

## O papel do horizonte histórico na percepção da forma poética: silenciamentos formais em traduções do verso de Dante, e suas implicações teóricas

Artur Almeida de Ataíde<sup>1</sup> (UFPE)

### Resumo:

*Com base num caso concreto – as traduções do decassílabo de Dante para o português –, nosso trabalho visa a demonstrar de que modo mesmo a percepção do padrão acentual de uma cadeia de vocábulos pode estar sujeita, no momento da leitura, a um condicionamento por códigos contingenciais e históricos, formadores do olhar que lê. A neutralização sistemática – inclusive por tradutores atentos à composição formal, como Augusto de Campos ou Décio Pignatari – de variações métricas típicas da época de Dante, utilizadas, segundo nossa análise, com fins expressivos, adviria da sedimentação, em nossos modos de ouvir, escrever e traduzir o decassílabo, de costumes métricos que se tornaram hegemônicos ainda à época do Renascimento, e que não comportariam a totalidade das cadências do corpus dantesco, mais antigo. O ideal de neutralidade – semântica ou métrica – do tradutor, portanto, é o que está aqui em jogo.*

**Palavras-chave:** Dante Alighieri, métrica, tradução poética

### 1 Introdução: um caso de “silenciamento”

É preciso ter-se em mente que falar no “silenciamento” ou apagamento de traços de um texto original por suas eventuais traduções, sobretudo no contexto da tradução literária – Meschonnic (2010.p.123), por exemplo, fala nos “silêncios” do pentâmetro iâmbico nas traduções francesas de Shakespeare –, é tratar do trivial. Se se concorda que toda tradução implique tanto um **desvelamento** do outro quanto uma simultânea **constituição** do outro; se se concorda que a tradução renuncie ao **eu** e ao **outro** em sua respectiva identidade consigo para em contrapartida oferecê-los num difuso estado de contaminação mútua, a exemplo do que disse certa vez Manuel Bandeira sobre a tradução das *Fêtes Galantes* por Onestaldo de Pennafort: “é Onestaldo” e “é Verlaine”;<sup>1</sup> se se concorda com semelhantes premissas, então será inescapável: cada nova investida de um tradutor ante um dado texto estrangeiro resultará sempre num novo e intrincado complexo de somas e faltas. O “silenciamento”, como dizíamos, é, pois, trivial.

Mas acrescente-se: a natureza daquelas últimas – as faltas –, a natureza do “silenciamento” mesmo, pode ser tão múltipla quão múltiplas serão as diferentes habilidades, respeitantes aos mais variados níveis do texto, pretensamente empenhadas em sua feitura, isto é, as diferentes qualidades poéticas que uma ou outra comunidade de leitores (ou leitores individuais) nele reconheçam. Quer dizer: para além da alteridade idiomática com que tem de se haver o tradutor, isto é, a alteridade irreduzível das diferentes morfologias, sintaxes – linguísticas e culturais – e prosódias das mais diferentes línguas, há à sua espera no texto original uma alteridade forjada por outrem em termos **artísticos**; para além do apagamento que pode se dar na passagem de uma língua a outra, portanto, há o apagamento que pode se dar na passagem de uma arte poética a outra, ou, se quisermos ir mais adiante: à “sombra” idiomática que tanto terá preocupado a Benjamin em seu *Aufgabe des Übersetzers* (segundo Márcio Seligmann-Silva, em conferência proferida em 19 de julho de 2011 neste Congresso), há que se fazer acompanhar uma “sombra” artística ou composicional, “sombra”

<sup>1</sup> A passagem, proveniente de um texto publicado no *Jornal do Brasil* em 6 de agosto de 1958, pode ser lida na orelha da tradução de Pennafort: “A tradução de um poema é, afinal de contas, uma recriação. Assim que ela só é total e perfeita quando sai fiel ao poeta traduzido e fiel ao poeta tradutor; quando se pode dizer, como neste caso das **Festas Galantes**: ‘Isto é Verlaine!’ e, ao mesmo tempo: ‘Isto é Onestaldo!’” (BANDEIRA, 1983).

essa sem a qual o trabalho do tradutor literário talvez não seja compreensível sem distorção; não se trata, assim, de **uma** “sombra”, mas, sim, multiplicando-se os “silêncios” potenciais à espreita, é um generoso feixe de “sombras” heterogêneas o que assedia o tradutor em seu móvel ambiente de trabalho, lugar em que ele hesita entre eleições – ora plenamente conscientes, ora não –, à medida que encontra e perde ao mesmo tempo, e simultaneamente revela e institui, o original que crê ler. (E crê ouvir.) Apenas com a postulação dessa segunda família de “sombras” torna-se possível falar em “silenciamento formal”, composicional, artístico, como adiante.

Se, por fim, os “silêncios”, apagamentos, faltas ou “sombras” não caracterizam um regime de exceção, mas a própria rotina inescapável da tradução literária, constituindo mesmo a fonte perene de estímulo para a realização de sempre novas e novas traduções de um mesmo texto (nossas várias *Ilíadas* e *Odisseias* são um exemplo), apontá-los em tom de acusação orgulhosa seria ingênuo, muito embora seja essa a prática mais comum em meio à crítica tradutória (e o continuará sendo, para o bem da sempre desejada polêmica). O espírito que aqui se quer convocar é antes aquele que subjaz a todo grande trabalho colaborativo, como não deixa de ser esse enriquecimento incessante da imagem de um **outro** numa dada cultura, esse processo de refração multiplicadora que se leva adiante de intervenção em intervenção, sejam elas artísticas ou críticas, sobre o *corpus* tradutório que a ele corresponda numa dada língua. É o que aqui se espera em relação à poesia de Dante em língua portuguesa, através, é verdade, de um recorte mínimo, um vislumbre parcial e introdutório da pesquisa de doutorado ainda em andamento que deu origem a este artigo.

## 2 Sobressaltos métricos da poesia de Dante e em suas traduções

### 2.1 Um contato epidérmico

Como introdução ao nosso problema concreto, leiam-se os tercetos do “*Sonetto I*” da *Vita Nuova*, de Dante, abaixo reproduzidos:

*Allegro mi sembrava Amor tenendo  
Meo core in mano, e ne le braccia avea  
Madonna involta in un drappo dormendo.  
Poi la svegliava, e d’ esto core ardendo  
Lei paventosa umilmente pascea:  
Appresso gir lo ne vedea piangendo*<sup>2</sup>  
(ALIGHIERI, 1996.p.244).

Dois desses versos são aqui de interesse especial. Seu movimento cadencial, à leitura, como que se destaca do conjunto de decassílabos sáficos (acentos principais nas quarta e oitava sílabas) e heroicos (acento principal na sexta sílaba) que caracterizam o restante da composição – não apenas os tercetos, aliás, mas a totalidade mesma do soneto. Na transcrição abaixo, os mesmo dois versos reaparecem isolados; os grifos lhes assinalam os acentos principais, identificando-se na linha seguinte a sílaba que lhes corresponde na estrutura métrica:

*maDONna inVOLta in un DRAPpo dorMENdo.*  
- 2<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup> - - 7<sup>a</sup> - - 10<sup>a</sup>  
*LEI paventOSA umilMENte paSCEA:*  
1<sup>a</sup> - - 4<sup>a</sup> - - 7<sup>a</sup> - - 10<sup>a</sup>

<sup>2</sup> Tradução literal: “Alegre parecia-me Amor, que tinha/ Meu coração nas mãos, e nos braços levava/ uma mulher dormindo, envolta num manto.// Depois ele a acordava, e desse coração que ardia/ ela espantada se alimentava, com humildade:/ e então o via ir embora chorando”.

Segundo a classificação de SPINA (2003.p.50), o primeiro verso seria um “decassílabo de arte maior”, como atestariam seu peculiar acento na **sétima** sílaba e a sequência marcante de pelo menos dois anapestos que o finaliza; o segundo, em virtude de sua cadência cíclica invariavelmente ternária, apelidamos de **metro-valsas**, muito embora possa ser classificado, segundo os mesmos critérios (SPINA, 2003.p.53), da mesma forma que o anterior. Said Ali, embora não comente exemplos da primeira das variantes, classifica a segunda, exemplificada com trechos de Gil Vicente, Camões e Sá de Miranda (ALI, 2003.p.86-7), como “hendecassílabo ibérico” (seu sistema de contagem é o italiano e espanhol), e a considera uma derivação a partir do verso de arte maior de onze sílabas (ou doze, segundo sua contagem), “muito cultivado na Espanha nos séculos XIV e XV” (ALI, 2003.p.85). (Também foi metro mais tarde bastante utilizado por românticos como Gonçalves Dias e Castro Alves.) Spina, com seu “decassílabo de arte maior”, não parece discordar sobre o período de vigência indicado por Ali: “Na altura do século XIV e primeira metade do século XV” (SPINA, 2003.p.50), embora resista a admitir o arte maior de onze sílabas como sua origem (SPINA, 2003.p.53). Esta primeira digressão histórica é apenas um anúncio: mais adiante, serão listados alguns “decassílabos de arte maior” anteriores ao período indicado pelos autores, exemplos tanto “ibéricos”, a exemplo dos do trovador Garcia de Guilhade (século XIII), quanto **não** “ibéricos”, a exemplo dos que, italianos como os do próprio Dante (século XIV), compõem a Inscrição de Ferrara (século XII). Tais dados relativizam tanto geográfica quanto temporalmente as demarcações que parecem rondar a classificação dos dois autores; estas talvez respondam a critérios antes de predominância que de exclusividade: se assim são compreendidas, ficam a salvo a anterioridade histórica e a transculturalidade patentes do metro.

Voltando-se aos exemplos da **Vita Nuova**, eis o modo como os traduziram Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006.p.21) e Jorge Wanderley (ALIGHIERI, 1996.p.244):

*maDONna inVOLta in un DRAPpo dorMENdo*

- 2ª - 4ª - - 7ª - - 10ª

**M**inha se**N**Hor**a**, em **P**Anos, a dor**M**IR (Décio Pignatari)

1ª - - 4ª - 6ª - - - 10ª

a **M**inha **D**Ama em **T**RApos resso**N**ANDO (Jorge Wanderley)

- 2ª - 4ª - 6ª - - - 10ª

**L**EI pavent**O**sa umil**M**ENte pa**S**CEA:

1ª - - 4ª - - 7ª - - 10ª

o cora**Ç**ÃO se **P**Unha a consu**M**IR (Décio Pignatari)

- - - 4ª - 6ª - - - 10ª

hu**M**ILde e com re**C**EIO ela co**M**IA (Jorge Wanderley)

- 2ª - - - 6ª - - - 10ª

Em ambas as traduções, o acento na sétima sílaba foi substituído por um acento na sexta, transformando-se os decassílabos de arte maior do original em decassílabos heroicos, integrados por isso, sem maiores sobressaltos, ao restante do poema. Isso é o que nos parece inegável nesse primeiro contato epidérmico com a questão; daí a compreendê-lo não como caso isolado, e, sim, como epifenômeno de uma problemática histórica e teórica mais ampla, outros dados da história do decassílabo precisam ser lembrados.

## 2.2 Decassílabo e história

Se da Inscrição de Ferrara, de 1135, um dos primeiros registros escritos da língua italiana – inscrição cujo texto é citado por SPINA (2003.p.53) –, já consta a ocorrência do metro-valsas, o que

denota a sua produtividade já cedo na poesia medieval,<sup>3</sup> a história desse metro e das outras variedades do decassílabo de arte maior, por outro lado, com a chegada do Renascimento, é marcada por uma guinada particular. Dela dá conta, por exemplo, Pietro Beltrami, ao dizer que “O hendecassílabo de 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> [nosso decassílabo de arte maior], [...] já minoritário embora não infrequente na poesia do *Duecento* e de Dante, sofreu uma forte redução de uso na poesia lírica a partir de Petrarca [...]” (BELTRAMI, 2002.p.182). A partir da **Poética** (1529), de Trissino, os tratadistas terão começado mesmo a reputar “menos harmônicos, musicais, apreciáveis que os outros” (BELTRAMI, 2002.p.46) os versos acentuados na quarta e na sétima sílabas, em lugar de na quarta e na oitava, ou de na quarta e na sexta. É o que faz Minturno, por exemplo, em sua **Arte poetica**, de 1563 (BELTRAMI, 2002.p.128). Spina, por seu lado, também dá conta, na tradição ibérica, desse processo, que define como “a substituição dos decassílabos de tradição ibérica ou de influência franco-provençal pelo metro italiano à moda petrarquista – que acentuava o verso nas sílabas pares” (SPINA, 2003.p.59). Dando continuidade a seu histórico métrico, Spina cita Leodegário Amarante, que assim resume o caráter do decassílabo “pós-medieval”:

[...] a única novidade introduzida pelo Renascimento [...] é a eliminação gradativa das formas coincidentes com o verso de arte maior, que se transformou no verso hendecassílabo moderno, e regularização das formas com acento tônico na 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (*heroico*) e 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (*sáfico*), a última comportando variantes. [...] O decassílabo anapéstico, igualmente, tende a desaparecer (Amarante *apud* SPINA, 2003.p.58).

Com o estabelecimento gradual, também em língua portuguesa, dessas novas práticas métricas, devido em grande parte, por exemplo, ao trabalho de Sá de Miranda e da obra de Camões, oscilando ambos, aqui e ali, entre as cadências nova e velha do decassílabo (caso também de Petrarca), os metros mais acima assinalados no soneto de Dante se tornarão cada vez mais raros em nossa tradição. Manuel Bandeira, Machado de Assis, Guilherme de Almeida são alguns dos nomes que eventualmente os exercitaram, mas caso algum exemplifica melhor o quão raros se tornaram do que o de Camilo Pessanha, talvez o único a fazer deles um uso tão sistemático após a época medieval. É o que revela Paulo Franchetti no comentário a um de seus sonetos, iniciado, aliás, com um metro-valsas:

[...] há vários versos de métrica ambígua ou irregular, e já o primeiro dá o tom do soneto, fugindo ao uso corrente do decassílabo em seu tempo. Conhecido pelo nome de “provençal” ou “galego-português”, não é portanto um verso estranho à versificação portuguesa. Mas tendo caído em desuso a partir do século XVI, continuará muito pouco utilizado na segunda metade do século XIX, apesar do parecer de Castilho, que o julgava “muito apazível e acomodado ao canto”. Camilo Pessanha tinha consciência de sua raridade, e por algum tempo parece ter acreditado mesmo que se tratava de uma solução sua, original (FRANCHETTI, 2001.p.41).

A leitura de alguns versos de Verlaine é que o teria convencido do contrário, como mostra também Franchetti (FRANCHETTI, 2001.p.41) com base no trecho de uma correspondência do autor. Outro testemunho da raridade do metro – chamado aqui de “provençal” – se encontra numa nota de rodapé à mesma página:

Quanto ao verso provençal, talvez seja interessante notar que sua utilização esporádica pelos nossos finisseculares chamou a atenção de Manuel Bandeira, que, na sua **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana** (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938), dedica-lhe uma longa nota, na qual transcreve oito exemplos extraídos de **Os Lusíadas** e nove da lírica de Camões (FRANCHETTI, 2001.p.41).

---

<sup>3</sup> Já não parecem faltar decassílabos de arte maior, metros-valsas inclusive, naquele que segundo SPINA (2003.p.46) será o primeiro poema de que se tem registro escrito em decassílabos, o *Boëcis*, de Marcabru (século X ou princípios do XI).

Diante desse histórico peculiar e da flagrante disparidade – no que diz respeito à ocorrência de decassílabos de arte maior – que se observa entre os perfis métricos da poesia de Dante e das suas traduções, talvez se possa enfim dizer: o “silenciamento” métrico apontado mais acima, no primeiro soneto da **Vita Nuova**, será também um “silenciamento” histórico; será a sobreposição de uma época por outra, a sobreposição de uma cultura por outra – ou, pelo menos, de uma **cultura do ouvido** por outra. Eis, pois, a nossa hipótese geral: a de que as novas práticas métricas renascentistas não dirão respeito apenas a um modo de **produzir** o decassílabo a partir de então, mas, como talvez exemplifique o trabalho dos nossos tradutores, dirão respeito também a um modo de **perceber** (um modo de ler, um modo de ouvir) o decassílabo, ou, se quisermos, um modo de **não perceber** – não em termos absolutos, mas sem dúvida em termos gerais – o decassílabo de arte maior. Mas sigamos com exemplos.

Uma ausculta atenta, no que diz respeito aos metros aqui importantes, do Canto V do Inferno nos revela um perfil métrico composto de 24 decassílabos de arte maior (nove deles são metros-valsas), perdidos em meio ao total de 142 versos do Canto. Na tradução de Cristiano Martins (MARTINS, 2006.p.109-18) para o mesmo trecho, dos 142 versos, apenas um é um decassílabo de arte maior, muito embora o verso original que ele traduz não o seja (não há, no seu texto, nenhum metro-valsa). Na tradução de Augusto de Campos (CAMPOS, 2003.p.202-11), 5 decassílabos de arte maior ocorrem, sendo um deles metro-valsa; este último, no entanto, corresponde a um arte maior do original, e não a um metro-valsa; dos restantes, um corresponde a um metro-valsa do original, dois correspondem a sáficos ou heroicos do original, e um corresponde, finalmente, a um arte maior do original. Na tradução de Vasco Graça Moura (GRAÇA MOURA, 2005.p.62-9), apenas um arte maior ocorre, mas não corresponde a um arte maior do original. Na tradução de Jorge Wanderley (WANDERLEY, 2004.p.103-20), por fim, 4 metros-valsas ocorrem, acompanhados de 6 arte maior; dos primeiros, apenas um corresponde a um metro equivalente no original, e os outros, a sáficos ou heroicos; dos 6 arte maior do seu texto, 2 correspondem a metros equivalentes no original, e o restante, a sáficos ou heroicos do original.

Esse tipo de análise, informando-nos sobre o diferente perfil métrico geral dos textos, nos dá a dimensão dos diferentes graus de “silenciamento” histórico observáveis nas traduções. Quanto a esse aspecto, o Canto V de Jorge Wanderley seria aquele mais passível de representar a maior multiplicidade decassilábica do medievo, muito embora a oscilante correspondência verso a verso entre o original e a sua tradução, oscilação também observada em cada uma das outras traduções, dê a pensar sobre haver ou não uma real consciência do tradutor acerca do que, em termos métricos, acontecia no texto de Dante. O dado não invalida a afirmação anterior – a maior multiplicidade, sem dúvida, lá continua –, mas sua importância não pode ser negligenciada, uma vez que uma das intenções expressas de Wanderley terá sido, precisamente, “manter o esquema métrico e rimário” (WANDERLEY, 2004.p.48). Se o placar de 10, frente aos 5 de Augusto de Campos, ao 1 de Cristiano Martins e ao 1 Graça Moura, não deixa de ser louvável, quando o critério de correspondência entra em jogo, ficamos com 3 para Jorge Wanderley, 1 para Augusto de Campos, 0 para Cristiano Martins e 0 para Graça Moura, resultado que parece vir ao encontro da nossa hipótese geral, exposta há pouco.

Mais agora, no entanto, do que em qualquer outro momento será oportuno lembrar: a análise acima diz respeito a apenas **uma** espécie de “silenciamento”, e não deve ser confundida com uma avaliação global das traduções, que envolveria muitos outros aspectos, e que certamente somaria algumas centenas ao mesmo placar. Não seria de se surpreender, inclusive, que resultados completamente outros viessem à tona. Mesmo em termos estritamente sonoros, não cremos ser a métrica o elemento mais indispensável e decisivo para a pertinência artística de uma tradução, questão que, no entanto, não desenvolveremos aqui. O que resta dizer-se por ora, de volta à rota principal, é: mas não se esgota na história o nosso problema.

### 2.3 Do “silenciamento” histórico para o “silenciamento” artístico

Num artigo em que trata da dinâmica entre regularidade e variação métricos no pentâmetro iâmbico shakespeariano e em suas traduções, Paulo Henriques Britto comenta:

[...] alterações no ritmo podem ter implicações semânticas, como observam os prosodistas. A aceleração causada pelo acúmulo de tempos fracos poderá denotar – dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão – rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo etc. Já a diminuição do ritmo, além de dar ênfase às palavras em que incidem os tempos fortes justapostos, implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação etc. Seja como for, uma coisa é clara: a ocorrência de um desvio do padrão jâmbico terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante, tanto mais quanto mais forte e mais prolongado for esse desvio (BRITTO, 2008.p.134).

Uma leitura em voz alta de qualquer dos Cantos da **Comédia**, ou de poemas da **Lírica** de Dante, deixa dificilmente passar despercebida, em meio à maioria de sáficos e heroicos, a cadência peculiar do metro-valsa medieval. O “desvio”, também aqui, como no pentâmetro de Shakespeare, “terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante”, o que por si representará um dado relevante em termos de recepção. Embora algumas de suas ocorrências possam beirar o ocasional, constituindo um expediente, apenas, contra a monotonia de uma regularidade perfeita, há casos, nem um pouco infrequentes, em que o destaque parece atender a desígnios e complicações artísticos menos humildes. Antes de tudo, e servindo, talvez, a uma libertação pelo menos episódica dos nossos ouvidos pós-camonianos contra seus próprios hábitos sedimentados, abrindo-os conscientemente para o potencial renovador da música **outra** do decassílabo medieval, segue uma sequência de metros-valsa em cadeia, de autores e épocas diferentes. Em voz alta, o efeito de sua cadência perfeitamente cíclica parecerá hipnótico:

<i>Fo questo templo a San Gogio Donato</i>	(Inscrição de Ferrara)
D'estes meus olhos a coita que an	(Garcia de Guilhade)
Mais os que troban no tempo da flor	(D. Dinis)
Van eno tempo que tem a color	(D. Dinis)
<i>Quando mi fece di se pauroso</i>	(Guido Cavalcante)
<i>Tanto gentil che non può 'mmaginare</i>	(Guido Cavalcante)
<i>Ch'ogni mio spirto comincia a fuggire</i>	(Dante – Lírica, “LXX”)
<i>Lei paventosa umilmente pascea</i>	(Dante – Vita Nuova, “Sonetto I”)
<i>Quando riguardo la vostra beltate</i>	(Dante – Vita Nuova, “Sonetto VII”)
<i>Tant'è amara che poco è più morte</i>	(Dante – Comédia, Inferno, Canto I)
Como dormia debaixo da lousa	(Gil Vicente)
Fazem as compras na feira de Deus	(Gil Vicente)
Passão os tempos, vae dia tras dia	(Sá de Miranda)
Posto que todos Etíopes eram	(Camões)
Doce repouso de minha lembrança	(Camões)
Quando voltei, encontrei os meus passos	(Camilo Pessanha)
Esse meu verbo antipático e impuro	(Drummond)
Seco, abafado, difícil de ler	(Drummond)
<i>Turning and turning in the wydening gyre</i>	(W. B. Yeats)

E, se quisermos, suprimindo-se a primeira sílaba átona:

[No] meio das tabas de amenos verdores (Gonçalves Dias)

[Ich] lebe mein leben in wachsenden Ringen (Rainer Maria Rilke)

A lista, claro, poderia ser muito mais longa, e há mais de acaso que de eleição, por exemplo, nos versos citados de Dante e Cavalcante. De todos os exemplos, alguns interessam agora especialmente: os de Drummond, Yeats e Rilke.

Os dois versos de Drummond provêm do seu “Oficina irritada”; ali, o eu lírico enuncia um desejo ao mesmo tempo em que o realiza: “Eu quero compor um soneto duro”, verso que abre o texto, encena outro metro medieval em desuso, com um de seus acentos principais nem na sexta nem na sétima, mas na quinta sílaba; a delicadeza evocada por D. Dinis, aliás, ao utilizar esse mesmo metro, numa cantiga famosa – “ay flores, ay flores, do verde pino” –, deixa claro o quão pouco passível de catalogação prévia é a plasticidade de todo metro, o repertório de impressões díspares que possa ser levado a despertar, tudo em virtude do regime de condicionamento mútuo que pode se dar entre ele e o nível semântico do poema (além do concurso de fenômenos fonéticos distintivos mais sutis). Nos dois versos citados de Drummond, o caráter cíclico do metro-valsas surge como materialização audível da **rigidez**, da **monotonalidade** de que os próprios versos falam. O expediente, ao que parece, estaria em pleno acordo com as posições de Trissino ou Minturno, citadas mais acima. Quanto a Yeats, o verso citado abre o poema “*The Second Coming*”, e a conhecida imagem que começa a descrever é o voo em espiral de um falcão, que em giros cada vez mais amplos já não pode escutar o falcoeiro que o comanda. Aos giros ideados, Yeats faz acompanhar o **giro** lento do metro-valsas, de modo que um dado sensorial da fábula, aqui, é substituído por um dado sensorial da leitura, em algo como “voltas e voltas num giro mais amplo”. (Algo parecido acontece no seu “*come from the holy fire, perne in a gyre*” de “*Sailing to Byzantium*”). O verso de Rilke, de igual cadência, embora trata-se, na verdade, de um hendecassílabo de arte maior, limitamo-nos a traduzir apenas a semântica, explicando-se por si mesmo o mais: “eu vivo minha vida em círculos crescentes”.

Jogos como os descritos acima não faltam na **Divina Comédia**; difícil é escolher os exemplos. O “*Tant’è amara che poco è più morte*”, ou “Tanto ela amarga que é mais do que morte”, verso que se refere à famosa “*selva oscura*” dantesca, logo ao início do poema, não deixa de ter o seu parentesco com o caso de Drummond: o caráter cíclico do metro-valsas, aqui, serve de mímica mais uma vez para o **extenuante**, para o amargor da empresa que é relembrar a “selva”; mais uma vez, quer resultar “seco, abafado, difícil de ler”. Nos primeiros quinze versos do já mencionado Canto V do Inferno, há a concentração de não menos que quatro metros-valsas: o número equivale, por exemplo, ao total de metros-valsas do Canto I do Inferno (de 136 versos). Talvez não seja por acaso que Dante se ocupe, na passagem, de uma descrição peculiar: explica como Minós, à entrada do Círculo infernal, depois de julgar as almas recém-chegadas, nelas enrola a sua cauda, envolvendo-as em tantas voltas quantos sejam os círculos que deverão descer, ao serem em seguida arremessadas inferno abaixo. O gesto de Minós, imaginado por Dante no início do século XIV, recupera seu frescor presencial a cada vez que a passagem é lida, plasmado que foi à estrutura métrica dos seus versos. O mesmo acontece ao sucessivo enrolar e desenrolar da corda que traz à cintura, no Canto XVI do Inferno (versos 106 a 111), ou quando o passar das horas do dia é referido (verso 43 do Canto I do Inferno, verso 1 do Canto VIII do Purgatório, entre outros). O estacar de um centauro ou o passo de Dante sobre uma pedra em falso são sobressaltos fabulares igualmente traduzidos em sobressaltos métricos, embora não em metro-valsas; o verso 22 do Canto I do Inferno traz a primeira ocorrência desse tipo: “*e come quei che con lena affannata*” – ou: “e como alguém cujo fôlego falta” – descreve, com acento na sétima, a respiração arfante do naufrago a que Dante se compara ao deixar para trás, aliviado, a “selva oscura”, como quem acaba de deixar o mar revolto.

Na **Lírica**, o elemento que mais comumente põe em fuga os acentos não poderia ser outro: a presença da “*donna*”, o impacto de sua fala, de seus gestos ou simplesmente de sua beleza é o que o voltar do verso traz à vida, quando não a presença do Amor ele mesmo, ou, como é já frequente

em Guido Cavalcante, quando dos olhos da “*donna*” vê o eu lírico se mover, em sua direção, os “*spirti d’amore*”, essa emanção invisível que penetra os seus próprios olhos para alcançar seu coração e lá despertar a alegria, como na primeira canção da **Vita Nuova**:

*De li occhi suoi, come ch’ella li mova,*

*Escono spirti d’amore inflammati*<sup>4</sup>

(ALIGHIERI, 1996.p.268).

No primeiro verso, a referência ao **movimento** dos olhos da “*donna*” ocorre no momento exato do sobressalto métrico do arte maior, ou seja, no acento da sétima sílaba; o segundo, que descreve a corrente de “*spirti d’amore*” a deixar o olhar da “*donna*”, é um metro-valsa. O primeiro foi traduzido, tanto por Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006.p.43) quanto por Jorge Wanderley (ALIGHIERI, 1996.p.269), como heroico, e o segundo, como sáfico. É o que se pode conferir abaixo:

*De LI OCchi SUOI, come CH’ELla li MOva,*

- 2ª - 4ª - - 7ª - - 10ª

*EScono sPIRti d’aMOre inflamMATi*

1ª - - 4ª - - 7ª - - 10ª

E QUANdo MOve oS Olhos, amoROsa

- 2ª - 4ª - 6ª - - - 10ª

CHUSma de esPÍRitos se LANça à LUta (Décio Pignatari)

1ª - - 4ª - - - 8ª - 10ª

De seuS Olhos, de SUa CHAma RAra

- - 3ª - - 6ª - 8ª - 10ª

SURgem esPÍRitos de aMOR flaMANtes (Jorge Wanderley)

1ª - - 4ª - - - 8ª - 10ª

Entre muitos outros, exemplo memorável também é o do primeiro terceto do “*Sonetto X*” da **Vita Nuova**:

*Bieltate appare in saggia donna pui,*

*Che piace a gli occhi sì, che dentro al core*

*Nasce un disio de la cosa piacente;*<sup>5</sup>

(ALIGHIERI, 1996.p.270).

O metro-valsa que fecha o terceto parece emprestar sua cadência à duração do sutil evento narrado: o nascimento paulatino, no coração, do desejo pela “*cosa piacente*”. De meramente referido, o evento passa a dramatizado, encenado pela coreografia métrica. Nas traduções de Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006.p.45) e Jorge Wanderley (ALIGHIERI, 1996.p.271), o verso é sáfico:

*Bieltate appare in saggia donna pui,*

*Che piace a gli occhi sì, che dentro al core*

<sup>4</sup> Tradução literal: “Dos olhos dela, quando ela os move/ saem espíritos de amor inflamados”.

<sup>5</sup> Tradução literal: “A beleza aparece, pois, em mulher sábia,/ e que apraz aos olhos tanto que, no coração,/ um desejo nasce pela coisa aprazente”.



*NASce un diSIO de la COsa piaCENte;*

*1ª - - 4ª - - 7ª - - 10ª*

É então que a mulher fica bonita.

Seduz o olhar, de modo que, no peito,

*NASce a atraÇÃO pelo atraIR nasCENte.* (Décio Pignatari)

*1ª - - 4ª - - - 8ª - 10ª*

Depois a mulher bela se anuncia

tanto agradando aos olhos, que no peito

se **MAIS** a**GRA**da, tanto **MAIS** se **QUER**. (Jorge Wanderley)

*- 2ª - 4ª - - - 8ª - 10ª*

A mesma atualização métrica se dá ante o belo “*Quell ch’ ella par quando um poco sorride*”,<sup>6</sup> do “*Sonetto XI*” (ALIGHIERI, 1996.p.272), metro-valsa traduzido por Pignatari como um sáfico: “basta um sorriso: o coração cativo” (PIGNATARI, 2006.p.47), e como um sáfico também por Wanderley: “para falar do seu sorriso falta” (ALIGHIERI, 1996.p.273). Os exemplos não muitos. Dos quatro dolorosos metros-valsas que se acumulam no “*Sonetto XXIV*” (ALIGHIERI, 1996.p.314), em que Dante fala da morte de Beatriz a alguns peregrinos, quantidade mais alta encontrada num único soneto da **Vita Nuova**, nenhum deixou de ser traduzido por Pignatari (PIGNATARI, 2006.p.80) e por Wanderley (ALIGHIERI, 1996.p.315) como sáfico ou heroico; o mesmo se pode dizer dos três decassílabos de arte maior do “*Sonetto XV*”, o famoso “*Tanto gentile e tanto onesta pare*”, tanto traduzido por Pignatari (PIGNATARI, 2006.p.60-1) e Wanderley (ALIGHIERI, 1996.p.287) quanto por Augusto de Campos (CAMPOS, 2003.p.273). Poucos são os casos, na **Vita Nuova**, em que não ocorra pelo menos um desses dois metros.

## Conclusão

A partir desses poucos exemplos, pode-se ter uma primeira dimensão do que temos chamado o **repertório métrico-gestual** de Dante; ele diria respeito a um terceiro nível de análise a que aqui chegamos. Começando pelo que poderia não passar de um caso episódico de “silenciamento” métrico, confrontamos em seguida um “silenciamento” histórico a ele subjacente, para em seguida vislumbrar o que poderia ser considerado um “silenciamento” artístico: três terrenos diferentes, aqui de algum modo sobrepostos, a serem vencidos pelo tradutor, entre muitos outros tantos, alguns provavelmente sem catalogação. No presente caso, parece clara, em outras palavras, uma sobreposição de “sombras”: diferentes níveis em que a experiência nos opõe seus **pontos cegos** (para além do estritamente idiomático, voltamos a lembrar), fazendo pouco do plano tradutório de transpor plenamente o **outro** ou os muitos **outros** implicados em todo texto, **outros** estes que, em plenitude, sequer podemos perceber, sequer podemos **ouvir**. A supressão inadvertida de alguns desses, sempre em vias de se dar, é que viria pondo a perder em nosso caso concreto, por um lado, a música decassilábica típica de uma época e, por outro, os sutilíssimos jogos métrico-irônicos do original dantesco. Se Jorge Luis Borges estiver certo sobre só podermos ver aquilo que compreendemos,<sup>7</sup> talvez não seja excessivo que se pense o mesmo em relação ao que ouvimos: a

<sup>6</sup> Tradução literal: “a aparência dela quando um pouco sorri”.

<sup>7</sup> Referimo-nos a certa passagem do conto “*There are more things*”, do seu “*El libro de arena*”: “*No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de*

imbricação entre código cultural e percepção sensorial, lembrada por Borges, faz pensar que um conhecimento paratextual mais preciso acerca das práticas métricas medievais, no presente caso, talvez tivesse possibilitado uma percepção mais clara e consciente, no ato mesmo de leitura, da música de Dante por nossos tradutores, e a sua transposição mais exata para o português. A mesma imbricação entre código cultural e percepção é também o ponto de articulação da problemática aqui analisada com a consideração, sob nova luz, de alguns problemas clássicos da teoria, como a postulação formalista, na esteira de Kant, de “formas livres”, “puras” ou “independentes” (JIRMUNSKI, 1976), ou como as disputas entre Eco, Rorty e Culler acerca da objetividade da interpretação (ECO, 2005), temas a se desenvolver seguramente nos próximos passos da pesquisa.

## Referências Bibliográficas

- 1] MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- 2] BANDEIRA, Manuel. [Sem título]. In: VERLAINE, Paul. **Festas galantes**. Tradução Onestaldo de Pennafort. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Texto da orelha.
- 3] ALIGHIERI, Dante. **Lírica**. Tradução Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- 4] SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- 5] ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2006.
- 6] PIGNATARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- 7] BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. Bologna: Il Mulino, 2002.
- 8] FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: Edusp, 2001.
- 9] MARTINS, Cristiano. (Trad.). **A divina comédia**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- 10] CAMPOS, Augusto de. **Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcante**. São Paulo: Arx, 2003.
- 11] GRAÇA MOURA, Vasco. (Trad.). **A divina comédia**. São Paulo: Landmark, 2005.
- 12] WANDERLEY, Jorge. (Trad.). **A divina comédia: inferno**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- 13] BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, Andréia. et al. **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-142.
- 14] JIRMUNSKI, Viktor. Sobre a questão do “método formal”. In: EIKHENBAUM, Boris. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 57-70.
- 15] ECO, Umberto. 2005. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes.

---

<sup>i</sup> Artur ALMEIDA DE ATAÍDE, Doutorando  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
arturataide@yahoo.de