

AS MORTES DOS HABITANTES DE TEBAS EM *ÉDIP*O DE SÊNECA: UMA ANÁLISE DA EXPRESSIVIDADE

Cíntia Martins SANCHES*

- **RESUMO:** O presente trabalho apresenta um estudo semiótico sobre a expressão de um excerto de 18 versos da tragédia *Édipo*, de Sêneca – o trecho faz parte da primeira fala do protagonista Édipo (versos 52 a 70) –, seguido de uma proposta de tradução. Estuda-se em que medida os planos da expressão e do conteúdo do texto se aliam para a composição dos efeitos de sentido presentes no trecho. Para tanto, 1) faz-se uma análise da expressividade, trazendo uma visão minuciosa de procedimentos poéticos utilizados pelo autor (observam-se as figuras de linguagem empregadas, a métrica, o ritmo, os jogos de palavras); 2) verificam-se, então, as possibilidades de verter para o português cada um desses efeitos, buscando oferecer uma resposta tradutória aos efeitos poéticos do texto de partida.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Édipo*. Semiótica. Sêneca. Tradução.

A tragédia senequiana *Édipo* conta a saga do personagem que dá nome ao texto dramático e que, depois de fugir do infeliz destino de matar seu pai e se casar com sua mãe, descobre que acabou cumprindo à risca os fados previstos pelo Oráculo. Essa versão da história contém características literárias próprias de Sêneca, tais como o destaque conferido à morte, como pode ser visto no trecho aqui analisado. Este artigo trabalha com a expressividade presente no excerto que vai do verso 52 ao 57, extraído do prólogo (fala de Édipo a Jocasta, enquanto ele observa, na frente do palácio, a cidade de Tebas). Faz-se uma análise semiótica e uma proposta de tradução poética baseada nos recursos expressivos investigados.

O texto latino é trabalhado a partir da coleção da *Loeb*, com edição de John Fitch (2004). A escolha deve-se ao fato de que essa publicação apresenta uma versão estabelecida a partir do cotejamento dos dois conjuntos de manuscritos¹ dos dramas do tragediógrafo latino, além de comparar os conteúdos desses manuscritos por meio de 70 notas de referência e de ser a publicação mais atual em latim das tragédias senequianas. Outrossim, a edição de Fitch está apoiada sobre estudos mais

* ETEC – Escola Técnica Estadual – Fernandópolis – SP – Brasil. 15600-000 – cintia.martins.br@gmail.com.

¹ Os manuscritos da tradição A e os da tradição E.

recentes que mostram que certas escolhas entre os manuscritos são mais adequadas que outras.

Faz-se fundamental para este estudo a seguinte definição de Brodsky: “A tradução é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos afinidade estilística, quando não psicológica” (BRODSKY, 1994, p. 84). A partir dessa concepção, procura-se a equivalência nos diversos níveis de produção da expressividade relacionada à densidade do conteúdo poético dos versos trabalhados, começando pela escolha métrica. De acordo com Prado (1999, p. 150) em seu comentário sobre o referido conceito brodskiano:

[...] em proveito da ideia de equivalente, é preciso abandonar a idéia de substituto vernáculo do texto original, em que se procura uma formulação textual em língua materna, que desconsidera os traços essenciais do original e de seu compromisso com a cultura que o originou, criando assim uma realidade independente e que, por isso mesmo, não pode ser chamada de tradução. Ao contrário, é preciso buscar na língua e na cultura maternas expressões histórica, literária e lingüisticamente plausíveis para reproduzir, tanto quanto possível e de uma só vez, ou seja, com a unidade que caracteriza um texto como tal, ainda mais um texto poético, reproduzir a unidade, dizia-se, da forma do conteúdo e da forma da expressão associadas no texto de origem, capazes de gerar os efeitos de sentido provocados pelo texto [...].

O trímetro iâmbico, metro utilizado por Sêneca no trecho aqui estudado e traduzido, relaciona-se, por sua tradição de uso na Antiguidade, com a representação de diálogos em textos teatrais². Além disso, há de considerar-se a também tradicional grandiosidade da fala trágica, que pressupõe que ela seja culta e tenha tom solene, em contraposição à fala em textos cômicos. Dessa forma, a escolha do metro em português precisa representar a fluência de uma fala, ainda que formal, e também o tom trágico. Daí a escolha pelo verso de dez sílabas, adequado a uma tragédia pelas razões citadas e por ter sido escolhido pela maioria dos autores e tradutores do gênero trágico em língua portuguesa (SANCHES, 2014).

Para além do metro, a tradução também visa respeitar, na medida do possível, as escolhas semânticas e estruturais de Sêneca, investigando quais expressões em língua portuguesa mais bem se adaptam em cada caso à expressão de cada mensagem em latim.

² “O trímetro iâmbico é, por excelência, o verso das partes faladas do teatro ático” (LOURENÇO, 2011, p. 23).

“[...] a tragédia só tardiamente adquiriu magestade. O seu metro, de tetrâmetro trocaico, passou a iâmbico; [...] tornando-se diálogo, achou naturalmente o metro próprio, pois o iâmbico é o metro mais coloquial. Demonstra-se o fato de preferirmos na conversação muitos trímetros iâmbicos e raramente hexâmetros, e estes, quando saímos do tom de conversa.” (Artistóteles, 2005, p. 23).

Ademais, identificam-se os recursos expressivos poéticos, criadores de conotação, somente apreendidos de forma satisfatória a partir do trabalho direto com o texto de partida. Observa-se como a linguagem conotativa, polissêmica por natureza, com predominância da **função poética** (Jakobson, 2005, p. 128), atua para a conquista de cada efeito expressivo, ou seja, como ela é utilizada como veículo de expressão. Afirmo Todorov (1996, p. 371-372):

Qualifico como momento único e essencial da poesia esse objeto de expressão, da massa verbal... A poesia não é mais do que um enunciado que visa à expressão [...] O conteúdo da noção de poesia é instável e varia no tempo, mas a função poética, a *poeticidade*, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*... Porém como se manifesta a poeticidade? No fato de que a palavra é sentida como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como extravasamento de emoção.

É possível utilizar, neste contexto, os conceitos semióticos de plano da expressão e plano do conteúdo, que, associados, tornam possível a comunicação. Cada um deles se divide em forma e substância e, tal como explicou Hjelmslev (1975, p. 61), autor desses conceitos, “é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido”. Lopes (1980, p. 95) organizou explicativamente esses conceitos no seguinte quadro:

Plano do Conteúdo	Substância do Conteúdo	= <i>designatum</i>	SIGNO
	Forma do Conteúdo	= significado	
Plano da Expressão	Forma da Expressão	= significante	
	Substância da Expressão	= som	

De acordo com Lopes (1980, p. 95), “as substâncias linguísticas são meros veículos aos quais se imprime uma estruturação relacional abstrata, peculiar a cada língua, operando a transformação da substância em forma”. Por isso é que se torna possível verter, de uma língua para outra, a substância de determinado texto. No entanto, é a harmonia entre esses planos da expressão e do conteúdo que traz expressividade ao texto. Assim, em tradução poética, é preciso encontrar essa mesma harmonia no texto de chegada, ou seja, traduzir elementos de conteúdo como indissociáveis aos da expressão, para que seja viável falar na equivalência de Brodsky. Dessa forma, como afirmou Eliot (1991, p. 300):

A noção de apreciação da forma sem conteúdo, ou do conteúdo sem forma, é uma ilusão; se ignorarmos o conteúdo de um poema, não conseguiremos apreciar a forma; se ignorarmos a forma, não captaremos o conteúdo, pois o significado de um poema reside nas palavras do poema e apenas nessas palavras. E o que acabo de dizer não esgota o conteúdo.

Nas tragédias senequianas podem ser encontradas correspondências no plano do conteúdo para os seguintes instrumentos pelos quais se gera expressividade, entre outros: quiasmos, hipérbatos, anástrofes, destaques pela cesura, assonâncias, aliterações, paronomásias, repetições (anáforas), expansões lexicais, ampliações, hipérbolos, metáforas, antíteses, paradoxos, ambiguidades expressivas, paralelismos, além da predominância de vogais longas ou breves em determinados versos que imprimem um ritmo mais acelerado ou mais lento a uma dada passagem, da utilização de vocábulos e terminações gregas e da simetria de certas falas ou de certos grupos de versos, para citar algumas possibilidades de procedimentos poéticos. Deve-se perceber em que medida recursos como esses se encaixam, com fluência e naturalidade, na versão em língua portuguesa dos versos. Para Lima (2003, p. 20):

[...] não seria plausível pensar que a simples superposição dos sistemas, no tocante à organização frasal externa [...] acaba por falsear a pretendida tradução? [...] O foco nas diferenças entre sistemas, sobretudo em suas limitações, é a condição para que, na passagem de uma língua para outra, soluções discursivas tentadas não venham a ser um percalço na busca da preconizada equivalência.

Por exemplo, os termos em latim, por causa do sistema de casos e da consequente função gramatical expressa por um morfema em cada palavra, possuem certa liberdade de alocação dentro das frases. Em português, essa liberdade é muito mais restrita, já que o nome, conforme sua posição, pode desempenhar uma ou outra função sintática. Por essa razão é que se utiliza o conceito brodskiano de equivalência, ou seja, em vez de optar por reproduzir a figura de linguagem encontrada, certas vezes, a presente proposta de tradução prefere investir no efeito de sentido produzido por tal figura no texto em latim, que deverá ser recriado em português com recursos próprios desse idioma.

Essa reflexão leva à afirmação de Oliva Neto (2007, p. 18) sobre o recurso da compensação em tradução:

A tradução [expressiva] consiste no traslado integral de um texto e, se pressupõe desvios – entendidos embora como deleitosas ou deletérias “infidelidades” ou aceitos alfin como inevitáveis –, eles, porém, sempre dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao

texto de partida. Os desvios não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada.

Dito isso, segue-se a análise do trecho escolhido, procurando atentar para os preceitos já mencionados de Brodsky (1994), bem resumidos na seguinte fala de Lima (2003, p. 14): “O tradutor será então, conforme o que é reclamado por Brodsky, aquele que é capaz de reproduzir, na língua de chegada, o que *sentiu* na língua de partida.”

A escansão dos trímetros iâmbicos está a seguir apresentada, com as cesuras principais representadas por || e as secundárias por °:

Nēc ū||lā|| pārs| immū|nīs|| ē|xītīō| vācāt,
sěd ōm|nīs° æ|tās|| pāř|těr° ēt| sēxūs| rūīt,
iūvĕnēs|quē° sĕnī|būs|| iūn|gīt° ēt| nātīs| pātrēs
55 fūnēs|tā° pēs|tīs.|| ū|nā° fāx| thālāmōs| crēmāt,
flētū|que^ācēr|bō|| fū|nĕra^ēt| quēstū| cārĕnt.
quīn ĩp|sā° tān|tī|| pēr|vīcāx| clādēs| mālī
sīccā|vīt° ōcū|lōs,|| quōd|que^īn ēx|trēmīs| sōlēt,
pĕřĕ|rē° lācrī|māē.|| pōr|tāt° hūnc| ægēr| pārens
60 sūprĕ|mum^ād ĩg|nĕm,|| mā|tĕr° hūnc| āmĕns| gĕřĭt
prōpĕrāt|que^ūt ālī|ūm|| rĕpĕ|tāt° ĩn° ě|ūndĕm| rōgūm.
quīn lūc|tu^īn^īp|sō|| lūc|tūs° ē|xōřĭtūr| nōvūs,
sūæ|quē° cīr|cā|| fū|nūs° ē|xĕquīæ| cādūnt.
tūm prōprī|ā° flām|mīs|| cōr|pōra^ālī|ĕnīs| crēmānt;
65 dīřĭpī|tūr° ĩg|nīs,|| nūl|lūs° ĕst| mīsĕrīs| pūdōr.
Nōn ōs|sā° tūmū|lī|| sān|ctā° dīs|crĕtī| tĕgūnt:
ārsīs|sē° sātīs| ĕst—|| pārs| quōta^īn cī|nĕrēs| ābīt!
dĕst tĕr|rā° tūmū|līs,|| iām| rōgōs| sīlvæ| nĕgānt.
nōn vō|tā°, nōn| ārs|| ū||lā° cōr|rĕptōs| lĕvānt:
70 cādūnt| mĕdĕn|tēs,|| mōr|būs° āu|xīlīūm| trāhīt.
(SENECA, *Oedipus*, v. 52-70).

O trecho retrata as mortes dos habitantes de Tebas causadas pela peste que os assola. Nele está presente, em absoluto, a função poética, descrita por Jakobson (2005) como aquela em que é predominante a mensagem, ou seja, o modo como é transmitido determinado conteúdo. O mais importante aqui não é o fato, em si, de a peste estar levando à morte os habitantes de Tebas: o destaque é para a gama de sensações e sentimentos que envolvem esse acontecimento. Este artigo traz uma investigação de recursos métricos e retórico-estilísticos, além de verificar o papel decisivo da(s) cesura(s) em associação com ordenamento sintagmático e sua relação com expressividade. Esse tipo de análise se baseia nos estudos de Prado (1997, 2013, 2016, 2017) sobre “análise crítica dos procedimentos técnicos, consignados pelos estudos feitos em poética clássica latina [...] [e sobre] mecanismos aptos a encetar uma análise do plano de expressão” (1997, p. 23).

A fim de justificar a urgente necessidade de descobrir a solução para livrar a cidade da peste, Édipo descreve detalhadamente o sofrimento dos habitantes. O argumento soa, portanto, como irrefutável, já que a punição de um assassino (o matador de Laio) leva ao salvamento de uma cidade inteira. Os versos 52 a 54 possuem exatamente a mesma divisão simétrica, pelas cesuras principal e secundárias, em três partes com, em média, dois termos. Assim, uma estreita relação já é estabelecida entre eles na forma como se apresentam, mas não só nela: há nesse bloco de versos um conjunto semântico que introduz o assunto das mortes dos habitantes em consequência da peste: ela assola a todos. Daí o destaque que as cesuras conferem às palavras *pars* e *immunis* no verso 52, que são as palavras-chave da metonímia presente em “*Nec ulla pars immunis exitio vacat*” (“Nenhuma parte é imune à destruição”): *pars* tem o seu sentido enriquecido, já que indica, principalmente, pessoas. Fala-se em parte para se chegar a quem habita essa parte.

A metonímia continua logo a seguir, no verso 53, quando é dito que as idades e os sexos ruem igualmente – *aetas* e *pariter* são os termos postos em relevo pelas cesuras, já que a ideia é afastar qualquer concepção de morte natural daquilo que está ocorrendo em Tebas: pessoas de todas as idades morrem da mesma forma, nas mesmas condições (não é uma questão de velhice – e, apoiando esse sentido, *senibus* vem destacada pelas cesuras no verso seguinte).

E, então, o verso 54 traz a exemplificação do fato que acaba de ser narrado, com um *enjambement* que leva o sujeito do verbo *iungit* para o verso 55: “jovens e velhos, filhos e pais une a fatal peste”. Esse destrinchar da ideia anterior é feito com ironia e eufemismo – a união das pessoas se dá morrendo da mesma maneira, como se morrer do mesmo mal trouxesse um aspecto positivo para as consequências da peste. Não coincidentemente, o verbo responsável por essa ironia vem destacado pelas cesuras do verso 54, assim como a peste, responsável por essas mortes, vem destacada pelas cesuras do verso 55.

A outra palavra entre cesuras no verso 55 é *una* e tem um significado especial diante dos restantes versos do excerto. O sentido de “*una fax thalamos cremat*”

(“um facho queima os tálamos”) antecipa a informação de que um mesmo fogo queima vários corpos, um mesmo túmulo abriga cinzas de diferentes famílias, etc. Isso se deve à utilização de “um facho” no singular e de “tálamos” no plural. Além disso, o vocábulo *fax* também pode ser lido como uma metáfora da peste, que destrói os casamentos (*thalamos*). Os termos *thalamos* e *fax* têm seus sentidos ligados a casamento (respectivamente, “leito nupcial” e “tochas cerimoniais”), mas aqui, paradoxalmente, fala-se sobre funerais, não sobre matrimônio. Além disso, a expressão *una fax* pode ser relacionada à ideia de que juntar os membros de uma família é geralmente algo bom, mas aqui é o oposto, já que eles se unem em virtude da mesma desgraça.

No verso 56 faz-se presente uma nova metonímia: “*fletuque acerbo funera et questu carent.*” (“e os funerais carecem de gemidos e de lágrimas cheias de amargor”). Aí, lágrimas e gemidos representam as pessoas que estariam velando os mortos, mas não há pessoas suficientes para chorá-los – porque a peste está diminuindo repentinamente o número de habitantes na cidade e de entes queridos nas famílias. “Gemido” e “lágrimas” possuem um traço semântico comum que é ampliado pelo jogo sinestésico de *fletu acerbo* – “lágrimas cheias de amargor”: ambos os recursos remetem ao luto dos que choram, sendo a lágrima o efeito dessa dor. Esse verso contém não apenas uma série de aliterações (com os sons /f/, /u/ e /k/), como também uma flagrante assonância (/e/ + /u/ + /a/). Além disso, *fletu acerbo* e *questu carent* constituem uma permutação e recombinação fonêmica, típica da paronomásia. Essas repetições sonoras reforçam ainda mais a força dada ao sentimento de luto presente nos efeitos de sentido já citados.

Logo após a declaração sobre a falta de lágrimas nos funerais, aparecem duas informações que, a princípio, poderiam ser também ligadas à falta de pessoas para chorarem nos funerais. Mas, na verdade, ligam-se a outro sentido. Estão elas nos versos 57, 58 e na primeira metade do 59 (até a cesura principal): “*quin ipsa tanti pervicax clades mali/ siccavit oculos, quodque in extremis solet/ periere lacrimae*” (“ainda mais este sólido infortúnio: de tanto mal, os olhos se secaram e, como ocorre em situações extremas, finda o choro”). Secar os olhos e findar o choro, aliados a uma situação extrema, como é descrito na passagem, seria uma espécie de trégua – quando se chega ao ápice do sofrimento, é como se a dor fosse interrompida, num paradoxo, por ter-se tornado insuportável. As palavras em destaque métrico nesse trecho são *tanti* (verso 57), *oculos* (verso 58) e *lacrimae* (verso 59) – respectivamente, “tanto”, a intensidade do mal que causa as ações posteriores, os “olhos” que se secaram e o “choro” que findou, as palavras-chave que levam ao significado desse jogo de palavras. Observe-se também que *siccavit oculos* e *periere lacrimae* têm a mesma localização em versos consecutivos (ambos estão situados na primeira metade dos versos, antes da cesura principal), isto é, estão em paralelismo não só semântico, mas também métrico.

Em seguida, da segunda metade do verso 59 até o final do verso 61, tem-se uma bem marcada sequência de quiasmos: “*portat hunc aeger parens*” (verso 59) e “*mater hunc amens gerit*” (verso 60) trocam entre si as posições dos sujeitos (*parens* e *mater*) e dos verbos (*portat* e *gerit*). Além disso, também há construção em cruz entre “*supremum ad ignem*” (verso 60) e “*in eundem rogam*” (verso 61). Esses quiasmos têm como efeito de sentido o relevo dado a uma gradação, já presente desde o início do trecho, mas que começa a ter destaque aqui e vai crescendo até o verso 70 – a pilha de mortos vai aumentando, além do número de fogueiras fúnebres e da quantidade de fogo em cada uma delas. Os destaques pelas cesuras para *portat* (verso 59) e *mater* (verso 60) marcam o início dos trechos em quiasmo. Já o verbo *repetat*, em destaque pelas cesuras no verso 61, está ligado à referida gradação – “O febril pai leva o filho/ ao sumo fogo. Traz um a mãe pasma/ e corre a levar outro à mesma pira”, e, sucessivamente, as fogueiras recebem mais e mais mortos até o fim do excerto.

A gradação continua nas sentenças presentes nos versos 62 e 63 (“do próprio luto nasce um novo luto e, ao redor de um funeral, caem suas exéquias”) em que se faz um interessante jogo de palavras com “luto” e “nacer”: um luto nascer do próprio luto representa aquilo que a peste causa aos tebanos; trata-se de processo cíclico, em que um luto leva ao outro e, esse último leva a mais outro, até que não se possa mais ter ninguém de luto. Dessa forma, é enriquecedor para esse significado que a palavra destacada pelas cesuras no verso 62 seja *luctus*. Em seguida, no verso 63, destaca-se *circa funus* (“ao redor da pira fúnebre”), o adjunto adverbial de lugar de “caem suas exéquias”, o que vem a ser uma forma de complementar o verso anterior com uma prova do quanto é imediato o efeito de um luto sobre o outro (o exato local em que as pessoas morrem é o mesmo em que elas prestam as honras fúnebres a quem estão velando).

Os versos 64, 65 e 68 trazem outro quiasmo, cruzando “*flammis corpora alienis cremant*” (verso 64) com “*diripitur ignis*” (verso 65) que, por sua vez, cruza com “*iam rogos silvae negant*” (verso 68). Nos dois primeiros itens dessa figura de linguagem, *flammis* e *ignis* são as palavras colocadas em relevo pelas cesuras de ambos os versos e dialogam em sua semântica, tendo ambas o mesmo referente (a pira fúnebre). No verso 68 a palavra que remete a essa mesma pira é *rogos*, que não está entre cesuras (nesse verso, o destaque é outro, tratado a seguir), mas faz parte desse mesmo quiasmo. O cruzamento métrico de “os próprios corpos queimam em alheias chamas”, “o fogo é disputado” e “as florestas já negam as fogueiras” leva à mesma gradação, desta vez com foco na quantidade de piras.

Nos versos 66 e 68 a palavra em destaque pelas cesuras é a mesma, em diferentes casos: *tumuli* (verso 66) e *tumulis* (verso 68). Primeiro, foi focalizada a quantidade de mortos, depois, os mortos um a um, em seguida, o crescente número de fogueiras e, agora, focaliza-se a questão dos túmulos: a falta de terra para eles, a

impossibilidade de se separar as pessoas em covas individuais. Esse é o efeito dos destaques: continuar a gradação por um novo foco.

Seguem-se as outras palavras entre cesuras do verso 65 até o 69: 1) *nullus* (verso 65), que enfatiza o fato de que não existe “nenhum” pudor aos miseráveis (somente lhes importa cumprir com o ritual de queimar e enterrar seus mortos); 2) *sancta* (verso 66), que traz o grande motivo da realização do ritual fúnebre – os ossos são sagrados, porque pertenciam a entes queridos, a membros da família e, por isso, devem ser homenageados com as honras fúnebres –; 3) *satis est* (verso 67), que revela a pressa dos vivos em pelo menos queimar seus mortos, já que não há mais a possibilidade de separar as cinzas de um e de outro, tendo em vista o fato de que as florestas já lhes nega o fornecimento de lenha para mais fogueiras; 4) *non ars* (verso 69), que põe em relevo a inexistência de artifícios para acabar com a devastação causada pela peste (o problema já não pode mais ser resolvido com racionalidade), e 5) *ulla* (verso 69), que continua o lamento proposto por *non ars*, acrescentando que também não há uma “única” súplica que possa ser ouvida para diminuir a agonia da população.

O trecho “*non vota, non ars [...] cadunt medentes, morbus auxilium trahit*” possui conveniente estruturação, com a colocação de dois itens negativos seguida de dois afirmativos. Essa forma de compor o discurso dá a clara ideia de causa e consequência, o que se liga imediatamente ao raciocínio lógico que levou o texto até esse ponto específico. Assim, no trecho em questão, o discurso chega a seu fim de forma natural e precisa, com sua eloquência revelada pela contínua expressividade aliada a cada um dos conteúdos que carrega. Observe-se ainda a perfeita construção simétrica que finaliza o excerto no verso 70: “*cadunt medentes, morbus auxilium trahit*”. As cesuras destacam *morbus*; os verbos se situam, respectivamente, no início e no final do verso; entre verbos e palavra em destaque, um termo se sobrepõe em cada metade do verso: “Caem os médicos, a doença leva a cura”. A simetria ao redor de *morbus* contribui para destacar, na conclusão de um assunto (depois disso, Édipo se põe a fazer uma oração aos deuses), que ela, a doença, é uma das consequências da peste. O tema desse trecho (a doença) é concluído com a ideia de que o fim da cidade está próximo: não há cura, não há médicos, isto é, a doença levará a todos, um a um – essa ideia fecha o excerto com uma espécie de *Ringkomposition* - composição em anel. É o final máximo para uma gradação que vinha enumerando os mortos pela cidade. A argumentação, dessa forma, consegue até aqui deixar bem clara a necessidade da investigação que ocorrerá no decorrer da tragédia, para que o assassino de Laio seja descoberto e punido e a cidade, afinal, fique livre de todo esse mal.

Para a tradução expressiva em língua portuguesa, procurou-se valorizar os mencionados recursos expressivos, sem deixar de lado questões como a fluência e as diferenças estruturais entre língua de partida e língua de chegada. De acordo com

Jakobson (2005, p. 69), “as línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar”.

Os dezoito trímetros iâmbicos resultaram, em português, em vinte e cinco decassílabos. O aumento do número de versos na versão portuguesa já era esperado, já que o metro do texto latino possibilita a inserção de mais sílabas, se comparado ao metro escolhido para esta versão. Afirma Oliva Neto (2007, p. 26) sobre a tradução de Bocage de *Metamorfoses*, de Ovídio, em decassílabos, que reduz o número de sílabas dos hexâmetros ovidianos e, conseqüentemente, aumenta o número de versos na versão portuguesa:

Bocage [...] empregara o decassílabo e, ainda não preocupado com o fato de desprender um número maior de versos, não procura, condensando, reduzir ou resumi-los. Como a unidade rítmica do poema é um verso mais conciso do que o dodecassílabo e o alexandrino – a tradução no todo, a despeito da maior dimensão que assume, ritmicamente é de uma concisão dinâmica.

Também a respeito da tradução de Bocage das *Metamorfoses* ovidianas, é relevante o estudo sobre a proporcionalidade tradutória proposto por Márcio Thamos (2011), que comprova a necessidade de aumento do número de versos em português. De acordo com os resultados de sua investigação, pode-se falar em um número ideal de decassílabos que seria equivalente a determinado número de hexâmetros:

O hexâmetro datílico apresenta uma constituição que varia de 13 a 17 sílabas, de acordo com o arranjo de longas e breves que formam os pés, em cada verso. Pode-se assim imaginar a média ideal de 15 sílabas no verso latino. O decassílabo português por sua vez terá, em termos absolutos, uma média ideal de 11 sílabas, e não exatamente de 10 como se pode ser levado a pensar de início. Isso se deve à observação de que a regra vernácula mais geral determina um acento prosódico na penúltima sílaba das palavras, que assim são denominadas paroxítonas. Desse modo, dividindo-se 15 por 11, a paridade métrica na tradução de hexâmetros em decassílabos baseada numa proporcionalidade silábica absoluta entre os versos pode ser expressa pela relação matemática de 1,3666... decassílabos por hexâmetros. Arredondando-se o resultado para 1,40, a fim de absorver a dízima periódica numa única casa decimal, chega-se a uma proporção ideal, em números inteiros, de 7 decassílabos para 5 hexâmetros (THAMOS, 2011, p. 206).

Thamos (2011) analisou, segundo esse critério, a quantidade de decassílabos da versão de Bocage e constatou que a proporção se aplica perfeitamente. Assim, também com os trimetros iâmbicos, aplica-se a lógica do aumento do número de

decassílabos na versão em língua portuguesa, para que se alcance a equivalência frente aos versos latinos que, assim como os hexâmetros, são mais longos. No presente artigo, essa lógica é seguida – o número de versos da tradução é maior que o do texto de partida. Entretanto, opta-se por não medir a proporção entre trímetros iâmbicos e decassílabos, já que a naturalidade do texto na língua de chegada foi priorizada. Além disso, também se deu preferência, na versão em português, aos efeitos de sentido em detrimento das figuras de linguagem durante o trabalho tradutório. O resultado foi o seguinte:

Nenhuma parte é imune à destruição,
os sexos e as idades, todos ruem,
jovens e velhos, filhos e pais une
a fatal peste. Um facho queima os tálamos,
e os funerais carecem de gemidos
e de lágrimas cheias de amargor.
Inda mais esse sólido infortúnio:
de tanto mal os olhos se secaram
e, como ocorre em situações extremas,
finda o choro. O febril pai leva o filho
ao sumo fogo; traz um a mãe pasma
e corre a levar outro à mesma pira.
Do próprio luto nasce um novo luto
e ao pé de um morto morre quem o chora.
Seus corpos queimam em alheias chamas;
todo fogo é por eles disputado,
nenhum pudor aos desgraçados resta.
Túmulos definidos não encobrem
ossos santos: queimados basta estarem –
quanto deles vai embora com as cinzas!
Está faltando terra para os túmulos,
florestas já recusam as fogueiras.
Nenhuma súplica e saber nenhum
levantam os enfermos desde o chão:
a peste leva a cura e mata os médicos.

Nessa proposta tradutória, procuraram-se equivalentes aos recursos poéticos citados, com a condição de que a correspondência entre expressão e conteúdo sobrevivesse na versão em língua portuguesa. Assim, os dois primeiros versos mantém o ritmo proposto pela divisão simétrica do texto latino, embora na língua de chegada não exista o mesmo tipo de escansão. Em português, a simetria é feita por meio de grupos de sintagmas: “Nenhuma parte/ é imune/ à destruição,/ os sexos/ e as idades,/ todos ruem,”.

Os dois versos seguintes procuram manter paralelos os blocos que compõem o objeto do verbo “unir” e reproduzem o *enjambement* do texto de partida: “jovens e velhos, filhos e pais une/ a fatal peste. Um facho queima os tálamos,”. Além disso, o “um facho”, que está em destaque no texto latino por meio de *una*, ficou localizado na sexta sílaba (tônica) do decassílabo, portanto, também em posição de destaque. Também foi possível manter o singular de “facho” e o plural de “tálamos”, possibilitando a leitura metafórica citada na análise do trecho.

As metonímias de “parte”, “idades”, “sexos”, “lágrimas e gemidos” foram absolutamente mantidas, assim como a ironia e o eufemismo de “une a fatal peste”.

Não se manteve o paralelismo em “os olhos se secaram” e “finda o choro”, mas, em compensação, fez-se uma construção em cruz com essas duas estruturas, complementadas pelo cruzamento de “de tanto mal” e “em situações extremas”, que também trazem sentidos semelhantes.

Os quiasmos dos versos 59 a 61 foram mantidos, o que gera também na tradução o efeito crescente em relação à pilha de mortos, dando relevo à figura da gradação presente em todo o excerto. Também foi possível manter os quiasmos dos versos 64, 65 e 68, pelo menos no que diz respeito à localização das palavras “chama”, “fogo” e “fogueiras”, que ficaram em posição cruzada também na tradução.

Em relação à *tumuli* e *tumulis* dos versos 66 e 68, os termos não continuaram em posição de destaque na versão portuguesa, mas foi mantida a repetição da palavra e foi possível colocá-las em posições opostas (uma em início e a outra em fim de verso), procurando trazer relevo a essa repetição de outro modo.

O último verso em português não contém a simetria do seu correspondente latino, mas finaliza com sucesso a gradação e o tratamento sobre o tema do excerto – as mortes dos habitantes causadas pela peste e a falta de solução racional ou religiosa para o problema. Tentando compensar a ausência da simetria, a versão portuguesa traz uma metáfora doença-pestes (a doença é que leva a cura e por causa dela é que caem os médicos, mas essa mesma doença é efeito da peste, portanto, a peste é a responsável por tudo isso, ou seja, pela existência dessa gradação crescente de mortos e de fogueiras fúnebres).

Em conclusão, resta acrescentar que, para se chegar a uma tradução expressiva, é imprescindível um estudo minucioso do texto de partida, verso a verso: os procedimentos poéticos, as preferências de vocabulário e de estrutura sintática, entre tantos outros. É preciso, ao máximo, procurar obter, nos termos de Brodsky

(1994, p. 84-85), uma afinidade estilística e psicológica com o texto de partida, além de um sentimento análogo, ao do texto que ora se traduz, pela civilização.

SANCHES, C. M. The deaths of Thebans in Seneca's Oedipus: an analysis of the expressiveness. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 175-188, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents a semiotic study on the expressiveness of an 18-verse extract of Seneca's Oedipus tragedy - the excerpt is part of the first speech of the protagonist (verses 52-70) - followed by a poetic translation. We study how expressiveness and text content are connected to the composition of meaning effects present in the excerpt. Therefore, we 1) make an analysis of the expressiveness, showing the poetic procedures used by the author (figures of speech, meter, rhythm, word games); 2) check the translation possibilities of these effects, seeking to provide a translational response to the Latin text.*

■ **KEYWORDS:** Oedipus. Semiotics. Seneca. Translation.

REFERÊNCIAS

BRODSKY, J. O filho da Civilização. In: _____. **Menos que um: ensaios**. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 1994. P. 73-97.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. e prólogo de I. Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. T. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 20. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 13-22, 2003.

LOURENÇO, F. Para uma terminologia portuguesa da métrica grega. **Boletim de Estudos Clássicos**, Coimbra, n. 55, p. 17-27, 2011. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30344/1/BEC%2055_artigo2.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em:

LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cutrix, 1980.

OLIVA NETO, J. A. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVIDIO. **Metamorfoses**. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina**: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina. 1997. 272 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Expressividad poética y traducción con breve lectura de Fedro, I. 1. **Argos**, Buenos Aires, v. 36, p. 29-44, 2013.

_____. O éthos poético de algumas imagines tibulianas. **Letras Clássicas**, v. 18, p. 138-172, 2016.

_____. Ritmo e expressividade do dístico elegíaco: Tibulo I.3.1-4. **Letras Clássicas**, v. 19, p. 114-129, 2017.

_____. Um conceito de equivalência na expressão vernácula da poesia latina. **Organon**, Porto Alegre, n. 27, p. 147-158, jul./dez. 1999.

SANCHES, C. M. Um projeto de tradução expressiva: Édipo e Fenícias, de Sêneca. **Nuntius Antiquus**, v. 10, n. 2, p. 55-70, 2014.

SENECA. **Seneca's Tragedies**. vol. II. Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London; Cambridge, Mass.: The Loeb Classical Library, 2004.

THAMOS, M. Do hexâmetro ao decassílabo: equivalência estilística baseada na materialidade da expressão. **Scientia Traductionis**, n.10, p. 201-2013, 2011.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

