

A Tradução Portuguesa do Texto Latino com o Auxílio de uma Semântica Imagética: Experimentações Semióticas Ternárias.

Prof. Mestre Antonio Marcos Gonçalves Pimentel (UFF / RJ)

antoniomarcosgopimentel@hotmail.com

O autor deste artigo é bacharel em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas Helio Alonso (1995), Licenciado em Português / Latim (2008), Mestre em Letras (2007) e doutorando em Literatura Comparada pela UFF/RJ e atualmente é professor credenciado do curso de Pós-Graduação Lato Sensu da mesma instituição.

Resumo

Este artigo trata das relações semióticas presentes no processo de tradução de um texto latino para sua versão em língua portuguesa. Questiona-se também a validade pedagógica ou não de uma interferência imagética relativa ao texto latino original neste processo, caracterizando-se uma tríade de espaços lógicos que se relacionarão sintática, morfossintática e semanticamente para que se chegue a uma significação comum que, ao mesmo tempo, seja capaz de respeitar a semântica latina, possibilite uma abertura de significação em língua portuguesa e esteja dentro das possibilidades semânticas da iconografia de interferência.

Abstract

This paper deals to the resident semiotic relations in the translation process of a latin text to its portuguese language version. The pedagogical validity or not about an imaging interference related to the original latin text in this process is also questioned, distinguishing the entire work by a triad of logical spaces that will be related syntactically, morphosyntactically and semantically in order to a common meaning be reached, that be able to, at the same time, respect the latin semantics, enable a meaning extension in portuguese language and be suitable in the semantic possibilities of the iconography of interference.

Palavras-Chave: 1. Literatura Latina; 2. Virgílio; 3. Iconografia; 4. Semiótica; 5. Didática.

A Tradução Portuguesa do Texto Latino com o Auxílio de uma Semântica Imagética: Experimentações Semióticas Ternárias.

Prof. Mestre Antonio Marcos Gonçalves Pimentel (UFF / RJ)

"A frase (como imagem da realidade) mostra seu sentido".

Wittgenstein, apud Nöth & Santaella (1998, p. 30)

I. Introdução

A experiência em sala de aula com a tradução de textos latinos para o português tem apontado algumas dificuldades comuns a alunos de períodos diferentes: a compreensão de um significado global do texto original para adaptá-lo à língua portuguesa, essa última, por sua vez, também com suas necessidades lingüísticas e semânticas próprias. Nas palavras dos próprios alunos, esta dificuldade se resume na seguinte expressão: "na hora de juntar tudo é que eu não consigo", observam. O levantamento estrutural, morfossintático, no entanto, com a prática, vai-se tornando mais fácil e já não se constitui em problema no primeiro reconhecimento do texto latino a ser traduzido. Até mesmo construções cristalizadas pelo uso no latim clássico - como as construções de supino, gerundivo, duplo acusativo, ablativo absoluto e outras tantas - são identificadas pelos alunos não pela estrutura e não si, considerando que ainda não tenham sido sistematizadas pelo professor, mas pela sua noção de que, como eles mesmos dizem, "algo não está batendo". Isso mostra que, no sistema bifásico de tradução latina composto pelo par cognitivo levantamento estrutural / compreensão semântica, o primeiro elemento é de mais fácil domínio pelos alunos que o segundo; contudo, é o segundo elemento que, mais do que o primeiro em certa medida e não afastado dele, é a chave da compreensão sígnica global que vai orientar uma melhor tradução em língua portuguesa.

Isso acontece, acreditamos, pela concisão da língua latina frente à prolixidade gramatical do português, que faz com que a leitura de seus textos transmita muito mais uma imagem mental plena de significados possíveis do que, como no português, uma imagem mental mais restrita, direta, mas não por isso carente da complexidade e riqueza literárias que lhe são características. É o que chamamos de dialética da imagética aberta (a proporcionada pelo latim) e da imagética fechada (proporcionada pelo português). Em se considerando possível essa tipologia, o que

se tem, portanto, na sistemática da tradução latina, é um movimento de retração e expansão sintático-semântico, isto é, num primeiro momento, ao aluno lhe é necessária uma escolha semântica dentro das várias possibilidades significativas que o texto lhe apresenta para, posteriormente, abrir essa escolha novamente dentro da possibilidade sintático-semântica que a língua portuguesa lhe possibilita. A imagem que podemos fazer deste movimento é a da areia que escorre em uma ampulheta. De início, é necessário que toda aquela quantidade de areia (significados possíveis) passe por um ponto de estreitamento (a escolha sintático-semântica); depois, a areia que conseguiu chegar na base da ampulheta vai-se espalhar de forma desordenada num primeiro momento (arrumação sintático-semântica no grande leque de possibilidades do português) até chegar a uma unidade compactada e coesa que, inclusive pelo próprio volume, volta a aproximar-se bastante do ponto de estreitamento da ampulheta (a escolha sintático-semântica original que agora se harmoniza com a escolha sintático-semântica do português). Ora, variando-se o tamanho das duas ampolas da ampulheta bem como do estreitamento entre elas, teremos traduções mais ou menos precisas, mais ou menos coerentes e mais ou menos fiéis ao texto latino (escolhas sintáticas e semânticas menos ou mais trabalhadas); bem como melhor ou pior "escorridas" pelo ponto de afunilamento (sentido ideal ou mais preciso do texto latino).

Não é novidade dizer que cada leitor subjetiva imageticamente um determinado texto lido. Formar-se-ão tantas imagens mentais quantos forem os leitores daquele texto. Contudo, mesmo que se respeite - e é muito produtivo que se respeite - a subjetividade de cada aluno/tradutor de latim, não se pode prescindir de um ponto de partida sintático-semântico para as traduções que dele se originarem. Assim, *pulchra puella*, por exemplo, poderá originar traduções em português como "menina bonita", "bela moça", "garota linda" e, até mesmo, por que não? - já que estamos em tempos de acordo ortográfico da língua portuguesa - "rapariga gira". Vê-se que todas as traduções são possíveis, e nenhuma delas foge do sentido original latino, que não pode ser outra coisa a não ser *pulchra puella*. A imagem que esse sintagma nominal produz na mente de cada aluno/tradutor é particularmente subjetiva, mas supõe-se e pretende-se que todas elas tenham algo em comum ainda que de forma platônica, ideal, afinal, "menina bonita", "bela moça", "garota linda" e "rapariga gira" são identicamente diferentes, se nos permitem a licença poética do paradoxo lexical.

Baseados nesse raciocínio, entendemos que seria válido apresentar um suporte imagético comum aos alunos/tradutores de latim para que lhes fosse sanada essa dificuldade por eles apresentada durante vários momentos do curso de latim (pelo menos do curso de latim da UFF pelo qual passei e no qual hoje leciono). Uma vez que o levantamento estrutural não representa mais, progressivamente, um problema na prática da tradução, o segundo passo, o da escolha e arrumação sintático-semântica, ainda que esteja já lastreado semanticamente por bons dicionários, como o do professor Ernesto Faria - e sabemos que os verbetes e suas acepções já são, igualmente, uma orientação significativa e, conforme Saussure, de certa forma, também imagética, proporcionada pela dicotomia própria dos signos lingüísticos - pode ser facilitado, por exemplo, quando houver, pela iconografia: estatuária, quadros, gravuras, mapas, etc.

Nesta comunicação, apresentamos, pois, uma experimentação dessa hipótese baseada no trecho da Eneida de Virgílio que descreve o Escudo de Enéias (Canto VIII, v. 608-731) e na gravura do próprio Escudo de Enéias, criada por L. Beitar e anexada na edição inglesa da obra de Vergílio traduzida por Christopher Pitt em 1763, onde verificaremos, portanto, as aproximações e afastamentos da iconografia de Beitar com o texto de Virgílio e sua possível ou não valia pedagógica nas traduções de latim orientadas em ambiente acadêmico.

II. Cognição e Semiótica: Possibilidades Teóricas

Nosso estudo de caso está ancorado em toda a discussão semiológica sobre a qual se debruçaram e debruçam-se ainda hoje lingüistas e filósofos de várias épocas e correntes de pensamento diferentes. Optamos por trabalhar com a obra *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, de Nöth e Santaella (1998) por conter de forma sistematizada, aprofundada e muito bem organizada as teorias mais representativas que tratam das questões pertinentes à nossa proposta, desde Platão até a imagem manipulada por softwares gráficos. É assim que, partindo do que diz Santaella, fazemos nosso primeiro questionamento. Diz a autora:

"O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias [...]. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como

representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados, já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. Os objetos unificadores dos dois domínios da imagem são os conceitos de "signo e de representação". (SANTAELLA, 1998, p. 15).

Se podemos, portanto, considerar que a iconografia do escudo de Enéias de Beitarde não pôde ter sido criada sem uma produção imagética mental primeira e que, por sua vez - agora não mais primeira, mas segunda -, só pôde ter sido produzida por um objeto concreto qualquer - no caso o texto latino de Virgílio -, não seria plausível que, guardando-se as proporções culturais de Beitarde e dos alunos/tradutores de latim, houvesse uma cognição comum do texto latino a ponto de se produzirem, repetindo o processo imagético mental sugerido por Santaella, as mesmas significações imagéticas, pelo menos, grosso modo? Em outras palavras, através do texto de Virgílio, dados os referenciais culturais e conhecimento de latim de cada tradutor, não se deveria chegar a imagens mentais semelhantes? A princípio, sim, cremos. Contudo, sabemos que nem sempre isso será possível. É nessas circunstâncias que entendemos de valiosa ajuda didática apresentar uma iconografia bastante aproximada do objeto textual que ela representa como um farol pelo qual os tradutores com mais dificuldades poderão ser guiados. O trabalho pode até mesmo se dar em sentido contrário: partir da apresentação da iconografia, sugerindo que se identifiquem nela todos os elementos que possibilitem uma narrativa e depois apresentar o texto latino como verificação dessa narrativa. Se houver discordâncias, será ainda mais produtivo o debate de idéias sobre a questão da imagem mental como representação de um texto. Assim, poderemos observar quantas *pulchrae puellae* podem ser mentalmente visualizadas e concretamente expressadas e discutirmos se, de fato, e para quem, são mesmo belas as *pulchrae* ou mesmo meninas as *puellae*.

É preciso lembrar também de onde partem os discursos, em que circunstâncias são produzidos, por quem são produzidos e para quem são produzidos, conforme já se preocupava Sartre. Essas questões são importantes se pretendemos legitimar a iconografia de Beitarde como pertinente a uma aproximação do texto latino de onde foi imaginada, isto é, a mentalidade dentro da qual o escudo de Enéias de Beitarde foi produzido é referencialmente consistente? Que níveis de significação e representação estão presentes na obra? Apresentar tal iconografia é

afastar ou aproximar os alunos / tradutores de latim do objetivo maior que é um consenso semântico? Beitard ter a feito ele próprio essa aproximação em primeira instância? Segundo Foucault, é muito provável que sim. Foucault vai lembrar que a época de criação da iconografia de Beitard é a chamada "era clássica". Dentro da história do signo que Foucault apresenta em seu *As palavras e as Coisas*, a era clássica - pós-renascentista - já trabalha com uma significação/representação entre idéias e não entre objetos. Se levarmos em consideração que o texto latino é uma idéia e a organização narrativo-icônica da gravura de Beitard também pode ser classificada como uma idéia no sentido de estruturação lógico-narrativa, então o gravador do século XVIII nos permite, hoje, mais de dois séculos depois, confrontar as idéias com as quais ele trabalhou no plano da verificação da representação do tipo idéia-idéia.

Existe ainda um outro fator teórico no qual nos baseamos para pensarmos possível nossa hipótese, que Santaella vai chamar de "visão logocêntrica sobre a dependência lingüística da imagem":

"Os argumentos a favor da dependência lingüística do entendimento da imagem são de dois tipos. O primeiro trata da realmente freqüente inserção de imagens em contextos texto-imagem. O outro trata da necessidade das imagens de recorrerem ao auxílio da linguagem dentro do seu processo de entendimento e interpretação. Neste sentido, Barthes defende a heteronímia semiótica da imagem. Com referência às fotos de imprensa e propaganda, ele traz à luz os seguintes argumentos a favor da hipótese de que o entendimento de uma imagem é conduzido através da mediação da linguagem (Barthes 1964a: 10): 'Imagens [...] podem significar [...], mas isso nunca acontece de forma autônoma, Cada sistema semiológico tem sua própria mistura lingüística. Onde existe uma substância visual, por exemplo, seu significado é confirmado pelo fato de que ele é duplicado por uma mensagem visual de tal forma que, no mínimo, uma parte da mensagem icônica seja redundante ou aproveitada de um sistema lingüístico'. (SANTAELLA, 1998, p. 42).

Nosso caso trata especificamente do argumento referente à necessidade das imagens recorrerem ao auxílio da linguagem dentro do seu processo de entendimento e interpretação, mas como isso se dá em relação à gravura de Beitard? Através da heteronímia defendida por Barthes no sentido de ter sido impossível a Beitard criar seu escudo de Enéias sem que houvesse um escudo de Enéias textual para isso. Contudo, percebe-se que a heteronímia de Barthes não é linear, mas cíclica. Embora a explicação de Santaella sugira que as imagens recorram ao auxílio da

linguagem para serem compreendidas, a linguagem, para que exista efetivamente no mundo, precisa também das imagens para ser construída e entendida. Desse modo, tem-se que uma é gerada da outra e, como o signo saussuriano acabam por se tornarem indivisíveis. É dentro dessa indissociabilidade que se encaixa nossa proposta: não só a imagem recorre ao texto, mas também o texto pode recorrer à imagem, criando um movimento de ida e vinda onde é aperfeiçoado o processo de tradução, onde se chega à sintonia fina da semântica comum entre os dois idiomas. Há teóricos, como Susan Langer, que não concordam com essa heteronímia e estruturam imagem e discurso de forma isolada.

"Em sentido estrito, a linguagem é, em sua essência, discursiva. Ela possui unidade de significado permanente que podem ser ligadas a outras unidades de significado ainda maiores. Ela contém equivalências fixas, que tornam definições e traduções possíveis. Suas conotações são de caráter geral, de forma que atos não-verbais, como apontar, olhar, modificar a voz, são necessários para que denotações específicas sejam atribuídas a suas expressões. Todas estas características ressaltadas a distinguem do simbolismo "sem palavras", que não é discursivo nem traduzível não permite nenhuma definição dentro de seu próprio sistema e não é capaz de transmitir o geral diretamente. Os significados transmitidos pela língua são entendidos um após o outro e, então, resumidos em um todo por um processo conhecido como discurso. Os significados de todos os outros elementos simbólicos que formam juntos um símbolo maior e articulado somente são entendidos através do significado do todo, através de suas relações na estrutura holística. O fato de que eles, de algum modo, funcionem como símbolos é explicado por eles pertencerem todos a uma apresentação simultânea e integral. Chamaremos esse tipo de semântica de "simbolismo apresentativo" a fim de caracterizar a diferença da sua essência da do simbolismo discursivo, isto é, da "linguagem" real". (LANGER 1942: 103, apud SANTAELLA, 1998, p. 44).

A separação conceitual de Langer não prejudica em nada nossa hipótese, muito pelo contrário. Ao afirmar que a linguagem "contém equivalências fixas, que tornam definições e traduções possíveis", e que "suas conotações são de caráter geral", ela só está caracterizando as particularidades lingüísticas do latim frente ao português, e colocando-o numa esfera de potencialidade de tradução. Ao mesmo tempo em que define a linguagem discursiva desse modo, também define o símbolo - categoria na qual é possível inserir a gravura de Beitar - como um não discursivo nem traduzível, além de "incapaz de transmitir o geral diretamente". Ora, essas definições só reforçam

nossa idéia de tratar a gravura não como um parâmetro fidedigno de uma realidade dada qualquer, mas como uma ferramenta auxiliar no processo de entendimento do texto latino. Se a linguagem latina é, para alunos/tradutores, potencialmente traduzível mas insuficiente para se chegar a uma tradução válida, e o símbolo é incapaz de traduzir-se em uma plenitude significativa de forma direta, isso não parece uma condição muito propícia para que a linguagem e símbolo, principalmente quando representam a mesma matéria, se entrelacem sintática e semanticamente? Não há por que duas instâncias semióticas não se autocompletarem mantendo suas características próprias, já que todas elas, cada uma com sua incompletude, referem-se à mesma coisa.

"Outros aspectos desse tipo de diferenciação entre linguagem e imagem foram apresentados pela pesquisa sobre eficiência específica da imagem em comparação à linguagem. De acordo com esta, as imagens atuam mais fortemente de maneira afetivo-relacional, enquanto a linguagem apresenta mais fortemente efeitos cognitivos-conceituais (Janney & Arndt 1994). Imagens fomentam atenção e motivação, são mais apropriadas à apresentação de informação espacial e facilitam, em certo grau, determinados processos de aprendizagem (Weidernmann 1988: 135-138). A eficácia emocional das imagens cresce com o grau de sua iconicidade (Reimud 1993)". (SANTAELLA, 1998, p. 44).

Se admitirmos que estão em jogo no processo de tradução a emoção e a motivação - não esqueçamos que a literatura também compreende inevitavelmente esses dois aspectos subjetivos -, então não é necessário que se excluam essas duas visões da dicotomia semiótica linguagem/imagem: ambas acabam de complementando e são de certa forma, harmônicas, pelo menos para nossos propósitos.

II. Imagem, Texto e Contexto: Possibilidades Práticas

"A relação entre imagem e seu contexto verbal é íntima e variada. A imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário. Em ambos os casos, a imagem parece não ser suficiente sem o texto, fato que levou alguns semioticistas logocêntricos a questionarem a autonomia semiótica da imagem. A concepção defendida de que a mensagem imagética depende do comentário textual tem sua fundamentação na abertura semiótica peculiar à mensagem visual. A abertura interpretativa da imagem é

modificada, especificada, mas também generalizada pelas mensagens do contexto imagético. O contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal". (SANTAELLA, 1998, p. 53).

A interdependência a que Santaella se refere no trecho acima entre texto e imagem é nosso ponto de partida para o cotejo entre Beitard e Virgílio. Supondo que a imagem é uma representação fiel do texto, e que o conhecimento de latim do aluno/tradutor vai levá-lo, em maior ou menor grau, a imagens mentais coincidentes com a gravura de Beitard, a complementaridade das duas semioses deverá suprir alguma falha no processo de criação de imagens mentais produzida pela leitura do texto latino. "[...] no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição (cf. Bardin 1975: 111)". (SANTAELLA, 1998, p. 55). A essa aproximação cuja finalidade é a orientação de uma semiose através de outra, Barthes vai chamar de relais : "o texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado". (BARTHES, 1964 : 38-41. apud SANTAELLA, 1998, p. 55).

Por fim, gostaríamos apenas de sistematizar essas relações intersemióticas dentro da nossa proposta de tradução com auxílio iconográfico através do seguinte quadro:



O Processo de Tradução Intersemiótica

“At Venus aetherios inter dea candida nimbos
dona ferens aderat; natumque in ualle reducta
ut procul et gelido secretum flumine uidit,

talibus affata est dictis seque obtulit ultro:

'en perfecta mei promissa coniugis arte

munera. ne mox aut Laurentes, nate, superbos

aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.'

dixit, et amplexus nati Cytherea petiuit, 615

arma sub aduersa posuit radiantia quercu.

ille deae donis et tanto laetus honore

expleri nequit atque oculos per singula uoluit,

miraturque interque manus et bracchia uersat

terribilem cristis galeam flammasque uomentem, 620

fatiferumque ensem, loricam ex aere rigentem,

sanguineam, ingentem, qualis cum caerula nubes

solis inardescit radiis longeque refulget;

tum leuis ocreas electro auroque recocto,

hastamque et clipei non enarrabile textum. 625

illic res Italas Romanorumque triumphos

haud uatum ignarus uenturique inscius aeui

fecerat ignipotens, illic genus omne futurae

stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.

fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro 630

procubuisse lupam, geminos huic ubera circum

ludere pendentis pueros et lambere matrem

impuidos, illam tereti ceruice reflexam

mulcere alternos et corpora fingere lingua¹.

nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas 635

consessu caeuae, magnis Circensibus actis,

addiderat², **subitoque nouum consurgere bellum**

Romulidis Tatioque seni Curibusque seueris³.

post idem inter se posito certamine reges

armati Iouis ante aram paterasque tenentes 640

stabant et caesa iungebant foedera porca⁴.

haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae

distulerant (at tu dictis, Albane, maneres!),

raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus

per siluam, et sparsi rorabant sanguine uepres⁵. 645

nec non Tarquinius eiectum Porsenna iubebat

accipere ingentique urbem obsidione premebat;

Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant⁶.

illum indignanti similem similemque minanti

adspiceres, pontem auderet quia uellere Cocles 650

et fluuium uinclis innaret Cloelia ruptis⁷.

in summo custos Tarpeiae Manlius arcis

stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat,

Romuleoque recens horrebat regia culmo.

atque hic auratis uolitans argenteus anser 655

porticibus Gallos in limine adesse canebat;

Galli per dumos aderant arcemque tenebant

defensi tenebris et dono noctis opacae.

aurea caesaries ollis atque aurea uestis,

uirgatis lucent sagulis, tum lactea colla 660

auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant

gaesa manu, scutis protecti corpora longis⁸.

hic exsultantis Salios nudosque Lupercos

lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo

extuderat⁹, castae ducebant sacra per urbem **665**

pilentis matres in mollibus¹⁰. **hinc procul addit**

Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,

et scelerum poenas, et te, Catilina, minaci

pendentem scopulo Furiarumque ora trementem¹¹,

secretosque pios, his dantem iura Catonem¹². **670**

haec inter tumidi late maris ibat imago

aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,

et circum argento clari delphines in orbem

aequora uerberant caudis aestumque secabant¹³.

in medio classis aeratas, Actia bella, **675**

cernere erat, totumque instructo Marte uideres

feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.

hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar

cum patribus populoque, penetibus et magnis dis,

stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammas **680**

laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.

parte alia uentis et dis Agrippa secundis

arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum,

tempora nauali fulgent rostrata corona.

hinc ope barbarica uariisque Antonius armis, **685**

uictor ab Aurorae populis et litore rubro,

Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum

Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx¹⁴.

una omnes ruere ac totum spumare reductis

conuulsum remis rostrisque tridentibus aequor. 690

alta petunt; pelago credas innare reuulsas

Cycladas aut montes concurrere montibus altos,

tanta mole uiri turritis puppibus instant.

stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum

spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt. 695

regina in mediis patrio uocat agmina sistro,

necdum etiam geminos a tergo respicit angues.

omnigenumque deum monstra et latrator Anubis

contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam

tela tenent. saeuit medio in certamine Mauors 700

caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae,

et scissa gaudens uadit Discordia palla,

quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello¹⁵.

Actius haec cernens arcum intendebat Apollo

desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi, 705

omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei.

ipsa uidebatur uentis regina uocatis

uela dare et laxos iam iamque immittere funes.

illam inter caedes pallentem morte futura

fecerat ignipotens undis et Iapyge ferri, 710

contra autem magno maerentem corpore Nilum

pandentemque sinus et tota ueste uocantem

caeruleum in gremium latebrosaue flumina uictos¹⁶.

at Caesar, triplici inuectus Romana triumpho

moenia, dis Italis uotum immortale sacrabat, 715

maxima ter centum totam delubra per urbem.

laetitia ludisque uiae plausuque fremebant;

omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae;

ante aras terram caesi strauere iuueni.

ipse sedens niueo candentis limine Phoebi 720

dona recognoscit populorum aptatque superbis

postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,

quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.

hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,

hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos 725

finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis,

extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis,

indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes¹⁷.

Talia per clipeum Vulcani, dona parentis,

miratur rerumque ignarus imagine gaudet 730

attollens umero famamque et fata nepotum”.

TEXTO EM PORTUGUÊS¹

"Entretanto Vênus, deusa radiante entre as nuvens etéreas, chegava trazendo seus dons; e, apenas viu ao longe o filho, retirado para um vale afastado, às margens do gelado rio, dirige-lhe estas palavras em se oferecendo aos se

¹ VIRGÍLIO (2003), pp. 227-231.

As legendas do tipo "Figura" referem-se aos terços de quadrantes da gravura de Beitard. Já as legendas do tipo "vv." referem-se aos versos latinos do texto de Virgílio que constam do Anexo II deste trabalho.

olhares: 'Eis aqui as armas prometidas, fabricadas pela arte do meu esposo; não temas, filho, desafiar depois para o combate os soberbos laurentinos ou o valente Turno'. Citeréia diz e toma seu filho nos braços; depois depõe, na sua frente, sob um carvalho, as armas brilhantes. (vv. 608-616)

"Enéas, radiante com o presente da deusa e com tão grande honra, não pode saciar os olhos; percorre com o olhar cada um dos objetos; admira-os, volta nas mãos e nos braços este capacete cujo penacho espalha o terror e vomita chamas, esta espada que traz a morte, esta rígida couraça de bronze, cor de sangue, enorme, semelhante à nuvem azulada que se abrasa com os raios do sol e reenvia longe seu brilho; em seguida contempla as botas polidas, feitas de electro e outro refundido, a lança, as indescritíveis cinzeladuras do escudo. (vv. 617-625)

"Nele, o deus poderoso do fogo, que não ignora a arte dos vates nem os segredos do porvir, havia gravado a história da Itália, e os triunfos dos romanos, assim como toda a seqüência dos futuros descendentes de Ascânio, e, por ordem, as guerras que sustentaram. [Havia gravado uma loba, que acabara de parir, deitada no verde antro de Mavorte; suspensos ao redor das suas tetas, dois meninos brincavam e sugavam sem manifestar temor, enquanto a loba, voltando a cabeça sem esforço, os acariciava a um e outro e lhes compunha o corpo lambendo-os (Figura I / vv. 626-634)]. [Não longe deste quadro representara Roma e as sabinas raptadas contra o direito das gentes, na assembléia do circo, durante a representação dos grandes jogos (Figura II / vv. 635-637)]; [e de súbito, estala nova guerra entre os romúlidas e o velho Tácio que reinava sobre os curetes severos (Figura III / vv. 637-638)]. [A seguir, os mesmos reis, cessada a luta, se tinham de pé, em armas, diante do altar de Júpiter, com uma pátera na mão, selando sua aliança em imolando uma porca (Figura IV / vv. 639-641)]. [Não longe deste, viam-se rápidas quadrigas que esquartejavam Mécio (mas tu, ó albano, não podias permanecer fiel à tua palavra) e Tulo arrastava através da floresta as entranhas do pérfido guerreiro, e as moitas úmidas gotejam sangue (Figura V / vv. 642-645)]. [Mais longe Porsena exigia que os romanos recebessem Tarquínio expulso do trono, e sitiava a cidade com apertado cerco; os descendentes de Enéias corriam às armas pela liberdade (Figura VI / vv. 646-648)]. [Via-se o etrusco respirando indignação e ameaça, porque Cocles rompera a ponte e Clélia, quebrando as cadeias, atravessara o rio a nado (Figura VII / vv. 649-651)]. [No alto do escudo, Mânlio, guardião da cidadela tarpéia, se tinha de pé diante do templo e ocupava o cume do Capitólio; o palácio de Rômulo se eriçava com um colmado

recente. E aqui um ganso de prata, voejando nos pórticos dourados, anunciava com seus grasnados a chegada dos gauleses às portas da cidade. Os gauleses grimparam por entre as moitas e, protegidos pelas trevas, graças a uma noite escura, iam ocupar a cidadela; seus cabelos são de ouro, suas vestes são de ouro; seus saios listrados brilham; seus pescoços cor de leite estão cercados de ouro; vibram nas mãos dardos alpinos e longos escudos cobrem seus corpos (Figura VIII / vv. 652-662). [Aqui cinzelara os sális saltando, os lupercos nus, os barretes de lã e os anciles caídos do céu (Figura IX / vv. 663-665)]; [as castas matronas, em carros de flexíveis molas, conduziam pela cidade as imagens sagradas (Figura X / vv. 665-666)]. [Mais longe grava também a região do tártaro, a profunda porta de Dite e os castigos dos criminosos e tu, Catilina, suspenso a um rochedo ameaçador, tremendo à vista das Fúrias (Figura XI / vv. 666-669)]; [separados dos maus, os piedosos, aos quais Catão dava leis (Figura XII / v. 670)].]No centro do escudo estendia-se ao longe a imagem dum mar encapelado, mas cujas vagas eram brancas de espuma; ao redor, golfinhos de prata brilhante, em círculo, varriam a líquida planície com suas caudas e fendiam os cachões (Anel Interno / vv. 671-674)]. [No meio podiam-se ver armadas de brônzeo rostro, a guerra de Célio, e se via todo o Leucates ferver em guerra acesa e a água refletir o ouro das armaduras. De um lado Augusto César, conduzindo os ítalos para o combate, com os senadores, o povo, os Penates e os grandes deuses, de pé sobre uma alta popa: suas têmporas alegres cintilam dupla chama e a constelação paterna lhe fulge sobre a cabeça. Do outro lado Agripa, secundado pelos ventos e pelos deuses, conduzindo seus exércitos, de porte marcial: suas têmporas brilham sob os rostros da coroa naval, soberba insígnia de guerra. Na frente, Antônio, com tropas estrangeiras e armas de toda espécie, voltando vencedor dos povos da Aurora e do litoral Vermelho; transporta com ele o Egito e os poderes do Oriente e a longínqua Bactriana e é seguido, ó abominação! por uma esposa egípcia (Figura XIII / vv. 675-688)]. [Todos se precipitam ao mesmo tempo e toda a líquida planície espuma sob os golpes dos remos e sob o tríplice dente dos rostros que a rasgam. Ganham o alto-mar; crer-se-ia que as Cíclades, arrancadas, nadavam pelas ondas, ou que altas montanhas se chocavam de encontro a outros montes: tão pesada é a massa dessas popas carregadas de torres que conduzem guerreiros! A mão espalha a chama da estopa, arremessa os dardos de ferro que voam; os plainos de Netuno enrubescem com uma carnificina até então inaudita. No centro, a rainha anima os batalhões com o sistro pátrio e não vê ainda duas serpentes que estão atrás dela. Monstros de deuses de todos os gêneros, entre outros o ladrador Anúbis, lutam, de armas na mão, contra Netuno e

Vênus, contra Minerva! Marte, gravado em ferro, enfurece-se no meio da batalha e as Fúrias cruéis repassam por cima das cabeças dos combatentes: folgando, com o manto rasgado, gira por ali a Discórdia; Belona a segue com o azorrague sangrento (Figura XIV / vv. 689-703). [Apolo Ácio, em vendo tal espetáculo, estendia seu arco; preso do mesmo terror, todos os egípcios, os indianos, todos os árabes, todos os sabeus voltavam as costas. Via-se a própria rainha, invocando os ventos, desfraldar as velas e soltar mais e mais as cordoalhas. O deus poderoso do fogo representara o Nilo com o seu vasto corpo, acabrunhado de tristeza, abrindo as pregas do seu manto, desdobrando-o inteiramente e chamando os vencidos para o seu seio azul e para o esconderijo dos seus rios cavernosos (Figura XV / vv. 704-713)].

["Entretanto, César, levado por tríplice triunfo às muralhas de Roma, consagrava aos deuses da Itália um voto imortal, em lhes consagrando por toda a cidade trezentos templos máximos. As ruas freíam de alegria, de jogos, de aplausos. Em todos os templos havia coros de matronas; todos tinham altares; diante dos altares, touros imolados juncavam o solo. Ele mesmo, sentado no limiar de neve do radioso Apolo, recebe as ofertas dos povos e prende-os nos soberbos portões; as nações vencidas avançavam em longa fila, tão várias no modo de trajar e nas armas como na linguagem. Aqui Vulcano representara a raça dos nômades e os africanos de veste flutuante; lá os lélegos, os cários, os gelonos sagitíferos; o Eufrates corria, já com ondas mais mansas, e os mórinos, os homens mais afastados do mundo, o Reno bicórneo, os daas indômitos e o Araxes indignado com a sua ponte (Figura XVI / vv. 714-728)].

["Tais são as maravilhas que Enéias admira no escudo de Vulcano, presente de sua mãe, e, sem conhecer esses acontecimentos, alegra-se em ver deles a imagem, carregando nos ombros a glória e os destinos dos seus descendentes (vv. 729-731)"]

II. A Descrição do Escudo de Enéias: O Texto, a Imagem e a Crítica

No original latino, o trecho que descreve o escudo de Enéias tem cento e dois versos. A maior parte das descrições que são "narradas" na iconografia de Beitarde são muito curtas, a mais extensa tem apenas oito versos, enquanto as outras podem ter apenas de um a quatro versos. Mas essa situação pertence apenas às doze cenas

exteriores. As quatro cenas do círculo interno são mais homogêneas, têm treze ou catorze versos, sendo que apenas uma tem nove. Essa divisão, é claro, é baseada tendo-se como referência as divisões narrativo-visuais de Beitarde que, por sua vez, seguem toda uma mentalidade própria da época em que a gravura foi feita: não podemos esquecer que estamos falando de uma produção de meados do século XVIII, uma época que, de modo geral, representa o ápice do iluminismo, do cientificismo e do racionalismo. Isso por si só já explica, por exemplo, a forma circular da gravura de Beitarde, dividida em quadrantes, sendo que o círculo externo tem cada quadrante dividido em três partes e o interno em quatro. Fica, contudo, a dúvida sobre a escolha temática de Beitarde para a divisão do círculo externo em doze cenas ter sido influenciada pelo cientificismo do século XVIII. A dúvida é pertinente, pois sabe-se que a produção cultural está intimamente ligada à história das mentalidades sob a qual foi criada. No entanto, basta que se faça a leitura da passagem, tanto em latim como em português (e escolhemos uma tradução em língua portuguesa de notável aproximação com o original latino) para que se perceba que, de fato, a divisão em doze cenas do círculo externo é perfeitamente consistente com a narrativa textual. Seriam possíveis outras divisões? Sim, a leitura do texto sugere algumas outras cenas narrativas, é verdade. Contudo, a divisão do texto latino em doze imagens narrativas é tão cabível, que fica difícil dizer se a questão do número de cenas é pautada no racionalismo do século XVIII ou se o racionalismo do século XVIII apenas se aproveitara da "coincidência" de doze cenas narradas para estruturar sua iconografia pelas mãos de Beitarde. Uma busca na literatura crítica também nos auxilia na questão das doze cenas. Maria Helena da Rocha Pereira (1984: 300-301) faz uma análise literária do trecho da Eneida e identifica onze momentos marcantes, sendo que alguns ela insere num evento "maior". Esta é a descrição de Pereira:

"Uma série de cenas relativas a acontecimentos importantes do passado lendário de Roma cerca o motivo central do triunfo de Augusto em Áccio. Essas cenas são: - a loba a amamentar Rômulo e Remo (I); - o rapto das Sabinas (em três episódios); a celebração dos jogos (II); o deflagrar da guerra entre Sabinos e Romanos (III); a conciliação (IV)); - o terrível castigo de Meto, o ditador de Alba Longa, que, na guerra contra do Fidenates, traíra os Romanos (V); - a invasão de Porsena (VI) e os feitos heróicos de Horácio Cocles e de Clélia (VII); - a defesa do Capitólio

contra os Gauleses, c. 390 a.C. (VIII); - danças dos Sálios e dos Lupercos (IX); - o Tártaro (lugar dos castigos, onde está Catilina) (X) e o sítio dos justos (onde Catão de Útica é legislador) (XI).

Fica faltando uma única cena, a de número X na gravura de Beitar, referente à passagem: "as castas matronas, em carros de flexíveis molas, conduziam pela cidade as imagens sagradas" (Ver Anexo I), trecho de apenas um verso. Se Pereira não viu motivos culturais relevantes para que esse trecho fosse, como ela chama, um "acontecimento importante do passado lendário de Roma", então Beitar teria feito desse trecho uma passagem digna de ser representada em sua gravura; mas pela possibilidade de uma imagética rica que valesse a pena ser descrita visualmente ou por que onze cenas relevantes não representam uma divisão exata - e portanto racional - dentro de um círculo? Será esta uma questão intrínseca aos "espaços lógicos" de cada autor? Fica a questão para ser discutida em trabalhos com maior fôlego.

Resta analisar o círculo central da gravura de Beitar. Segundo Pereira, toda a área do círculo interior é a descrição da batalha do Áccio e, embora ela não divida todo o episódio explicitamente em quatro partes como faz Beitar em sua narrativa visual, podemos encontrar quatro momentos distintos em que a autora explica o desenrolar da batalha:

"Efectivamente, de um lado está César Augusto com a Itália, o Senado e o povo, os Penates e os grandes deuses [...] (Figura XIII) .

"A seqüência confirma o que estes antecedentes indicavam: Octávio representa a civilização, Antonio e Cleópatra a barbárie. Esta oposição é transferida para o campo divino, quando se comparam os deuses teriomórficos do Egipto com os antropomórficos dos Ocidentais: [...] (Figura XIV).

"Depois, o 'Nilo entristecido, com seu corpo ingente' (711) que 'soltas as pregas de toda a sua veste, chamava os vencidos' [...]". (Figura XV).

"A descrição do centro do escudo, porém, não está ainda concluída. Falta o tríplice triunfo de Augusto (sobre os Dálmatas, pela batalha de Áccio, pela tomada de Alexandria [...])" (Figura XVI).

O que temos então até agora é uma grande convergência de identificação de momentos narrativos entre a crítica de Pereira, a tradução de Spalding, o original de Virgílio e a iconografia de Beitard. Mas será que essa convergência é completa? Será que a convergência discursivo-textual entre Virgílio, Spalding e Pereira consegue projetar-se com fidelidade na iconografia de Beitard? E, se consegue, a semelhança semiótica é de que grau? Qual sentido deve ser privilegiado no auxílio da tradução do texto latino: o texto pela iconografia ou a iconografia pelo texto?

Pelo cotejo entre textos e imagem, ficam claras algumas questões e, delas, algumas propostas. Uma delas é o fato de a imagem ser muito mais expansiva semanticamente do que o texto. As cenas de Beitard permitem vôos de imaginação maiores, exercícios de apreensão de conteúdo que vão além do que o texto, enquanto estrutura morfossintática mas não ainda semântica, permite. Nas cenas, há muito mais conteúdo que, se for transformado em texto, levará com ele outros léxicos que podem não estar no léxico latino original. Então não se deve usar o suporte imagético como auxílio nas traduções? Sim, ainda acreditamos que sim, mas deve-se utilizá-lo como um grande farol de significados possíveis, uma grande orientação contextual que facilitará o trânsito pelo texto latino. Esse auxílio, portanto, funcionará muito melhor como "espaço lógico" adjacente do que uma orientação morfossintática. Contudo, é possível trabalhar no sentido inverso: projetar a estrutura morfossintática na imagem como se esta fosse um dicionário visual. Por exemplo, em dúvida quanto à escolha dessa ou daquela acepção dada pelo dicionário, a imagem poderá ajudar a escolha a ser feita. No final, tanto a imagem pelo texto quanto o texto pela imagem funcionarão como recurso didático para a tradução, observando-se as características de troca semiótica próprias de cada movimento.

Uma outra questão importante é o grau de complexidade das imagens. Há cenas mais e menos complexas, como, respectivamente, as cenas da batalha do Ácio e as cenas do círculo externo. As cargas morfossintática e semântica que esses dois tipos de cena carregam podem orientar ou desviar o aluno/tradutor do objetivo final que é encontrar uma semântica comum, um sentido geral comum que deve estar presente nas traduções. Imagens mais complexas podem impeli-lo a ir além da tradução primeira, estendendo-se para uma tradução mais literária e, nesse caso, aproximando-se muito mais da imagem do que do texto, quando o objetivo é justamente o contrário. É verdade

que, como já dissemos, o latim, por sua concisão e potencialidade semântica de grandes proporções, dá margem e muitas vezes a tentação é grande - a traduções literárias, mais abertas, mas não se pode esquecer que há uma ancoragem morfosintática que limita o tradutor a certos parâmetros léxicos.

Observa-se, portanto, que, muito mais do que um auxílio léxico, morfosintático e semântico à tradução, a utilização da imagem como auxiliar no processo é um exercício de formatação, de domínio da imaginação, de manipulação de vocabulário, de interpretação e de criação literária. Lidar com espaços lógicos diferentes com o objetivo de se chegar a um espaço lógico maior que reúna os outros com os quais se trabalhou, caracterizado pela harmonização léxica, estrutural e semântica que se traduz na boa tradução deve ser, assim entendemos, a prática do tradutor que busca incansavelmente - e continuará buscando possivelmente para sempre - a tradução ideal.

III. Conclusão

Nossa conclusão, portanto é uma resposta à pergunta de Barthes sobre a questão, trazida à lembrança por Santaella: "Será que a imagem é simplesmente uma duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?"

(BARTHES, 1964c: 38, apud SANTAELLA, 1998, p. 54). Diríamos que a imagem é uma duplicata estendida do texto, um alargamento imagético do foco semântico textual e não uma simples redundância. Nesse sentido, o texto fica impossibilitado de acrescentar novas informações à imagem; por outro lado, é da imagem que o texto pode tirar novas informações e permitir um melhor trabalho de tradução, desde que resista à tentação da literariedade libertadora. No final, era mesmo Horácio que tinha razão: *aurea mediocritas necesse est*.

IV. Bibliografia

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

NÖTH, W; SANTAELLA, L. Imagem: cognição, semiótica e mídia. São Paulo : Iluminuras, 1998.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos de História da Cultura Clássica, II vol. / cultura romana. Lisboa :
Fundação Calouste Gulbekian, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a Literatura. Rio de Janeiro : Ática, 1993.

VIRGILE. L'Énéide. Tome 2. (Livres VII à XII). Paris : Hachette, 1947.

VIRGÍLIO. Eneida. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo : Nova Cultural, 2003.

<http://www.reading.ac.uk/SerDepts/vl/classicsexhibition/virgil.html>

¹ Figura I (Referente ao 1º terço do 1º da gravura de Beitard, e assim por diante).

² Figura II.

³ Figura III.

⁴ Figura IV.

⁵ Figura V.

⁶ Figura VI.

⁷ Figura VII.

⁸ Figura VIII.

⁹ Figura IX.

¹⁰ Figura X.

¹¹ Figura XI.

¹² Figura XII

¹³ Anel Interno.

¹⁴ Figura XIII.

¹⁵ Figura XIV.

¹⁶ Figura XV.

¹⁷ Figura XVI.

