

# Homero Árcade: uma análise da tradução da Marquesa de Alorna para o Canto I da *Iliada*

## Arcadian Homer: an analysis of the Marquise of Alorna's translation of Book 1 of the *Iliad*

EMERSON CERDAS E JOANA JUNQUEIRA BORGES<sup>1</sup> (FCLAr/UNESP — Brasil)

**Abstract:** In the Arcadian period, the practice of translation has been promoted, particularly of the Greek and Latin classics, which were regarded as the main source for ideals of truth, nature, reason, clarity and whose poetry was considered to properly combine utility and delight. A prominent representative of this period was the Marquise of Alorna who, among other works, has translated Book 1 of Homer's *Iliad*. We will therefore seek to analyse the features of the translation carried out by the Marquise, drawing on the reflections on translation prevalent in her day.

**Keywords:** Marquise of Alorna; Homer; translation; tradition.

### Introdução

No século XIX, aparecem em Portugal algumas experiências tradutórias da *Iliada* de Homero. Embora essas tentativas se tenham focado em verter apenas cantos ou pequenos excertos, e não a epopeia inteira, há que ressaltar que essa produção representa a redescoberta da obra homérica em terras lusitanas. Segundo Rebelo, é de fato no novecentos que a obra de Homero ganha maior relevo com experiências tradutórias:

*Homero, talvez pela magnitude da sua epopeia e pelos complexos problemas que a exegese do seu texto comporta, parece ter intimidado os nossos helenistas. Todas as tentativas feitas até meados do séc. XIX foram fragmentárias e mais ou menos inconclusas. Claro está que, nos círculos dos nossos humanistas de Quinhentos, Homero não foi descurado e teve até comentadores e intérpretes brilhantes. No séc. XVI, como nos informa Clenardo (in Epistula ad Christianos, ed. Roersch. vol. I, p. 234, Bruxelas, 1940), o grande Vicêncio Fabrício comentava o épico na língua original perante o auditório entusiástico dos escolares da Universidade de Coimbra. Da Iliada há em ms., datado de 1527 e conservado na Bibl. Nac. de Lisboa (Secção dos Reservados, caixa 10), uma tradução dos 8 primeiros cantos, que se atribui erradamente a D. Jerônimo Osório<sup>2</sup>.*

---

Texto recebido em 29.09.2016 e aceite para publicação em 30.01.2017.

<sup>1</sup> emersoncerdas@yahoo.com.br; joana.jb@gmail.com.

<sup>2</sup> REBELO (1982) 189-190.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 19 (2017) 357-378 — ISSN: 0874-5498

Destacam-se entre essas traduções do século XIX, as experiências de Elpino Tagidio e Antônio Maria do Couto, que traduziram todo o Canto I; Antônio José Viale, que traduziu o Canto VI; José Félix Pereira, que verteu os Cantos VI, XVIII e XXII; Elpino Duriense, que traduziu excertos dos Canto I e do Canto VI. Acrescenta-se a esse rol de traduções o Canto I traduzido por Alcipe, pseudônimo árcade de D. Leonor D'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, a Marquesa de Alorna (1750–1839). Sua tradução foi publicada postumamente, em 1844, em suas *Obras Poéticas*, organizadas pelas suas filhas.

D. Leonor é conhecida principalmente pela sua biografia, por conta de questões que indispueram sua família e o Marquês de Pombal. Seus avós maternos foram executados pelo crime de lesa-majestade e seu pai, não por estar envolvido diretamente, mas por ser parte da família, foi encarcerado no Forte da Junqueira, enquanto D. Leonor, com apenas oito anos, sua irmã e sua mãe foram encerradas no Convento de São Félix, em Chelas, nos arredores de Lisboa.

A prisão da família durou dezoito anos, de 1758 até 1777, quando morre D. José I, o que levou ao declínio do Marquês de Pombal. Durante o longo período passado no convento, D. Leonor dedicou seu tempo aos estudos, que foram supervisionados à distância pelo pai e que lhe permitiram aprender línguas, como o inglês e o latim, além da possibilidade de participar de outeiros poéticos do convento e da troca poética entre ela e Filinto Elísio, que lhe deu seu apelido árcade, Alcipe<sup>3</sup>. Assim, embora ela estivesse encarcerada, sua poesia ultrapassava os muros do convento.

É evidente a influência clássica na poesia da época, inclusive na poesia de D. Leonor. A presença das temáticas greco-latinas, e até mesmo do quinhentismo lusitano, está presente em toda a longa produção da poeta — ela viveu até 1839 produzindo —, sendo apontada, por alguns estudiosos como Teófilo Braga e Hernâni Cidade, como uma das precursoras do Romantismo em Portugal, embora suas raízes sejam primordialmente árcades.

---

<sup>3</sup> D. Leonor de Almeida será a detentora do título de Marquesa de Alorna somente após a morte do irmão e do filho.

Percebe-se ainda que a tradução é uma das marcas da produção de Alcipe, tal como a própria tradução da *Arte poética*, de Horácio, tida como obra elementar para a produção poética do Neoclassicismo, além de traduções de odes do mesmo autor, odes de Píndaro, e de suas famosas traduções dos *Salmos*. É interessante, portanto, investigar de que forma a tradução que ela fez do Canto I da *Ilíada* se insere nessa tradição árcade, como os preceitos da época influem na sua forma de compor e, ao mesmo tempo, como elementos individuais de sua arte dialogam com essa tradição.

### O arcadismo português e a tradução

Não é casual que sejam os árcades a redescobrir em Portugal a obra de Homero e a fazer da tradução do poeta grego um procedimento artístico. O Arcadismo neste país é fortemente marcado pela valorização da arte de traduzir, decorrência natural da retomada dos valores filosóficos e artísticos da Antiguidade Clássica. As diversas artes poéticas, desde a de Nicolas Boileau na França em 1674, que foram publicadas na Europa no Neoclassicismo faziam da imitação dos clássicos a essência de uma época que, motivada pelos valores do Iluminismo, tinha no ensino dos clássicos um meio de “civilizar” o homem moderno. Nesse contexto, também a arte clássica e seus preceitos pareciam ensinar ao novo homem um caminho de sobriedade racional e filosófica que, no cômputo dos ideais da época, viriam a educar os novos artistas a produzirem obras que, tal qual as da Antiguidade, fossem universais e quisessem ser mais perenes que o bronze. Uma vez que os modernos podiam e deviam sacar das obras antigas os elementos que fossem essenciais para a formação de homem, em prol do humanismo e da universalidade, desse modo, a tradução propiciaria a divulgação em língua vernácula de um conhecimento inacessível a quem não dominava a língua estrangeira. Assim, Luís António Verney, em 1746, afirma que:

*Seria também justo, que o estudante com o tempo, aprendesse Francês, ou Italiano, para poder ler as maravilhosas obras, que nestas línguas se tem composto, em todas as Ciências; de que não temos, traduções Latinas. Antigamente entendiam os doutos, que era necessário saber Latim, para saber as Ciências: mas no século passado, e neste presente, desenganou-se o mundo; e se persuadiu, que as Ciências se podem tratar, em todas as línguas. Parece-me que com muita razão: porque a maior dificuldade das Ciências consiste, em serem escritas em Latim, língua que os rapazes não entendem*

*bem. Onde não só sabem mal a matéria, mas o tempo que deviam empregar, em a estudar, ocupam em perceber a língua.*<sup>4</sup>

A obra de Verney, *Verdadeiro método de estudar*, composta de dezesseis cartas, cada uma delas dedicada a uma ciência, como história, geografia, gramática, poesia, medicina, etc., marca o ponto de partida do Arcadismo em Portugal. A opção do teórico pela retórica para explicar e normatizar quase todas as ciências se reflete também na poesia, que ele defende que deva ser uma espécie de “retórica enfeitada”, primando pelos ideais de verdade, razão e natureza, que já haviam sido preconizados pelas artes poéticas veiculadas por toda Europa.

É claro que o período arcade abarca diversos autores, — e por sua longa duração abarca também diversas maneiras de pensar e executar suas teorias —, cada um com particularidades, entre as semelhanças mais amplas. Mas seguindo a teorização de Verney, que ressalta a importância de traduções para uma melhor difusão das ciências, Correia Garção irá defender que a tradução literária também siga o preceito de clareza, de modo que seja feita pensando em ambientar o texto de partida ao contexto de chegada:

*Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita. Se imito a fábula, devo conservar a ação, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça outra nova e minha. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adotar barbarismos.*<sup>5</sup>

Procurando delimitar a maneira como a Marquesa de Alorna compreende a tradução e como suas premissas são executadas em tradução, apresentaremos um trecho de sua tradução da *Arte poética* de Horácio que aborda justamente a questão tradutória. Os pontos apontados por Garção de ambientação da tradução para o contexto de chegada também são notados na

<sup>4</sup> VERNEY (1746) 122.

<sup>5</sup> CORREIA GARÇÃO (1982) v.2, 131-135.

tradução horaciana, de modo que é possível estabelecermos diversos pontos em comum.

*Si quid inexpertum scenae committis et audes* 125  
*Personam formare nouam; seruetur ad inum*  
*Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*  
*Difficile est propria communia dicere: tuque*  
*Rectius Iliacum carmen deducis in actus,*  
*Quam si proferres ignota indictaque primus.* 130  
*Publica materies priuati iuris erit, si*  
*Nec circa uilem patulumque moraberis orbem.*  
*Nec uerbum uerbo curabis reddere, fidus*  
*Interpres: nec desilies imitator in arctum,*  
[...]

*Mas se um character novo, em cena pondes*  
*Em sustentá-lo, sem desmentir nunca*  
*Cuidai desde o princípio até seu termo.*  
*É difícil tratar coisas vulgares,*  
*Com certa elevação, que pasmo inspire,* [200]  
*Melhor será, tirar d'Homero assuntos;*  
*E apropriá-los co'a dicção, e o gosto;*  
*Qualquer, tratado bem, vos dará glória,*  
*Vosso fica, se novos trajés veste,*  
*Se nova essência, em vossos versos ganha.* [205]  
*E se do engenho, desprendendo as asas,*  
*Desdenhais do modelo a servil norma*  
*Sem repetir palavra, por palavra,*  
*Expondo a musa, a passos escabrosos*  
*De que só com desdoiro, escapar pode.*<sup>6</sup> [210]

Os versos da Marquesa de Alorna, “Em sustentá-lo, sem desmentir nunca/ Cuidai desde o princípio até seu termo”, encontram eco na fala de Correia Garção, quando este defende que se mantenha a fábula conservando sua “ação ou alma”. Dessa forma o argumento de ambos procura defender que, ainda que imitar os Antigos não exija uma literalidade na tradução, o que há de essencial no texto deve ser mantido. Outro ponto confluyente entre a Marquesa de Alorna e Correia Garção são os versos da tradução de Horácio,

---

<sup>6</sup> ALORNA (1812) 22-25.

“Melhor será, tirar d’Homero assuntos;/ E apropriá-los co’a dicção, e o gosto;/ Qualquer tratado bem vos dará a glória” para o que Garção exalta: “Devemos imitar e seguir os Antigos [...] não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes”. Fica evidente que para ambos a imitação dos clássicos e as traduções exigem uma aclimação do texto de partida ao contexto de chegada, de modo que, citando a tradução da Marquesa de Alorna, “Vosso fica, se novos trajes veste” ou ainda, citando Correia Garção, “que pareça outra nova e minha”.

Outro ponto que será essencial para a análise da tradução da Marquesa de Alorna para o Canto I da *Iliada*, de Homero, que se dará a seguir, é o modo como verte do texto horaciano *nec verbum verbo curabis reddere*: “Desdenhais do modelo a servil norma/ Sem repetir palavra, por palavra,/ Expondo a musa, a passos escabrosos/ De que só com desdoiro, escapar pode”. O entendimento de Correia Garção para essa premissa horaciana é “não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adotar barbarismos”. Uma breve análise desses princípios clássicos e de como o Neoclassicismo os recebe leva a um entendimento sobre como era a tradução para o período: apreende-se que a noção de originalidade, e até a noção de plágio, era bastante diferente do que passará a ser após o Romantismo e a valorização do “eu”. Sob esse assunto, Ivan Teixeira observa que:

*Registre-se, ainda, uma noção importante: a questão da originalidade, tal como se entende hoje, passou a ser colocada somente após a formação da sensibilidade burguesa, depois do Romantismo, quando as poéticas começaram a incorporar a psicologia individual como categoria artística, resultando daí a conhecida substituição da elocução poética. Dessa noção amplamente conhecida talvez se possa extrair algo menos divulgado: uma das razões da posse coletiva das ideias sobre a poética do século XVIII talvez se prenda ao fato de que, a partir de então, consolida-se o processo de divulgação da cultura antiga nos idiomas nacionais, também chamados vulgares.<sup>7</sup>*

A época, portanto, entende a apropriação dos clássicos, de seus textos e temas como a aclimação, seja ambientando-os em terras e épocas portuguesas, seja expandindo o texto em busca de torná-lo mais claro para o leitor contemporâneo, seja ainda moralizando questões do contexto de recepção,

---

<sup>7</sup> TEIXEIRA (1999) 216-217.

que não fariam sentido para o contexto do texto de partida. Nessa perspectiva histórico-ideológica, há que se ressaltar ainda a influência do poeta e ensaísta inglês Alexander Pope (1688-1744) que apresentou em 1725 a tradução integral da *Iliada*.

Alexander Pope é um representante do período chamado “augustano” da literatura inglesa, do final do século XVII até o final do XVIII, período em que a Inglaterra experimentou um grande crescimento econômico e um fortalecimento do conceito de nação. Ao mesmo tempo, foi também um período em que a cultura nacional foi revitalizada pela introdução de modelos estrangeiros, em especial os clássicos<sup>8</sup>, o que, enfim, gerou a necessidade de se traduzir e se pensar e teorizar sobre o processo tradutório (e já no século XVII os poetas ingleses empreenderam as primeiras tentativas nesse sentido). Pode-se dizer que, a despeito das diferenças de concepção, era aceito de modo geral por esses poetas que o texto original não era um monumento “sagrado”, ou seja, o tradutor tinha total liberdade na forma com que transpunha para a sua língua o texto estrangeiro, embora fosse aceite também que isso devesse ser feito em vista de preservar o espírito ou a vitalidade do original; inclusive, conforme afirma Milton<sup>9</sup>, era aceito que o poeta alterasse e omitisse aquilo que não corresponderia aos ideais de bom gosto dos augustanos. Pope, por exemplo, no prólogo à sua tradução da *Iliada*, ao analisar a questão dos epítetos e repetições em Homero, diz que, embora eles caracterizem a dicção homérica, nem sempre “podem ser traduzidos literalmente para o inglês sem destruir a pureza de nossa língua”, mas “devem ser conservados à medida que se transforme com facilidade em palavras compostas, sem violência ao ouvido ou às regras de composição conhecidas” ou, quando não for possível manter o epíteto com a clareza de uma ou duas palavras, o poeta não deve reear o uso da perífrase<sup>10</sup>. Em todo caso,

*com relação ao todo, será necessário evitar a repetição contínua dos mesmos epítetos e que, embora possam soar bem para aquela época (como já foi mostrado), não podem, de modo algum, servir à nossa. Pode-se, no entanto, querer usá-las onde*

---

<sup>8</sup> MILTON (1998) 250.

<sup>9</sup> MILTON (1998) 41.

<sup>10</sup> POPE (2011) 118.

*proporcionam uma beleza maior e ao fazê-lo adequadamente, um tradutor pode então mostrar sua fantasia e seu critério.*<sup>11</sup>

Para ele, portanto, a prática da tradução era um exercício artístico de apropriação e aclimatação. Acresce a isso a influência da própria tradição literária da língua inglesa que influi, como padrões e modelos já aceitos, na prática do bom poeta. Quando Pope traduz a *Iliada*, o *Paraíso Perdido* de John Milton, publicado em 1667, já era um modelo fundamental de poesia épica em língua inglesa e, conforme nota Malta<sup>12</sup>, a tradução de Pope passa, sensivelmente, pelo espelhamento com a obra do grande épico: Pope, por exemplo, verteu a *Iliada* com o modelo de decassílabos (pentâmetro iâmbico) de John Milton, embora, ao contrário dos versos brancos de seu modelo, se utilize da rima em parêntese heroica (AABBCC, etc.).

Se o objetivo então, mais do que estrangeirar o inglês com o grego de Homero, era aclimatar à língua vernácula o “espírito” da epopeia antiga, assim como Pope fez, nada mais natural que, para um poeta lusitano, *Os Lusíadas* de Camões, o grande épico em língua portuguesa, fossem tomados como modelo e espelho. É o que, em nossa opinião, faz a Marquesa de Alorna, compondo a sua tradução em decassílabos, verso amplamente aceito nos séculos XVI-XVIII como natural da poesia épica<sup>13</sup>, mas também em estrofes de oitava rima, o que, para o período, indica uma inovação, já que tanto o uso da rima como a estrofação não faziam parte dos preceitos árcades para a tradução de epopeias. Como D. Leonor de Almeida traduziu do poeta inglês o seu *An essay on criticism* (1711), provavelmente ela conhecia também aquela tradução da *Iliada* e seu prólogo. Pode-se conjecturar assim o tamanho da influência de Pope para a tradução da Marquesa, embora reconheçamos que é difícil localizar em que medida as escolhas semelhantes da árcade e do augustano não se devem tanto à influência direta quanto à concepção de poesia e arte em comum que florescia por toda Europa.

---

<sup>11</sup> POPE (2011) 118-119.

<sup>12</sup> MALTA (2012) 212.

<sup>13</sup> *Ibidem*.



### Homero árcade: o Canto I de Alcipe.

A tradução da Marquesa de Alorna do Canto I da *Iliada*, publicada postumamente em 1844, está então centrada em uma cultura que toma a tradução como apropriação e aclimação, a fim de criar, na língua vernácula, um texto claro e agradável ao leitor de sua época, ocultando dificuldades e obscurantismos. O poeta-tradutor, então, é crítico e tem o privilégio de decidir, de acordo com os conceitos de bom gosto de sua época, aquilo que do original deve manter ou não na tradução. Crítica, gosto, valores levam em consideração a tradição de determinado gênero. As escolhas de Pope, por exemplo, levavam em consideração a obra de Milton, já canonizada como grande épico inglês; da mesma forma, as escolhas de Alcipe levam em consideração o grande épico de *Os Lusíadas*. Seja motivada pela leitura específica de Pope, seja motivada pela escola árcade, ou, mais certamente, por ambos, parece-nos evidente que a Marquesa de Alorna busca traduzir em linguagem árcade o modelo do grande épico camoniano e a própria divisão em estrofes de oito versos em modelo de rima heroica (ABABABCC), incomum nos outros tradutores árcades, parece-nos prova suficiente dessa intermediação.

Tomemos inicialmente como exemplo os versos introdutórios da *Iliada*.

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

1

*A cólera de Aquiles, causa horrível  
dos desastres da Grécia inumeráveis,  
canta, musa divina! E quão temível  
esta cólera foi: que lamentáveis  
destróços fez naqueles que invencível  
amor da glória tinham, que notáveis  
chefes mandou, com fúria, ao reino escuro  
de um golpe inopinado e prematuro.*

## 2

*Dize como insepultos sobre a areia  
dos cães e dos abutres devorados  
ficam, enquanto a raiva não refreia  
Aquiles, nem Atrides, irritados.  
Jove assim decretou na imensa ideia,  
assim sem compaixão quiseram Fados.  
Declara, ó, Musa! Em que hora tão tremenda  
rompe esta luta, e qual numen ofenda.<sup>14</sup>*

Nota-se, de imediato, pela própria disposição dos versos na página, que, com a escolha do decassílabo em oitava rima, a autora duplicou o número de versos gregos, transformando o que eram sete hexâmetros no original em dezesseis decassílabos em português. Essa proposta de tradução se manterá por todo Canto I e, apenas a título de comparação, observemos os versos iniciais da *Ilíada* vertidos no final do século XIX por Odorico Mendes que, com sua hiperbólica concisão, faz dos sete hexâmetros gregos seis decassílabos:

*Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles  
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,  
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,  
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:  
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem  
O de homens chefe e o Mirmidon divino.<sup>15</sup>*

Voltemos à tradução da Marquesa de Alorna, objeto de análise deste artigo. Embora a tradutora verta *μῆνιν* por “cólera” e a mantenha na posição de primeira palavra do épico, ela desloca a invocação às Musas para o terceiro verso e repete-a no sétimo verso da segunda estrofe. O resultado de tal procedimento são acréscimos que duplicam aquilo que em grego aparece de forma concisa. A cólera, por exemplo, é descrita pela poetisa como “causa horrível / dos desastres da Grécia inumeráveis” (v.1-2) e “temível / esta cólera: que lamentáveis destroços” (v.3-4), o que em grego aparece como *μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε*. Com esses acréscimos e mudanças, percebe-se que a tradutora não se preocupa com a sequência verso a verso, mas retorce o texto a fim de

<sup>14</sup> ALORNA (1844) v.3, 233.

<sup>15</sup> MENDES *apud* HOMERO (1874) vv. 1-6.

manter tanto uma clareza semântica quanto uma cadência rítmica de rimas. Comentando a tradução da *Iliada* de Pope, chamada de parafrástica, André Malta faz observações que nos parecem também ajustar-se à proposta da Marquesa:

*[...] numa época como a de Pope, em que a linguagem literária se despojava desse caráter artificial, na busca por uma expressão mais ordinária, como era então a dele, a rima surgia como elemento capaz de contrabalançar certo prosaísmo e conferir distinção própria à poesia. Assim, além do pendor natural para o embelezamento e a explicação, havia ainda esse esquema poético a constranger o tradutor, que se via levado a desenvolver o conteúdo para rematar a forma.<sup>16</sup>*

O pendor para o embelezamento e para a explicação, como já acima observamos, fazia parte do projeto estético do Arcadismo. Quanto ao verso, a necessidade de manter a rima une-se ao não constrangimento em acrescentar informações que, desde que belas, pudessem ajudar no entendimento do texto. O texto se dilata, comparado ao original, porém isso não é problema dentro de um projeto tradutório cuja clareza e beleza — de acordo com os preceitos da época árcade — se fundem a um metro “natural” para construir um texto que mantivesse o espírito épico do original. Em uma época, como a nossa, esse tipo de procedimento pode ser tomado não só como uma infidelidade, mas até mesmo como uma injúria ao texto original, porém, visto dentro de seu contexto estético e filosófico, não há como negar que, em sua maioria, a tradução da Marquesa é bem-sucedida, pois sua tradução é fluida e deleitosa.

No entanto, vale a ressalva de que a utilização da rima deve-se, provavelmente, à utilização de um metro fixo e já cristalizado na língua portuguesa. Isso porque os árcades condenavam a utilização da rima, justamente por acreditarem que a sua obrigação levava o texto à obscuridade e atrapalhava a concisão, coisa que, também pudemos notar, não está presente no texto da Marquesa de Alorna. Correia Garção irá defender a não utilização da rima no seguinte poema:

*Se a rima, como escravo, te traz preso,  
Perdida a liberdade, ao duro cepo,  
Quebra as fortes cadeias; não é justo*

---

<sup>16</sup> MALTA (2012) 215. (grifo nosso)

Que o contínuo zum-zum do consoante,  
 Que o ouvido agita só, a alma não,  
 Esfrie o fogo que na ideia nasce.<sup>17</sup>

15

Embora a rima adotada pela Marquesa de Alorna confira à sua tradução fluidez e beleza, não dá para negar que no processo adotado por ela às vezes há perdas irreparáveis do ponto de vista estético: nos versos que citamos acima, por exemplo, a tradução perde o efeito logopaico de *ring composition* que se apresenta na invocação do texto homérico, em que a última palavra do texto grego no verso 7, Aquiles (Ἀχιλλεύς), ecoa sensivelmente a primeira palavra da epopeia, μῆνιν, fechando assim o bloco de texto que compõe a proposição da epopeia com a primeira e a última palavra se comunicando. Além disso, o último verso da proposição homérica, Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς, opõe ao máximo na frase os dois heróis, Agamêmnon e Aquiles, que no plano da narrativa estão dissociados pela ira de Aquiles. Seus nomes, que chaveiam o verso, estão apartados por epítetos que, por causa do conectivo καὶ, aproximam os esses nomes. No rearranjo feito pela Marquesa esse jogo imagético se perde.

Outra perda significativa ao nosso ver, presente nesses versos e que se mantém por toda tradução do Canto I, é o apagamento quase total de epítetos. No verso sétimo, Homero refere-se a Aquiles como “divino” (δῖος) e a Agamêmnon como “soberano dos homens” (ἄναξ ἀνδρῶν), termos que aparecem constantemente para caracterizar e referir esses personagens. A Marquesa não só omite os epítetos, como, inclusive, apaga em prol do verso o nome de Agamêmnon, se referindo a ele pelo seu patronímico “Atreides”. O apagamento dos epítetos não pode ser colocado na conta da tentativa de ser breve e económico, já que o alongamento do texto, a dilatação, não eram problemas para a apropriação efetuada pela Marquesa, como já assinalamos acima. Nesse caso, o comentário de Pope no prólogo da sua tradução à *Iliada* nos ajuda: embora as repetições e epítetos de Homero façam parte da dicção homérica, a constante repetição soava bem para aquela época, mas, não necessariamente, para a época do tradutor<sup>18</sup>. O tradutor, então, deve

<sup>17</sup> GARÇÃO (1982) 199.

<sup>18</sup> POPE (2011) 118-119.

ter a sensibilidade para perceber quais desses elementos devem ser mantidos e quais omitidos e fazer isso com fantasia.

É claro que devemos levar em conta que a Marquesa, na primeira metade do século XIX, não tinha acesso ainda aos estudos de literatura oral que se iniciaram nos anos 30 do século XX com Milman Parry e seu discípulo Albert Lord, e, nesse caso, os epítetos e outros processos de tradição oral poderiam soar aos seus ouvidos como uma repetição extravagante e desnecessária. Sabe-se hoje, contudo, após os estudos de Parry já mencionados, que a poesia oral é composta a partir de estruturas fixas, como os epítetos, que, com a ajuda de uma memória espantosa, o poeta utiliza nas suas improvisações, narrando aquelas histórias tradicionais e já conhecidas do público. Os epítetos trazem informações a respeito dos personagens, objetos, cidades e facilitam a construção improvisada do verso hexâmetro, já que, como observa Kirk<sup>19</sup>, há uma maior recorrência de epítetos justamente na parte em que o hexâmetro apresenta metros fixos, ou seja, no quinto e sexto pés. É uma característica fundamental da poesia de Homero, natural à sua composição oral. Eram, portanto, essenciais na composição oral, soavam bem aos ouvidos da época, como diz Pope. Porém poderiam parecer extensivamente monótonos para a árcade Alcipe.

Tais recursos da poética oral, segundo Vieira<sup>20</sup>, sempre foram ignorados pela maioria dos tradutores da *Iliada* e da *Odisseia*. Porém, reside na tentativa de recriar essa poética o aspecto fundamental da tradução de Haroldo de Campos, que, assumidamente, apreciava o trabalho tradutório de Odorico Mendes. O tradutor maranhense levou às últimas consequências a recriação de epítetos, retorcendo com neologismos a língua vernácula, criando uma linguagem que, para Silvio Romero, era uma verdadeira monstruosidade:

*Para obter este resultado esdrúxulo e extravagante o maranhense torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, juntou arcaísmos a neologismos, latinizou e grecificou palavras e proposições, o diabo! Num português macarrônico abafou, evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero.*<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> KIRK (1968) 73.

<sup>20</sup> VIEIRA (1999) 7.

<sup>21</sup> ROMERO (1960) 724.

Na passagem a seguir, Odorico explica o seu procedimento justamente como oposto à tradução que usa da paráfrase, pois é esta que, no seu entender, afasta e distancia do leitor o prazer do estilo de Homero:

*Verter os epítetos com exatidão e nos lugares mais apropriados; isto feito, omito as repetições onde seriam enfadonhas. Ainda mais: vario a forma de cada epíteto, ou me sirvo de um equivalente: em vez de Aquiles velocípede, digo também impetuoso, rápido, feroso; e assim nos demais. Note-se que os adjetivos gregos, terminando em casos diversos, não têm a monotonia dos nossos, que só variam nos dois gêneros e nos dois números. [...] Se vertermos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser apazível como é a dele; a pior das infidelidades. Com isto não quero fazer a apologia das paráfrases: aspiro a ser tradutor.<sup>22</sup>*

Não é nosso objetivo fazer juízos de valor sobre nenhuma das tentativas de tradução, apenas compreender os mecanismos que fundamentavam o projeto tradutório da Marquesa. Se, nesse passo, voltamos nossos olhos às traduções de Odorico, é apenas como contraponto, para vermos no resultado artístico de um poeta justamente o que a Marquesa de Alorna buscava evitar: “monstruosidades”, linguagem obscura.

Em *Os Lusíadas*<sup>23</sup>, em nossa opinião, também não há o uso de epítetos com recorrência, já que, ao contrário de Homero, Camões compôs sua obra para ser lida, e, portanto, elementos que em Homero eram essenciais como técnica, em Camões aparecem apenas pela tradição do gênero. Na cena do Concílio dos Deuses (20-41), no Canto I da sua epopeia, Camões usa vários adjetivos para caracterizar os deuses presentes na cena. Porém, em nossa opinião, não são epítetos no sentido estrito da palavra, fórmulas fixas. Júpiter, por exemplo, aparece referenciado nas estrofes 20, 22 e 23 como “Tonante”, “sublime e dino”, “alto”, respectivamente; porém, na estrofe 30, o nome do deus aparece sem nenhum adjetivo: “Júpiter dizia” e “Júpiter disse”; também na estrofe 37, o nome é evocado pelo narrador isoladamente. Na estrofe 38, Apolo se dirige a Júpiter apenas com o vocativo, “Padre”, mas na estrofe 40 ele acrescenta ao vocativo o epíteto “de grande fortaleza”. Observa-se, portanto, que Camões varia no uso vocabular dos adjetivos, porém não está preso ao seu uso, abdicando às vezes de qualquer adjetivação, levando em

---

<sup>22</sup> MENDES *apud* HOMERO (1874) 21.

<sup>23</sup> CAMÕES (1859).

conta apenas o contexto prosódico e rítmico do decassílabo. Segundo Vieira<sup>24</sup> (2011, 79-80), em sua análise da tradução camoniana de uma passagem da *Farsália* de Lucano, Camões parece seguir, na tradução dos epítetos, as ideias do humanista espanhol Vives de que o tradutor tem liberdade quanto a omitir as palavras que não fazem sentido e acrescentar outras que auxiliem à compreensão. Isso significa que o tradutor, em busca da clareza, pode manipular o texto de origem a fim de criar uma dicção mais aprazível. Tal procedimento, em nossa opinião, se expande ao todo de *Os Lusíadas* e parece nortear a tradução da Marquesa de Alorna que, ao uso do epíteto, prefere acrescentar passagens que auxiliem à compreensão do autor.

Já foi dito aqui que o Neoclassicismo é composto de diversas vertentes internas, unidas por outros aspectos mais abrangentes, e que um desses aspectos é o culto camoniano. Verney, por exemplo, irá criticar duramente o vate lusitano, acusando-o de agudeza, principalmente por suas metáforas. Por sua vez, até mesmo Cândido Lusitano permitia ressalvas em relação a Camões, Filinto Elísio e grupo da Ribeira das Naus, rendiam culto ao quinhentismo<sup>25</sup>. D. Leonor de Almeida aproxima-se desse grupo e podemos notar a influência camoniana em suas obras desde a fase inicial, a das produções poéticas ainda encarcerada no Convento de São Félix, seja em suas correspondências sobre poesia trocadas com o pai, seja em referências ou citações completas de versos de Luís de Camões em seus poemas<sup>26</sup>.

Outra característica da tradução da Marquesa de Alorna é a presença de acréscimos que, diferentemente da paráfrase explicativa, que torna claro algo que no original era obscuro, são interpolações que não se referem ao texto original. Algumas delas não apenas não traduzem o conteúdo original, como também incorporam uma interpretação própria da Marquesa em que os elementos ideológicos do período se assomam anacronicamente na forma com que a narrativa é tomada. Por isso essas interpolações apresentam um caráter didático filosófico-moral. Um exemplo desse procedimento ocorre nas oitavas 50 e 51, em que a interpolação proposta pela Marquesa modifica

---

<sup>24</sup> VIEIRA (2011) 79-90.

<sup>25</sup> RUEDAS DE LA SERNA (1995) 139.

<sup>26</sup> ANASTÁCIO *in* ALORNA (2007) 53-56.

o discurso de Atena a Aquiles, dando a ele um sentido moralizador que não está presente no texto grego.

ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθηαι,  
οὐρανόθεν: πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη  
ἄμφω ὁμῶς θυμῶ φιλέουσά τε κηδομένη τε: [210]  
ἀλλ' ἄγε λῆγ' ἔριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χειρί:  
ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὀνειδίσσον ὡς ἔσεται περ:

50

*Larguei o céu, por vir calmar-te a fúria.  
Seja Aquiles aos deuses ob'diente;  
e um ânimo, que mal suporta injúria,  
ceda à razão, e seu império aumente;  
não se deixe vencer de raiva espúria:  
Juno augusta te envia este decreto.  
Que o rei é, como tu, do céu dileto.*

51

*“Deixa pois dos remorsos vingativos  
que a pungente picada Atrides sinta:  
os ímpetos modera, que excessivos  
fazem que em ti virtude se desminta.  
Põe teus furores co'a razão cativos:  
teu ânimo na paz enfim consinta,  
pois que é chegado o ponto; e deusa o juro,  
em que teu brio fique intacto e puro.”<sup>27</sup>*

No texto de Homero, o discurso da deusa Atena é bastante sucinto: em poucos versos ela informa a sua procedência (*οὐρανόθεν*), que o objetivo de sua viagem é conter a ira (*ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος*), que foi a mando de Hera (*ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη*), que esta tinha afeição tanto por Agamêmnon como por Aquiles (*ἄμφω ὁμῶς θυμῶ φιλέουσά τε κηδομένη*), mas que Aquiles poderia injuriar o rei dos Aqueus verbalmente (*ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὀνειδίσσον*). O objetivo da fala de Atena é conter a ira de Aquiles, impedindo que ele saque a espada e comece a lutar com Agamêmnon. Na tradução, a Marquesa apõe à concisão homérica alguns versos que ilustram — e amplificam

<sup>27</sup> ALORNA (1844) v.3, 250.



filosoficamente — o discurso de Atena. Nesse caso, a ira é interpretada pela Marquesa de Alorna como um desvario da alma, a qual, através da razão, poderá ser contida; primeiramente nos versos 4-5 da estrofe 50:

*ceda à razão, e seu império aumente;  
não se deixe vencer de raiva espúria;*<sup>28</sup>

e nos versos 3-5 da estrofe 51:

*os ímpetos modera, que excessivos  
fazem que em ti virtude se desminta.  
Põe teus furores co'a razão cativos*<sup>29</sup>

A associação entre moderar a ira e a razão e a concepção de que a razão, não os excessos, conduz o homem à virtude não constam, nem implicitamente, no original. Atena, sob ordens de Hera, quer impedir a ação de Aquiles não por ela não ser virtuosa, mas porque Agamêmnon é, tanto quanto Aquiles, bem quisto pela deusa. A inserção da oposição “ira” e “razão”, pro-curando exaltar a razão, faz parte também das premissas poéticas da época, que preza pela mesura, pelas metáforas calculadas e pela expressão solene.

Os versos acima ecoam outro acréscimo da Marquesa: na oitava 62, ela acrescenta ao discurso de Nestor os seguintes versos, que resumem essa concepção:

*O homem feito sente que é preciso  
Para exceder dos outros a medida  
Governar co'a razão tudo na vida.*<sup>30</sup>

A presença da ideologia neoclássica também se desvenda com acréscimos na passagem em que Aquiles acusa Agamêmnon de querer tirar os prêmios provindos dos saques dos Aqueus para se autorrecompensar da perda de Criseida.

*ἢ πολὺ λωΐόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν  
[230]δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη:  
δημοβόρος βασιλεύς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις:*

---

<sup>28</sup> ALORNA (1844) v.3, 250.

<sup>29</sup> ALORNA (1844) v.3, 250.

<sup>30</sup> ALORNA (1844) v.3, 254.

55

*Atravessar as terras e roubá-las,  
aos vassalos privar de seus tesouros,  
é mais seguro, sim, que conquistá-las,  
colhendo entre inimigos nobres louros.  
C'os danos do teu povo não te abalas,  
flagelo dele, fonte de desdouros:  
violento e vil, que irado, em fatal dia,  
contra uma raça escrava, Jove envia!*

56

*"Da generosa e prisca liberdade  
perdeste o nobre instinto, acostumado  
a afrontas só; mas desta a iniquidade,  
que última seja, fica a meu cuidado."<sup>31</sup>*

A Marquesa de Alorna desenvolve, a partir do epíteto homérico “δημοβόρος βασιλεύς”, uma interpretação que não está presente no texto grego, vinculando Agamêmnon a um rei violento e indiferente ao povo. Cria-se a oposição entre liberdade e violência e a imagem de um rei que, pela realização de seus prazeres, infringe as leis e desrespeita a liberdade do povo. Ora, essa imagem está mais próxima de um monarca-despótico moderno do que da realidade dos poemas homéricos. Agamêmnon é rei de Micenas, como Aquiles é de Ftia; os laços que os unem em Guerra à Troia, não são de submissão. O que faz de Agamêmnon senhor dos gregos é apenas a riqueza e o tamanho do exército que ele leva para a guerra, maior do que o dos outros reis gregos. No entanto, todas as decisões são tomadas em assembleias, nas quais todos os reis e heróis gregos têm o mesmo direito à palavra. O próprio Aquiles, ao não conter a sua ira, por motivos pessoais, é a causa das dores do seu povo — ou seja, seu comportamento exacerbado é também tirânico; ou seja, há nas palavras de Aquiles-Alorna um discurso moralizante que reflete e se volta para o período da própria tradutora, visando a clarear o correto comportamento de um monarca. Acréscimo de mesmo teor aparece na estrofe 3:

---

<sup>31</sup> ALORNA (1844) v.3, 251-252.

[...] *Os povos sempre expiam  
os defeitos que os reis coartar deviam.*<sup>32</sup>

Os elementos aqui elencados da tradução de Alcipe diferem da prática contemporânea de tradução, que pensa antes no desvelamento do estrangeiro como forma de expressão artística do que no seu ocultamento: clarificar, alongar, introduzir elementos que não constem no texto original nos soa como uma arbitrariedade contra a originalidade do texto primeiro, e o verdadeiro tradutor, assim se entende, é aquele que melhor passa, para a língua de chegada, os efeitos artísticos da língua de partida. Traduções, no entanto, não são matérias fixas e acabadas, mas, assim como qualquer obra literária, têm apreciações variadas de acordo com as diferentes tendências estéticas das épocas. Diferentes leituras nascem de novas perspectivas históricas e sociais e permitem que reavaliemos o passado.

Hoje, pouco se fala da tradução da *Iliada* da Marquesa de Alorna e buscamos, nesse artigo, mais do que efetuar qualquer juízo de valor, demonstrar e compreender de forma objetiva como se efetua a tradução do Canto I da *Iliada*. Importante, nesse percurso, é observar como a sua tradução está calcada nos valores árcades, tomando o texto de partida como uma apropriação, ao que tradutor se coloca com algumas liberdades a fim de, no texto de chegada, produzir um texto que se afine em tom e estilo ao original, ainda que, às vezes, à custa de omissões e interpolações. Nos parece que tanto Pope, como catalisador dos preceitos da época, quanto Camões, como modelo máximo do gênero épico, foram influências essenciais no modo com que a Marquesa de Alorna deu forma árcade ao poema épico — forma esta que, se não é a mais fiel das traduções homéricas, produz, tal qual ambicionava Alcipe, um poema que agrada, deleita e instrui.

---

<sup>32</sup> ALORNA (1844) v.3, 234.

**Referências Bibliográficas**

- ALORNA, M. de (1812), *Poetica de Horatio, e o Ensaio sobre a crítica, de Alexandre Pope em portuguez*. Londres, T. Harper, Jun. Crane Court, Fleet Street.
- ALORNA, M. de (1844), *Obras Poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastrate, Marquesa d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausien, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe*. Lisboa, Imprensa Nacional. 6 vols.
- ALORNA, M. de (2007), *Sonetos*. Introdução, organização, fixação do texto, notas e bibliografia de ANASTÁCIO, V. Rio de Janeiro, 7Letras.
- CAMÕES, L. (1859), *Os Lusíadas*. Notas e prefácio de C. L. de Moura. Paris, Firmin Didot.
- CIDADE, H. (1959), *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. v.2. Coimbra, Coimbra Editora, Limitada.
- GARÇÃO, C. (1982), *Obras completas*. Org. SARAIVA, A. J. 2.ed. 2 vols. Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- HOMER (1937), *Iliad*. Trad. De A. T. Murray. London, Willian Heinemann Ltd; Cambridge/Massachusets, Harvard University Press.
- HOMERO (1874), *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro, Typographia Guttemberg.
- KIRK, G. (1968), *Los poemas de Homero*. Trad. de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires, Paidós.
- MALTA, A. (2012), *“De Pope a Odorico: Homero em dois Tempos”: Homero Múltiplo: ensaio sobre a épica grega*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo.
- MILTON, John (1998), *Tradução: teoria e prática*. São Paulo, Martins Fontes.
- POPE, A. (2011), *“Prefácio à Ilíada”: Os escritos clássicos sobre a tradução: a teoria dos escritores ingleses augustanos sobre a tradução*. São Paulo, Humanitas: Capes.
- REBELO, L. de S. (1982), *“A tradução dos Clássicos Gregos e Latinos em Portugal: A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1982, 179-193.
- ROMERO, S. (1960), *História da Literatura Brasileira*. 5 vols. Rio de Janeiro, José Olympio. Vol. III.
- RUEDAS DE LA SERNA, J. A. (1995), *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- TEIXEIRA, I. (1999), *Mecenato pombalino e a poesia neoclássica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

- VERNEY, L. A. (1746), *Verdadeiro método de estudar*. Valência, Oficina de Antonio Balle.
- VIEIRA, B. V. G. (2011), "A permanência de Lucano na literatura lusófona":  
VIEIRA, B. V. G. e THAMOS, M (Orgs). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo, Escrituras editora (Coleção ensaios transversais).
- VIEIRA, T. (1999) "*Entre Joyce e Odorico: a Iliada de Haroldo de Campos*: CAMPOS, H. de. *Os nomes e os navios*. Homero, *Iliada*, II. Tradução de Haroldo de Campos. Organização, introdução e notas de Trajano Vieira. Rio de Janeiro, 7Letras, 1999.

\*\*\*\*\*

**Resumo:** O período árcade valorizou a prática da tradução, em especial dos clássicos greco-latinos, que se tornaram a fonte principal dos ideais de verdade, natureza, razão, clareza, conjugando na poesia a utilidade e o prazer. Uma importante representante desse período é a Marquesa de Alorna que, entre outras experiências tradutórias, traduziu o Canto I da *Iliada* de Homero. Assim, buscaremos analisar de que forma se realiza a tradução da Marquesa, a partir das reflexões sobre o traduzir que veiculavam em sua época.

**Palavras-chave:** Marquesa de Alorna; Homero; tradução; tradição.

**Resumen:** El período neoclásico de la Arcadia dio gran valor a la práctica de la traducción, en especial de los clásicos grecolatinos, que se convirtieron en la fuente principal de los ideales de verdad, naturaleza, razón, claridad, sobre todo por conjugar en la poesía la utilidad y el placer. Como notable figura representativa de ese período se erige la Marquesa de Alorna quien, entre otros ensayos de traducción, tradujo el Canto I de la *Iliada* de Homero. De este modo, intentaremos analizar la forma en que realiza su traducción la Marquesa, a partir de reflexiones sobre la tarea de traducir que circulaban en su época.

**Palabras clave:** Marquesa de Alorna; Homero; traducción; tradición.

**Résumé:** L'arcadisme valorisa la pratique de la traduction, plus particulièrement des classiques gréco-latins, qui devinrent la source principale des idéaux de vérité, nature, raison, clarté et des relations, en poésie, entre l'utilité et le plaisir. La Marquise d'Alorna fut une représentante importante de cette période qui, parmi bien d'autres expériences de traduction, traduisit le Chant I de l'*Illiade* d'Homère. Nous chercherons donc à comprendre comment la Marquise a réalisé sa traduction, en partant des réflexions sur la traduction qui existaient à l'époque.

**Mots-clés :** Marquise d'Alorna ; Homère ; traduction ; tradition.