerung*

*Stille begegnet am Saum des Waldes  
Ein dunkles Wild;  
Am Huegel endet leise der Abendwind,*

*Verstummt die Klage der Amsel,  
Und die sanften Floeten des Herbstes  
Schweigen im Rohr.*

*Auf schwarzer Wolke  
Befaehrst du trunken von Mohn  
Den naechtigen Weiher,  
Den Sternhimmel.  
Immer toent der Schwester mondene Stimme  
Durch die geistliche Nacht*

Crepúsculo sacral

Silente depara à orla da selva  
Cervo trevoso;  
No monte finda calmo noturno vento,

Do melro o lamento se cala,  
E suaves flautas de outono  
repousam no junco.

Em nuvem negra  
Navegas ébrio de ópio  
o lago da noite,

O céu estrelado  
onde luanda a voz opaca da irmã  
pela noite sacral.

A impressão de estranheza causada pela primeira leitura é irrecusável. Os cortes entre uma frase e outra, entre uma estrofe e outra não permitem construir conjunto unitário. O que é “cervo trevoso”? Admitido que seja, como parece, metáfora, o que vem expresso nela? Quem é a “irmã” referida na última estrofe? Como identificar o **tu**, sujeito do verbo navegar, introduzido na penúltima? Constata-se que o poema não reproduz a tradição lírica em que o contexto poemático é suficiente para criar um mundo familiar.

Rompeu-se o logos. Sinais da ruptura encontramos em Mallarmé, em Proust, em Brecht, em Beckett, em Joyce, em Eliot.

Não há gramática nem dicionário que sustente o significado das palavras.

Estamos diante de um buraco, ruínas.

Ante a dificuldade de saber de que o poeta está falando, legitima-se a hipótese de sons haverem tomado o lugar dos significados. Estaríamos na atmosfera da poesia do século XIX, aproximada tanto da música que em alguns momentos chegou a confundir-se com ela?

Os efeitos sonoros distinguem notoriamente a poesia de Trakl. Atento a isso, procuramos reproduzi-los. Substituímos *Waldes, Wild e Abendwind*, nos finais de verso da primeira estrofe, por *selva, cervo, vento*, englobando trevosos na sonoridade. Como não foi possível preservar o significado no conjunto *Mohn-mondene* (segunda e quarta estrofes respectivamente), sacrificamos a literalidade em benefício do som *ópio - opaca*. Criamos *luanda* para o neologismo *mondene* (de *Mond - Lua. Anda* e voz traduzem o verbo). Não tivesse o poema outro mérito, valeria pelas sugestões de religiosidade e mistério que os sons provocam. Seria uma solução musical.

Religiosidade vaga, sem objeto.

Mas a contribuição de Trakl não se limita a isso. É preciso conhecer mais de um poema para acompanhar-lhe o processo de construção. Leiamos nesse intuito "O Sol".

### **Die Sonne**

*Taeglich kommt die gelbe Sonne ueber den Huegel.  
Schoen ist der Wald, das dunkle Tier,  
Der Mensch; Jaeger oder Hirt.*

*Roetlich steigt im gruenen Weiher der Fisch.  
Unter dem runden Himmel  
Faehrt der Fischer leise im blauen Kahn.*

*Langsam reift die Traube, das Korn.  
Wenn sich stille der Tag neigt,  
Ist ein Gutes und Boeses bereitet.*

*Wenn es Nacht wird,  
Hebt der Wanderer leise die schweren Lider;  
Sonne auf finsterer Schlucht bricht.*

### **O Sol**

Diurno vem o Sol amarelo sobre o monte.  
Bela é a selva, o bicho trevosos,  
O homem; caçador ou pastor.

Rubro emerge no verde lago o peixe.  
Sob o arco celeste  
O pescador navega tranquilo em barco azul.  
Lentamente amadurece a uva, o grão.  
Quando quieto o dia se deita  
Um bem e um mal espreitam.

Quando a noite vem,  
O viandante eleva suave as pálpebras pesadas;  
Sol de abismo escuro irrompe.

Notem-se de um a outro poema as reiteraões: cervo trevoso/bicho trevoso, silente/quieto, selva, lago, navegar, céu. Reiteraões como essas povoam a obra poética de Trakl. O vocabulário e o mundo de experiências em que os poemas se organizam comprovam-se bem reduzidos. O confronto dos dois poemas nos leva a nova constataão. As palavras funcionam como peças de mosaico, e o poeta as rearranja livremente.

Comportam-se como fragmentos arrancados dos referentes e da sintaxe. O poeta quebra até os vínculos que prendem as qualidades aos objetos. Os objetos qualificados de amarelo, rubro, verde podem apresentar estas ou cores muito diversas. O mosaico não pretende reproduzir paisagem vista, mas traduz o mundo interior, a interpretação da realidade colhida pelos sentidos. Isso qualifica Trakl como expressionista e lhe permite criar o equivalente literário dos quadros expressionistas do mesmo período. Enquanto os impressionistas procuravam apanhar o objeto como se apresenta num determinado momento, os expressionistas, uma vez desmontada a realidade, compõem quadros em que aparecem vários pontos de vista justapostos, visões dos mais diversos lugares e épocas. O espaço toma o lugar pleiteado pelo tempo. Sendo assim, imaginemos a poesia de Trakl como um imenso painel que nos obriga a buscar elos de unidades sem nexos explícitos.

O que nos perturba na abertura de "Crepúsculo

sacral"? O sujeito, ao contrário das exigências da inteligibilidade, não está expresso, como enigmático se oferece o "cervo trevoso". Estamos diante de um fragmento. Aproximemos dele outro, a primeira estrofe de "O Sol", e vejamos o resultado. A selva é a mesma, vista em dois momentos, de dia e à noite.

The wood is the world, o sertão é o mundo.

O animal (cervo ou bicho) não perde com a luminosidade do dia a qualidade trevosa, donde se conclui que a treva é interior. Isso nos permite entender *homem* como apostrofo explicativo de *bicho trevoso*. Que outro animal traz as trevas dentro de si mesmo além do homem? Consideramos sinônimos: cervo trevoso, bicho trevoso, homem. O cervo trevoso, objeto do verbo deparar é, portanto, o homem. Ora, o homem não figura apenas como objeto do verbo deparar, o homem coloca-se também como sujeito. Quem é o caçador senão o homem? O homem se depara consigo mesmo, caça-se a si mesmo. Selva é o mundo do cervo. Veja-se a correspondência *Wild/Wald* (cervo/selva). Não há como esquecer outro estrato soterrado e eloquente nessa relação: *Welt* (mundo). Para Heidegger, o homem não pode ser pensado independentemente do mundo. O *in-der-Welt- sein*, o estar-no-mundo é essencial ao homem. Essa essencialidade fica expressa na união de *Wild* e *Wald* (cervo e selva). Se o homem traz as trevas em si, o seu não é um mundo de objetos, o mundo se reorganiza na reconstrução subjetiva. O poeta, quando fala do mundo, fala sempre do mundo

interior. Os poemas de Trakl objetivam a interioridade. A visibilidade dos versos não está referida a paisagens vistas. As imagens concretizam o que se passa no coração inquieto, estilhaçado. À maneira dos pintores dessa época, que justapõem imagens divergentes, Trakl apresenta do homem duas faces contraditórias: caçador/pastor. O caçador destrói a vida, o pastor a protege. O homem que cuida de si, que se protege, volta-se também contra si como destruidor.

Com estas elucidações já estamos em condição de penetrar em outros enigmas. O pescador da segunda estrofe de "O Sol" surge como metonímia de caçador: o pescador é o caçador das águas, e o peixe toma o lugar do cervo. Céu e lago aparecem identificados em "Crepúsculo sacral", lugar em que se realiza como em "O Sol" a navegação. Isso nos permite identificar nuvem negra e barco azul como meios de sedução. O lugar da "caça" já não é a selva mas o lago-céu, em que a peça visada é o peixe, também máscara do homem, o que amplia a sinonímia: cervo, bicho, peixe, homem. Nada impede que se acrescentem "uva" e "grão" à série. Como presa, também os vegetais estão na mira do caçador. O agricultor, não nomeado, apresenta-se caçador de produtos agrícolas. Vemos a caça estendida à selva, ao céu-lago e aos campos lavrados. No agricultor se opõem as funções de caçador e de pastor. Como pastor, o agricultor protege as plantas, acompanhando o seu lento desenvolvimento; caçador ele se torna ao colher. Vistas as atividades do pastor e do caçador

em dimensão sacral, como acontece no primeiro dos poemas de Trakl analisados elas desvendam a face ética: o bem e o mal. Cuidar da vida, como faz o pastor, é um bem, destruí-la como o caçador é um mal. Trakl viveu pessoalmente o conflito no apego à vida e nas repetidas tentativas de autodestruição. Mostra-se estilhaçado, em todas as direções, o mundo de Trakl. Não há síntese possível do pastor e do caçador, do bem e do mal. É por isso que abandona os nexos causais do discurso lógico-discursivo (*logos*) e monta um texto com fragmentos hostis à solda. Nem todos os elementos se rendem à análise. Permanece ainda uma zona de mistério. E ela não será removível inteiramente nunca. É que Trakl quis - rompida a unidade e os nexos lógicos - a realidade misteriosamente velada. Mas a leitura atenta demonstra que o poeta não construiu selva impenetrável.

Não estranhe a colaboração da leitura na elucidação do texto. A poesia dos últimos tempos conta com ela. No passado, o comportamento do leitor mantinha-se receptivo. O autor, no intuito de lhe poupar esforços, apresentava-lhe os pratos prontos. A partir dos inovadores do século passado, entretanto, nos vemos comprometidos no processo da elaboração. Encontramo-nos na situação de Édipo: deciframos o enigma da esfinge ou somos devorados por ela, embora, ao contrário do que falsamente supunha Édipo, a resposta não seja uma só. No texto abrem-se muitas veredas. Combinações diferentes de observadores

colocados em diversas posições alteram as rotas. Isso não leva ao palpite subjetivo. Da leitura requer-se obediência ao balizamento no texto. A legibilidade da leitura exige comprovação textual.

É montagem em Eisenstein, Picasso (*As garotas d'Avignon*). Rostos vários. Horríveis. O trabalho do artista não é só criar beleza. Corpos belos estavam subordinados ao belo. A montagem não cria apenas harmonias, inteligibilidade. A desinteligência fica aberta.

O mundo de Trakl é a devastação causada pela Primeira Guerra Mundial. Não se entenda mundial só em sentido geográfico. Todos os mundos: estéticos, metafísicos, religiosos.

A técnica de Trakl lembra a montagem de Eisenstein. Este, ao elaborar a teoria da montagem como método de criação cinematográfica, realiza apreciável trabalho de aproximação semiológica entre as diferentes artes. Entende que a montagem não se observa apenas na composição fílmica, estende seu raio de ação também à pintura, à escultura, à música e à literatura. Essa aproximação não teria ocorrido em consequência de técnicas inventadas pelo cinema e transmitidas a outras artes. Na opinião de Eisenstein, a montagem existiu desde as manifestações mais remotas da arte, sendo o cinema um caso particular no fluxo de uma tendência geral. Deve-se reconhecer, no entanto, ao cinema um papel saliente no reconhecimento do

processo. A arte fílmica ilumina a montagem literária. Importa reconhecer também a peculiaridade da montagem praticada agora, distinta da de outras épocas. Eisenstein diz que os primeiros produtores de filmes bem como os primeiros teóricos entendiam por montagem a justaposição de planos na sequência da película. A alternância e a extensão dos planos justapostos constituía o ritmo. Eisenstein se opõe a essa concepção. A montagem como ele a entende obedece a dois momentos. Primeiro: a fragmentação do registro cinematográfico; segundo: a combinação dos fragmentos em uma ordem nova. A montagem assim entendida distingue natureza e arte. A natureza é a forma orgânica, o princípio passivo de ser. No extremo oposto coloca-se a indústria, princípio ativo de produção. A arte situa-se entre ambas. Colocada entre a natureza e a indústria, a arte desmonta a natureza e redistribui os fragmentos de acordo com outras leis. Descrevê-las é seu propósito teórico. A montagem é uma ideia produzida pela colisão de planos independentes e até opostos. Um exemplo do *Encouraçado Potemkin*:

- 1- Uma mulher de óculos.
- 2- A mesma mulher de óculos quebrados e o rosto ensanguentado.

A justaposição desses dois fragmentos provoca uma terceira informação: um tiro atingiu a mulher

no olho. Nenhum dos dois momentos a fornece isoladamente. Ela resulta da montagem. Prática econômica de recursos. Não há interesse em registrar todas as etapas do tiro numa pretensa imitação da realidade. Com apenas duas imagens deve-se construir o todo. Diante da montagem, o espectador é arrancado da passiva recepção de cenas. Cabe-lhe montar os fragmentos.

A justaposição dos fragmentos enseja antes o produto do que a soma. Eisenstein exemplifica-o com uma passagem de *Ana Karenina*. Nesse romance, Vronski, emocionalmente perturbado ao saber a heroína grávida, observa os ponteiros do relógio e não consegue ler a hora. Não associa duas imagens distintas: os ponteiros e o mostrador. Nenhuma delas isoladamente ou somadas indica o tempo. A marcação do tempo é produto da associação de ambas, trabalho que deve ser realizado por quem consulta o relógio.

Eisenstein aproxima essa técnica do ideograma chinês. No ideograma combinam-se duas imagens: árvore e sol, por exemplo. O conjunto mostra o sol atrás do tronco, visão que ocorre quando desponta no horizonte. O sol desenhado sobre o tronco de uma árvore significa oriente, leste. Vários ideogramas obedecem ao mesmo processo de composição:

cachorro + boca = ladrar  
 boca + criança = chorar  
 boca + pássaro = cantar

faca + coração = dor

De acordo com o mesmo processo, no simbolismo ocidental de origem mitológica, um coração atravessado por uma flecha significa amor. Eisenstein ainda aponta a montagem numa composição japonesa, o haikai. Octavio Paz, ao analisar a obra poética de Matsuo Bashô, destaca do criador de haicais, entre outros, este:

Um velho tanque:  
 salta uma rã – zás!  
 Esguichadelas.

*Furuike ya  
 kawazu tobikomu  
 mizu no oto*

Embora seja temerário comentar poesias em tradução, acompanhemos as observações de Octavio Paz no que interessam à montagem. Bashô registra fragmentos aparentemente desconexos, extraídos de um contexto prosaico. O primeiro verso apresenta um objeto estático, o tanque em que o tempo deixou marcas, cercado de silêncio. No segundo verso, o salto da rã rompe a quietude. A iluminação poética deve brotar do encontro desses dois fragmentos. Desencadeá-la é tarefa do leitor. Consiste, na leitura de Paz, no retorno ao silêncio carregado de significação

do qual o poema partiu. A significação não é delimitada pelo poema, move-se como os círculos concêntricos que se formam na superfície da água em sucessivas associações. A montagem aproxima economicamente duas imagens: silêncio rompido e refeito. As associações que deverá desencadear surgem como produto dessa aproximação.

Haroldo de Campos oferece do poema em foco outra tradução:

o velho tanque  
                   rã salt'  
                           tomba  
                                   rumor de água

O poeta brasileiro, lembrando que o haikai não se distribui em três versos como sugerem as traduções usuais, desdobra o segundo verso em dois "salt' / tomba", tradução de *tobikomu*, verbo composto de *tobu* (saltar) e *komeru* (entrar). Esta tradução tem a vantagem de concentrar dois verbos (saltar e tombar) em um só, recuperando com a técnica das vanguardas a síntese do verbo japonês. Intraduzidos permanecem os efeitos visuais criados pela escrita ideogrâmica. O ideograma *furu* (velho) é um retângulo (boca) debaixo de uma cruz deitada (*dez*), notícia dez vezes repetida, portanto, velha. Para verbalizar a metáfora visual teríamos que dizer: o tanque falado por muitas gerações, ou, o tanque que anda na boca de toda gente. A síntese da escrita japonesa, introduzida da

China, desarma a verbosidade ocidental.

Retomemos a leitura de Trakl. A montagem acontece na colisão de *cervo e selva*, de *caçador e pastor*, de *bem e mal*, de *lago e céu* com os efeitos já analisados. A justaposição de imagens visuais colhidas em áreas próximas ou distantes provoca noções que não estão expressas nos elementos da composição, mas emergem como produto do conjunto. O livro inteiro se elucida na montagem de fragmentos disseminados nos poemas. Estendamos a leitura a um de seus poemas capitais, preservando as noções obtidas.

### Kaspar Hauser Lied

*Er wahrlich liebte die Sonne die purpurn den Huegel*

*[ hinabstieg,  
 Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel  
 Und die Freude des Gruens.*

*Ernst war sein wohnen im Schatten des Baums  
 Und rein sein Antlitz.  
 Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:  
 O Mensch!*

*Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend;*

*Die dunkle Klage seines Munds:  
Ich will ein Reiter werden.*

*Ihm aber folgte Busch und Tier  
Haus und Daemmergarten weisser Menschen  
Und sein Moerder suchte nach ihm.*

*Fruehling und Sommer und schoen der Herbst  
Des gerechten, sein leiser Schritt  
An den dunklen Zimmern Traeumender hin.  
Nachts blieb er mit seinem Stern allein;*

*Sah, dass Schnee fiel in Kahles Gezweig Und im  
daemmernden Hausflur den Schatten des Moerders.  
Silbern sank des Ungebornen Hapt hin.*  
Ode de Kaspar Hauser

Verdadeiramente amava o Sol, que purpurino no monte

[declinou,

As veredas da selva, o corvo canoro  
E a alegria do verde.

Resoluto era o seu habitar na sombra da árvore  
E pura a sua face.  
Deus pronunciou suave chama a seu coração:  
Ó homem!

Seus passos buscaram serenos a cidade ao anoitecer;

A negra queixa de seus lábios:  
Quero alistar-me na cavalaria.

Seguiram-no, entretanto, a moita e o bicho,  
Casa e jardim crepuscular de gente branca  
E o seu assassino o espreitava.

Primavera e verão e o belo outono  
Do justo, seu passo leve  
Em direção aos escuros aposentos dos que sonham,  
À noite permaneceu só com sua estrela.

Viu neve descer sobre galhos desnudos  
E no assoalho crepuscular a sombra do assassino,  
Argêntea tombou a cabeça do não-nado.

Principiemos pelo fim. Os três últimos versos oferecem montagem próxima à extraída do filme de Eisenstein. A ideias da morte resoluta da união da sombra assassina com a cabeça tombada.

Duas imagens provocam uma terceira, produto de leitura. Esse processo envolve o poema por inteiro. Aproximemos o último verso do primeiro. Aqui declina o sol, lá tomba a cabeça. A aproximação provoca a imagem da união de Hauser com a natureza. O que acontece no domínio desta repete-se na vida do herói, de sorte que este se encontra tão preso do cosmo como no princípio. Entre esses dois extremos damos com a tentativa do herói de romper vínculos naturais. A voz de Deus, declarando-o homem, arranca-o da

natureza. Ouve-se na palavra divina o ato criador. Mas, ao contrário do relato bíblico, o pronunciamento do alto concentra a criação e a expulsão do paraíso. Paradisiaca transcorre a vida de Hauser nos versos iniciais, ao abrigo das plantas, no amor às aves e ao sol. Expulso, encaminha-se para a cidade, símbolo do mal. O desejo de alistar-se na cavalaria mostra o empenho de ingressar na sociedade humana, desempenhando atividade digna. Não se participa do convívio humano sem o exercício de trabalho útil. O desejo de Hauser fica sem resposta. A sucessão das estações apresenta o herói preso ao ciclo cósmico; como as plantas, morre em pleno inverno. Hauser traz o assassino que o persegue no seu próprio corpo. Chegamos a essa conclusão pela retenção das noções adquiridas nos poemas já lidos. Em "O Sol" vimos o homem definido como caçador e pastor, destruidor e preservador da vida. No conjunto em que nos movemos desponta uma característica própria de Trakl que o irmana com o expressionismo. A montagem, apagando os limites individuais, desvenda a essência. Não se pretende definir um homem, mas o homem. Na trajetória de Kaspar Hauser transluz a marcha da humanidade.

Atingimos aqui aspectos marcantes do expressionismo em posição diametral aos movimentos que legitimam a realidade objetiva. Enquanto estes se esmeravam em detalhar o particular, os expressionistas desprezaram o emergente em tempo e espaço peculiares, atraídos pelo universal. Apagam-se os limites nacionais. O homem dos expressionistas não tem nacionalidade. Enquanto os realistas reduziam

a realidade ao visível, os expressionistas ampliaram os domínios do real para o que se adivinha além dos sentidos. A exploração dessas regiões mina o fundamento científico que se declarara absoluto. O ataque ao cientificismo atinge também a logicidade matemática, o cálculo, os negócios, os nexos causais. Em lugar da racionalidade cartesiana, cultiva-se o irracional, o sonho (natural ou provocado por drogas), a sombra, o ilógico. O hermetismo não distancia do conhecimento, abre, ao contrário, um campo negado aos que se confinam nos territórios percorridos pela razão.

A sintaxe homérica naufragou. Mallarmé relata o naufrágio. Buscamos, conduzidos por Pound, Homero no mundo dos mortos. Não há como restaurar a sintaxe homérica, sumiram os deuses, sumiram as hierogâmias cósmicas, sumiram as Musas que transmitiam a poetas o saber universal. Suspensos em nada, somos convocados a inventar nossas próprias conexões. Quando escrevemos rolamos como dados sobre uma página em branco, máscara de um mar de detritos, restos de barcos naufragados. Tudo é estranho. O tradutor mexe em arcabouços que já não são. Vivemos numa época sem estilo, sem sintaxe, sem enredo. Quando você abre um livro, está exposto a tudo. Nas ondas do mar que nos carrega sobrevivem destroços até da sintaxe homérica. As jangadas escriturais que construímos são compostas de restos de muitos naufrágios.

DE VOLTA À NAU

## 1. Como você entende o limite entre a correspondência de significado e a recriação poética?

A linguagem é um acontecimento. A palavra que você profere bate nas paredes, ecoa em palavras que você ouviu, leituras que você fez, ideias que lhe passam pela cabeça. Significado que não é vivo não significa. As palavras registradas no dicionário começam a significar no momento em que você as consulta. Consultadas, elas são provocadas. A palavra literária acontece num universo verbal em que tudo se conecta. Você toca num lugar, mexem-se mundos. Em outro lugar, a palavra traduzida entra em novas ressonâncias. Numa tradução de *Irmãos Karamazov*, vem Dostoievski, vem a Rússia do século XIX. No Brasil, Dostoievski bate em Machado de Assis, bate em Guimarães Rosa. Os brasileiros leem um Dostoievski que os russos não conheceram nem conhecerão. A *Odisseia* de Homero ressoa no cordel nordestino. A tradução abre portas e janelas, o mundo cresce, você se comunica com outros universos. Quem traduz aproxima um mundo distante, mas não se exila do território em que vive. Tradução é transição. Boa é a tradução que alarga caminhos, caminhos visíveis, sonoros, significantes. Significantes produzem significações. A palavra literária é uma unidade visual-significativa-sonora. Poesia que não desemboca em poesia é rio que secou.

Palavra viva foi a mítica, a de Homero. Heráclito agride a palavra mítica, arranca-lhe a autoridade.

Heráclito solta a palavra do referente, dá-lhe autonomia. Converte o discurso (*logos*) em fundamento do universo, explora a sonoridade. Seríamos injustos se procurássemos aproximar-nos do pensamento de Heráclito sem dar atenção ao modo de dizer. Convém que o tradutor considere o processo que entrelaça significante e significado. Heráclito cria a prosa literária, experimenta o ritmo da prosa, ritmo que não se prende a modelo elaborado. Palavras libertas de cadeias alargam o território da reflexão, da invenção. Heráclito pratica a síntese, concentra em aforismos reflexões que alimentam prosadores ao longo dos séculos. Os aforismos de Heráclito encontram em novos contextos renovadas formas de dizer. Em *Heráclito e seu (dis)curso* provoquei o encontro de Heráclito com o sintético João Cabral de Melo Neto.

Ésquilo, o primeiro dos grandes tragedistas, restaura sonoridade guerreira já no título de uma de suas tragédias, *Heptá epi Tebas – Sete contra Tebas*. Na tradução, os *tt* guardam a dureza bélica de *tt* e *pp* do original. O título prepara efeitos sonoros que se ouvem na peça do princípio ao fim.

Górgias, o fundador da retórica ateniense, alerta seus discípulos para o efeito que as palavras do orador exercem sobre o auditório. Para o teórico do discurso, a persuasão é racional e afetiva.

## 2. Como você vê a tradução de fragmentos de *FW* dos irmãos Campos?

O *panorama* é lembrança antiga. Lembra *Em busca do tempo perdido*. Em Proust, o narrador começa a ficcionalizar recordações estimulado pelo sabor. Proust e Joyce escrevem com o corpo. Veja a importância que o líquido tem em *Finnegans Wake*. Corpos fluem, vencem a fixidez da pedra. Fluem palavras, imagens, ideias. Os irmãos Campos recebem o *Liffey* na língua portuguesa. Fernando Pessoa mora na língua portuguesa, é sua pátria. No trabalho dos irmãos Campos, Joyce inunda nossa língua, nossa pátria. Começamos a saborear sons como se os ouvíssemos pela primeira vez, incendeiam ideias, levam-nos a pensar, a poetar. Palavras, imagens e sons nos entram pelos ouvidos, pelos olhos, pela boca. A tradução dos irmãos Campos é das que embriagam.

Vale lembrar *Finnegans Wake (por um fio)*, de Dirce Waltrick do Amarante. O percurso de Dirce não é aromático como o dos irmãos Campos, é narrativo. Enquanto pratica poeticidade, inventividade, Dirce orienta. Afasta-se do original com a intenção de se manter fiel, *wastobe* (literalmente: *era para ser*) vira *dessoulada*. A tradução distancia-se do original, mas preserva o verbo *ser* (*to be*) na flexão *sou*. O passado (*was*) ecoa no adjetivo *desolada*. Houve época em que se queria a obra literária perfeita, não se permitia mexer em nada. *Finnegans Wake* acontece em outra época, nada está pronto, tudo está para ser. *Finnegans Wake* é uma floresta, entra-se em qualquer lugar e não há saída. O fio narrativo de Dirce, não é o de Ariadne, esse conduzia para fora do labirinto. O fio narrativo de Dirce

é um dos fios de quem se perdeu no labirinto. Dirce se compara a Penélope empenhada em fiar e desfilar uma mortalha, tarefa interminável. A obra, *Finnegans Wake*, é a vida, labirinto mais complexo do que o de Dédalo na antiguidade. A tradutora amplia a complexidade, transplanta a floresta em outro lugar, outra língua. Dirce escolhe o caminho da música, da poesia, ela acentua o trabalho do sujeito em *desoulada*, perdida, mas ativa, atividade de vida inteira. O fio passa pelos resumos esclarecedores de cada um dos capítulos.

### 3. Quando você traduz Joyce, Homero etc., você coteja a sua tradução com outras?

Traduzir para mim é um modo de conversar. Converso com o autor que traduzo. Trato de entendê-lo. Todas as minhas traduções são acompanhadas de comentários. A tradução mistura-se com a reflexão. Na conversa procuro entender o interlocutor sem esquecer-me de mim. Traduzir é ler devagar, é ler palavra por palavra, é dar atenção ao modo de dizer. Faço ecoar sons. A tradução reaviva, transforma. O corpo de origem renasce em outro corpo. Convoco outros interlocutores: comentaristas, estudiosos, tradutores em português e em outras línguas. A conversa se amplia. Minha pátria é o mundo em que a interlocução acontece. Coisas são fisicamente transportadas, a literatura é corpo vivo, só vive se revive. Muitos textos não vivem mais do que o momento de virarem lixo. Se viram lixo (lixeratura)

requerem a presença de quem as vivifique. Quando traduzo, convoco o auxílio dos vivificadores que conheço.

### 4. A propósito de *Wake*, você o adaptou para crianças num livro intitulado *Finnício Riovém*. O que o motivou a empreender essa adaptação? O que você considerou do texto de partida da sua versão infanto-juvenil?

Nunca deixei de ser criança. Não me dobro à cronologia. Localizar acontecimentos no tempo me traz dificuldade permanente. Acontecimentos ocorridos há trinta, há vinte, à dez anos se embaralham. Recorro a notas. Quando não as encontro, procuro o socorro de outros. Joyce me perturbou. De uma palavra a outra, a *Odisseia* se mistura com as *Mil e uma noites*, com *Alice no país das maravilhas*, com *Através do espelho*, leio e me lembro de Monteiro Lobato, de Machado de Assis, do *Rio do Peixe* da minha infância catarinense. Foi nessa atmosfera que me veio a vontade de devolver *Finnegans Wake* a crianças entre oito e oitenta anos. *Revém* virou sonoramente *Riovém*. Eu destinava o livro a uma editora do Rio de Janeiro. O livro foi publicado pela editora Lamparina.

### 5. Você refabulou Esopo no livro *Refabular Esopo*, um trabalho dedicado também a um público infanto-juvenil. Como foi recontar Esopo? Por que recontá-lo?

“Falar” vem do latim *fabulare*. Quando falamos, fabulamos. O psicanalista francês Jacques Lacan garante que *qu'on dit ment* – aquilo que a gente diz mente. Respondo ao parisiense que nós, quando falamos, criamos fábulas, fabulamos. Fabulamos até quando apostamos, haja vista o clandestino jogo do bicho. Enquanto traduzia *Finnegans Wake*, ocorreu-me esconder personagens de ontem e de hoje atrás de máscaras de bichos. Tudo indica que Esopo, o Homero da fábula, não existiu. Fábulas apareciam e eram atribuídas a Esopo. Resolvi recriar Esopo. Meu Esopo leu *Finnegans Wake* e conta fábulas de outrora e de agora à nossa gente.

**6. Você também é escritor de livros de ficção. Em que sentido sua obra ficcional dialoga com as traduções que fez, ou de que modo as suas traduções dialogam com a sua ficção?**

Como ficcionista, comecei com *A mulher afortunada*. Isso já faz muito tempo, foi em 1980. Assumi, por um período, na UFRGS, a disciplina de Teoria da Literatura. Como discorrer sobre ficção sem ser ficcionista? A preocupação era minha. Natacha, a personagem, entra no meu gabinete como o corvo de Edgar Allan Poe. Senta-se diante de mim e não me deixa nunca mais. O que fazer? Passo a conversar com ela. Ela falava mais que eu. As perguntas eram minhas. As respostas vinham dela. Minhas perguntas

eram teóricas. Ela me surpreendia com histórias vividas, sofridas. Comecei a registrar no papel o que ouvia. Apareceram episódios. Procurei ordená-los. Tratei de cortar excessos. Queria ficar com o essencial. O essencial era existencial. Fugi das longas digressões homéricas, apaguei as fotográficas descrições de Balzac. Fascinava-me a brevidade do conto, o enredo cinematográfico. Expulsei personagens adventícias. Fiquei só com Natacha. Natacha e nada mais.

Com *Faustino* foi diferente. Arquitetei *Faustino* em Florianópolis. A Ilha confrontava os limites e o ilimitado. O *Fausto* de Goethe, com os seus sonhos do infinito inalcançável, foi se convertendo em *Faustino*, um herói sul-americano, limitado, ambicioso, contraditório. Na balbúrdia do verão, eu ouvia Mefistófeles falar em língua estrangeira. Nunca vi a cara de Mefistófeles, ele se ocultava no mistério. Senti ordens imperiosas de escrever, apareceu *Faustino*.

*Império Caboclo* foi exigência da criança que vive em mim. Conheci caboclos no armazém de secos e molhados do meu pai às margens do Rio do Peixe, ladeado pela estrada de ferro que ligava São Paulo ao Rio Grande do Sul. Ouvia histórias da época do conflito. O Contestado deixou marcas na minha formação. Li ensaios. Liguei conflitos nossos com a política internacional. A mistura étnica dos rebeldes pareceu-me núcleo de um Brasil novo. O novo interessou-me mais do que a reconstituição histórica. Multipliquei as vozes narrativas. Misturei gêneros. Elegi a tragédia em

cinco atos em lugar de capítulos. Atraíu-me a mistura em lugar da dialética hegeliana feita de tese e antítese. Dei atenção às vanguardas atuantes no início do Século XX. Considerei o clima do regime militar em que vivíamos. Sem eu saber, guerra, vanguardas, tipos humanos, movimento, fluir de águas, mistura de costumes e línguas preparavam-me para traduzir *Finnegans Wake*.

*Pedro de Malas Artes* vem do mesmo ambiente. Ouvi histórias do Pedro de Malazartes na minha infância. Folcloristas derivam o nome Malazartes de “malas artes”. Pedro é um malandro rural, artimanhas lhe permitem sobreviver. Fiz de Pedro um artista, artista narrador de artes, artista que tem como matéria prima a vida. Inteligência contra opressão. Sintaxe e palavras rebarbativas contra o estabelecido.

O *Tatu*? O tatu vive dentro de mim. Desço em busca dele. Encontro o pai que já me deixou há... Quantos anos? Muitos! Recebi dos lábios dele, tropeiro – meu pai exerceu várias profissões – os primeiros versos que falavam do tatu. Volto a ouvir a voz que me fascinou nos meus verdes anos. Converso com o homem a quem devo a vida e a cultura campeira. Aproximo-me com reverência. Penumbra e sombras indicam que estou no Reino dos mortos, paragens frequentadas por Ulisses em busca de quem pudesse ajudá-lo a encontrar a rota que leva a Ítaca. Reconheço imagens que já não vejo há muito. De Homero aprendi que os corpos que navegam nos ares anoitecidos se desfazem nos braços de quem tenta aconchegá-

los. Recorro à metempsicose praticada por Joyce. O irlandês invocou Ulisses, apareceu Leopold Bloom, um Ulisses renovado. Os tempos são outros, a história escreve, transfere, transforma. Vejo meu pai. Parece o mesmo, embora seja outro. De cuia na mão, convidame a tomar lugar junto ao fogão. Aceito porque a madrugada é fria. Agora, quem fala sou eu.

O que mudou? O espaço se alargou. Disse um mineiro que o sertão é o mundo, do pampa não falamos outra coisa. Há muitos e muitos séculos vivia em Mileto um velho chamado Tales. Via mal, as pernas não lhe obedeciam. Investigando o céu estrelado, caiu num buraco. Assim nasceu a filosofia. Filósofos? É gente que não sabe, embora teime. Platão disse que nascemos e vivemos numa caverna. Confundimos com corpos vivos sombras projetadas sobre paredes rochosas. Perseguimos sombras em busca de pessoas de carne e osso. Somos todos tatus. Muitos cavam buracos para outros caírem. Prendê-los, julgá-los, matá-los, não adianta. Eles se multiplicam. Escondem-se em bibliotecas, conversam em bares, em cafés. Atravessam a noite rabiscando enigmas. Admirados e temidos, abalam sistemas políticos, derrubam certezas.

Labirintos? Não! Labirinto é com Borges. Falo do argentino. Ele fugia de monstros, homens com cabeça de touro, minotauros. Na época de Borges, labirintos eram cidades do tamanho de Buenos Aires. Cidades não existem mais. A cidade se arredondou, vivemos numa cidade só, o mundo; nossa nacionalidade, nossa

situação é essa. Já não aparece folha sem furo. A verdade não está na página que se lê, ela escorre pelos buracos. Quem entra não encontra nada, a terra absorve tudo. Teimosos que aprofundam buracos quebram as unhas em rochas. Melancólicos? Melancolia é doença de tatu. Você se lembra do quadro de Albrecht Dürer? A Melancolia do pintor renascentista encara fixamente o vazio, tem olhos de tatu. Não lhe interessam instrumentos, paisagem, escada. Fascinada por nada, a mulher de asas só mexe com a mão. Move esquadro, pena de ganço, lápis, caneta, esferográfica, máquina de escrever, computador, *tablet*... Os instrumentos se aperfeiçoam. Aparelhos que mandamos ao espaço ultrapassam os limites do sistema solar. Tatus já trouxeram areia da lua, abrem buracos no solo de Marte. O espaço é cada vez mais vazio, cada vez mais escuro, infinito. O universo gira em torno de um buraco negro que devora galáxias. A verdade é do tatu, o buraco.

O tatu é a herança que você me deixou, pai. Escrevo mal, mas escrevo. Se não faço buracos, deixo pegadas que levam a nada, buraco negro. As sombras que nos cercam são vultos de gente que escrevia bem. Só publicavam quando tinham certeza de saber tudo. Vivemos cercados de máquinas sedentas de textos, mandam escrever quando já estamos cansados. Não nos deixam dormir. Fechamos os olhos para inventar palavras que cubram superfícies vazias. Mal despertamos, estamos dobrados sobre teclados

que exigem o cumprimento de metas medidas pela quantidade de caracteres digitados. Como sou tatu, meus textos nascem esburacados. Não adianta tapar. É como nas rodovias brasileiras, teríamos que arrancar o asfalto e começar pelas bases. Para isso não há tempo, nem dinheiro. Estamos na maior incerteza econômica da história da humanidade, hoje a crise é global. A certeza que me resta é que sou tatu, bicho dos buracos.

Melancolia não é ameaça, é condição de ser. O buraco nos leva às raízes. Saímos do buraco para expor o que inventamos. Nossas invenções não são de pedra como as dos inventores da Renascença. Aliás, onde estão os inventores? Abaixo de todo texto se estende outro texto. Não inventamos, reciclamos. Nossas produções, lixo reciclado, não duram nada. As bienais, centenas, terminam em montanhas de lixo. Somos triturados pela engrenagem da produção veloz. Inventamos máquinas que não podem parar. Somos arrastados. Para onde? Pouco importa. O movimento é o nosso único valor, o movimento é nossa vida e nossa morte, o movimento, sem passado nem futuro, nos faz felizes. Nossa literatura virou lixeratura. Meu geriatra manda que eu me mexa. Para quê? Para não morrer!

E o homem? Não existe mais. O homem foi fantasia platônica. A verdade é o simulacro, é a sombra. Nietzsche dizia, já faz mais de um século, que a era do homem tinha acabado. O que vem depois? O além-homem (*Übermensch*). Quem é o além-homem? O tatu. Orfeu já anunciava o advento do tatu. O poeta

citarrista, protótipo do seresteiro, foi ao mundo dos mortos para desencantar Eurídice, uma sombra. Quando quis captá-la com os olhos, não viu mais que uma sombra fugidia. Orfeu voltou à superfície da terra enlouquecido. As Mênades esfaçalharam o desvairado. Transformaram-no em sombra. Orfeu é o padroeiro dos poetas, lunáticos, sombras enamoradas de sombras.

Caçadores de certezas procuram psicanalistas. Em lugar do saber, encontram o suposto saber. O psicanalista, sacerdote do suposto saber, manda falar para que o saber apareça. Em procura do saber, a análise quebra o discurso bem organizado, orgulho dos tempos em que sábios entronavam o Saber. Todo analista é tatu, escavador. Só lhe interessam buracos, real é o sem sentido, o não dito, o furo. Os psicanalistas dão alta a pessoas que procuravam sentido e encontraram buracos.

Acabou a era do ser-aí heideggeriano. O ser-aí lidava com o Ser, revelava o Ser. O Ser, invenção de Parmênides, não existe mais. A palavra já não é a casa do Ser porque o Ser se perdeu no escuro como Eurídice. A palavra é hoje uma casa vazia. Já foi assim nos tempos de Mallarmé, modelo daquilo que se produziu de melhor. Em lugar do Ser, o buraco; em lugar do homem, Sua Majestade, o Tatu.

Em *Chimarrita*, outra ficção derivada de quadrinhas populares ocorreu-me criar uma mulher multifacetada como multifacetado foi Odisseu, múltipla ao contrário de Natacha. O Rio Grande do

Sul é território conquistado, terra de guerreiros, a mulher lutou para ocupar um lugar em que pudesse viver, respirar, prosperar. Chimarrita é paciente, épica, trágica, solerte, amável, inteligente... Tempo, espaço, privações foram as circunstâncias em que Chimarrita lutou e se estabeleceu. A Grécia antiga levou-me a observar o lugar em que vivo. Vivemos a confluência de muitas tradições. Não recuso, reelaboro o que herdei.

Quando escrevo ensaios, misturo reflexão e ficção. Isso acontece em *Joyce era louco?* Instigado por Jacques Lacan, procuro no desvio, na loucura a invenção literária. James Joyce esfacela a personalidade literária em dezoito estilos no *Ulisses*, dezoito narradores. Como leitor, ponho-me na pele de alguns dos narradores sem omitir o monólogo de Molly Bloom. Confundo ensaísta e ficcionista. O ensaio literário interessa como invenção. Como o poeta, o ensaísta é fingidor, finge que sabe. "Fingir" deriva do verbo latino  *fingere* , inventar. Inventar é esforço de libertação, de ser, de dizer, de viver.

Em *Afrontar fronteiras*, converso, como consultor acadêmico, com fisicalistas: antificcionalistas, antiensaístas. Para eles evolução é tudo. Não passamos de uma espécie subordinada a leis biológicas. O cérebro é um computador que decide tudo. Sentimentos não interessam, curam-se com pílulas. Eu disse "converso", teimosia de ensaísta. Não admitem conversa, demonstração é tudo. Se você entra numa loja e não sabe se vai comprar sapato, eles te apresentam uma

máquina que capta operações cerebrais, mostram que o cérebro decidiu, antes da intervenção de um hipotético sujeito. Há sujeitados, sujeitos não há mais. Nietzsche dizia que depois do homem, vem o além-homem, os fisicalistas garantem que depois do homem vem o robô. Afirmo com Ionesco “eu não me rendo”, ainda que não me ouçam. O robô não duvida, a linguagem dele só conhece sim e não. Mantenho-me desconfortavelmente entre o sim e o não, lugar do homem. Retomo no último capítulo de *Afrontar fronteiras* o título de um romance de Vargas Llosa, *Conversa na Catedral*, Catedral é um bar em que pessoas se reúnem para conversar. Não sei porquê, o detentor do prêmio Nobel de literatura resolveu assumir a atitude elitista de condenar a cultura popular. Ponho ficcionalmente o assunto em discussão.

**CRONOLOGIA DONALDO SCHÜLER\***

- 1932 • Donaldo Schüler nasce em 25 de setembro, em Videira (SC).
- 1959 • Torna-se bacharel em Letras pela UFRGS.
- 1960 • Licencia-se em Letras pela UFRGS.
- 1970 • Torna-se doutor em Letras e Livre-Docente pela PUCRS. Título: *A embaixada a Aquiles na estrutura da Ilíada*.
- 1972 • Publica o livro: *Aspectos estruturais na Ilíada*, pela editora UFRGS.
- 1974 • Torna-se doutor em Letras e Livre-Docente pela UFRGS. Título: *Sequências narrativas na Ilíada*.
- 1974 • Recebe a comenda do Infante D. Henrique (Portugal).
- 1976 • Publica: *carência / plenitude*, pela editora Movimento.
- 1978 • Publica: *Plenitude perdida*, pela editora Movimento.
- 1979 • Publica: *A palavra imperfeita*, pela editora Vozes, e *A dramaticidade na poesia de Drummond*, pela editora Ufrgs.
- 1981 • Torna-se Professor Titular da UFRGS.
- 1982 • Publica: *Poesia modernista no Rio Grande do Sul*, e *A mulher afortunada*, ambos pela editora Movimento.
- 1983 • Publica: *O tatu*, pela editora Movimento, e *A prosa fraturada*, pela editora UFRGS.
- 1984 • Publica: *Martim Fera*, pela editora Movimento.
- 1985 • Publica: *O astronauta*, pela editora L&PM, *Chimarrita*, pela editora Movimento, e *Literatura Grega*, pela editora Mercado Aberto.
- 1986 • Publica: *Eduardo Guimarães*, pela editora SEC/IEL.
- 1987 • Publica: *Faustino*, e *A poesia no Rio Grande do Sul*, pela editora Mercado Aberto.
- 1987 • Recebe o título de Gaúcho Honorário (RBS - Rio Grande do Sul).
- 1988 • 1989 • Pós-Doutoramento na USP com o trabalho *Eros: dialética e retórica*.
- 1988 • Publica *A essência da mulher* (poesia) In: *Mulher em prosa e verso*, pela editora Movimento.

- 1989 • Publica: *Teoria do romance*, pela editora Ática.
- 1991 • Publica *Melhores Poemas de Affonso Romano de Sant Anna*, pela editora Globo.
- 1992 • Publica: *Eros: dialética e retórica*, pela editora Edusp e *Pedro de malas artes*, pela editora Movimento.
- 1994 • Publica: *Narciso errante*, pela editora Vozes e *Império caboclo*, pela editora Ufsc.
- 1997 • Publica: *Um lance de nadas na épica de Haroldo*, pela editora Uepg.
- 1998 • Publica: *O homem que não sabia jogar*, pela editora Movimento.
- 1998 • Recebe a Medalha de Mérito concedida pela Comissão Estadual para Celebração do Centenário da Morte de Cruz e Souza (Santa Catarina) - pelo estudo e divulgação do Poeta.
- 1999 • Publica a tradução: *Antígona*, Sófocles, pela editora L&PM.
- 1999 • **2003** • Publica a tradução de *Finnegans Wake / Finnicus Revém*, James Joyce, pela editora Ateliê Editorial. (Em 5 volumes)
- 1999 • Torna-se patrono da Expolivro Zona Norte I - 28/5 a 6/6.
- 2000 • Publica: *Heráclito e seu (dis)curso*, pela editora L&PM.
- 2000 • Recebe o prêmio John Jameson - Bloomsday, 2000, por significativa contribuição à difusão da cultura irlandesa no Brasil (São Paulo).
- 2001 • Publica: *Na conquista do Brasil*, pela editora Ateliê editorial.
- 2002 • Publica: *Origens do discurso democrático*, pela editora L&PM.
- 2002 • Recebe o Título Honorífico de Cidadão de Porto Alegre, conferido pelo prefeito da cidade por relevantes serviços prestados à comunidade (Porto Alegre).

- 2002 • Recebe a Medalha do Negrinho do Pastoreio, concedida pelo Governador do Estado do Rio Grande do Sul por relevantes serviços prestados ao Estado e em favor da pessoa humana (Porto Alegre).
- 2003 • Publica as traduções de Édipo em Colono de Sófocles pela editora Lamparina e Sete contra Tebas de Ésquilo pela L&PM.
- 2003 • Ganha o Prêmio "O Sul – Correios e os Livros", como o Tradutor do Ano, prêmio da Empresa de Correios e Telégrafos e o Sul – Rede Pampa pela tradução de *Finnegans Wake* de James Joyce (Porto Alegre).
- 2003 • O Governo do Estado do Rio Grande do Sul e a RBS concederam-lhe o "Prêmio Fato 2003" como primeiro dos cinco finalistas, através de eleição feita por júri especializado (Porto Alegre)
- 2004 • Publica: *Refabular Esopo*, e *Finnício Riovém*, ambos pela editora Lamparina. Publica também: *A Construção da Ilíada* pela L&PM e a tradução de *Édipo Rei* de Sófocles, pela editora Lamparina.
- 2004 • A Associação Paulista de Críticos de Arte conferiu-lhe o Prêmio APCA 2003 de Melhor Tradução por *Finnegans Wake* (São Paulo)
- 2004 • A Câmara Brasileira do Livro conferiu-lhe o Prêmio Jabuti 2004, primeiro lugar, na categoria de Tradução, pela tradução do romance *Finnegans Wake – Finnicus Revém* de James Joyce (São Paulo).
- 2004 • A Comissão Julgadora do Prêmio O Sul, Nacional e Os Livros o elegeu para receber o prêmio na Categoria Personalidade do Ano.
- 2004 • A Prefeitura de Porto Alegre conferiu-lhe o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria Tradução – Língua Grega (Porto Alegre).
- 2004 • Foi eleito patrono da Quinquagésima Feira do Livro de Porto Alegre pelo júri da Câmara Rio-grandense do Livro.

- 2005 • Publica a tradução de *As Fenícias* de Eurípedes, pela editora L&PM.
- 2005 • A Prefeitura de Porto Alegre conferiu-lhe o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria literatura infanto-juvenil (Porto Alegre).
- 2005 • Recebeu o Diploma Legislativo de Mérito Social da Câmara de Vereadores do Município de Videira (SC).
- 2007 • Publica a tradução de *Odisseia* de Homero, pela editora L&PM (em 3 volumes).
- 2009 • Publica: *Fronteiras e confrontos*, pela editora Movimento.
- 2009 • O Governo do Estado de Santa Catarina conferiu-lhe a Medalha do Mérito Cultural Cruz e Sousa (Florianópolis).
- 2010 • Publica a tradução de *O Banquete* de Platão, pela editora L&PM.
- 2010 • XXV Jornada Sul-Rio-Grandense de Psiquiatria Dinâmica. Palestrante do debate: "A cultura pode ser um fator etiológico de doenças mentais?" (Gramado/RS)
- 2010 • Biblioteca Freudiana de Curitiba – Centro de Trabalho em Psicanálise. Palestrante: "Joyce, a criação linguística e a psicanálise". (Curitiba)
- 2011 • Centro de Estudos de Tradução Literária – Primeiro Encontro de Tradutores da Casa Guilherme de Almeida. Participou como palestrante da mesa redonda "Traduzir James Joyce" (São Paulo)
- 2011 • XVII Jornada do Prontopsiquiatria. Palestrante no painel: "Perspectivas Contemporâneas em Psicopatologia". (Porto Alegre)
- 2012 • POESIS – Instituto de Apoio à cultura, à Língua e à Literatura. Ministrou o curso: "Platão e seus interlocutores". (São Paulo)
- 2012 • Publica: *Afrontar fronteiras*, pela editora Movimento.
- 2012 • *Afrontar Fronteiras* foi escolhido como Livro do Ano no Prêmio Açorianos de Literatura (Porto Alegre).

- 2012 • Traço Freudiano – Veredas Lacanianas. Curso: "Antígona e a Invenção da Mulher". (Recife)
- 2012 • VII Encontro Institucional da Magistratura do Trabalho do Rio Grande do Sul – Escola Judicial do TRT da 4ª. Região. Proferiu a palestra: "Antígona e a Invenção da Mulher". (Bento Gonçalves)
- 2012 • Instituto Simões Lopes Neto – Palestra: "O mate de João Cardoso." (Pelotas)
- 2013 • Membro da equipe curatorial de Fronteiras do Pensamento. (Porto Alegre)
- 2013 • Casa do Saber. Curso: "O Banquete de Platão". (São Paulo)
- 2013 • Casa do Saber. Curso: "A narrativa onírica de Finnegans Wake". (São Paulo)
- 2013 • Casa do Saber. Curso: "As origens do pensamento ocidental". (São Paulo)
- 2013 • XIX Jornada do PRONTOPSIQUIATRIA. Participou como palestrante. (Porto Alegre)
- 2013 • *Abismados em amor*. Porto Alegre, Movimento, 2013.
- 2015 • EBEP – Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalítico. Participou do Encontro "Sua Majestade o Mercado. Proferiu a palestra: "A arte e os museus". (Rio de Janeiro)
- 2017 • Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica. Comemorações de 25 Anos de Fundação. Proferiu a Conferência de Abertura; "Angústia". (Florianópolis)
- 2017 • Publica: *Joyce era Louco*, pela editora Ateliê Editorial.
- 2017 • Academia Rio-Grandense de Medicina. Proferiu a palestra: "A loucura na Literatura Grega". (Porto Alegre)
- 2017 • Casa das Rosas. Nas comemorações do Bloomsday, Proferiu a conferência "Joyce era louco?" (São Paulo)
- 2017 • XXIV Congresso Nacional da Associação Junguiana do Brasil. Proferiu a palestra: "Fronteiras do Homem e Vanguarda. (Foz do Iguaçu)
- 2017 • UFRGS. Faculdade de Odontologia. Proferiu a aula

inaugural (Porto Alegre)

2017 • UFRGS, Instituto de Psicologia. Construtores de Utopias. Proferiu a conferência de abertura: "Joyce, construtor de utopias." (Porto Alegre)

2017 • UFSC – Pós-Graduação em Estudos da Tradução e Secretaria de Cultura e Arte. Proferiu as conferências: "A Leitura da Odisseias" e "Ler Finnegans Wake no Século XXI".

2017 • EBEPPE – POA . Proferiu a Palestra inaugural "Loucura e saber fazer". (Porto Alegre)

2017 • Fenomenologia e psicanálise em Jacques Lacan. Proferiu a conferência: "Joyce era louco?" (Porto Alegre, PUC)

2018 • Literatura grega: irradiações, São Paulo, Ateliê

*Donaldo Schüller Entrevista* foi composto nas fontes Avenir e Copperplate, impresso sobre os papéis Supremo 250 gramas e Avena 80 gramas, com tiragem de 500 exemplares para a Editora Medusa, em Curitiba, Paraná, Brasil, na primavera de 2018.