

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JOÃO FRANCISCO PEREIRA NUNES JUNQUEIRA

Uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio da Silva Ramos



ARARAQUARA – S.P.
2018

JOÃO FRANCISCO PEREIRA NUNES JUNQUEIRA

Uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2018

Junqueira, João Francisco Pereira Nunes
Uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio
da Silva Ramos / João Francisco Pereira Nunes
Junqueira – 2018
543 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

1. Ramos, Péricles Eugênio da Silva. 2. Biografia
literária. 3. Tradução. 4. Acervo literário. 5.
"Geração de 45". I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JOÃO FRANCISCO PEREIRA NUNES JUNQUEIRA

Uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Bolsa: CAPES

Data da banca: 25/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira - UNESP/ CAR

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato - UNESP/CAR

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan – UNESP/CAR

Membro Titular: Profa. Dra. Vera Lúcia Batalha de Siqueira Renda - UNITAU

Membro Titular: Prof. Dr. Érico Nogueira – UNIFESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão para todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para que esta pesquisa fosse concluída. Especialmente para meu orientador Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira pela dedicação durante toda a pesquisa com discussões e propostas de caminhos a serem seguidos, além de suas oportunas correções da tese.

Aos professores Dr. Antônio Donizeti Pires e Dra. Susanna Busato por participarem do início de minhas pesquisas sobre Péricles Eugênio da Silva Ramos na graduação e no mestrado, respectivamente. E um agradecimento especial ao Prof. Dr. Rogério Chociay.

Aos meus pais Waldo e Aristela pelo apoio durante todo o tempo de meus estudos, e também pela força dada pelos meus irmãos Trícia e Felipe, e por minha Tia Geny.

Ao amigo Emerson Cerdas pelo apoio logístico nestes quatro anos de pesquisa em Araraquara. Ao amigo Cleber pelas constantes discussões. E a todos os colegas da pós-graduação que estiveram ao meu lado durante este período.

À UNESP, a todo o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários de Araraquara.

Agradecimento especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa, que foi fundamental para o desenvolvimento e conclusão da pesquisa.

Agradeço a Deus!

“Péricles Eugênio da Silva Ramos.
Gravo aqui o seu nome, mas nunca nos falamos.
Contemplei-o de longe, em seu sóbrio trovar
para Musas reclusas na Estrela Polar.
Num sol sem tempo, em floral lamentação
foi cigarra a louvar intérmino verão.
Foi um velho argonauta a procurar
périplos perdidos sobre o Mar.
Ou as cousas que seriam, talvez, em dor extrema,
um retângulo azul nas tardes do poema.”

Artur Eduardo Benevides (1993, p. 3)

RESUMO

A presente tese busca fornecer uma biobibliografia crítica do poeta paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), de um ponto de vista globalizante até agora não realizada de forma plena pela crítica especializada. Este trabalho abarca sua própria obra poética (com cinco livros de poesia), bem como suas facetas de tradutor e crítico literário. Para sua realização, utilizaram-se os livros, textos avulsos e manuscritos constantes do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, que está hoje sob guarda da UNIFATEA, em Lorena-SP, terra natal do poeta, de modo a fornecer o máximo de informações à análise e interpretação de sua obra. Nesse âmbito bibliográfico, a pesquisa se serve de aparato metodológico da crítica genética de autores tais como Eneida Maria de Souza, Louis Hay e Philippe Willemart. No tratamento da poesia e das traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos, parte-se das reflexões teóricas do autor sobre a métrica tradicional, sobre o ritmo na poesia moderna e sobre questões tradutórias, trazendo também para a análise contribuições de metricistas consagrados como Chociay e Saïd Ali, bem como ideias de tradução de autores como Paulo Rónai, Sebastião Uchoa Leite e Haroldo de Campos. A abordagem crítica da obra pretendeu demonstrar de que modo se delineiam forma e conteúdo tanto nas diferentes fases de sua produção autoral quanto nas traduções do poeta, bem como procura investigar os reflexos de sua erudição literária em sua obra, além de suas relações com a “Geração de 45” e com outros poetas brasileiros, seus contemporâneos.

Palavras-chave: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Biografia Literária. Tradução. Acervo Literário. “Geração de 45”.

ABSTRACT

This thesis aims to provide a critical biobibliography of the “paulista” poet Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), from a globalizing point of view hitherto not fully realized by specialized critics. This work includes his own poetic work (with five books of poetry), as well as his facets of translator and literary critic. The books, unpublished texts and manuscripts contained in the "Pericles Eugênio da Silva Ramos Collection", which is now under the custody of UNIFATEA, in Lorena-SP, the poet's home, are used for its accomplishment. the analysis and interpretation of his work. In this bibliographic context, the research serves as a methodological apparatus of the genetic critique of authors such as Eneida Maria de Souza, Louis Hay and Philippe Willemart. In the treatment of poetry and the translations of Péricles Eugênio da Silva Ramos, one begins with the theoretical reflections of the author on the traditional metric, on the rhythm in modern poetry and on questions of translation, also bringing to the analysis contributions of consecrated metricists such as Chociay and Said Ali, as well as translation ideas from authors like Paulo Rónai, Sebastião Uchoa Leite and Haroldo de Campos. The critical approach of the work sought to demonstrate how the form and content are delineated both in the different phases of his authorial production and in the translations of the poet, as well as seeks to investigate the reflexes of his literary erudition in his work, as well as his relations with the " Generation of 45 "and with other Brazilian poets, his contemporaries.

Keywords: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Literary Biography. Translation. Literary Collection. "Generation of 45".

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PARA UMA BIOBIBLIOGRAFIA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS	14
2.1	Vida de Péricles Eugênio da Silva Ramos: Apontamentos Biográficos	14
2.2	O “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”	29
2.3	Disposições Teóricas e Metodológicas	33
2.3.1	O Verso	34
2.3.2	A Crítica Genética	56
3	PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS: “O POETA”	79
3.1	O Poeta e a “Geração de 45”	79
3.2	<i>Poesia quase completa (1972)</i>	125
3.3	<i>Lamentação floral (1946)</i>	129
3.4	<i>Sol sem tempo (1953)</i>	159
3.5	<i>Lua de ontem (1960)</i>	181
3.6	<i>Futuro (1968)</i>	206
3.7	<i>Noite da memória (1988)</i>	220
3.8	Poesia Avulsa de Péricles Eugênio da Silva Ramos	246
4	O PROJETO CRÍTICO-TRADUTÓRIO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS	254
4.1	Introdução	254
4.2	Literatura Anglófona	264
4.2.1	Os Sonetos de William Shakespeare	264
4.2.2	<i>A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca</i>	280
4.2.3	<i>Hamlet e um Diálogo entre Eugênio Gomes e Péricles Eugênio da Silva Ramos</i>	289
4.2.4	<i>Macbeth e Otelo, o Mouro de Veneza</i>	319
4.2.5	<i>Poetas de Inglaterra</i>	333
4.2.6	Uma Triade Inglesa: John Keats, Lord Byron e Percy Shelley	346
4.2.7	Poemas de W. B. Yeats	384
4.2.8	Poesia Esparsa	395
4.3	Literatura Clássica	401
4.3.1	<i>Poesia grega e latina</i>	401

4.3.2	<i>Bucólicas</i> , de Virgílio	428
4.3.3	“Capítulo VII”, <i>Cântico dos Cânticos</i>	439
4.4	Literatura Francesa	442
4.4.1	François Villon	443
4.4.2	Pequena antologia de poemas franceses	453
4.5	Literatura Espanhola	465
4.5.1	Luis de Góngora y Argote	466
4.6	Tradução em Prosa	500
5	CONCLUSÃO	506
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	511
	APÊNDICE 1: Traduções de Stephen Spender	522
	APÊNDICE 2: Figuras	529
	Figura 1	529
	Figura 2	530
	Figura 3	531
	Figura 4	532
	Figura 5	533
	Figura 6	534
	Figura 7	535
	Figura 8	536
	Figura 9	537
	Figura 10	538
	Figura 11	539
	Figura 12	540
	Figura 13	541
	Figura 14	542
	Figura 15	543

1. INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é apresentar um panorama da obra do poeta, também tradutor e crítico literário, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992). A necessidade de um estudo como este nasce da carência de fortuna crítica e de uma análise minuciosa e generalizante de que ainda se ressente a obra do poeta paulista em dissertações e teses no meio acadêmico. Devido ao amplo espectro de sua produção como poeta, tradutor e crítico, ela demanda e merece uma abordagem crítica um pouco mais densa e demorada, e não apenas estudos dispersos em artigos.

A carreira de Péricles Eugênio começa de forma sistemática em 1946, com a publicação de seu primeiro livro de poesia, *Lamentação floral*, e vai se encerrar em 1992 com a sua morte. Durante este período, Péricles Eugênio vai se destacar como poeta, tradutor, articulista crítico em suplementos literários em vários jornais, além de se firmar como um dos principais antologistas da literatura brasileira, preparando tanto volumes de períodos literários (Barroco, Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo) quanto coletâneas específicas de alguns poetas brasileiros, tais como Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Gonçalves Dias (1823-1864), João Cardoso de Meneses e Souza, o Barão de Paranapiacaba (1827-1915), Fagundes Varela (1841-1875), Machado de Assis (1839-1980), e Francisca Júlia da Silva (1871-1920).

Antes de avançarmos, entretanto, não seria honesto de nossa parte deixar de dizer novamente que nosso estudo será falho em certo sentido, e muito desta falha estará na amplitude da produção intelectual de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Mesmo que praticamente apenas voltada para a literatura, é ampla a quantidade da sua produção, principalmente, de artigos de jornais, dos quais Péricles Eugênio foi um infatigável colaborador durante toda a sua vida. Assim, muito do que ele produziu neste meio poderá, e irá, ficar fora desta presente exposição. Guiar-nos-emos pelo que ele produziu e publicou em livros, o que não é pouco, como veremos.

É bom que se diga, no entanto, que muito dessa produção em livro é na verdade parte de sua produção jornalística, coligida, em alguns momentos, em torno de um tema comum, como, por exemplo, sua conhecida obra crítico-teórica *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959. Ali o que encontramos, em quase toda sua totalidade, é uma coletânea de temas afins de artigos publicados em jornal por Péricles Eugênio durante os anos de 1950 a 1958. Assim, acreditamos que aquilo que realmente era relevante para o autor em sua produção em jornal acabou sendo republicada em livros. O que não

menospreza a qualidade dos artigos que ainda permanecem apenas em jornais, e que, oxalá, possam um dia ser estampados em livro, como forma de recuperar uma parte do seu pensamento crítico.

Também não queremos afirmar, com esta *mea culpa*, que não trataremos de nenhuma produção do autor que não esteja em livro, pelo contrário, apresentaremos vários artigos de jornais, depoimentos, algumas entrevistas, e até mesmo manuscritos, marcas de alguns de seus livros pessoais, autógrafos, cartas, isto porque parte de nossa pesquisa tem como amparo o “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” (**Figura 1¹**), parte de sua biblioteca pessoal que se encontra nas dependências do Centro Universitário Teresa D’Ávila na cidade de Lorena, estado de São Paulo, cidade natal do poeta.

O acesso a tal acervo, que embora não contenha todo seu material pessoal vinculado à literatura e matérias afins, serviu de base para nossa pesquisa o que lhe oferece também um diferencial relativamente a outros estudos já publicados. Na verdade, essa coleção, que se estende a recortes de jornal, correspondência (em sua maioria passiva) e material manuscrito, colaborou para entendermos melhor parte de sua obra que vai além de sua produção em livros ou artigos. Por outro lado, fixar nossa pesquisa apenas sobre o acervo em si seria interessante, mas não deixaria também de ter suas falhas, pois as lacunas são uma das suas características marcantes: um exemplo disto está na quantidade de livros presentes no acervo, cerca de 4000 livros. Segundo nos consta, o que foi informado pelo próprio filho de Péricles Eugênio em artigo sobre o pai, o poeta teria no total cerca de 20.000 livros em sua biblioteca particular.

Portanto, para os nossos objetivos, este trabalho será dividido em “Três” capítulos: o primeiro será composto por dados gerais sobre Péricles Eugênio, além de nossa postura metodológica; o segundo, “O Poeta”; o terceiro, “O Crítico-Tradutor”. Desde já, gostaríamos de salientar que esta divisão, embora facilite didaticamente a exposição do conteúdo, tanto de nossa parte em sua redação quanto para o leitor na identificação dos meandros do pensamento do poeta, não elimina na prática um contato constante entre as “Três” esferas de produção. Ou seja, mesmo quando estivermos abordando as obras poéticas de Péricles Eugênio não deixaremos de comentar, quando necessário, suas traduções e opções teóricas em relação à poesia, ou, por outro lado, quando observarmos suas traduções indicaremos que muitas das suas opções são as mesmas utilizadas em sua

¹ Conferir as figuras no Apêndice 2 presente no final desta tese.

poesia e, novamente, em seu pensamento teórico sobre a poesia, e, principalmente, no aspecto técnico da construção do verso.

Aproveitamos para deixar claro este ponto. Muito do que será visto neste estudo sobre a obra de Péricles Eugênio irá privilegiar aspectos intrínsecos à elaboração do verso em si, focando, principalmente, o ritmo. Esta é uma opção que assumimos muito mais por ser um recorte de preferência de Péricles Eugênio em seus estudos sobre poesia, do que simplesmente uma opinião ou gosto pessoal. Tentaremos mostrar ao leitor o quanto o artesanato do verso é relevante em sua poesia, em sua tradução e em seus estudos críticos e teóricos, desta forma, acreditamos estar prestando contas da sua própria forma de pensamento e entendimento poético, e, porque não, uma homenagem a seu trabalho de desvendamento das formas do verso ao estudarmos seu próprio verso.

Um estudo desta proporção não tem como passar de forma equânime por toda sua produção, assim, voltamos ao ponto inicial dizendo que se as falhas irão existir, contudo, tentaremos ao máximo deixar abertos caminhos para estudos complementares que possam vir ampliar nosso trabalho, que, novamente ressaltamos, acreditamos ser apenas uma introdução crítica à obra e ao legado literário, e, principalmente, poético de Péricles Eugênio.

Assim, em cada obra abordada, seja da poesia de sua lavra, de suas traduções ou artigos críticos e teóricos, separaremos poemas, ou trechos deles, e proposições teóricas que acreditamos serem importantes na exposição de suas ideias, claro que não sem certo caráter arbitrário, mas que constituirão vieses pelos quais deixaremos entrever nossa própria visão de sua obra, que constitui a presente tese: para a compreensão de sua poesia é necessário conhecer suas traduções, assim como sua abordagem teórica vem a ser resultante de sua própria forma de traduzir, e esta, fechando a estrutura circular, vem refletir em sua própria versificação.

Como dizíamos, pensamos este estudo em três capítulos. Após o capítulo inicial, com apontamentos gerais sobre a vida de Péricles Eugênio, e de nossa postura metodológica frente o estudo de sua obra, abordamos “O Poeta” Péricles Eugênio da Silva Ramos. Começamos por ela por ser o ponto inicial de sua produção literária.

Neste segundo capítulo será oferecida uma espécie de resenha crítica de suas cinco obras poéticas: *Lamentação floral* (1946), *Sol sem tempo* (1953), *Lua de ontem* (1960), *Futuro* (1968) e *Noite da memória* (1988), com apontamentos também sobre sua antologia *Poesia quase completa* (1972). Seria inviável, neste espaço, comentarmos todos os poemas destas obras, por isso trataremos de alguns poemas e pontos gerais sobre eles.

Utilizaremos também artigos que nos ajudem a entender desde o período inicial da carreira poética de Péricles Eugênio, como por exemplo, a entrevista em que o poeta diz estar sua carreira vinculada ao sucesso ou insucesso de seu livro *Lamentação floral* no concurso Fábio Prado, e outros que revelam fatos importantes como a leitura e opinião de Mário de Andrade sobre a primeira versão do livro *Lamentação floral*, bem como textos que testemunham a recepção imediata de seus livros no meio literário paulista.

O terceiro capítulo do estudo será dedicado ao Péricles Eugênio da Silva Ramos “Crítico-Tradutor”. Iremos, aqui, dedicar-nos ao máximo possível à variada gama de traduções empreendidas por Péricles Eugênio em sua longa carreira, desde os poemas traduzidos e apresentados em sua coluna “Antologia” no *Jornal de São Paulo* entre os anos de 1949 e 1950, passando pelos *Sonetos de Shakespeare*, sua primeira tradução publicada em livro, em 1953, até suas últimas traduções na década de 80, e por fim sua *Poesias de Shelley*, obra póstuma, publicada em 1995. Dentro do espectro de cada obra, faremos uma apreciação de alguns versos utilizados por Péricles Eugênio, uma vez que o próprio poeta, nos estudos introdutórios às suas traduções, trata de questões de metrificacão e estilo. Também aproveitaremos para apreciar todo o aparato crítico utilizado por Péricles Eugênio na exposição de suas traduções, que, grande parte das vezes, constituem estudos pioneiros no Brasil tanto sobre os poetas traduzidos, quanto sobre sua poesia.

Acreditamos, portanto, que exibindo o arsenal crítico que o tradutor lê e cita em seus estudos teremos um viés, e um compartilhamento, de acesso à visão e às perspectivas poéticas que Péricles Eugênio ordena em seu universo literário. Também será abordado neste capítulo um pouco do rico material encontrado no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, onde cartas, manuscritos, e traços/marcas em alguns de seus livros, ajudam e entender melhor o processo de tradução empreendido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ainda neste capítulo, teremos como objetivo, o quanto possível, coligir as traduções feitas por Péricles Eugênio em sua coluna “Antologia”, que assinou no suplemento literário “Literatura e Arte”, entre os anos de 1949 e 1950, no *Jornal de São Paulo*, ali se encontram olvidados vários poemas de importantes poetas traduzidos por ele, e que gostaríamos de recolocar em circulação em nossa tese.

Antes de avançarmos para a produção de Péricles Eugênio, gostaríamos, portanto, de apresentar alguns apontamentos sobre a vida do poeta, e, em seguida, alguns aspectos de nossa abordagem metodológica, em que incluímos por um lado o tratamento da construção do verso, tendo como base o próprio pensamento de Péricles Eugênio; e por

outro lado uma visão da recepção de uma obra via a crítica genética, em que muitas vezes nossa tese incorrerá, e para o qual foram reunidas algumas fotografias, presentes no Apêndice 2 desta tese, para uma melhor visualização do leitor.

2. CAPÍTULO 1: PARA UMA BIOBIBLIOGRAFIA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

2.1 Vida de Péricles Eugênio da Silva Ramos: Apontamentos biográficos

Péricles Eugênio da Silva Ramos nasceu na cidade de Lorena, no Vale do Paraíba paulista, no dia 24 de outubro de 1919, filho do professor Frederico Silva Ramos e Maria da Glória Barroso Lintz.

Em relação aos seus estudos, ainda na cidade de Lorena, foi aluno no curso secundário do Ginásio Municipal São Joaquim, um colégio tradicional da região, e que recebia estudantes de várias partes do Brasil, e até mesmo estrangeiros, como nos relata o próprio Péricles Eugênio em um pequeno artigo intitulado “O Ginásio São Joaquim na década de 30”, apêndice ao livro *História do Colégio São Joaquim: 1890-1940*, de José Geraldo Evangelista. No artigo diz:

Ao tempo em que estudei no Ginásio São Joaquim – e foi isso de 1930, 4º ano preliminar, até 1935, 5º ano ginasial – o prestígio do estabelecimento era claramente nacional. Basta dizer que em nossa turma havia, na formatura, alunos de Mato Grosso, Piauí, Minas Gerais. E de ressaltar que às vezes esse prestígio transpunha fronteiras: lembro-me de um menino, León Sierra, que, se a memória não me falha, era da Bolívia. (RAMOS, 1991, p. 325)

O Colégio São Joaquim é uma instituição católica centenária fundada por padres salesianos em 1890. Os padres salesianos já estavam estabelecidos em São Paulo desde 1885 no Liceu Coração de Jesus. O regime educacional do Colégio São Joaquim é o Sistema de Dom Bosco (1815-1888), cujo foco de ensino é dado à psicologia da adolescência (EVANGELISTA, 1991).

Neste artigo fica claro ao leitor a importância do Ginásio São Joaquim na formação do jovem Péricles Eugênio, isto se evidencia melhor no panorama dado por ele dos seus professores, tratando-os com carinho e admiração, como fica visível no trecho abaixo:

Nossos professores eram competentes e dedicados, alguns mesmo famosos, como o Padre Ravizza², autor de conhecida Gramática Latina.

² Padre João Ravizza nasceu em 29 de setembro de 1885, em Milão, falecendo em Campinas, em 4 de fevereiro de 1941. Foi eminente latinista. Autor de: *Gramática Latina*. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas, 1939.

Mas impressionaram-nos também mestres como o Padre Stringari³, autor do primeiro dicionário de Regência Verbal que houve no país, o Padre Renaudin, tão douto em inglês quanto incomensurável na bondade, o Padre Deretz, que nos ensinava um Francês de habilitar-nos, já no 3º ano, a ler livros no original, clérigos como João Evangelista, José Tress ou Mário Ramos, que nos ministravam o ensino de História e outras matérias, o prof. Tolosa, também de História, o prof. Rebelo, de Desenho, o prof. Fausto Reis, que nos iniciava no Francês, assim como o prof. Geraldo Passos em Ciências Naturais. (RAMOS, 1991, p. 325)

Como aluno Péricles Eugênio parecia ser bem comportado em classe, uma vez que ganhou no ano de 1932 o prêmio Otacílio Nunes de comportamento. O seguinte trecho descreve, embora muito rapidamente, o clima do Ginásio:

Havia prêmios anuais, de aplicação, comportamento (ganhei mesmo, em 1932, uma medalha de ouro, o prêmio Otacílio Nunes), religião, assiduidade, ficando nós orgulhosos, como condecorados, nas festas de fim de ano. Não me lembro de ter havido brigas nos recreios, a não ser uma, excepcional, na qual andou metido o “Boizão”, mas recorde-me firmemente de alguma “lectio brevis” que surgia para nosso contentamento (suspensão das aulas depois do recreio). (RAMOS, 1991, p. 325-326)

Comentando este trecho do artigo de Péricles Eugênio, José Geraldo Evangelista, com certo tom de ironia, diz que “é possível que o futuro acadêmico não desse muita atenção para o que acontecia fora das salas de aula, pois sua cabeça de aluno brilhante só pensava nos livros” (EVANGELISTA, 1991, p. 290).

Muitas memórias do Ginásio São Joaquim estão envoltas num ambiente intelectual que o jovem aluno Péricles Eugênio já parecia sentir prazer em fazer parte, ou, mais precisamente, o prazer pelo livro e pelo conhecimento que nascera desde seus primeiros anos de estudo, como o trecho abaixo do artigo bem relata:

Foi um bom tempo, envolto em memórias como a da *Gramática Expositiva* de Eduardo Carlos Pereira, o *Epítome* de Jônatas Serrano, a *Física* de Nobre, a *Química* de Pessegueiro do Amaral, a *Antologia* de Estevão Cruz e tantos outros livros. Que saudades do *Beautés* de Chateaubriand e do *Fedro* do Padre Ravizza! Que saudades da revista *O Grêmio* e do Grêmio Literário Tristão de Ataíde, que fundamos! (RAMOS, 1991, p. 326)

Sobre o Grêmio Literário Tristão de Ataíde, José Geraldo Evangelista, autor da *História do Ginásio São Joaquim*, diz não ter encontrado em suas pesquisas documentos internos da casa, como os “Anuários”, “O Grêmio” e as “Crônicas” relacionados a ele, acredita

³ José Fernandes Stringari (1902-1978), padre catarinense. Autor de: *Regimes de Verbos*. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas, 1936.

José Geraldo que ou o Grêmio Literário Tristão de Ataíde fosse apenas de alunos externos do Ginásio, uma vez que o São Joaquim possuía um grupo de alunos internos, ou que se tratasse do Grêmio “Joaquim Nabuco”. A confusão dos nomes, e isto é uma hipótese nossa, poderia ter nascido na memória de Péricles Eugênio, quem sabe, pelo fato de o paraninfo da turma de 1933 do ginásio ter sido o próprio Alceu Amoroso Lima, “Tristão de Ataíde”, embora seja apenas uma leviana hipótese.

O que este artigo de Péricles Eugênio nos transmite, além do caráter histórico e memorialístico, é certa nostalgia pelo primeiro tempo acadêmico, tempo de bases intelectuais que será fundamental posteriormente para a formação do Péricles Eugênio escritor. E isto fica exposto de forma lapidar no último parágrafo do artigo em que Péricles Eugênio afirma: “Logo viria a Faculdade, mas o Ginásio foi a espinha para a nossa formação intelectual: para tudo o que pudemos ser e fazer, foi ele que nos deu a base – sólida, firme, luminosa” (RAMOS, 1991, p. 326).

Além do artigo sobre o Ginásio São Joaquim, Péricles Eugênio também escreveu um poema em homenagem ao Ginásio. Com o título “O meu Ginásio São Joaquim”, o poema, de certa forma, retrata um pouco o conteúdo do artigo e também está publicado no livro *História do Colégio São Joaquim: 1890-1940*, pelo que vale a pena reproduzi-lo abaixo:

O Meu Ginásio São Joaquim

Pássaro a recordar o galho
em que pousou por cinco outonos,
busco nos longes da memória
as velhas árvores do pátio;

fícus de copas abraçadas
fingindo o sono de uma gruta,
onde as fileiras de meninos
eram silêncio no silêncio.

E vejo os livros na carteira,
aves tranqüilas no seu pouso,
a tatarar páginas brancas
se as mãos acaso as folheavam.

Lições voando pela sala
como asas tontas de esplendor,
o quadro negro, noite fixa,
e o giz correndo, luz da luz:

sentado à mesa o velho mestre
lia-nos Fedro mansamente,

e o bom do padre a nos contar
que havia o absurdo metafísico,

tão poderoso que nem Deus
o poderia revogar:
nada no mundo pode ser,
pode não ser ao mesmo tempo.

Que longes cor de bruma e fonte
os mapas na parede austera,
como um convite a longas viagens,
como um país de primaveras.

Quantos de outrora já se foram!
Breves colegas, onde estais
com um resplendor de amanhecer?
Em que ribeiras de outro mundo?

Esse é o reinado, em pensamento,
do nunca mais ou para sempre:
um nunca mais tinto de cinzas,
um para sempre na esperança.

Mas o ginásio, em mar de tempo,
navega sempre com firmeza,
nave que ainda levará
muitos milhares para o porto.

Que o azul se arqueie pelo céu!
Bimbalhem sinos para sempre!

(EVANGELISTA, 1991, p. 15-16)

Após concluir em 1935 o curso Secundário no Ginásio São Joaquim, Péricles Eugênio da Silva Ramos vai para São Paulo e lá frequenta adicionalmente por dois anos, 1937 e 1938, o Colégio Universitário, junto à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Segundo biografia do escritor, preparada por seu filho, Clóvis Frederico da Silva Ramos, Péricles Eugênio “ingressou em 1939, em primeiro lugar, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde se graduou em ciências jurídicas e sociais em 1943” (RAMOS, 2014, p. 357⁴).

Péricles Eugênio da Silva Ramos casou-se com Niza Duarte da Silva Ramos, em 1947. Teve três filhos: Eliana Maria, Clóvis Frederico e José Eduardo. Da sua relação com a família temos um texto importante, também na voz de seu filho Clóvis Frederico

⁴ A biografia é intitulada “O Poeta Trabalhador”, já a conhecíamos em sua em versão datilografada. Com seis páginas, entendemos ser a mais completa sobre o poeta lorenense. Parte dela foi publicada como abertura do livro *Poesias de Shelley*, de 1995, o que nos autoriza a ver nela uma fonte de informações importantes sobre Péricles Eugênio. Posteriormente, em 2014, foi publicada nos *Anais do XXVII Simpósio de História do Vale do Paraíba*, de onde retiramos as citações aqui presentes.

da Silva Ramos, que foi publicado, em 2012, no *Jornal O Lince* e leva o título “Péricles Eugênio da Silva Ramos, meu pai, na intimidade”. Trata-se de um interessante, e importante em algumas informações, registro da vida privada de Péricles Eugênio. O início do texto relata um pouco do ambiente familiar do poeta:

Meu pai me dizia que eu era um filho civilizado, pois havia nascido em um domingo, o único dia da semana em que não trabalhava.

Lembro-me dos almoços, durante a minha infância, aos domingos na casa de meus pais. A sobremesa era invariavelmente manjar branco, um dos doces prediletos de meu pai, feito em uma forma em formato de peixe, que minha mãe, que era carioca, trouxera de sua casa no Rio de Janeiro. Era a única refeição em toda semana que meu pai fazia em família, sentado em nossa mesa. Todos os outros dias almoçava e jantava na rua.

Por maior que fosse a travessura, jamais bateu em um de seus filhos, porém a sua “bronca” era difícil de ser ouvida. Às vezes preferia ter apanhado.

Naquela época meu pai possuía dois empregos, além de funcionário público, trabalhava na Secretaria do Governo, era jornalista do então mais tradicional jornal de São Paulo, o “Correio Paulistano”.

Por volta das 19h00min de domingo, após um lanche leve, ia para o jornal. Voltava entre uma e três horas da madrugada. Era uma vida de muita dedicação para sustentar sua família, composta da mulher, três filhos e a sogra que, como dizia em tom de brincadeira, herdara com o casamento. (RAMOS, 2012, s/p)

Também encontramos no relato de Clóvis Frederico dados sobre o círculo de amizades de Péricles Eugênio, tanto dos amigos de Lorena quanto os de São Paulo. Entre os conterrâneos que freqüentavam sua casa, estava na lista seu irmão Frederico José da Silva (“Frico”), Osmar Muniz Pimentel (importante crítico literário), Samir Seraphin (médico e intelectual), entre outros. Além destes, Clóvis Frederico elenca outras amizades como a de Israel Dias Novaes, Rômulo Fonseca, Rui Afonso Machado; dos amigos da Faculdade de Direito cita Domingos Carvalho da Silva, Geraldo de Camargo Vidigal, Cyro Brisolla, Ciro Pimentel e Oswald de Andrade Filho (“Nonê”).

A cultura de Péricles Eugênio era ampla. Conhecia o grego e o latim, lia francês, inglês, espanhol, italiano e o alemão (RAMOS, 2012). Todo este conhecimento foi demonstrado em suas traduções. Comenta Clóvis Frederico que, segundo Cassiano Ricardo, o pai foi elogiado por Alexandre Correia como latinista, caso raro entre os alunos do eminente professor.

Em relação à biblioteca particular de Péricles Eugênio, afirma o filho que ela continha “cerca de vinte mil volumes”, ainda segundo ele não havia onde colocá-los mais, pois “novos livros chegavam todas as semanas, em especial as primeiras edições de

poetas brasileiros, como Álvares de Azevedo, que adquiria quase sempre na Livraria Calil” (RAMOS, 2012). Sua biblioteca tinha um espectro temático aberto, possuindo desde o “Alcorão, a Bíblia escrita em hebraico. Das *Mil e Uma Noites* aos *Sonhos de Uma Noite de Verão*” (RAMOS, 2012).

Também comenta Clóvis Frederico em seu texto um pouco da relação de Péricles Eugênio com as Academias de Letras, tanto a paulista quanto a brasileira, além de sua relação, envolta neste assunto, com Israel Dias Novaes:

Não gostava de política, a não ser da acadêmica após ingressar na Academia Paulista de Letras, da qual foi presidente por duas vezes.

Na Academia Paulista teve a oportunidade de apoiar e apadrinhar com sucesso a candidatura de vários amigos, entre outros Osmar Muniz Pimentel, que embora não fosse nascido em Lorena, em sua posse na Academia se disse “lorenense até a raiz da medula”, Paulo Pereira dos Reis, radicado em Lorena, onde se casou e criou a suas filhas, Luiz Arrobas Martins, Nogueira Moutinho e Israel Dias Novaes.

O Israel Dias Novaes talvez tenha sido o amigo mais fiel de meu pai. Na época de pobreza em que eram estudantes em São Paulo um emprestava dinheiro para o outro. Quando muitos anos depois o meu pai resolveu iniciar sua campanha de candidato a Academia Brasileira de Letras, foi o Israel que custeou a sua ida ao Rio de Janeiro para contatar os acadêmicos.

Retornando a São Paulo desistiu de sua candidatura, pois achou que era muito trabalhosa, além de ser muito dispendiosa.

Após a morte de meu pai o Israel, quando soube que meu irmão estava com uma doença incurável, auxiliou-o no que pode. (RAMOS, 2012)

Em 1967 foi eleito como membro da Academia Paulista de Letras, Péricles Eugênio ocupou a cadeira número 25, cujo patrono é o Visconde de Porto Seguro (1810-1878), além de ser por três vezes seu presidente. O seu antecessor na cadeira número 25 foi Sérgio Milliet, que havia morrido em 1966, por isso seu discurso de posse na Academia tem como título “Sérgio Milliet e o Modernismo”, uma forma de homenagear o crítico morto.

Péricles Eugênio também foi professor, de 1966 até a sua morte, do curso de jornalismo da Fundação Cásper Líbero, em São Paulo. Ministrou aulas de Língua Portuguesa e Prática de Redação. Segundo seu filho, Péricles Eugênio “era tímido e introvertido”, este comportamento o motivou a passar a lecionar “para vencer o seu receio de falar em público”. Como professor, ainda nos diz Clóvis, “não reprovava aluno, mas também não abonava falta. Dizia que se o aluno não havia aprendido a escrever, não era na Faculdade que o faria” (RAMOS, 2012).

Ainda sobre o Péricles Eugênio professor, foi publicado recentemente, em fevereiro de 2017, um artigo no *Jornal O Lince*, na cidade de Aparecida, com o seguinte título “A aluna e o poeta: um poema inédito de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. O artigo assinado por Alexandre Marcos Lourenço Barbosa é duplamente interessante por apresentar um breve relato do comportamento de Péricles Eugênio como professor, por uma de suas ex-alunas, e por estampar um poema inédito do poeta, que havia sido composto para esta mesma aluna em 1979, e que depois de 38 anos foi trazido à luz. Entretanto, como veremos mais à frente, trata-se de um manuscrito inédito, e não de um poema totalmente inédito.

Alexandre Marcos abre o artigo dizendo do momento oportuno desta publicação inédita, pois em 2017 comemora-se 25 anos da morte de Péricles Eugênio. Segundo relata Alexandre Marcos em seu artigo:

Por trinta e sete anos uma ex-aluna preservou uma obra poética inspirada e inspiradora construída nos poucos minutos de intervalo entre aulas. Significados? Muitos. Valor para a biografia literária do autor? Incomensurável.

A preservação da poesia que ora é dada ao público adiciona não apenas um poema, mas uma nota significativa sobre dois seres humanos em sintonia, mais que estética, existencial. (BARBOSA, 2017, p. 13)

Por fim, Alexandre Marcos apresenta o relato feito sobre Péricles Eugênio pela ex-aluna deste, Maria Lúcia da Lima Costa, e que reproduzimos na íntegra aqui, como importante peça memorialística de nosso poeta em estudo:

Em 1979, a informatização, na Cásper Líbero, ainda era um sonho. Os alunos tinham que apresentar seus textos datilografados. Para isso, recorriamos à sala de datilografia, equipada com antigas máquinas manuais, na maioria Remington.

Mestre Péricles, um dos mais admirados e queridos entre os professores, dava aulas de Português e Técnica Redatorial. Os temas que ele sugeria para os textos eram únicos – a reação dos alunos ia do fascínio à revolta. Lembro de alguns: Ele sorria; Ela tinha uma estrela de cinza na testa; Era uma sede verde...

O tema daquela quarta-feira, 30 de maio de 1979, se não me falha a memória, foi Era uma sede verde. Ao entregar o texto datilografado, perguntei ao mestre se a inspiração do tema tinha vindo do Borges (Jorge Luiz), pois meu texto tinha saído mais para o fantástico do que para o jornalístico. Enquanto conversávamos, ele escrevia algo numa folha. Ao acabar, assinou, datou e disse: “Escrevi um poema para você, Malu”. Era “Anúnciação”. Lembro de questionar o último verso: “Zumbe a morte, próxima”, e da resposta, que foi um sorriso.

Infelizmente, a chegada dos outros alunos interrompeu nossa conversa.

Com muito carinho, cuidado e até um pouco de ciúmes, guardei/escondi esse poema por 37 anos. Mas, ao beirar os 70 anos, o verso final começou a ter mais sentido e me perguntei o que seria do poema quando me fosse. Teria ele para minha família o mesmo valor que tinha para mim? Duvidei. Resolvi, então, fazer o que já deveria ter feito há anos; entregá-lo à família do mestre e deixar que decidissem seu destino.

Publicá-lo é justa homenagem a um grande poeta, a um dos homens mais cultos deste País, a um ser humano especial, a um verdadeiro *gentleman*. (BARBOSA, 2017, p. 13)

E como conclusão do artigo, apresenta “Anunciação” poema “inédito” de Péricles Eugênio:

Anunciação

1

Arde a tarde:

quase nua, de tão pura;
nua como um seio
no ar.

2

Há um rumor
nos troncos
maduros de mel:

zumbe a morte, próxima.

São Paulo, 30/V/79

Como afirmamos atrás, este “Anunciação” é um prototexto de outro poema de Péricles Eugênio, intitulado “Dezessete Horas” e publicado em *Noite da memória*, em 1988. Embora, com pequenas diferenças, fica claro que este último derivou daquele, como pode ser observado abaixo na reprodução do poema:

Dezessete Horas

1

Arde a tarde,
nua.

Nua como um rosto,
nua como um seio
no ar.

2

Há um rumor
nos troncos
maduros de mel.

Zumbe a noite

(a noite? a noite),

zumbe a noite,
opaca. Misteriosa. Indevassável.

Próxima.

(RAMOS, 1988, p. 26)

Após a leitura dos dois registros, fica inviável dizer que se trata de um inédito, tamanha as similitudes entre os dois textos. De qualquer forma, o manuscrito inédito deixa entrevisto os primeiros traços daquilo que viria a ser o poema “Dezessete horas”, e mais, que os poemas publicados em 1988, no livro *Noite da memória*, podem ter tido, a partir deste exemplo, gestações longas (quase dez anos no caso de “Dezessete horas”).

Segundo Clóvis Frederico, após as aulas, Péricles Eugênio “almoçava, descansava cerca de uma hora, sentado na poltrona de seu quarto e após ia para o seu escritório, onde se dedicava aos seus livros, em especial a sua paixão, que era a tradução dos grandes poetas ingleses. Saía de seu escritório apenas quando era chamado para jantar” (RAMOS, 2012). Também comenta em seu texto sobre o que pensava Péricles Eugênio sobre aqueles que acreditavam ser a “Geração de 45” um movimento neo-parnasiano:

Nada o irritava mais do que quando lia ou ouvia alguém dizer que a chamada Geração de 45 era neomodernista ou neoparnasiana. Dizia que parte da chamada intelectualidade brasileira não pesquisava e não tinha idéias próprias. Apenas repetiam o que liam, sem qualquer fundamentação teórica.

Atribuía, o que considerava uma ofensa a sua geração, a um crítico literário conservador que, duramente atacado pelos então jovens poetas de 45 resolveu dar o troco, durante uma conferência em São Paulo, chamando-os de neoparnasianos, [uma] vez que gostavam de escrever com acerto, sem desmandos gramaticais.

Dizia que a linguagem de sua geração era nitidamente modernista e que alguém que ouvira o comentário do crítico, resolveu divulgar o mesmo, muito provavelmente por falta de conhecimento ou por ser avesso às idéias modernistas. (RAMOS, 2012)

Sua atividade jornalística foi intensa, colaborando em vários jornais durante sua vida. Iniciou como redator do *Jornal da manhã* de São Paulo, em 1941. Foi subsecretário

responsável pelo suplemento literário “Literatura e Arte” do *Jornal de São Paulo*, entre 1949 e 1950. Entre 1942 e 1963, ocupou vários cargos na redação do jornal *Correio Paulistano*, entre eles, de chefe de redação em 1963. De 1964 em diante, colaborou no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* (“O Poeta Trabalhador”). Muito da produção feita nestes anos de jornalismo literário será apresentado ao correr desta tese.

Na esfera pública, como acompanhamos em “O poeta trabalhador”, Péricles Eugênio teve vários cargos importantes durante sua vida. Foi o primeiro Coordenador da Administração de Pessoal do Estado, sendo responsável pela profissionalização do serviço público em São Paulo; presidente do Fundo Estadual de Cultura; presidente do Conselho Estadual de Política Salarial; Chefe de Gabinete do Secretário de Economia e Planejamento em 1967, do Secretário da Fazenda entre 1967 a 1970 e do Secretário de Estado-Chefe da Casa Civil, em 1975; idealizador e diretor executivo do Conselho Estadual de Cultura; Secretário de Estado-Chefe da Casa Civil, em 1976; Secretário do Governo, de 1977 a 1979. Também idealizou e foi um dos criadores do Museu de Arte Sacra, assim como, do Museu da Imagem e do Som (MIS).

Esta quantidade de funções públicas, embora não tenha impossibilitado a produção acadêmica e literária de Péricles Eugênio, com certeza dificultou outras realizações na área. Em conversa particular que tivemos com o professor Rogério Chociay, no Campus da Unesp de São José do Rio Preto, em 2010, dizia-nos Chociay que a pessoa indicada a escrever uma nova Teoria do Verso no Brasil seria Péricles Eugênio da Silva Ramos, mas que este comentava a Chociay, em encontro que tiveram por conta da redação da *Teoria do Verso* deste último, que a falta de tempo o impossibilitava de encarar tal empreitada de forma mais sistemática, e que a *Teoria do Verso* de Chociay seria a melhor representante do assunto no Brasil até aquele momento, e a nosso ver permanece ainda hoje como referência das mais importantes na área da versificação.

Embora não tenha publicado a sua própria obra sobre versificação especificamente, acreditamos que seus vários estudos sobre o verso, mesmo que de forma dispersa em artigos, e, especialmente, sua obra *O verso romântico e outros ensaios* formam no conjunto um amplo estudo sobre o verso e a versificação. Mesmo que fragmentariamente, Péricles Eugênio deixou sua teoria do verso que o tempo o impediu de redigir unificadamente.

Além da Academia Paulista de Letras, ainda encontramos sua participação em outras entidades: como membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo; membro do Instituto de Cultura Hispânica; membro-fundador e presidente em vários

mandatos do Clube de Poesia; diretor da Revista Brasileira de Poesia, de 1947 a 1956; membro do Pen Clube de São Paulo; membro da Academia de Letras de Campos de Jordão, como representante da cadeira n.º 15; sócio honorário do Núcleo dos Gravadores de São Paulo; também participou como examinador em bancas da Universidade de São Paulo, entre elas, a de doutoramento de Naief Safady (1959) e Hélio Lopes (1972) (“O Poeta Trabalhador”).

Sobre este último ponto, do trabalho de Péricles Eugênio como examinador de bancas, existe no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” uma interessante carta de Antonio Candido remetida, em 6 de abril de 1994 (**Figura 2**), a uma moradora da cidade de Lorena, Regina Paula, que havia enviado a Candido um livro (não faz referência de qual livro na carta, mas parece não se tratar de um livro de Péricles Eugênio) e um poema de Péricles Eugênio. Em agradecimento, Antonio Candido remete a carta, e ao agradecer o poema enviado, deixa dois parágrafos sobre sua relação pessoal com Péricles Eugênio, inclusive uma relacionada à sua participação em bancas ao lado dele, de que trata o parágrafo abaixo:

Péricles e eu fomos colegas de turma na Faculdade de Direito, onde ele se destacou não apenas como notável poeta jovem, mas como o aluno mais brilhante e erudito do tempo. Já então era considerável o seu saber, que se tornou cada vez mais sólido e fecundo. Uma vez, numa banca de doutorado em que éramos examinadores, eu tive a oportunidade de lhe dizer, com toda a sinceridade: “Péricles, perto de você a gente se sente sempre ignorante”. (CANDIDO, carta de abril de 1994⁵).

Há outro parágrafo na carta, que também convém reproduzir, pois narra mais um pouco da relação de Antonio Candido e Péricles Eugênio:

Quando alguns amigos e eu fundamos em 1941 a revista “Clima”, eu lhe pedi alguns poemas, que ele deu e nós publicamos, inclusive o belíssimo “Propiciação”, que tinha aparecido antes num jornzinho da Faculdade de Direito. Em 1946 fiz parte da comissão que lhe deu o Prêmio Fábio Prado de poesia, naquele momento o mais importante do Brasil, pelo seu livro “Lamentação Floral”. Não posso dizer que fomos amigos, porque sempre tivemos pouco contato, mas fomos colegas cordiais e eu o admirava muito. (CANDIDO, carta de abril de 1994)

Esta carta, mesmo com o tom informal que possui, é sem dúvida preciosa para conhecermos mais quem foi Péricles Eugênio frente aos seus pares, e sem dúvida, pela relevância do remetente nos estudos da literatura e para cultura brasileira, valiosa como peça do acervo.

⁵ Presente na Pasta 24 do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Foi um dos organizadores, e presidente de sua comissão, do I Congresso Paulista de Poesia ocorrido em São Paulo, em 1948. Também merece relevância sua participação, em 1954, no Congresso Internacional de Escritores ocorrido em São Paulo. Neste evento apresentou sua tese “Os princípios silábicos e silábico-acentual na poesia luso-brasileira”, tese que foi aprovada. Esta tese vai ser publicada, com algumas mudanças, em seu *O verso romântico e outros ensaios*, em 1959, para nós este texto é fundamental para a compreensão do método de construção do verso de Péricles Eugênio da Silva Ramos, não só em sua própria poesia, mas também em suas traduções, e até mesmo em suas abordagens críticas.

Em uma vida tão ativa como a dele, não deixou de receber vários prêmios: um deles foi o Prêmio “Amadeu Amaral” de Direito Civil, patrocinado pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo; foi eleito o Intelectual do Ano do Vale do Paraíba, em 1967, o que lhe valeu o Prêmio Piraquara; ganhou três prêmios Jabutis, um por sua obra crítica *Do Barroco ao Modernismo*, em 1969, outro como Personalidade Literária do Ano pela publicação de sua *Poesia Quase Completa*, em 1972, e o último por sua tradução dos *Poemas de Keats*, em 1986; por incentivar atividades musicais do estado, recebeu o Prêmio Especial da Associação Paulista de Críticos Teatrais, em 1969; também recebeu, pelo conjunto de sua obra literária, o Prêmio Machado de Assis, em 1986 (“O Poeta Trabalhador”).

Destacamos da citação acima a referência ao Prêmio Piraguara de Intelectual do Ano do Vale do Paraíba, em 1967, pois, consta no acervo em folha datilografada o discurso feito por Péricles Eugênio, e do qual gostaríamos de reproduzir alguns trechos que mostram toda sua ligação telúrica com o Vale do Paraíba. Esta relação se expande à sua poesia, que culmina com sua obra *Lua de ontem*, de 1960, uma verdadeira história em versos da cidade de Lorena. Abre seu discurso com as seguintes palavras:

Se vos disser que me comoveu profundamente a concessão do Troféu “Piraquara”, a mim, que me acostumei a ver nas águas veneráveis de nosso Rio Paraíba, desde os mais verdes anos, a benção reflexa e purificadora das estrelas, estarei confessando a mais nua das verdades. Todo o solo do Vale é para mim sagrado – e sagrado da santidade da Pátria, que é o lugar onde repousam as cinzas de nossos mortos e onde ficaram a cantar, nas frondes das árvores, os sonhos de nossa infância. (RAMOS, “Discurso Piraquara”⁶)

⁶ Documento datilografado contendo 2 folhas, presente na Pasta 47 do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Não à toa em seu livro *Lua de ontem*, logo na primeira parte, constam duas referências ao Rio Paraíba, uma primeira no epigrama abaixo:

Epigrama do Paraíba

Em tuas águas, rio!
longo tempo divisei ondinas.

Hoje as águas são águas
- e nada mais desejo.

(RAMOS, 1960, p. 19)

E a segunda nos seguintes versos da 2.^a parte (“Das Cores”) do poema “As cinco palavras do município”, no qual o poeta descreve a cor das águas do rio:

E este meu rio branco, o rio Paraíba,
se é branco em suas águas vistas bem de perto,
também defrauda quanto à cor,
pois na verdade é turvo, ou pardo, ou cor de terra,
embora brilhe e até reflita o céu;
e só é branco, sem tirar nem pôr,
em suas longas praias – brancas, muito brancas –
formadas junto à foz de um tributário
que semelhando a antiga mó dos tempos
fabrica e rola areia, mais areia, sempre areia,
e alguma inundação, de vez em quando.

(RAMOS, 1960, p. 12)

Seguindo em seu discurso, diz Péricles Eugênio:

Se alguma coisa construí que possa ter mínimo valor no acervo poético de minha geração e na historiografia da literatura nacional, o merecimento, já o proclamei em velho poema, no qual me comparava a uma árvore transplantada das vertentes da Mantiqueira para o planalto de Piratininga, esse duvidoso merecimento provém do grão de areia antiga que ainda guardo nas raízes. (“Discurso Piraquara”).

Também faz menção em seu discurso ao estudioso Brito Broca, natural de Guaratinguetá, cidade vizinha de Lorena, dá relevância a uma de suas obras, e também comenta sobre sua amizade com Francisco de Assis Barbosa, outro importante estudioso de Guaratinguetá:

Conheço e considero os intelectuais de Guaratinguetá. Do próprio Brito Broca, cuja memória tão dignamente perpetuais, é um de meus livros de cabeceira: *A Vida Literária no Brasil – 1900*, trabalho essencial para

quem quer que se abalance a examinar detidamente o parnasianismo, o simbolismo, o neo-parnasianismo no Brasil. Tal é o respeito que me suscita essa figura de estudioso aplicado e exemplar, que dele enviamos à impressão, sob a chancela da Comissão Estadual de Literatura, por proposta minha, o livro *Letras Francesas*, sabiamente coordenado por Francisco de Assis Barbosa, este outro notável ensaísta e fabuloso escritor de cartas, cuja amizade me cumula e desvanece, a ponto de orgulhar-me o fato de termos respirado os ares da mesma região de Guaipacaré que se estendia de Guaratinguetá até como rezavam as velhas crônicas, “o sertão incompreensível” para as bandas dos Guaitacases e do Rio Pirai. (“Discurso Piraquara”)

Sobre Francisco de Assis Barbosa, a recíproca de afeição deste por Péricles Eugênio parece ser a mesma da apresentada no discurso. Em carta de Assis Barbosa para Péricles Eugênio presente no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, datada de 12 de agosto de 1968⁷, encontramos passagens como as seguintes: “Depois de quase sete meses no estrangeiro, um dos melhores presentes que encontrei foi o seu livro Do barroco ao modernismo – complemento admirável das antologias hoje clássicas que você publicou pela Melhoramentos. Parabéns a você, a Lorena, ao Vale do Paraíba, a São Paulo, ao Brasil”, ou esta outra, “receba um grande abraço do seu amigo e vizinho, que é também o mais entusiasta de todos os admiradores do maior dos lorenenses vivos”. Também encontramos esta interessante passagem em que Assis Barbosa discorre sobre os preparativos a IV Semana Brito Broca, de Guaratinguetá:

Em outubro, o José Olympo promete-me a 2ª. edição do Retratos de família, e as Memórias do Brito Broca, que preparei e prefaciei. Este livro será a grande atração da IV Semana do mesmo Brito Broca, em Guaratinguetá, juntamente, se possível, com as Letras francesas, editadas pelo Conselho [com “c”] com a mesma elegância do seu ensaio, entre o barroco e o moderno. (BARBOSA, carta de 12 de agosto de 1968)

A carta é assinada com um “Seu velho Chico Barbosa”.

Péricles Eugênio também faz referência em seu discurso a outro distinto escritor do Vale do Paraíba, Cassiano Ricardo, assim se expressa no discurso:

Receber o troféu, depois de Cassiano Ricardo, meu amigo e mestre, é ponto que também me confunde, pois Cassiano Ricardo já tem seu nome inserido, definitivamente, nos fastos de nossa Literatura. É mesmo ele, em nosso Estado, o detentor do espírito dos bandeirantes que soube cantar em *Martim Cererê* e que presentemente continua, a conquistar novos territórios em poesia e a ensaiar novas formas de expressão, como quem somasse novas estrelas em céus já de si resplandecentes. (“Discurso Piraquara”)

⁷ Presente na Pasta 23 do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Por fim, finaliza o discurso agradecendo à comissão do Prêmio Piraquara e utiliza William Shakespeare como mote da conclusão:

Compreendeis portanto, senhores membros da Comissão Executiva da Semana “Brito Broca”, que falo de coisas que sinceramente me tocam. Guardarei o troféu Piraquara no posto de honra que lhe compete na galeria das coisas que me são gratas – mas guardá-lo-ei, sobretudo, no cerne de meu coração – na sua parte íntima, no coração do coração, segundo a metáfora de Shakespeare. Aí conservarei, senhores, enquanto vivo for. E mesmo depois, se tal for permitido no reino do silêncio. (“Discurso Piraquara”)

O troféu Piraquara encontra-se hoje no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” **(Figura 3)**.

Outro ponto importante na vida de Péricles Eugênio da Silva Ramos foi o reconhecimento de suas intensas atividades ao receber várias condecorações, entre algumas que encontramos em sua pequena biografia, “O poeta trabalhador”, está: a Medalha de Honra de “Arts-Sciences-Lettres, do Ministério da Educação da França, recebida em 1948; a Medalha do Mérito Jornalístico da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo, em 1960 e 1964; a Medalha do Mérito do Pen Clube de São Paulo, em 1970; a Medalha dos Andradas, do Instituto Histórico de Santos; a Medalha “Tobias de Aguiar”, do Governo do Estado de São Paulo; a Grã-Cruz do Ipiranga, do Governo do Estado de São Paulo, em 1975; Francisco Miranda, da República da Venezuela; D. Henrique, de Portugal; da Província de Mie, no Japão; e várias outras. Várias destas condecorações, com suas medalhas e diplomas, estão atualmente expostos no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” **(Figura 4)**.

Em sua cidade natal, Péricles Eugênio da Silva Ramos “recebeu o título de Cidadão distinto de Lorena (decreto 93, de 7 de março de 1962)”, além disto, a Casa da Cultura da cidade, inaugurada em 1975, leva o nome de “Casa da Cultura Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Mesmo vivendo em São Paulo, Péricles Eugênio não deixava de participar sempre que possível da vida cultural de sua cidade natal.

Sobre a morte do poeta e pai, conta-nos Clóvis Frederico, que já por volta do Natal de 1991, Péricles Eugênio pensava muito na morte, e em abril do ano seguinte voltou ao fúnebre assunto, agora “com seus olhos marejados de lágrimas”. No mês seguinte, em 14 de maio de 1992, faleceu aos 72 anos de idade Péricles Eugênio da Silva Ramos. A morte se deu

em razão de uma embolia pulmonar resultante de uma pneumonia diagnosticada como simples, tanto que tendo procurado um dos mais conceituados Hospitais da capital paulista foi medicado e mandado para casa. Morreu poucas horas depois, em sua plena capacidade intelectual deixando um vácuo nas letras de nosso país. (RAMOS, 2012)

O corpo de Péricles Eugênio foi velado na Academia Paulista de Letras, e, logo em seguida, enterrado no Cemitério São Paulo, na capital paulista.

2.2 O “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Com a morte de Péricles Eugênio da Silva Ramos em 1992, parte de sua biblioteca pessoal foi doada em 1994 à “Casa da Cultura Péricles Eugênio da Silva Ramos”, pertencente à Prefeitura Municipal de Lorena. Segundo seu filho, Clóvis Frederico,

Seu irmão [de Péricles Eugênio] Frederico José da Silva Ramos encarregou-se de dar o devido destino à biblioteca de meu pai. Parte dos livros foi doada à “Casa da Cultura Péricles Eugênio da Silva Ramos”, situada em Lorena, juntamente com as inúmeras comendas nacionais e estrangeiras que recebera em vida e alguns pertences de uso pessoal. (RAMOS, 2012)

Realmente apenas uma parte dos livros deve ter sido doada, uma vez que o volume de livros presentes no acervo, cerca de 4000 livros, é bem menor que a relatada pelo filho de Péricles Eugênio em seu artigo, no qual cita um número em torno de vinte mil volumes.

O acervo ficou locado na Casa da Cultura de Lorena por um período, e depois foi transferido para a Biblioteca Municipal Sérvulo Gonçalves, da mesma cidade. No período em que o acervo se encontrava na Biblioteca Municipal, mais precisamente no ano de 2007, tivemos a oportunidade de acessar o material, que permanecia separado do ambiente geral da biblioteca, necessitando de autorização para a consulta. Assim, o material sempre teve um acesso restrito para o manuseio, o que o manteve preservado do público geral, embora o acondicionamento material do acervo nunca tenha tido um espaço apropriado para tal função.

O acervo em 2012, após um longo período de conversas e negociações, foi emprestado em forma de comodato por vinte anos à instituição de ensino superior Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, hoje Centro Universitário Teresa D’Ávila, UNIFATEA, onde, após passar por dois anos de organização e catalogação, foi anexado à Biblioteca Conde Moreira Lima, e, em 2014, colocado à disposição do público, mas não

móvel, o leitor tem que fazer a pesquisa *in loco*, além de necessitar do acompanhamento de algum funcionário da biblioteca, visando sempre à preservação do material.

O acervo, além dos livros, conta com um rico material pessoal do poeta, desde cartas de nomes importantes do universo literário brasileiro, manuscritos de poesias, de artigos literários e de traduções de peças de William Shakespeare. É composto também por uma ampla coleção de autógrafos de renomados nomes da literatura brasileira que encontramos em expressivas dedicatórias ou em correspondências de teor literário.

Quando pensamos inicialmente nos objetivos de nossa pesquisa queríamos apresentar um estudo introdutório que abarcasse as três vertentes da obra do poeta lorenense: poesia, crítica literária e tradução. Este objetivo, de certa forma, já havia começado a ser posto em prática com nossa dissertação de mestrado, *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo* (2012), que colocou em discussão o estudo do ritmo em quatro livros de poesia lírica de Péricles Eugênio, porém faltava um olhar unificador, pois, como já afirmamos, a obra de Péricles Eugênio para uma melhor compreensão necessita de uma visão global. Assim, em 2014 quando esta pesquisa de doutorado começou a ser empreendida, também teve início as funções do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”. A partir deste fato, incluímos em nossa pesquisa todo enriquecimento possível advindo do acervo. A importância, que alguns documentos do acervo, como cartas e autógrafos, possuem em relação a intercâmbios e diálogos de consolidados autores da Literatura Brasileira, é inestimável.

A não utilização apenas do acervo como objetivo de pesquisa já foi explicado anteriormente, mas reafirmamos aqui o estado fragmentário do acervo, ou seja, não está contido nele todo o material de Péricles Eugênio. Por exemplo, não encontramos no acervo qualquer manuscrito de poemas da própria lavra do poeta, o que foi para nós um banho de água fria, uma vez que gostaríamos muito de ver mais de perto o processo de escritura de sua poesia. Por outro lado, estão presentes no acervo cinco manuscritos de traduções de obras de William Shakespeare em boas condições para um possível estudo acadêmico.

Dois destes manuscritos são as peças *Ricardo II* e *Ricardo III*. A pasta contendo o texto da peça *Ricardo II* está menos completa, ali existe o fim do ato IV e o ato V completo da peça, num total de 13 folhas soltas de caderno pautado tamanho A4.

A peça *Ricardo III* é a que está em melhor estado de conclusão, uma vez que em 50 folhas, do mesmo tipo da citada anteriormente, temos o 1º, o 2º, o 3º e o 4º ato, aparentemente, completos. Dizemos aparentemente porque os manuscritos têm que ser

decifrados para uma melhor visualização, e o processo é lento, como foi verificado numa experiência feita por nossa parte, como professor da instituição UNIFATEA, e alunos de graduação do curso de Letras que participaram do processo de deciframento de um pequeno trecho da peça *Ricardo III*. Além de algumas dificuldades em estabelecer qual é palavra redigida, muito pela questão temporal, que aos poucos corrompe a tinta da folha, deixando-a com uma difícil leitura, existem também alguns espaços em branco deixados pelo tradutor, que possivelmente introduziria no local algum vocábulo ainda sem solução para o ponto em questão.

Também está presente no acervo manuscritos da tradução da peça *Henrique IV*.

Outro importante manuscrito do acervo é a tradução de parte do *Paraíso perdido* de John Milton. Também são 50 grandes folhas de caderno com pelo menos três livros completos da obra traduzidos. Novamente, chamamos a atenção para o fato de ser extremamente difícil verificar o quanto do texto está ali, frente a versão original, sem a decifração prévia do manuscrito. De qualquer forma, um primeiro cotejamento do manuscrito com outra tradução em português nos mostra que o manuscrito está em boas condições de ser alvo de pesquisa, e até mesmo, quem sabe, para publicação de um de seus livros como amostra do trabalho de tradução de Péricles Eugênio do poeta inglês John Milton.

O quarto manuscrito são 40 folhas grandes de caderno contendo traduções da peça *Os dois cavaleiros de Verona*, de William Shakespeare. Mesmo que incompleto, há texto suficiente para um estudo mais aprofundado.

Nestes dois últimos textos manuscritos existem poucas rasuras, com uma letra cursiva legível a caligrafia não oferece muitas dificuldades de decifração, embora seja necessária uma boa digitalização das folhas para que todo processo de decifração seja feita com o recurso técnico do *zoom*. O maior problema esta na própria tinta que aos poucos vai perdendo sua coloração original e se enfraquecendo.

O acervo guarda também as várias comendas recebidas por Péricles Eugênio, as medalhas ficam expostas ao público, também estão presentes os diplomas desta medalhas.

Os autógrafos dos livros do acervo englobam nomes importantes da literatura brasileira, como já informamos atrás, e, muitas vezes, o tom de amizade e respeito presente neles nos faz perceber a importância de Péricles Eugênio no meio literário do período. A ilustração de autores com obras autografadas que selecionamos abaixo mostra o quanto Péricles Eugênio estava em contato com as mais diferentes correntes e filiações literárias do período, desde os remanescentes do modernismo de 22, o grupo de autores

que surge nos anos trinta, os seus companheiros da “Geração de 45” e, até mesmo, do grupo dos concretistas e suas variações que começam a surgir nos anos 50 e 60. É interessante frisar que o potencial do acervo fica mais restrito às décadas de 50 e 60 do século passado, cujas publicações com autógrafos são as mais constantes no acervo.

Segue, portanto, uma lista de nomes de obras autografadas do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”: Adonias Filho, Oscar Mendes, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Manuel Bandeira, Mário da Silva Brito, Menotti Del Picchia, Hilda Hilst, Lêdo Ivo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa (**Figura 5**), Osman Lins, Silviano Santiago, Augusto Frederico Schmidt, Oswald de Andrade, Edgar Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Domingos Carvalho da Silva, Gilberto Freyre, Mário Faustino, Antônio Houaiss, e vários outros.

Vale ressaltar, que além dos autógrafos em si, em alguns livros presentes no acervo existem “traços”, ou seja, pequenas marcações feitas no corpo do livro, feitas por Péricles Eugênio, pois estamos diante de sua biblioteca particular “acidentalmente” preservada, que podem ajudar a entender melhor seu método de leitura crítica de uma obra. Estes “traços”, quase sempre em livros de poesia, deixam um caminho aberto ao pesquisador para apurar mais de perto quais suas decisões críticas, ou melhor, o que chamou mais a atenção de Péricles Eugênio como leitor. Os “traços” são de dois tipos, ou remetem a anotações nas páginas do livro fora do texto, como um repositório de informações paralelo, ou podem ser interferências diretas no texto, por exemplo, quando ocorre a escansão de um verso, ou uma palavra é grifada ficando em destaque, ou podendo ocorrer as duas coisas ao mesmo tempo.

Em nosso estudo, para uma visão mais detida, separaremos um caso deste tipo de situação, trata-se de uma série de anotações que Péricles Eugênio indica na obra *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, o livro tem toda uma gama de anotações que queremos colocar em discussão, uma vez que Péricles Eugênio publica, em 16 de abril de 1950, no *Jornal de São Paulo*, um artigo intitulado “O dom de celebrar”, que é um estudo crítico do livro citado, publicado em 1950. Este caso será, ainda nesta introdução, apresentado na parte referente à crítica genética.

Teremos neste caso a oportunidade de tentar fazer uma leitura da gênese do texto de Péricles Eugênio, com o percurso da escritura aberto pelo livro anotado do acervo e que gerou o artigo.

É claro que existe todo um aparato teórico e metodológico de pesquisa quando se trata de um estudo com manuscritos ou “marcas” e “traços” em uma determinada obra, é

o que prevê a chamada “crítica genética”, da qual nos valeremos neste estudo, quando necessário, para aprofundar o máximo possível, se nossas forças o permitirem, uma apresentação da obra de Péricles Eugênio que inclua não só processo acabado, o “escrito”, mas o processo em andamento, a “escritura”. Estas questões sobre a crítica genética serão apresentadas no item “Disposições teóricas e metodológicas”.

Voltando ao acervo, existe também um conjunto de cartas de nomes expressivos da cultura literária brasileira, entre alguns nomes citamos: Osman Lins, Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho, Mário da Silva Brito, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo, Lêdo Ivo, Rogério Chociay, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, e alguns outros. Os assuntos destas cartas quase sempre versam sobre questões literárias, como, por exemplo, comentários sobre livros publicados, como a carta que Carlos Drummond de Andrade escreveu comentando a obra *O amador de poemas* que Péricles Eugênio acabara de publicar; ou as cartas de Eugênio Gomes cujo tema é a discussão da tradução em andamento do *Hamlet* por Péricles Eugênio; e outros assuntos afins às questões literárias. Muitas destas cartas, as mais importantes, serão apresentadas e discutidas no decorrer desta tese. Portanto, o leitor terá, em alguns momentos, acesso a um material que, sem a possibilidade da pesquisa em acervo, ficaria, provavelmente, restrito a um pequeno grupo de leitores, mas que aberto à pesquisa coloca em circulação informações relevantes para enriquecer os estudos sobre a literatura brasileira.

Por fim, entendemos que a utilização do Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos como parte da pesquisa deu acesso a um novo olhar sobre o universo literário, que muitas vezes apenas através dos livros torna-se insuspeitável, autores sobre os quais não suspeitaríamos o menor vínculo pela obra em si, como é o caso entre as relações entre um Osman Lins e Péricles Eugênio, aproximam-se quando encontramos no acervo cartas trocadas pelos dois, ou quando percebemos que a publicação de um livro necessita tanto da ajuda de alguém como Péricles Eugênio que era comumente requisitado neste sentido por causa dos seus cargos.

2.3 Disposições Teóricas e Metodológicas

Para nosso estudo teremos que assumir algumas posições teóricas e metodológicas que sirvam como alicerce para nossa exposição das “Três” vertentes da obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Estas posições estão divididas em duas abordagens, uma concernente às questões técnicas sobre o verso, seja em sua poesia seja em suas

traduções, assim como em seus estudos críticos ou teóricos; uma segunda abordagem está ligada à utilização do acervo como fonte de pesquisa. E aqui novamente podemos, em tom de honestidade, dizer que trabalhar em um acervo foi, e é, uma experiência nova de nossa parte. Entrar em um acervo pode significar o mesmo que adentrar um verdadeiro labirinto, tamanha a dificuldade de organizar todo um material emaranhado, muitas vezes fragmentário, com artigos sem indicação precisa de fontes, cartas ou manuscritos sem assinaturas, o que nos coloca em permanente dúvida frente a autoria de alguns textos. Portanto, a sedução inicial de um acervo particular com objetos tão próximos do autor, *corpus* da pesquisa, muitas vezes pode causar uma paixão mal resolvida, mas que mesmo assim merece ser vivida, e é o que propomos em nosso estudo.

2.3.1 O Verso

Frente ao verso, manteremos como base a postura assumida em nossa dissertação de mestrado, *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo* (2012), ali, em sua introdução, foi feita toda uma discussão a favor de um olhar específico sobre o verso de Péricles Eugênio, que condiz com a visão de sua poesia, e que agora também poderá ser reutilizada, com as devidas re-elaborações e acréscimos, como base de análise de seus versos e traduções, e, até mesmo, para descrever a forma como ele entende o verso em sua crítica literária.

Em termos gerais, o que diferencia a visão de Péricles Eugênio da tradicional percepção do verso é sua tendência a ver na língua portuguesa a presença de duas alternâncias rítmicas hegemônicas: a binária e a ternária. Para ele, não ocorreria a alternância rítmica quaternária sem que uma segunda sílaba ganhasse força. Portanto, como exemplo, poderíamos dizer que para Péricles Eugênio o fato do verso decassílabo heróico possuir apenas dois acentos relevantes, na 6^a e 10^a sílabas, não seria uma verdade totalmente pragmática na confecção do verso. Ou seja, entre a 1^a sílaba e a 6^a do verso decassílabo heróico existe mais do que um alternância quaternária, sendo necessários outros acentos como base, assim como entre a 6^a sílaba e a 10^a sílaba, uma alternância quaternária, a 8^a sílaba ganharia força acendendo à condição de semi-forte entre fortes.

Esta postura de Péricles Eugênio é apresentada em sua tese “Os princípios silábicos e silábico-acental”, e em outros textos, que de certa maneira aproximam os métodos de versificação das línguas neolatinas e germânicas. Acreditamos que a partir desta tese de Péricles Eugênio, ele trataria grande parte de seus versos, tendo como

postura sua visão unificadora dos meios de versificação. Assim, o que segue abaixo é uma exposição mais detalhada do que afirmamos acima.

O nosso caminho com o objetivo de compreender o processo de composição dos versos de Péricles Eugênio começou pela leitura da “Advertência” que acompanha sua *Poesia quase completa*, publicada em 1972. Vale lembrar que este volume engloba os quatro primeiros livros de poesia do poeta, ficando de fora apenas seu tardio *Noite da memória*, publicado em 1988. Assim, esta “Advertência” corresponde à grande parte da poesia que produziu Péricles Eugênio e lá destacamos consta o seguinte trecho:

Já no 1.º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros desse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário. Desconheço precedentes da sistemática de *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, bem como do andamento, também binário, dos dois poemas em prosa de *Lua de ontem*. Mostra isso que o autor não procurava repetir ninguém, mas pelo contrário moldar seu próprio verso livre em bases rítmicas binárias... (RAMOS, 1972, p. xiii)

O trecho é esclarecedor, uma verdadeira poética de sua poesia. Mas o que mais nos chamou a atenção no trecho foi o fato de Péricles Eugênio não mencionar nenhum tipo específico de verso tradicional, apenas fala em flutuação de oito a vinte sílabas, assim como ao não falar de versos específicos, não fala de acentos tônicos, mas sim de bases rítmicas. Exemplificamos a citação com a 1ª estrofe do poema “O mundo, o novo mundo”, que abre o livro *Lamentação floral*, e é o poema citado por ele no trecho acima:

Por/que/ ten/ta/sse/ de/ci/frar/ os/ sig/nos/ da/ ma/té/ria, 2-4-6-8-10-12-14
 com/ seu/ ru/mor/ de/ con/cha/ so/b a/ for/ma/ si/len/cio/sa, 2-4-6-8-10-12-14
 por/que/ sem/ o/lhos/ de/se/ja/sse/ ver/ a/lém/ do/ que/ se/ vê/, 2-4-6-8-10-12-14-16
 os/ pés/ fe/riu/ à/ mar/gem/ do/ ca/mi/nho, 2-4-6-8-10
 di/la/ce/rou/ as/ mãos/ nas/ grim/pas/ da/ mon/ta/nha. 2-4-6-8-10-12

Neste momento, há dois pontos a serem compreendidos: primeiro, a medida dos cinco versos é diferente, esta seria, portanto, aquela flutuação que o poeta comenta, ou parte de seu verso livre; o segundo ponto importante é perceber que, embora os versos possuam medidas diferentes, a alternância de uma sílaba fraca (não sublinhada) seguida de uma forte ou semi-forte (sílabas sublinhadas) prevalece de forma idêntica em todos os versos, esta seria a outra parte de seu verso livre. Com isto, queria ele concordar com “a

advertência de Mário de Andrade sobre a ‘desritmação boba’ que andava grassando pelo verso livre” (RAMOS, 1972, p. xiii).

Este primeiro estranhamento, causado por sua obra, pode ser melhor explicado com outro trecho da “Advertência”:

Acentue-se que o autor, formalmente, jamais desejou retrocesso algum a formas gastas, e sim a criação de formas novas. Se comentaristas até certo ponto mal informados não tomaram ciência de que no artigo inicial da *Revista Brasileira de Poesia* (dezembro de 1947) alertei contra o perigo “de cair na repetição das velhas formas e dos velhos processos”, não seria desarrazoado que o fizessem agora, ao menos para um acerto de contas. (RAMOS, 1972, p. xiii)

Realmente, parte da crítica no período de proliferação dos, assim chamados⁸, poetas de 45 via neles uma recuperação do parnasianismo, ou os chamava de neo-parnasianos, pelo culto excessivo da forma. À frente, trataremos melhor disto ao apresentarmos o artigo/manifesto “O Neo-Modernismo”, de Péricles Eugênio, publicado em 1947, texto em que ele tenta expor as diretrizes estéticas da “Geração de 45”.

Outro texto que consideramos igualmente importante para sustentar esta tese do ritmo como base versificatória na poesia de Péricles Eugênio é seu prefácio para a obra *Teoria do Verso* (1974), de Rogério Chociay. Esses dois textos de Péricles Eugênio, lembrando que a “Advertência” é de 1972, estão temporalmente muito próximos, o que nos faz pensar mais ainda na sua forma específica de entender o verso. No início do prefácio, tece alguns elogios à obra de Rogério Chociay, como sendo sua a *Teoria do Verso* distinta

Da maior parte dos livros que circulam em nosso meio sobre versificação, manuais fastidiosos ou festivos que se repetem uns aos outros, sem desconfiar de nada, nem inovar coisa alguma. Rogério Chociay não produziu um livro de repetição, mas um livro rico de informações sobre o nosso verso medido, hábil e útil para todo o período que vem dos árcades e atinge os próprios poetas modernos do Brasil, quando metrificam. (RAMOS, apud, CHOCIAY, 1974, p. VII)

Após os elogios, Péricles Eugênio, embora tenha algumas divergências de “pequena monta” em relação às posições de Chociay, diz não concordar plenamente em

⁸ Segundo Péricles Eugênio, em seu *Do barroco ao modernismo*, “foram os críticos como Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Alceu Amoroso Lima os primeiros a apontar a existência dessa poesia de expressão disciplinada - e os poetas novos aceitaram a palavra da crítica, passando a designar-se como ‘Geração de 45’, segundo o rótulo imaginado por Domingos Carvalho da Silva” (RAMOS, 1979, p. 270). Este ponto será melhor explorado na seção “O Poeta” desta tese.

um ponto, que seria o fato de Chociay desprezar “tão de plano a possibilidade de se evidenciar metricamente um acento semiforte na segunda sílaba metatônica dos proparoxítonos” (RAMOS, apud, CHOCIAY, 1974, p. VII). Segundo Chociay, “a alternância quaternária pode ser encontrada em seqüências que envolvam vocábulos proparoxítonos”, e cita alguns exemplos: “píncaros azuis” (pín/ca/ros/ a/zuis/); “lindíssimas estrelas” (lin/dí/ssi/mas/ es/tre/las); “médico-legal” (mé/di/co/-le/gal/); entre outros. Todas com um intervalo de pelos menos três sílabas não acentuadas entre as tônicas. Para Chociay, estas seqüências “não se reduzem a dois binários, como querem alguns estudiosos” (CHOCIAY, 1974, p. 7), ou seja, não poderiam ser entendidas da seguinte forma:

Alternância binária

<u>pín</u> /ca/ <u>ros</u> / a/ <u>zuis</u>	1-3-5
lin/ <u>dí</u> /ssi/ <u>mas</u> / es/ <u>tre</u> /las	2-4-6
<u>mé</u> /di/ <u>co</u> /-le/ <u>gal</u>	1-3-5

Entretanto, Péricles Eugênio está ao lado destes “estudiosos” que aceitam o intervalo binário, como fica explícito neste outro trecho do prefácio:

Nisso mostra Chociay seu desacordo com esticólogos anteriores, entre os quais Cavalcanti Proença, que observa: “Naturais, mesmo, são as células de duas e três sílabas, o que aliás, Said Ali deixou implícito quando, no seu *Tratado de Versificação*, só deu patente aos pés di e trissilábicos”. De nossa parte, perfilhamos o parecer de Said Ali, Cavalcanti Proença e outros, não nos parecendo difícil demonstrar a evidenciabilidade métrica de uma semi/forte em vocábulos proparoxítonos. (RAMOS, apud, CHOCIAY, 1974, p. VIII)

Esta “evidenciabilidade” é demonstrada por Péricles Eugênio com um trecho do poema “A dama branca”, de Manuel Bandeira, no qual as proparoxítonas “vulgívaga” e “sarcástica” rimam com “lá” e “má”. Abaixo a sílaba metatônica “gà” de “vulgívaga” ao rimar com “lá” ganha um valor expressivo necessário para a manutenção métrica do trecho:

Era desejo? – Credo! De físicos?
 Por histeria... quem sabe **lá**?...
 A Dama tinha caprichos físicos:
 Era uma estranha vulgívag**à**.

(BANDEIRA, 1974, p. 171)

Assim, assumindo a sílaba “gà” valor de semi-forte, os versos do quarteto permanecem todos eneassilábicos, assim como é a medida dos versos restantes do poema (exceção feita a três versos tetrassílabos):

<u>E</u> /ra/ de/ <u>se</u> /jo/? – <u>Cre</u> /do/! De/ <u>tí</u> /sicos?	1-4-6-9
Por/ <u>his</u> /te/ <u>ri</u> /a/... <u>quem</u> / sa/be/ <u>lá</u> ?/...	2-4-6-9
A/ <u>Da</u> /ma/ <u>ti</u> /nha/ ca/ <u>pri</u> /chos/ <u>fi</u> /sicos:	2-4-7-9
<u>E</u> /ra u/ma es/ <u>tra</u> /nha/ vul/ <u>gi</u> /va/ <u>gà</u> /.	1-4-7-9

Se, ao contrário, no quarto verso fosse marcada tradicionalmente a sílaba tônica final em “vulgívaga”, teríamos um verso heptassílabo, causando certa irregularidade (E/ra u/ma es/tra/nha/ vul/gi/vaga 1-4-7).

De qualquer forma, o ritmo se prontifica em levar o leitor a pronunciar o “ga” com mais intensidade, para que desta forma o acorde se feche perfeitamente.

Outro exemplo similar, mencionado por Péricles Eugênio no prefácio, está no poema “Flores murchas”, também de Manuel Bandeira. Péricles Eugênio cita os seguintes versos do poema:

Pálidas crianças
Mal desabrochadas
Na manhã da vida!
Tristes asiladas
Que pendeis cansadas
Como flores murchas!

Pálidas crianças
Que me recordais
Minhas esperanças!

(CHOCIAY, 1974, p. VIII)

<u>Pá</u> /li/ <u>das</u> / cri/ <u>an</u> /ças	1-3-5-7
<u>Mal</u> / de/ <u>sa</u> /bro/ <u>cha</u> /das	1-3-5-7
<u>Na</u> / ma/ <u>nhã</u> / da/ <u>vi</u> /da!	1-3-5-7
<u>Tris</u> /tes/ <u>a</u> /si/ <u>la</u> /das	1-3-5-7
<u>Que</u> / pen/ <u>deis</u> / can/ <u>sa</u> /das	1-3-5-7
<u>Co</u> /mo/ <u>flo</u> /res/ <u>mur</u> /chas!	1-3-5-7
<u>Pá</u> /li/ <u>das</u> / cri/ <u>an</u> /ças	1-3-5-7
<u>Que</u> / me/ <u>re</u> /cor/ <u>dais</u> /	1-3-5-7
<u>Mi</u> /nhas/ <u>es</u> /pe/ <u>ran</u> /ças!	1-3-5-7

Segundo Péricles Eugênio, “o andamento trocaico parece mostrar-se com toda a nitidez em ‘Flores murchas’[...]. O andamento exige um acento metricamente semiforte em ‘pálidas’, bastante nítido no início da segunda estrofe” (RAMOS, apud, CHOCIAY,

1974, p. VIII). Realmente, quando lemos “pálidas crianças” na primeira estrofe, a tendência é acentuar a sílaba “pá” de “*pálidas*” e aí ocorrer um descenso da força nas sílabas seguintes, até voltar a ganhar força no “an” de “*crianças*”. Contudo, a imposição do ritmo trocaico, alternando uma sílaba forte com uma fraca nos versos seguintes nos induz a entrar no ritmo acentual e tornar semiforte a sílaba “das” de “*pálidas*” para a manutenção do ritmo.

Manuel Bandeira, um grande conhecedor do verso, nos dois exemplos dados, mostra seu conhecimento técnico tanto no aspecto métrico (“A dama branca”) quanto no aspecto rítmico (“Flores Murchas”).

É este tipo de tratamento do verso que falta muitas vezes nos tratados de versificação tradicionais, que trabalham mais os metros fixos, como uma espécie de receita pronta, mas que nos dois casos acima se mostrariam incapazes de dar uma solução mais plausível de regularidade. Outro ponto importante para nossos objetivos, nesta citação acima, é que Péricles Eugênio não fala em versos heptassílabos ou redondilhas maiores, e sim andamento trocaico, ou seja, ele parece muitas vezes dar mais importância ao andamento rítmico do verso do que aos nomes tradicionais, e, quando o faz, muitas vezes, isso se dá apenas por facilidade didática, pois, no fundo, sempre apresenta uma base rítmica fundadora destes versos, o que ocorre bastante nos estudos introdutórios de suas traduções.

Para ele, Manuel Bandeira, nestes exemplos, estava seguindo o princípio “médio-latino das sílabas contadas”, que ele explica utilizando uma estrofe do “Stabat Mater”. Segundo ele, nesta estrofe:

Não só se evidencia o acento secundário numa palavra proparoxítona interna, ‘animam’, como também as proparoxítonas em posição de rima (3.º e 6.º versos) ostentam esse acento secundário na última sílaba (a que rima):

Stábat máter dólórosa
Iúxta crúcem lácrimósa,
Dúm pendébat fíliús,
Cúius ánimám geméntem,
Cóntristátam ét doléntem
Pértransítiv gládiús.

O esquema, tal como apontado por Karl Strecker, é trocaico, apoiado largamente em sílabas semifortes; e vê-se em “filius” e “gladius” o processo de contagem que Bandeira adotaria séculos mais tarde: apenas em latim “rítmico” era normal, ao passo que em nossa língua não passa de curiosidade. (RAMOS, apud, CHOCIA Y, 1974, p. VIII)

Novamente percebemos que o tratamento rítmico pode comandar toda a explicação métrica do trecho. Embora, aparentemente, ela sirva para discutir a acentuação ou não acentuação dos vocábulos proparoxítonos, percebemos que o interesse por Péricles Eugênio nesta questão rítmica é um ponto capital em sua produção e compreensão da poesia.

Conclui seu raciocínio afirmando que “dir-se-á que, sendo o código métrico uma convenção, tanto faz adotar um critério como outro, mas afigura-se-nos levemente ilógico reconhecer as sílabas semifortes pretônicas e não as metatônicas, umas como outras metricamente evidenciáveis” (RAMOS, apud, CHOCIAY, 1974, p. VII).

Poderíamos voltar agora ao poema “O mundo, o novo mundo”, de Péricles Eugênio, e, aceitando sua posição exposta na “Advertência” da *Poesia quase completa*, observar como o andamento binário assinala uma sílaba semiforte no proparoxítono “túmulo”, uma sílaba semiforte no oxítono “decifrar”, ou até mesmo num paroxítono como “silenciosa”:

E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge
E/ sur/ge o/ mun/do, o/ no/vo/ mun/do/, so/bre o/ tú/mu/lo/ da es/fin/ge

Porque tentasse decifrar os signos da matéria,
Por/que/ ten/ta/sse/ de/ci/frar/ os/ sig/nos/ da/ ma/té/ria,

Com seu rumor de concha sob a forma silenciosa
Com/ seu/ ru/mor/ de/ con/cha/ so/b a/ for/ma/ si/len/cio/as

(RAMOS, 1972, p. 4)

Estes exemplos confirmam que dentro de um sistema rítmico outro acento em um mesmo vocábulo pode ocorrer. Entretanto, a questão é que este movimento extravasa dentro do verso para um movimento que passa a existir entre os vocábulos. Em nossa dissertação já apontávamos este efeito salientando o que dizia Said Ali, em sua *Versificação Portuguesa*:

as sílabas constitutivas do ritmo, isto é, as fortes, distam em geral umas das outras pela interposição ora de uma, ora de duas fracas. Podem estas elevar-se a três, permanecendo inalteradas em virtude de pausa depois da primeira ou segunda. Proferidas ligadamente, uma delas, quase sempre a intermédia, soa como semiforte por contraste, valendo no verso como forte propriamente dita. (ALI, 1999, p.31)

Como exemplo, separamos alguns versos de Péricles Eugênio em que a exploração da alternância entre as sílabas cria uma variação de ritmos. No primeiro caso, indicamos a alternância de sílaba forte-fraca:

Ver/des/ cam/pos/, ver/des/ ma/res, 1-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 4)

Con/tem/pla o/ ve/lho/ tron/co 2-4-6

(RAMOS, 1972, p. 21)

No primeiro exemplo reconhecemos o andamento trocaico e, no segundo exemplo, o andamento iâmbico (sílabas fraca-forte).

O segundo exemplo demonstra a sequência forte-fraca-fraca:

Gi/ram/ bus/can/do/ teus/ bra/ços. 1-4-7

(RAMOS, 1972, p. 46)

No exemplo seguinte o intervalo aumenta para três sílabas fracas seguidas:

so/bre a/ dis/tân/cia a/mar/ga/ das/ es/tra/das 1-4-6-10

(RAMOS, 1972, p. 10)

Sobre este último exemplo, as dificuldades começam a aumentar já que algumas sílabas podem ser acentuadas ou não. A preposição “das” pode ser aceita como sílaba fraca mantendo assim a sequência de três sílabas fracas, embora nossa posição frente à poesia de Péricles Eugênio, a partir do que ele mesmo defende, é que a sílaba deve ser acentuada como semiforte entre fracas. Ficando o verso com a seguinte configuração:

so/bre a/ dis/tân/cia a/mar/ga/ das/ es/tra/das 1-4-6-8-10

Alguns casos, entretanto, podem causar um efeito diferente, e nos levar a refletir sobre até que ponto a força subjacente do ritmo pode modificar a acentuação mais tradicional das palavras. Os versos decassílabos abaixo foram retirados do poema “As cinco palavras do município”, 3.^a parte, do livro *Lua de ontem*, de Péricles Eugênio, vamos a eles:

e a confusão de tempos é tão grande,
tão grande esse tropel sobre meu solo,
que já minha memória, de cansada,

não sabe distinguir entre o que existe

(RAMOS, 1972, p. 70)

Num primeiro olhar, trata-se de decassílabos heróicos, com acentos relevantes nas 6.^{as} e 10.^{as} sílabas:

e a/ con/fu/são/ de/ <u>tem</u> /pos/ é/ tão/ <u>gran</u> /de,	6-10
tão/ gran/de e/sse/ tro/ <u>pel</u> / so/bre/ meu/ <u>so</u> /lo,	6-10
que/ já/ mi/nha/ me/ <u>mó</u> /ria/, de/ can/ <u>sa</u> /da,	6-10
não/ sa/be/ dis/tin/ <u>guir</u> / en/tre o/ que e/ <u>xis</u> /te	6-10

Porém, outros acentos de expressão podem ser notados, como os apontados abaixo:

e a/ con/fu/ <u>são</u> / de/ <u>tem</u> /pos/ é/ tão/ <u>gran</u> /de,	4-6-8-10
tão/ <u>gran</u> /de e/sse/ tro/ <u>pel</u> / so/bre/ meu/ <u>so</u> /lo,	2-6-10
que/ <u>já</u> / mi/nha/ me/ <u>mó</u> /ria/, de/ can/ <u>sa</u> /da,	2-6-10
não/ <u>sa</u> /be/ dis/tin/ <u>guir</u> / en/tre o/ que e/ <u>xis</u> /te	2-6-10

Dos quatro versos acima, o primeiro poderia ser entrevisto como um decassílabo sáfico, para isto nos apoiamos nas palavras de Cavalcanti Proença, que, em seu *Ritmo e Poesia*, diz ser o sáfico “uma modalidade de heróico, em que o acento secundário recai na 6.^a sílaba, e os principais na 4.^a e na 8.^a” (PROENÇA, 1955, p. 59). Neste verso o acento na 4.^a sílaba (“confusão”) parece-nos ser relevante, assim como o verbo “é” na 8.^a sílaba tem impacto no sentido do verso, sem contudo podermos afirmar ser exemplarmente forte. Entretanto, a 6.^a sílaba que deveria ser secundária para a manutenção do decassílabo sáfico tem um valor, em nossa opinião, de forte no verso, o que geraria esta mescla de decassílabo heróico e sáfico gerado por este acento forte na 4.^a sílaba. A não ser que sigamos Echarrri, que em seus estudos do verso sáfico, diz que o que caracteriza este metro é “a acentuação obrigatória na 4.^a sílaba e flutuante entre 6.^a e 8.^a” (PROENÇA, 1955, p. 58), ou seja, o ponto culminante do verso deve estar na 4.^a sílaba para o decassílabo sáfico, caso que se coaduna com este verso de Péricles Eugênio. Todavia, outros acentos podem ser identificados:

e a/ <u>con</u> /fu/ <u>são</u> / de/ <u>tem</u> /pos/ é/ tão/ <u>gran</u> /de,	2-4-6-8-10
tão/ <u>gran</u> /de e/sse/ tro/ <u>pel</u> / so/bre/ meu/ <u>so</u> /lo,	2-6-10
que/ <u>já</u> / mi/nha/ me/ <u>mó</u> /ria/, de/ can/ <u>sa</u> /da,	2-6-8-10
não/ <u>sa</u> /be/ <u>dis</u> /tin/ <u>guir</u> / en/tre o/ que e/ <u>xis</u> /te	2-4-6-10

Percebemos que os dois acentos integrados não são as tônicas nos vocábulos “confusão” e “distinguir”, são duas sílabas pretônicas, “con” e “dis”, respectivamente.

Ressaltamos aqui esta possibilidade a partir do que o próprio Péricles Eugênio expressou no prefácio à *Teoria do verso*, e já o apresentamos atrás. Vamos aos poucos percebendo um andamento binário nestes versos, sílaba fraca seguida de forte. O que gostaríamos de anotar é que este movimento, com sua batida fraca/forte, fraca/forte, induz-nos a uma estrutura rítmica como a apresentada abaixo:

e a/ <u>con</u> /fu/são/ de/ <u>tem</u> /pos/ é/ tão/ <u>gran</u> /de,	2-4-6-8-10
tão/ <u>gran</u> /de e/ <u>sse</u> / tro/ <u>pel</u> / so/ <u>bre</u> / meu/ <u>so</u> /lo,	2-4-6-8-10
que/ <u>já</u> / mi/ <u>nha</u> / me/ <u>mó</u> /ria/, <u>de</u> / can/ <u>sa</u> /da,	2-4-6-8-10
não/ <u>sa</u> /be/ <u>dis</u> /tin/ <u>guir</u> / en/ <u>tre o</u> / que e/ <u>xis</u> /te	2-4-6-8-10

Neste novo esquema, quatro sílabas anotadas não são as tônicas tradicionais nos vocábulos, mesmo no ponto onde ocorre a sinalefa entre “*entre*” e “*o*”. Comumente um verso é construído alternando-se acentos fortes e fracos, dentro de certos intervalos, o que constitui as medidas que conhecemos. Porém nestes versos, Péricles Eugênio coloca lado a lado no 2.º verso sílabas com força de tônicas “*grande*” e “*grande esse*”, além de “*tropel*” e “*sobre*”, também no 2.º verso. No 3.º verso “*já*” está paralelo à “*minha*”, “*mi*” que também poderia ser marcada como tônica, o que deixaria o verso com o andamento 3-6-8-10. No último verso, as sílabas tônicas “*guir*” do oxítono “distinguir” e “*en*” de “entre” também estão paralelas. Já dizíamos em nossa dissertação, seguindo Said Ali, que segundo as normas de acentuação, no encontro de “duas sílabas fortes de vocábulos diferentes, sem pausa separativa, atenua-se a intensidade da primeira, que terá valor de sílaba fraca” (ALI, apud, PROENÇA, 1955, p. 28), mas no caso de “tropol”, por ter maior relevância no verso, e ter sua sílaba tônica como a 6.ª sílaba de um decassílabo, e ser a chave semântica do verso após o vocábulo “solo”, nossa escolha seria em dar força à sílaba “*bre*” do vocábulo “sobre”, e assim saciar a posição intermédia. O mesmo ocorre nos outros três casos, vocábulos que retêm sentido importante no verso, e que acabam ganhando acentos relevantes mesmo que não em suas sílabas tônicas principais. Desta forma, teríamos versos mais encorpados sonoramente do que apenas se acentuados nas duas sílabas fortes. Ocorrendo uma espécie de transferência de tonicidade por aproximação, uma sílaba forte enfraquecida influencia uma átona ao lado.

Ora, num poeta de menor envergadura, ou no caso de um principiante, esta postura poderia se mostrar como falta de conhecimento da técnica de versificação, aqui acreditamos não ser o caso, sem sombra de dúvidas, ainda mais que os versos estão no livro *Lua de ontem*, obra publicada por Péricles Eugênio em 1960, já com sua carreira poética satisfatoriamente demarcada. O que entendemos é mais um recurso utilizado pelo

poeta na composição da sua poesia, recurso tal, que se apoia em bases rítmicas, e que pode ser visto como inovação num campo tão tradicionalmente delimitado.

Assim, manteremos nossa posição adotada em nossa dissertação, e continuamos a dizer que a utilização da sílaba intermédia como semi-forte em nossas análises é digna de relevância por dois motivos principais: 1) o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao instituir em vários de seus poemas a alternância binária (sílabas fraca/forte ou forte/fraca) dá seu apreço a favor deste recurso; 2) o próprio poeta, no prefácio à obra *Teoria do Verso* de Rogério Chociay, diz estar de acordo com Said Ali em relação às acentuações das sílabas pretônicas e das metatônicas em palavras proparoxítonas.

Nossa posição, é claro, não arvora uma única verdade ou caminho, o próprio Péricles Eugênio no prefácio à obra de Rogério Chociay dizia que “sendo o código métrico uma convenção, tanto faz adotar um critério como outro”, entretanto, neste mesmo prefácio, comenta sobre a repetição dos fastidiosos manuais de versificação, “sem desconfiar de nada, nem inovar coisa alguma”. Tentamos, por nossa parte, partir para uma leitura do verso tendo o ritmo como ponto de partida.

Diante do exposto, um verso como o seguinte de Cesário Verde,

A música dulcíssima do vento,

comporta duas sequências quaternárias para Rogério Chociay:

A/ mú/si/ca/ dul/cí/ssi/ma/ do/ ven/to 2-6-10
U _ U U U _ U U U _ U

(CHOCIAY, 1974, p. 7)

Por outro lado, se aceito a posição da semiforte entre fracas, como assume Said Ali e Péricles Eugênio, o verso de Cesário Verde *poderia* receber a seguinte estrutura rítmica:

A/ mú/si/ca/ dul/cí/ssi/ma/ do/ ven/to 2-4-6-8-10
U _ U _ U _ U _ U _ U

Destacamos o *poderia* para ficar clara a nossa posição, e não a verdade inerente do verso. A não ser, é claro, na poesia de Péricles Eugênio, em que acreditamos ter esta posição influenciado, se não toda a sua produção, pelo menos grande parte dela, e é, ao nosso ver, sua posição pessoal no sentido de consciência estética na construção de seu verso.

Sem dúvida o estudo da versificação não é ponto pacífico, como tentamos expor acima, porém diante do verso tanto a postura de Rogério Chociay quanto a de Péricles Eugênio e Said Ali, e outros, são válidas, e retomamos aqui uma citação de Ossip Brik, de seu ensaio “Ritmo e sintaxe”, que esclarecem um pouco toda esta discussão apresentada:

Por isso será em geral mais correto falar não de sílabas fortes ou fracas, mas de sílabas acentuadas ou não-acentuadas. Teoricamente, cada sílaba pode ser acentuada ou não, tudo depende do impulso rítmico. Por isso, distinguir as fortes, as semifortes, as levemente fortes, as fracas, etc., e tentar penetrar assim, na diversidade do movimento rítmico, não poderia ser senão uma empresa estéril. Tudo depende do ritmo do discurso poético que tem como consequência a distribuição em linhas e sílabas. (BRIK, 1970, p. 133)

A citação teoricamente esclarece bastante o ponto sobre uma sílaba poder ou não poder ser acentuada a partir de um impulso rítmico. Todavia, poderíamos ser questionados: ao entender que nos intervalos quaternários uma sílaba intermédia ganha força de semiforte não estaríamos caindo naquela “empresa estéril” da qual Ossip Brik chama a atenção no final da sua citação? Estaríamos definindo algo fora da experiência concreta do texto? Com certeza pensar na alternância binária em *toda* poesia de Péricles Eugênio é uma empresa estéril, porém a identificar em determinados momentos, onde o próprio discurso rítmico nos move a enxergá-lo, é reconhecer a escolha estética de seu autor. Em um poema como “Vbi Troia Fvit”, de *Lamentação floral*, percebemos como o ritmo binário é introduzindo e toda uma perspectiva do poema é modificada, reproduzimos a três estrofes iniciais, que serão suficientes para o que queremos demonstrar:

Nos campos onde foi Tróia,
em pensamento me achei:
- Tróia, Tróia, onde te encontras,
que não te vejo no mundo?

Verdes campos, verdes mares,
tudo verso ao teu redor;
mas num leito de verbenas
falta a bela adormecida,
com seu corpo desnudado
pela noite dos fantasmas.

E as ondas relembram coxas,
e as névoas recordam seios.

[...]

(RAMOS, 1972, p. 4-5)

Nos/ cam /pos/ on /de/ foi/ Trói /a,	2-4-7
em/ pen /sa/ men /to/ me a/ chei /:	2-4-7
- Trói /a/, Trói /a, on /de/ te en/ con /tras,	1-3-4-7
que/ não / te/ ve /jo/ no/ mun /do?	2-4-7
Ver /des/ cam /pos/, ver /des/ ma /res,	1-3-5-7
tu /do/ ver /de ao/ teu / re/ dor /;	1-3-5-7
mas / num/ lei /to/ de / ver/ be /nas	1-3-5-7
fal /ta a/ be /la a/ dor /me/ ci /da,	1-3-5-7
com / seu/ cor /po/ des /nu/ da /do	1-3-5-7
pe /la/ noi /te/ dos / fan/ tas /mas.	1-3-5-7
E as/ on /das/ re/ lem /bram/ co /xas,	2-5-7
e as/ né /voas/ re/ cor /dam/ sei /os.	2-5-7

A cadência da 1.^a estrofe com o ritmo 2-4-7 (exceto o 3.^o verso) e um discurso mais reflexivo, construído, principalmente, pela hegemonia de verbos na estrofe, deixa a leitura mais estanque. O 3.^o verso parece quebrar o fluxo, iniciando por forte-fraca-forte, mas mesmo assim mantém regular o ritmo das palavras.

Já na 2.^a estrofe é introduzida a alternância binária, o ritmo gera um fluxo ininterrupto do início ao fim da estrofe, com uma pequena pausa na passagem do segundo para o terceiro verso, pois ao final oxítono de “redor” segue o “mas” do verso seguinte, ressalta-se que a pausa mais longa da estrofe está justamente neste ponto, com um “ponto e vírgula” após “redor”. Com esta exceção, todos os outros versos alternam uma sílaba forte de uma fraca, até mesmo o “verdes” inicial que é antecedido por uma sílaba fraca de “mundo” da estrofe anterior. Os verbos ganham função secundária na estrofe, adjetivos e substantivos criam uma estrofe com maior força imagética que flui livre de pausas. Por fim, a 3.^a estrofe, ou seja, o dístico final, quebra este andamento ao modificar o ritmo, uma vez que temos uma alternância diferente das estrofes anteriores, o ritmo 2-5-7, e acumula duas sílabas fracas do “mas” de “fantasmas” (final 2.^a estrofe) e a sinalefa entre “e as” da 3.^a estrofe.

De certa forma, esta 3.^a estrofe com um ritmo diferente estaria num meio termo entre as duas anteriores, mesclando tanto uma relevância dada aos verbos ao utilizar “relembra” e “recordam”, quanto relevando as imagens ao comparar ondas=coxas e névoas=seios. O alongamento do tempo da segunda para a quinta sílaba parece mimetizar o tempo necessário para a busca interna da memória, enfatizado por verbos dentro do campo semântico do mnemônico.

Seguindo, outro texto fundamental para nossa abordagem teórica e metodológica do verso de Péricles Eugênio, seja em sua poesia seja em parte de sua tradução, é seu

artigo-tese “Os princípios silábico e silábico-acental”. Para comentá-lo utilizaremos a versão modificada (não em pontos essenciais) e constante em seu livro *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959. A primeira versão deste texto, como já comentado, tinha sido publicada em 1954, nos *Anais do Congresso Internacional de Escritores*⁹.

Partindo de seu parágrafo final, temos um resumo daquilo que sua tese propõe, que seria a possibilidade de uma percepção integral da métrica das línguas novilatinas e das germânicas. Diz ele:

Os manuais de métrica não espelham pois, realmente, a metrificacão tal como praticada pelos poetas: dão apenas os princípios para alguém “aprender a versificar em pouco tempo, e até sem mestre”. Por isso mesmo, têm induzido em engano, como esse de opor rígida e sistematicamente a versificacão germânica à das línguas novilatinas em geral. (RAMOS, 1959, p. 31)

Parece mesmo ser o que faz um nome de vulto como Wolfgang Kayser, em seu *Fundamentos da Interpretaçã e da Análise Literária* (1948). Ali, como aponta Péricles Eugênio, Kayser

Opõe às normas da metrificacão greco-latina, baseada na quantidade das sílabas, as regras das línguas germânicas e novilatinas, fundadas na intensidade. Os princípios adotados nestes últimos grupos de línguas – acrescenta o expositor – diferem contudo entre si: enquanto nas línguas germânicas atuais todos os acentos do verso são fixados **a priori**, de modo a termos uma sucessão de pés, nas românicas já se exige apenas uma contagem preestabelecida de sílabas e mais a fixaçã de alguns acentos, permanecendo os outros variáveis. (RAMOS, 1959, p. 23)

Como exemplo da versificacão germânica, Kayser cita um verso do *Hamlet*, e diz ser uma “sucessão regular de iampos” (U = sílaba átona; _ = sílaba tônica):

⁹ No “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” encontramos os *Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais* realizado em 1957, entretanto, nele consta a tese de Péricles Eugênio proferida no mesmo congresso em sua edição de 1954. O que interessa aqui é relatar que ao fim do texto segue publicado o parecer da comissão avaliadora, cujo relator, Geir Campos, profere: “O presente trabalho do poeta Péricles E. S. Ramos vem apenas acrescentar uma parcela mais à já grande soma de contribuições do jovem autor paulista para o estudo, pesquisa e conhecimento da coisa poética no Brasil. No trabalho em tela, Péricles E. S. Ramos, à base de esclarecidas observações, considera o verso português (que é o brasileiro) – em parte, SILÁBICO (fulcrado sobre a contagem numérica de suas sílabas); e, em parte, algo intermédio entre SILÁBICO e ACENTUAL (o verso cuja estrutura repousa sobre a respectiva distribuiçã de intensidades fônicas); e, ainda, silábico-acental puro. O desenvolvimento da tese é feito de maneira a dirimir, com louvável clareza, quaisquer objeções que se pudessem considerar sensatas. E em vista do exposto, não se tratando outrossim de matéria sobre a qual parem divergências de opiniã flagrantes, essa Comissão é de PARECER – que a Mesa Diretora do Congresso de poesia receba o presente trabalho de Péricles Eugênio da Silva Ramos como valiosa contribuiçã ao estudo da técnica do verso nacional. Sala das Reuniões do Congresso de Poesia, São Paulo 11 de agosto de 1954. (aa.) Geir Campos, Relator. De acordo, Otávio Melo Alvarenga” (ANAIS DO CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESCRITORES E ENCONTROS INTELECTUAIS. São Paulo: Anhembi, 1957. p. 279.

To be or not to be, that is the question

U _ | U _ | U _ | U _ | U _ U

Já do sistema românico de versificação apresenta a quadra inicial de um soneto de Camões:

Alma minha gentil que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

A explicação de Kayser para estes versos de Camões é a seguinte: seriam versos decassílabos “porque, nas línguas românicas, só é costume contar as sílabas até o último acento. Além disso, a característica do verso reside na fixação de dois acentos dentro de cada verso: a 6.^a e a 10.^a sílabas têm acento. Naturalmente há mais acentos em cada verso, mas a sua posição varia” (KAYSER, apud, RAMOS, 1959, p. 23-24). Assim, os versos, quando escandidos, teriam a seguinte feição, deixando os acentos principais sublinhados em negrito, e os secundários apenas sublinhados:

<u>Al</u> /ma/ <u>mi</u> /nha/ gen/ til / que/ te/ par/ tis /te	1-3-6-10
Tão/ <u>ce</u> /do/ des/ta/ vi /da/, des/con/ ten /te,	2-6-10
Re/ <u>pou</u> /sa/ lá/ no/ Céu / e/ter/na/ men /te	2-6-10
E/ <u>vi</u> /va eu/ cá/ na/ te /rra/ sem/pre/ tris /te.	2-6-10

Para Péricles Eugênio, fica claro que Kayser

Glosa o que viu nos manuais correntes de metrificação portuguesa, que se referem a esses dois característicos de nosso verso: um número de sílabas que se contam até a última tônica, e a fixação de mais um acento, ou raramente mais alguns acentos, no interior de cada linha, e assim mesmo em posição incerta na maioria dos casos. Tendo-se guiado por esses compêndios, não é de admirar que haja repetido, noutros termos, a conhecida oposição entre os sistemas silábico e silábico-acentual de versificar: por um lado, um número fixo de sílabas e acentos internos em número variável; por outro lado, fixação do número e posição de sílabas acentuadas e inacentuadas. Assim, se o sistema germânico é silábico-acentual, o português será claramente silábico nos versos até 8 sílabas: nesses versos, os acentos internos não possuem posição fixa, e portanto o que vale, diretamente, é a simples contagem das sílabas. Nos versos maiores, permanece o sistema silábico, uma vez que só se computam previamente alguns acentos do verso, e não todos: é o que sucede (sempre seguindo o que registram os manuais) com o decassílabo, acentuado na 6.^a e 10.^a sílabas, se heróico; na 4.^a, 8.^a e 10.^a, se sáfico; com o hendecassílabo, golpeado na 5.^a e 11.^a sílabas; e com o alexandrino, ferido na 6.^a e 12.^a. (RAMOS, 1959, p. 24)

Em nota, Péricles Eugênio indica autores, de épocas diferentes, que entendem esta indeterminação de acentos internos em versos com até 8 sílabas. Entre alguns: Manuel do Carmo, em sua *Consolidação das Leis do Verso*, de 1919; Amorim de Carvalho, em seu *Tratado de versificação Portuguesa*, de 1941; Paulo Antônio do Vale, em sua *Noções de Arte Poética*, de 1884. Diz ainda Péricles Eugênio que Castilho, em seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, Bilac e Guimarães Passos, que o seguem, “preferem dividir os versos, mas não fica menos implícito que a indeterminação existe, em virtude dos múltiplos modos por que cindem as linhas” (RAMOS, 1959, p. 24). Exemplo disto é a descrição do verso de sete sílabas no *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos. Assim consta na obra:

Diferentes modos há de dividi-los, por exemplo: em um verso de uma, outro de duas, outro de quatro:

1
Vê
1 2
Jam só
1 2 3 4
Que desalinho

O noivo fedia a vinho: um de duas, outro de três e outro de duas:

1 2
O noi
1 2 3
Vo fedí
1 2
A vinho

Bastam estes exemplos, que poderíamos multiplicar. É bom sempre variar o setissílabo na contextura, principalmente em uma composição longa, para torná-lo o mais deleitoso possível. (BILAC, PASSOS, 1956, p. 61-62)

Sobre o verso decassílabo é o mesmo padrão, como Olavo Bilac e Guimarães Passos dizem: “é susceptível da maior variedade” (BILAC; PASSOS, 1956, p. 63). Na obra são dados cinco exemplos desta variedade. Ou seja, percebemos em ambos os casos, e nas outras medidas de verso, uma tomada clara pelo silabismo como método de versificação da literatura em língua portuguesa.

Por nossa parte incluímos nesta lista a visão de outro texto que também julgamos importante como diálogo para esta questão apresentada no artigo/tese de Péricles Eugênio. Trata-se da *Teoria Literária* de Hênio Tavares, obra recorrentemente utilizada nos meios acadêmicos. Nesta obra, o capítulo V, intitulado “Poética”, traz uma ampla exposição do fenômeno poético em suas características formais. Sobre o sistema românico de versificar Hênio Tavares parece dar crédito à riqueza da variação

combinatória do ritmo em português, alegando que são “praticamente inesgotáveis”. Em todos os versos mostra a variação dos ritmos dando exemplos das mais variadas combinações. Do ritmo do verso decassílabo diz que é dos mais variados, e, citando Cavalcanti Proença, fala que “das 28 possibilidades mais constantes, 15 apresentam acentuação na 6.^a sílaba” (TAVARES, 1969, p. 190). De certa forma, Hênio Tavares mantém o olhar tradicional do sistema silábico de versificar em sua “poética”. Embora não fale do sistema germânico, não dá em nenhum momento crédito ao sistema silábico-acental.

Se, como Péricles Eugênio afirma, está Wolfgang Kayser em conluio com a maioria dos tratadistas de metrificação em diferenciar os meios de versificação germânica e novilatina, para Péricles Eugênio a questão é diferente, e seguir os manuais não é compreender na prática como muitas vezes se consolida o verso, independente do sistema de versificação. Para explorar esta proximidade de sistemas, Péricles Eugênio volta à quadra de Camões, e assim escande os dois versos finais:

Repousa lá no céu eternamente
U _ U _ U _ U _ U _ U

E viva eu cá na terra sempre triste.
U _ U _ U _ U _ U _ U

(RAMOS, 1959, p. 25)

Ou, em nosso método de escansão:

Re/pou/sa/ lá/ no/ céu/ e/ter/na/men/te 2-4-6-8-10

E/ vi/va eu/ cá/ na/ te/rra/ sem/pre/ tris/te. 2-4-6-8-10

Os dois versos são pentâmetros iâmbicos, na opinião de Péricles Eugênio. Já no primeiro verso da quadra existiria duas inversões, no 1.^o e 2.^o pés:

Alma minha gentil que te partiste
_ U _ U U _ U _ U _ U

Al/ma/ mi/nha/ gen/til/ que/ te/ par/tis/te 1-3-6-8-10

Seu próximo passo é comparar estes versos de Camões com alguns outros ainda do *Hamlet*, e cita os seguintes, na escansão de Innes:

Costly thy habit as thy purse can buy (I. 3.70)
_ U U _ U _ U _ U _

The wind sits in the shoulder of your sail (I. 3.56)

U _ _ U U _ U _ U _

But this most foul, strange and unnatural (I. 5.28)

U _ U _ _ U U _ U _

Why thy canonized bones, hearsed in death (I. 4.47)

U _ U _ U _ _ U U _

Affection! pooh! you speak like a green girl (I. 3.101)

U _ U _ U _ _ U _ U

(RAMOS, 1959, p. 25)

Nos versos acima de Shakespeare as irregularidades, ou anáclases¹⁰ (inversão do acento), assim como no verso de Camões, estão presentes em todos eles. No primeiro verso no 1.º pé, no segundo verso no 2.º pé, no terceiro verso no 3.º pé, no quarto verso do 4.º pé, no quinto verso no 4.º e 5.º pés. Também chama a atenção Péricles Eugênio para o fato de que no verso de Camões há inversão nos dois primeiros acentos, enquanto no último verso de Shakespeare há inversão nos últimos dois acentos. Para Péricles Eugênio “o procedimento é normal em Shakespeare” (RAMOS, 1959, p. 26). Diante do exposto, o crítico questiona: “Onde está pois, neste caso, a decantada prefixação de todos os acentos?” (RAMOS, 1959, p. 26). E acrescenta que o exemplo utilizado por Kayser, o famoso verso do monólogo de *Hamlet*, possui uma anáclase (no 4.º pé), e portanto não seria “puramente iâmbico”:

To be or not to be, that is the question¹¹

U _ | U _ | U _ | _ U | U _ U

(RAMOS, 1959, p. 26)

Diante deste panorama apresentado, Péricles Eugênio diz que é

¹⁰ No *Dicionário Literário Brasileiro*, de Raimundo de Menezes, a definição de anáclase, elaborada pelo próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos, é assim descrita: “Em métrica helênica, troca de lugar entre a sílaba final de um pé, longa, e a inicial, breve, do pé seguinte. Era freqüente nos ritmos iônicos, p. ex. em U Ú _ _ U Ú _ _ alterado para U Ú _ Ú _ Ú _ _ . Há autores que aplicam procedimento semelhante à métrica acentual, reduzindo-o a uma simples inversão. Assim George Thomson observa que a anáclase, ou inversão, é muito comum no decassílabo branco: ‘To bé / or nót / to bé / thát is / the quéstion’ (anáclase no 4º pé), ‘Whéther / ‘tis nóbler...’ (anáclase no 1º pé), versos nos quais o iambo passa a troqueu. Nalguns versos de caráter silábico-acental, em nossa língua, também se pode observar essa inversão de acento; no início do decassílabo iâmbico, p. ex. É o que se dá em ‘Ora (direis) ouvir estrelas! Certo’, verso no qual o esquema iâmbico falha apenas no primeiro pé, surgindo o troqueu em lugar do iambo” (MENEZES, 1969, p. 747).

¹¹ Péricles Eugênio reproduz a escansão de George Thomson, presente em *Greek Lyric Metre*, Cambridge, 1929, p. 9.

em vista de fenômenos como esse, que contrariam a regra, é que se fala em “substitution” na métrica inglesa: e por “substitution” entende-se não apenas a anáclase, mas a colocação de um pé trissilábico por um iambo, no “blank verse”. Que a anáclase é extremamente comum no decassílabo inglês, principalmente no 1.º pé, eis aí ponto pacificamente admitido pelos próprios metricistas, que, por isso, tiveram de sair-se com o princípio salvador da “substituição”. (RAMOS, 1959, p. 26)

Portanto, a questão que começa a se apresentar é a seguinte: se a versificação em língua inglesa, com seu sistema silábico-acental, não é tão rígida, ao contrário do que nos diz Wolfgang Kayser, seria a versificação em língua portuguesa, com seu sistema silábico, tão livre como é proposto por Kayser e outros manuais de versificação?

A sequência de exemplos expostos por Péricles Eugênio em seu artigo/tese vai em caminho contrário, e mostra que sim, há vários poemas em língua portuguesa que possuem um caráter nitidamente silábico-acental, e nós incluímos neste grupo muitos dos poemas do próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Segundo ele,

se tomarmos uma poesia composta em decassílabos sáficos – e poesias assim são banais entre os românticos brasileiros – logo veremos que sua estrutura iâmbica é rígida – ainda mais rígida do que no “blank verse” inglês, porque não admite substituições trissilábicas, nem deslocamentos das tônicas mais intensas da 4.ª sílaba e da 8.ª. (RAMOS, 1959, p. 26)

Péricles Eugênio para comprovar sua tese examina algumas estrofes do poema “A volta da Primavera” (*Espumas Flutuantes*), de Castro Alves. Segue abaixo duas estrofes como exemplificação:

Ai! não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao refter de amores.
Vegetam louros – na caveira esqualida
E a sepultura se reveste em flores.

Bem sei que um dia o vendaval da sorte
Do mar lançou-me na gelada areia.
Serei... que importa? o D. Juan da morte,
Dá-me o teu seio – e tu serás Haidéia!

<u>Ai!</u> / não/ mal/ <u>di</u> /gas/ <u>mi</u> /nha/ <u>fron</u> /te/ <u>pá</u> /lida,	1-4-6-8-10
E o/ <u>pei</u> /to/ <u>gas</u> /to ao/ <u>re</u> /fer/ <u>ver</u> / de a/ <u>mo</u> /res.	2-4-6-8-10
Ve/ <u>ge</u> /tam/ <u>lou</u> /ros/ – <u>na</u> / ca/ <u>vei</u> /ra es/ <u>quá</u> /lida	2-4-6-8-10
E a/ <u>se</u> /pul/ <u>tu</u> /ra/ <u>se</u> / re/ <u>ves</u> /te em/ <u>flo</u> /res.	2-4-6-8-10

Bem/ <u>sei</u> / que um/ <u>di</u> /a o/ <u>ven</u> /da/ <u>val</u> / da/ <u>sor</u> /te	2-4-6-8-10
Do/ <u>mar</u> / lan/ <u>çou</u> /-me/ <u>na</u> / ge/ <u>la</u> /da a/ <u>rei</u> /a.	2-4-6-8-10
Se/ <u>rei</u> /... que im/ <u>por</u> /ta? o/ <u>D</u> /. Ju/ <u>an</u> / da/ <u>mor</u> /te,	2-4-6-8-10
<u>Dá</u> /-me o/ teu/ <u>sei</u> /o – e/ <u>tu</u> / se/ <u>rás</u> / Hai/ <u>déi</u> /a!	1-4-6-8-10

Novamente, Péricles Eugênio recorre à poesia de Gonçalves Dias para exemplificar o sistema silábico-acentual. O trecho foi retirado da quarta parte do poema “I Juca-Pirama”, e é constituído de pentassílabos, “cuja acentuação é incerta, ao que dizem os manuais” (RAMOS, 1959, p. 29):

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

(RAMOS, 1959, p. 29)

Meu/ <u>can</u> /to/ de/ <u>mor</u> /te,	2-5
Gue/ <u>rrei</u> /ros/, ou/ <u>vi</u> /:	2-5
Sou/ <u>fi</u> /lho/ das/ <u>sel</u> /vas,	2-5
Nas/ <u>sel</u> /vas/ cres/ <u>ci</u> /;	2-5
Gue/ <u>rrei</u> /ros/, des/ <u>cen</u> /do	2-5
Da/ <u>tri</u> /bo/ tu/ <u>pi</u> /.	2-5

O esquema apresentado por Péricles Eugênio seria portanto: U _ UU _ (U). Ao fim, versos rigidamente rítmicos.

Outro exemplo apresentado por Péricles Eugênio, agora com versos heptassílabos, ou o mais comumente conhecido redondilho maior, é o que ocorre em vários rondós do poeta árcade Silva Alvarenga. O exemplo “colhido ao acaso”, diante do padrão que se estabelece em grande parte dos rondós, é o rondó XXVI, do qual é exposto as duas primeiras quadras:

Canto alegre nesta gruta,
E me escuta o vale e o monte:
Se na fonte Glaura vejo,
Não desejo mais prazer.

Este rio sossegado,
Que das margens se enamora,
Vê côas lágrimas da Aurora
Bosque e prado florescer.

(RAMOS, 1959, p. 30)

<u>Can</u> /to a/ <u>le</u> /gre/ <u>nes</u> /ta/ <u>gru</u> /ta,	1-3-5-7
<u>E</u> / me es/ <u>cu</u> /ta o/ <u>va</u> /le e o/ <u>mon</u> /te:	1-3-5-7
<u>Se</u> / na/ <u>fon</u> /te/ <u>Glau</u> /ra/ <u>ve</u> /jo,	1-3-5-7
<u>Não</u> / de/ <u>se</u> /jo/ <u>mais</u> / pra/ <u>zer</u> /.	1-3-5-7

<u>Es</u> /te/ <u>ri</u> /o/ <u>so</u> /sse/ <u>ga</u> /do,	1-3-5-7
<u>Que</u> / das/ <u>mar</u> /gens/ <u>se e</u> /na/ <u>mo</u> /ra,	1-3-5-7

Vê/ coas/ lá/gri/mas/ da Au/ro/ra 1-3-5-7
Bos/que e/ pra/do/ flo/res/cer/. 1-3-5-7

O ritmo empregado no trecho é o trocaico, sílaba forte seguida de sílaba fraca. O esquema no molde de Péricles Eugênio seria: _ U _ U _ U _ (U).

Interessante, no trecho, observar como o proparoxítono “lágrimas” recebe um acento semiforte na sílaba metatônica final “mas”, coadunando assim com o pensamento de alguns estudiosos, como Said Ali e o próprio Péricles Eugênio. Sem nos esquecer de ver algumas sílabas pretônicas também serem acentuadas, como, por exemplo, a sílaba “so” em “**sossegado**”, “flo” em “**florescer**”, “dor” em “**adormecer**”, entre outras.

Segundo Péricles Eugênio,

dir-se-á que o caso de Silva Alvarenga é excepcional, (o que não acontecia nas espécies anteriores, mais ou menos usuais na coletividade romântica) e isso é verdade: o heptassílabo tem dado margem quase que só a poemas silábicos em português. Mesmo assim citei o exemplo, para indicar que se isso se passa com o redondilho maior, pode suceder também (e realmente sucede) com os demais versos em português. (RAMOS, 1959, p. 30)

Assim, conclui-se do artigo/tese de Péricles Eugênio que “a metrificação lusobrasileira não é pois puramente silábica, mas essa tendência tem coexistido com a silábico-acental” (RAMOS, 1959, p. 30).

O que é relevante neste artigo/tese é a teoria sobre a coexistência dos sistemas silábico e silábico-acental, tanto na versificação germânica quanto na novilatina, ser trabalhada com vários exemplos da prática versificatória, ou seja, na observação real dos poemas. O que defendemos é que também na poesia de Péricles Eugênio existe de forma consciente a utilização destes dois sistemas de versificação, o silábico e o silábico-acental. Na verdade, quando na sua já comentada “Advertência”, Péricles Eugênio fala do uso sistemático do ritmo binário, ali ele já parece prestar contas de um verso silábico-acental em lugar do verso silábico, pois mesmo com uma intensa variação dos metros utilizados, os acentos sofrem a incidência interna no mesmo local em cada verso. Admitindo, é claro, a “substituição” como recurso de inversão de alguns pés, mas que não seriam suficientes para descaracterizar a prevalência do andamento binário. Os exemplos do sistema silábico-acental na poesia de Péricles Eugênio serão trabalhados mais adiante no capítulo “O Poeta”.

Assim, acreditamos que fica exposto de forma clara como o sistema silábico-acental está presente na poesia em língua portuguesa naqueles versos com medidas

menores do que oito sílabas, quando prevalece o silabismo, ou seja, um número fixo de sílabas e variação interna dos acentos. Também ficou entrevisto que o sistema silábico-acental das línguas germânicas não é tão rígido como Wolfgang Kayser e outros tratados tradicionais propõem, e que dentro de um pentâmetro iâmbico podem ocorrer algumas inversões no verso. Por fim, reiteramos que a poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, em todas as suas fases, e em todas as suas configurações poéticas, como em poemas metrificados, poemas em versos livres, ou nos seus poemas em prosa, possui um trabalho consciente com o sistema silábico-acental de versificar, demonstrando como muitas vezes os manuais tradicionais podem não dar conta de ocorrências de versos com características originais, ou que focam outra tradição versificatória. Portanto, utilizar um manual tradicional de poesia em língua portuguesa para analisar versos de Péricles Eugênio da Silva Ramos ou, como também observamos, de um poeta como Manuel Bandeira, por exemplo, pode ser uma empresa improfícua.

Também pretendíamos deixar clara nossa perspectiva teórica sobre como compreendemos a construção do verso de Péricles Eugênio, teoria que passa a uma metodologia de leitura quando analisamos trechos da obra do poeta (o que já foi feito parcialmente neste capítulo) ou de suas traduções.

2.3.2 A Crítica Genética

A incorporação à pesquisa do material do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” nos levou a buscar ajuda e conhecimento na crítica dita genética, uma vez que ela trabalha com os “arredores” da obra concluída e publicada, e foi justamente este conhecimento paralelo à obra publicada que encontramos no acervo, cujo conteúdo apontamos em um item anterior e que resultou na necessidade de melhor organizá-lo para que pudéssemos oferecer um conhecimento mais amplo sobre o poeta paulista. Nossa inexperiência na área nos fez aprimorar alguns pressupostos teórico-críticos que permitissem incorporar satisfatoriamente o conteúdo de informações do acervo em nossa pesquisa, e, o principal, promover um diálogo desse material com a produção finalizada e publicada de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Em nossa pesquisa, se não foi possível depreender de forma exaustiva e meticulosa a crítica genética em todas suas várias vertentes e abordagens, buscamos ao menos uma base sobre a qual nos apoiássemos.

Como ponto de partida, poderíamos reproduzir o que nos informa A. Grésillon, em conferência dada na Universidade de São Paulo em novembro de 2000:

A primeira síntese reflexiva do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (Item-CNRS) foi elaborada quando publicaram *Essais de Critique Génétique* pela Seuil, em 1979, data que coincidiu com a doação, por Louis Aragon, de seus manuscritos ao Instituto. Na época e até recentemente, achavam que a crítica genética devia estudar estritamente o manuscrito e os processos de criação. Hoje, a crítica genética ampliou seu campo nos dois extremos, o do começo e o do fim. A montante, a crítica genética abrange desde o universo mental do escritor e do artista até as marginais dos livros lidos, sua correspondência passiva e ativa, os livros consultados e os estudos de exogênese em geral; em aval, a crítica genética estuda o acabamento por outros da obra inacabada (a obra de Marcel Proust terminada por Roberto, seu irmão), as encenações diversas de uma peça de teatro ou as apresentações de uma mesma partitura musical, as “edições” sucessivas de um texto ou de um quadro pelo autor. (WILLEMART, 2005, p. 3)

Sem dúvidas essa doação de Aragon para o Instituto parece ter sido a mola propulsora da nova crítica genética. Segundo o próprio Louis Aragon

o campo de nossas relações, quero dizer, do escritor e do pesquisador, é o do escrito, não somente o escrito fixado pela publicação, mas o texto em devir, apreendido durante o tempo da escritura, com suas rasuras como com seus arrependimentos, espelho das hesitações do escritor como das maneiras de devaneio que os obstáculos do texto revelam. (ARAGON, apud, HAY, 2007, p. 17)

O gesto de Aragon entregar “aos críticos as chaves do ateliê”, com seus “manuscritos e documentos de trabalho”, “tornou-se o símbolo de uma nova aliança entre criadores e pesquisadores, como os nomeia seu discurso: ‘De uma grande nova arte: a pesquisa’” (HAY, 2007, p. 17).

As duas citações acima nos levam a pensar se não estaria Péricles Eugênio da Silva Ramos, com a doação feita pela família do seu material de trabalho, ou parte dele pelo menos, dentro de uma tradição iniciada por Aragon, e que lança a possibilidade de um estudo genético de sua obra? Esta indagação ganha sentido quando partimos de duas possibilidades vinculadas à doação de um acervo, uma primeira que seria esta aventada por Louis Aragon, na qual o poeta doa seu material como forma de acesso aos pesquisadores de um processo de escritura, com fins científicos; e uma segunda, em que o acervo é doado para uma instituição, como uma biblioteca pública ou particular, um museu, ou mesmo uma instituição de educação, com um fim apenas de testemunho de uma obra, ou mero ato simbólico.

Tomando uma obra introdutória como *Crítica Genética: uma introdução* (1992) de Cecília Almeida Salles, obra cuja segunda parte “Demarcando o Campo da Crítica Genética” nos informa sobre a base dos estudos genéticos que, segundo ela, “nascem de uma constatação: o texto definitivo de uma obra, publicado ou publicável, é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva. A obra surge a partir de um investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do escritor” (SALLES, 1992, p. 17). Todo esse investimento empregado pelo escritor durante a escritura de uma obra pode ser muitas vezes apagado ou até mesmo desabonado no momento em que a obra é entregue ao público, neste sentido Cecília Almeida lembra que “a obra entregue ao público é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos... O efeito que essa obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta” (SALLES, 1992, p. 17).

Diante da convivência com o “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, percebemos aos poucos o quanto a obra acabada nem sempre transpõe todo resultado da escritura, parece-nos que a escritura, aquele desenvolvimento total de uma determinada produção, é bem maior que o escrito, ou seja, a soma da escritura e do escrito daria assim uma visão renovada, e mais ampla de uma obra publicada. Exemplo disto pode ser percebido nas cartas, presentes no acervo, de Eugênio Gomes remetidas a Péricles Eugênio, que versam sobre a tradução do *Hamlet* por este último. Notamos nestas cartas como havia, além dos versos, digamos, originais, publicados na versão definitiva da peça traduzida, outros tantos versos compostos durante o período da escritura, e que, apenas a partir das cartas, o leitor pode tomar conhecimento o que não ocorreria caso o espólio literário do escritor não fosse preservado.

Este conjunto de paratextos, paralelamente ao texto definitivo, é considerado por Cecília Almeida o chamado “manuscrito da obra”. Para ela,

ao lado do texto e antes dele existe um conjunto mais ou menos desenvolvido de “documentos de redação” reunidos, produzidos e, às vezes, conservados pelo escritor, chamado “manuscrito da obra”. O manuscrito seria, portanto, a concretização de um processo de continua metamorfose. Este é o campo de estudo da Crítica Genética e o ponto de partida para a aventura desses pesquisadores, que se assemelha, por vezes, à atividade do arqueólogo, do geólogo e do historiador. (SALLES, 1992, p. 17-18)

Contudo, Cecília Almeida chama a atenção para o fato de que

embora estejamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que o processo de criação materializa, os manuscritos podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Sob essa perspectiva, essa ciência que lida com um fenômeno essencialmente psíquico com a meta de uma concretização física, que é a construção de uma obra, repousa sobre fatos físicos – repousa sobre o manuscrito. Ao mergulhar no universo do manuscrito, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas. (SALLES, 1992, p. 18)

Realmente, ao abordar cartas, anotações em livros e alguns dos poucos manuscritos de poesia no acervo, alguns deles de tradução de poemas, percebemos em alguns momentos que uma mera suposição crítica pode ganhar foros de evidência através deste material. Para demonstrar isto na prática citamos um singelo caso, mas de grande regozijo de nossa parte. Quando propusemos, ainda em nossa dissertação de mestrado, uma escansão do poema “Noturno”, de *Sol sem tempo*, chamou-nos a atenção a irregularidade de um dos versos do poema, nossa abordagem partia com base nos manuais de versificação, além de alguns textos de Péricles Eugênio, dos quais apresentamos no item anterior sobre o verso, abaixo reproduzimos o poema escandido para uma melhor visualização:

Noturno

Di/ <u>va</u> /go /pi/ <u>san</u> /do/ <u>tre</u> /vas:	2-5-7
<u>cor</u> /de / <u>sân</u> /da/lo, / <u>cor</u> /de / <u>gôn</u> /dola,	1-3-6-8
tra/ <u>jan</u> /do es/ <u>tra</u> /nha /rou/ <u>pa</u> /gem,	2-4-7
<u>qua</u> /se / <u>bru</u> /ma, / <u>qua</u> /se a/ <u>lhei</u> /o,	1-3-5-7
do / <u>so</u> /no o / <u>ver</u> /so /nas/ <u>ceu</u> /.	2-4-7
<u>Quem</u> / o/ <u>fez</u> /? Se/ <u>cre</u> /ta/ <u>má</u> /goa,	1-3-5-7
<u>ou</u> / a/ <u>mão</u> / de um/ <u>an</u> /jo o/ <u>cul</u> /to?	1-3-5-7
Ce/ <u>guei</u> /ra/ <u>de o</u> /lhos/ ve/ <u>la</u> /dos,	2-4-7
per/ <u>di</u> /da/ <u>gra</u> /ça/ da o/ <u>ri</u> /gem,	2-4-7
que/ <u>sa</u> /be a/ <u>flor</u> / da/ ra/ <u>iz</u> /?	2-4-7

(RAMOS, 1972, p. 31)

O poema contém versos heptassílabos com os ritmos 2-5-7 (1 verso), 2-4-7 (5 versos) e 1-3-5-7 (3 versos). O verso irregular foi assim descrito por nós em nossa dissertação: “O segundo verso com 8 sílabas contém um andamento que sugere o movimento dactílico (sílabas forte-fraca-fraca), este ritmo era o comumente usado na

poesia elegíaca grega” (JUNQUEIRA, 2012, p. 75). Era a partir dos textos de Péricles Eugênio que víamos de forma mais clara este movimento datílico, ou seja, o verso mais como uma seqüência de pés do que de sílabas, como seria visto numa visão mais convencional do verso em português. Mas o ponto que gostaríamos de chegar é que pesquisando no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” encontramos uma pequena agenda de notas do poeta, entre algumas anotações da agenda está um pequeno manual de versificação, com exemplos e modos de escandir de várias medidas de verso. O poeta utiliza um dos seus próprios versos, “côr de sândalo, côr de gôndola”, como exemplo de escansão de uma combinação de pés possíveis na versificação, que parece ser o objetivo de suas anotações (**Figura 6**).

Na imagem podemos verificar a presença do verso e sua marcação rítmica, como segue abaixo:

_ | U _ | UU || _ | U _ | U U |
côr de sândalo, côr de gôndola

Da mesma forma como apresentamos em nosso trabalho:

côr |de |sân|da|lo, |côr |de |gôn|do|la, 1-3-6-8
/ _ / _ _ / _ / _ _

(JUNQUEIRA, 2012, p. 75)

Embora o exemplo seja um tanto simples, a irregularidade do verso frente aos outros do poema causou-nos certa hesitação em defini-lo da forma como a apresentada acima, se fosse um poema todo composto de octossílabos esta dúvida provavelmente não surgiria, mas dentro do panorama do poema houve certas dúvidas, porém, a anotação da agenda parece tornar plausível nossa abordagem crítica do verso.

Mas o que mais é prazeroso no trabalho genético a partir de manuscritos é muito bem delineado por Cecília Almeida, ao dizer que

o geneticista reintegra aquele manuscrito preservado e conservado – um objeto parado no tempo – no fluxo da vida. Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida o manuscrito na medida em que esse sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, idéias crescendo, idéias se aperfeiçoando, um escritor em ação, uma criação em processo. (SALLES, 1992, p. 20)

É claro que este ato de inserir o manuscrito na vida ativa da obra, como “pensamento em evolução”, “criação em processo” ou “escritor em ação” depende de um

novo olhar para os acervos, que teriam que deixar de ser apenas um local de visita de “bens simbólicos” do artista para passar a ser um bem “cultural”. Neste sentido, diz Cecília Almeida que

algo mudou radicalmente, nestes últimos tempos, na nossa concepção de manuscrito: até aqui, o manuscrito era, antes de tudo, um objeto de coleção, preciosamente conservado nas bibliotecas públicas ou particulares como prova da autenticidade da obra e, às vezes, consultando como documentos testemunhais do trabalho do artista. Sem perder esse valor de “bem simbólico”, lembra Biasi, o objeto manuscrito foi dotado de valor cultural: tornou-se material para apreensão com intuito científico. É a eclosão do manuscrito: ele desabrocha para ser explorado a partir de sua potencialidade. (SALLES, 1992, p. 20)

Outra obra relacionada à crítica genética, da qual também tomamos preciosos ensinamentos, é a *Crítica e coleção* organizada por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda. Esta obra contém vários artigos relacionados às investigações atuais sobre arquivos, acervos e museus.

Entre os seus artigos, encontramos “O outro eu” de Michel Schneider. Para o autor, um dos aspectos do uso do acervo, principalmente dos livros, reside no que Valéry Larbaud afirmou certa vez a Jean Paulhan, de que “o essencial da biografia de um escritor consiste na lista dos livros que ele leu, todo resto é apenas pipi na cama dos grandes homens” (SCHNEIDER, p. 22, 2011). Num sentido próximo, ao deixar a biografia restrita aos livros lidos ou produzidos, acrescenta Sainte-Beuve: “Não há biografia para um homem de letras: sua biografia não é senão a bibliografia completa de suas obras” (SCHNEIDER, p. 22, 2011). Isto se confirma quando prestamos atenção em um determinado acervo particular, pois começamos a conhecer com maior precisão o que o escritor teve ocasião de ler e anotar, ou, ao menos, o que ele pode ter ou não conhecido. Não seria exagero dizer que a nossa perspectiva de pesquisa parte desta ideia de Sainte-Beuve, pois nosso estudo é muito mais uma biografia bibliográfica, ou “biobibliográfica”, do homem de letras Péricles Eugênio, se não de tudo que produziu ao menos da principal parte publicada em livro, do que um estudo da biografia do homem Péricles Eugênio, do qual já demos um rápido panorama neste capítulo.

Também o parecer de Valéry Larbaud torna-se muito proveitoso quando nos deparamos com um catálogo de um acervo particular. No caso do presente estudo, um exemplo que poderíamos dar é o seguinte: em certo sentido, quando Péricles Eugênio é classificado como um tradutor pouco experimental, buscando como baliza em suas traduções o texto original, podemos conjecturar em seu afastamento da produção de

tradutores mais experimentais, como por exemplo, aquelas de Ezra Pound a que o grupo concretista brasileiro buscava se aproximar, mas, observando em seu acervo os livros constantes nas prateleiras, percebemos que ele tinha acesso a estas obras, pois constam lá vários exemplares de traduções dessa vertente, tais como as revistas *Noigandres* e a *Invenção*. Desta forma, não encontrar a vingência de determinadas abordagens nos livros e artigos publicados por Péricles Eugênio, não significaria necessariamente que estas mesmas referências não façam parte do universo do autor como leitor.

Outro ponto de nosso interesse será a abordagem dos grifos e marcações deixados pelo poeta nos livros. Estes grifos, muitas vezes, trazem à tona um verdadeiro “mosaico” de referências que dialogam com a própria obra do poeta. Neste aspecto Miguel Sanches Neto em artigo intitulado “Autobiografia material” afirma que “todo autor, no exercício íntimo e, por isso, livre da leitura, está também escrevendo a sua obra. É uma escrita feita de citações, de pedaços dos outros, e forma um grande mosaico das intensidades experimentadas pela leitura” (SANCHES NETO, p. 72, 2011). Mais à frente, baseado na proposta do escritor argentino Ricardo Piglia de que a crítica seja uma autobiografia, Miguel Sanches propõe “que os grifos de leitura de um escritor compõem o livro que ele inconscientemente está escrevendo. O escritor faz a sua obra quando pensa estar destacando frases”, e finaliza, “mas essa é uma obra que só existe postumamente, que só se conclui com a morte, quando não há mais como continuar lendo e grifando” (SANCHES NETO, p. 73, 2011).

Em nossa pesquisa o uso dos comentários (prefácios, depoimentos, artigos) do próprio poeta sobre sua obra será levado em consideração como fonte de análise, já que Péricles Eugênio nos preâmbulos às suas poesias e traduções deixa marcas de sua forma de gênese textual. Assim nos aproximamos do que postula a crítica genética com o conceito de “anotações metaescriturais” (LOIS, 2011). Neste ponto nos amparamos no artigo “Edições críticas”, de Élide Lois, e citamos suas palavras como definição do conceito citado. Diz Élide Lois: “Outro caso singular constituem as anotações metaescriturais, nas quais um autor comenta sua própria produção, ou dá instruções a si mesmo, já que podem funcionar – ou não – como novos prototextos preparatórios” (LOIS, p. 81, 2011). Lembramos aqui o conhecido caso de Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da Composição*, no qual relata o processo de elaboração de seu poema “O corvo”. Se Péricles Eugênio não faz, em relação à sua produção poética ou tradutória, apontamentos de forma tão desenvolvidas quanto Poe, pelo menos deixa importantes

marcas do caminho utilizado, marcas que tentaremos expor durante nosso estudo, principalmente na parte referente às suas traduções.

Este viés bibliográfico centrado na produção textual de Péricles Eugênio da Silva Ramos, seja com base em suas obras definitivas, seja com base em suas várias “metaescrituras”, vai ao encontro com o que Eneida Maria de Souza propõe em seu artigo “Rosa residual”. Ali, recuperando uma passagem do livro *O homem encadernado* de Maria Helena Werneck, obra que analisa biografias de Machado de Assis, Eneida Maria alerta-nos sobre o cuidado com o distanciamento histórico entre autor e analista, e a preocupação em se permanecer na esfera da textualidade, que seria o método de nossa pesquisa. Segundo ela

O biógrafo, impotente para se aproximar do corpo distante, torna-se um leitor movido pelo interesse histórico. Mas, ao sair em busca da verdade histórica, encontra a natureza implacável ou indiferente, sem nenhum vestígio da presença do homem que procura. Depara-se, quando muito, com os locais de peregrinação, delimitados como reserva de signos da vida a serem preservados, transformados em pontos de turismo cultural. Assim, o que resta ao biógrafo, na maioria das vezes, é mergulhar na esfera da textualidade. (SOUZA, 2011, p. 53)

Esta angústia da falta do corpo distante se acentua ainda mais quando percebemos que

O leitor não participa, com o autor, de nenhum trabalho de língua, nem da inquietude da forma, nem do “brilho, decisão fulgurante, presença” da criação, nem da incerteza do fim. É ainda o escritor que, sozinho, habita o *tempo* da escritura: o da origem, o do livro de antes do livro, o tempo dos possíveis, do acabamento longo ou breve, incerto ou perfeito. (HAY, 2007, p. 12-13)

Sem dúvidas, ao entrarmos no acervo, ainda que tenhamos a sensação do “tempo de escritura”, isto não passa de ilusão. O que realmente presenciamos é uma abordagem sincrônica daquilo que acreditamos ser o passado, ou melhor, pela idéia que dele temos hoje. Assim, o início da crítica genética, como foi visto, é comumente estabelecido com a entrega das chaves do acervo de um escritor aos seus futuros pesquisadores. Esta nova postura crítica, segundo Louis Hay, em sua ótima *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, obra que entendemos importante para a compreensão das bases dessa vertente teórica, e que já citamos aqui, trataria

Antes de tudo, do início de uma nova aventura: mergulho num mundo desconhecido, cuja descoberta surpreende qualquer um que o explora

pela primeira vez. O campo da escritura se descortina ao olhar como um campo de batalha, onde os combates da pena inscreveram seu traço em tudo o que tocaram. O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura. (HAY, 2007, p. 17)

Embora a crítica genética tenha a magia do estudo da escritura via um arsenal de material “metaescritural”, a legitimidade da sua utilização pode causar certos embaraços, ou armadilhas, como nos adverte Louis Hay, pois se trata de um

obstáculo de papel e que cede sob os passos. Quero falar da grande traição dos manuscritos: da escritura, eles só nos entregam traços mutilados, deslocados, fragmentários. Ora pelo descuido do escritor, ora por seu excesso de prudência (vontade de triagem ou de segredo), um tão eficaz quanto o outro, para suprimir os testemunhos. Ora pelos imprevistos de uma conversação, cuja tradição varia ao sabor dos tempos. Às vezes, pelos acidentes da História, natural ou humana. Sempre pela *crítica roedora dos ratos* de que fala Marx, ou por aquela do tempo, que devora também as folhas frágeis demais. Mas, por paradoxo, esses traços podem ser ao mesmo tempo superabundantes. É preciso que o crítico evite o sepultamento sob milhares de folhas, e abra seu caminho entre a massa dos documentos adventícios e declarações redundantes, enfim, retire o essencial do acessório. Nem todos os traços da pena têm alguma coisa de decisivo ou de novo a nos dizer. E nem todos constituem sistema. O manuscrito pode ser também este “amontoado de pequenos pedaços que jamais coexistiram”, e do qual fala Valéry. (HAY, 2007, p. 19)

Mesmo que estas armadilhas dos manuscritos, apontadas por Louis Hay, sejam um problema a serem vivenciados pelo crítico, haveria um obstáculo ainda maior, que para Hay é criado pelo próprio crítico, uma vez que

é ao mesmo tempo juiz e parte implicada. Juiz, quando constitui um objeto material em objeto científico, decidindo com sua própria autoridade uma classificação, uma cronologia, uma articulação com um conjunto mais vasto. Parte, quando deduz dessas observações o andamento e as leis de uma gênese. Como, entre esses dois momentos, resguardar uma fronteira? A organização de um dossiê orienta a visão de uma gênese – mas o inverso pode também acontecer. O crítico não tem certezas. Ele não pode prender os fios de uma pesquisa ao quadro tranquilizador de um texto. Ele não tem apoio: raros são os que utilizam seu conhecimento do documento. E - contrariamente a uma ideia muito difundida – o crítico não pode andar no mesmo passo que o escritor. (HAY, 2007, p. 19)

Assim, para Hay, a função do crítico seria identificar traços visíveis de uma escritura, já que

Ninguém poderia reviver uma experiência que o autor primeiro viveu sozinho, depois ultrapassou e deixou atrás de si. O que o crítico observa são os índices visíveis de um trabalho; o que ele decifra não é o movimento de um espírito, mas o traço de um ato: não o que o escritor *queria dizer*, mas o que ele *disse*. A anotação exhibe a marca de um acontecimento que a escritura objetivou. (HAY, 2007, p. 19-20)

Estas anotações ou marcas que o escritor deixa nas bordas ou na carnadura das próprias palavras em livros ou manuscritos podem ser enriquecidas por detalhes plásticos, verdadeiros desenhos criadores de sentidos, que tomam em sua forma um movimento do espírito do escritor.

Pensando na inclusão destas formas simbólicas para além da “palavra”, e que se estabelecem na ordem dos manuscritos, Louis Hay aponta que

Essa dinâmica não se inscreve apenas no espaço. Ela aparece também nas figuras do grafismo, ora funcionais – balizas de um percurso, siglas de um tema, ícones de um sentido –, ora traços de uma emoção ou de um combate com a escritura, até mesmo – de Claudel à Michaux – tentativas para forçar seus limites e ir além da linguagem. A diversidade dessas funções traduz-se por uma abundância de formas, às vezes simbólicas, como em Valéry, às vezes rabiscos, como Stendhal, às vezes verdadeiras obras plásticas, das quais Hugo deixou as produções mais célebres. A página manuscrita aparece, então, como um “retrato da tensão criadora de um escritor, de um verdadeiro olhar sobre si mesmo ao escrever”, segundo a fórmula de Alain Rey. (HAY, 2007, p. 22)

Assim, a importância dos estudos genéticos, na sua capacidade de dar outro olhar à gênese de um texto, a partir dos manuscritos ou traços “metaescriturais”, suas marginais, ganha contornos críticos ao passo que para Louis Hay:

A gênese do texto oferece à crítica um olhar sobre a realidade do escrito cuja eficácia revelou-se decisiva, e que o liberta (ou, pelo menos, o deveria) da tagarelice e da especulação. Ela lhe proporciona um critério de inteligibilidade, mostrando o que uma obra poderia ter sido e o que ela é. Assim, o julgamento estético pode esclarecer a necessidade do texto à luz dos possíveis que ele experimentou. Ele pode enfrentar as questões do *porquê*: o porquê daquilo que o autor afastou, o porquê do que ele reteve. Mas surge também a questão do *como*. Por efeito de uma compreensível ilusão, a arte das palavras foi por muito tempo considerada uma construção sem cálculo, sem estrutura, sem desenho, sem mistura de cores – elementos estudados de longa data em outras artes. Doravante, ela vai ao encontro desses elementos, num esforço para compreender a obra, tal como ela se manifesta a nossos olhos pelos materiais e procedimentos de sua criação. A crítica sublinha, assim, a

antiga ambição de procurar na arte seu próprio princípio de explicação. (HAY, 2007, p. 28)

E conclui Louis Hay sua esclarecedora introdução sobre a crítica genética, “Ler e Escrever”, no já citado *A literatura dos escritores*, afirmando que

Durante muito tempo pensamos que a literatura estava inteira no livro. Descobrimos seu devir, compreendemos que ela nascia e existia ainda num outro espaço. Percorrendo-o, o crítico permanece fiel a seu papel. É preciso que ele seja o intermediário entre o universo dos escritores e o dos leitores, que faça com que o livro, nas mãos deles, não seja um objeto, mas viva ainda todas as vidas que atravessou. (HAY, 2007, p. 28)

Num sentido próximo ao citado por Louis Hay entende outro pensador da gênese, Philippe Willemart, que em sua *Crítica genética e psicanálise*, no capítulo intitulado “Crítica Genética e a História Literária”, diz que “a crítica genética ‘deslocou o olhar’ do pesquisador do produto acabado, para o processo que inclui esse produto considerado como uma das versões” (WILLEMART, 2005, p. 4), assim, “uma das conseqüências desse deslocamento é a maior inteligibilidade que temos do texto e do ato de criação” (2005, p. 4). Pensando nisto, lançamos este olhar na obra de Péricles Eugênio e percebemos que o estatuto da obra acabada nem sempre é o ponto final da vida desta mesma obra, basta para isto cotejar os quatro primeiros livros do poeta que foram republicados em *Poesia quase completa*, para ver, e isto será tratado melhor no capítulo referente às obras do poeta, que ocorreram várias modificações em versos dos poemas, além da exclusão de poemas presentes nas primeiras edições. O mesmo processo se dá em suas traduções no tratamento das quais daremos vários exemplos de como a poesia publicada em um momento pode ser retrabalhada e republicada com modificações posteriormente, deixando rastros deste “ato de criação”. Aqui como exemplificação, poderíamos reproduzir as várias versões da tradução de Péricles Eugênio da estância inicial do poema “Ode a um Rouxinol” de John Keats. A tradução do poema completo foi publicada em três momentos distintos por Péricles Eugênio, em 1950, em sua coluna “Antologia” no *Jornal de São Paulo*, outra em 1970, publicada em *Poetas de Inglaterra* e por fim a tradução “final” em *Poemas de John Keats*, de 1986. Colocamos abaixo a primeira estância do poema seguida da data de publicação:

I (1950)

Sofre meu coração, e pesa em meus sentidos um torpor
De sono, como se eu tivesse haurido o sumo da cicuta

Ou esgotado algum narcótico insensível
 Há um só minuto e em direção ao Letes me afundasse:
 Não é porque eu inveje a tua boa sorte,
 Porém porque me alegre ao ver-te assim feliz,
 Que tu, ó Dríade das asas leves,
 Num pequenino e melodioso bosque
 De verdes faias e de sombras incontáveis
 A plena voz celebras o verão.

(RAMOS, 1950, 16)

I (1970)

Dói-me o coração, e pesa em meus sentidos
 um torpor de sono, como se eu tivesse
 bebido o sumo da cicuta ou esgotado há um só instante
 algum narcótico e descido para o Letes:
 não é porque eu inveje a tua boa sorte,
 porém porque me alegre ao ver-te assim feliz,
 que tu, ó Dríade das asas leves,
 num pequenino e melodioso bosque
 de verdes faias e de sombras incontáveis
 a plena voz celebras o verão.

(RAMOS, 1970, p. 183)

I (1986)

Dói-me o coração, e aflige meus sentidos
 Um torpor de sono, como se eu tivesse
 Bebido da cicuta ou esgotado há um só instante
 Um lânguido narcótico e descido para o Lete:
 Não é porque eu inveje a tua boa sorte,
 Porém porque me alegre ao ver-te assim feliz,
 Que tu, arbórea Dríade das asas leves,
 Em nesga melodiosa
 De um verdor de faias e de sombras incontáveis
 A plena e fácil voz celebras o verão.

(KEATS, 1987, p. 49)

Gostaríamos que o exemplo acima demonstrasse este processo do texto sempre aberto à reformulação, de certo modo, não era isto que Paul Valéry queria dizer em seus *Cahiers*, ao afirmar que “um poema não está nunca terminado. É sempre um acidente que o termina, isto é, que o dá ao público” (HAY, 2007, p. 26). O mesmo parece dar-se com as traduções de Péricles Eugênio. Neste caso apresentado, como veremos em outros casos mais adiante, poderia a primeira versão de 1950 coadunar com os versos mais longos e livres que Péricles Eugênio utilizou em sua produção poética no período entre 1946 e 1960, entre *Lamentação floral*, *Sol sem tempo* e *Lua de ontem*, e que a partir de 1968,

com a obra *Futuro*, começam a ser menores, ou concisos, como nas versões da tradução de 1970 e 1986. De qualquer forma uma questão é entrevista, qual seria a obra acabada aqui? A versão final de 1986? Tivesse Péricles Eugênio preparado uma nova edição destes poemas sofreria a “Ode a um Rouxinol” novas modificações?

No caso aqui apresentado, “as edições diversas de uma mesma obra” podem dar uma pista do método de Péricles Eugênio, uma vez que estas reformulações ocorrem comumente em sua obra, principalmente a de tradução.

Ainda segundo Willemart:

O que parecia misterioso e atribuído pelos românticos a uma musa, é mais visível e mais claro; ainda há obscuridades, já que o manuscrito é o efeito de um trabalho mental desconhecido, mas, percorrendo a correspondência, os manuscritos, as edições diversas de uma mesma obra, os esboços das produções artísticas e científicas, percebemos caminhos indicando, por exemplo, que a mente dos escritores segue regras comuns aos cientistas. Neste nível o isolamento existente entre as ciências exatas e as ciências humanas diminui. (WILLEMART, 2005, p. 4)

Este olhar dado ao inacabado, ao manuscrito que se afasta do sujeito, mas se aproxima de um estilo, feito pela crítica genética, acaba, em consequência, por modificar o olhar dado à história literária. Philippe Willemart, em seu artigo, elenca oito pontos decorrentes desta nova união de história e crítica genética: 1) é compreender o inacabado do manuscrito não como “acidente” no momento de compor uma obra, mas ver “a dúvida como signo da vida do documento e não mais como falha, erro ou resto descartável, como afirmava a filologia” (WILLERMAT, 2005, p. 13); 2) “nenhuma obra será completa”, enquanto houver a possibilidade de se encontrar um inédito, uma carta, ou documento que modifique a unidade desta mesma obra. Um exemplo disto é a ode citada acima, de John Keats, as três versões existem mais para promover o inacabado que a fixidez, ou seja, a vontade e possibilidade da mudança do autor. Para Willemart o “texto” é extremamente instável, uma vez que seja possível o diálogo com as várias versões de uma publicação, notas, rascunhos, cartas, entre outros; 3) a mudança da história pela filologia contemporânea da literatura de uma “história das idéias e dos sentimentos para uma história dos textos que compõem a literatura”, neste sentido a história das edições de uma grande obra passam a fazer parte desta nova história; 4) os manuscritos guardariam uma história do processo de criação utilizados pelos autores; 5) para Willemart, citando Pierre-Marc De Biasi, em *História do papel*, “a crítica genética procede à eliminação do sujeito-escriptor e os manuscritos mostram o sujeito se fazendo”, embora, como frisa Willemart,

nunca se possa eliminar o autor, ao menos pode ser percebida de forma melhor o distanciamento entre a “escritura” e o “autor que assina a última versão” de uma obra; 6) se a história literária não deve fugir de sua época, e ser correlata à crítica genética dos manuscritos, então, “o movimento, o inacabado, o fazer, o processo, a relação instabilidade-estabilidade”, parte da crítica genética atual, também deve fazer parte da história literária como “uma nova visão estética do homem e o meio para inserir-se de uma maneira mais adequada na história do mundo” (WILLEMART, 2005, p. 14); 7) neste ponto, Willemart comenta a proposta de Michel Jarrety, de uma “coabitação, e não “integração”, entre crítica genética e história literária, uma vez que esta última se fez mais “permeável”; 8) segundo Willemart, concluindo sua exposição, “a escritura opera sempre com um capital cultural (gêneros, formas, ideologia, modos de comunicação) que a gênese permite acompanhar literalmente por pegadas, *à la trace*” (2005, p. 15).

Philippe Willemart conclui seu capítulo “Crítica Genética e a História Literária” com palavras que são para nós a essência de nossa relação com o “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, diz ele:

A crítica genética trouxe, para a história da literatura, a desconfiança do texto acabado e das obras completas, salientou a importância da história dos textos, minimizou a instância do escritor, deu uma maior inteligibilidade ao texto e ao ato de criação, inserindo, assim, a história literária numa visão estética do homem atual, visão que insiste no fragmento, no inacabado e na singularidade. (WILLEMART, 2005, p. 16)

Esta ideia do inacabado, e principalmente, da singularidade que encontramos no acervo, nos fez desconfiar, pelo menos no caso de Péricles Eugênio, se toda publicação finalizada correspondia a um termo ideal ao qual chegara o autor.

Daremos agora, um exemplo da efetividade desta citação final de Willemart, e propor uma situação reflexiva: encontramos no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” o seguinte recorte de jornal reproduzido na **Figura 7**¹².

O recorte é uma tradução de cinco poemas do poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970), traduzido e publicado por Péricles Eugênio na sua coluna “Antologia” do *Jornal de São Paulo*, em 26 de junho de 1950. Dos cinco poemas, quatro deles contêm anotações ou traços paralelos deixados pelo tradutor, uma verdadeira recriação a partir do original publicado.

¹² Presente na Pasta 20 do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Para mostrar melhor esta re-escritura do texto original, selecionamos o último poema do grupo, “Todo pardo”, para mostrarmos com maior detalhe a transformação do poema. A escolha dele foi feita por ser aquele que sofre maior variação, desde o título às três estrofes do poema. Retiramos a tradução original do poema da mesma publicação sem as anotações que também constam no acervo:

Todo pardo

Da pele da serpente
À pávida toupeira
Todo pardo sonha sobre os domos...

Como uma proa loura
De estrela a estrela o sol se despede...
E franze o sobrecenho sobre a pérgola...

Com um rosto fatigado
Reaparece a noite
Na concha de u’a mão...

(RAMOS, 1950, p. 3)

Agora, apresentamos o poema re-configurado a partir dos traços encontrados no recorte:

Tudo o que é cinza

Da pele da serpente
À mediosa toupeira
Tudo o que é cinza devaneia sobre as catedrais...

Como uma proa loura
De estrela a estrela o sol se despede
E franze o sobrecenho sob a pérgola...

Com(o) uma frente fatigada
Reaparece a noite
Na mão em concha...
~~Na palma da mão...~~

É interessante ver como as mudanças deixam os poemas muito diferentes, a começar pelo título, que sai do conciso e um tanto obscuro “todo pardo”, e passa a um título mais claro, “Tudo o que é cinza”.

Frente esta exposição, a reflexão que gostaríamos de compartilhar, é a seguinte: qual o texto definitivo? Aquele fixado e publicado, tornando-se público, no *Jornal de São de Paulo*, em 26 de junho de 1950, ou este outro, singular, anotado nas bordas de um

original, com suas hesitações, como o último verso em suas duas possibilidades, sendo uma aparentemente descartada, pois foi riscada? Também questionamos, teria este original anotado passado de um texto publicado a um manuscrito? Ocorrendo, assim um movimento inverso de composição? Ou, por fim, deve fazer parte da história da literatura este documento? Se seguirmos a exposição de Willemart e a crítica genética, a resposta seria afirmativa.

Dentro destas dúvidas e possibilidades, uma coisa nos parece clara, o original anotado é muito mais rico, mais ambíguo, do que o original publicado sem as anotações, e há nele algo que o outro deixa imperceptível, que seria o processo de criação.

Não seria a mudança do último verso, de “Na concha de u’a mão” por “Na mão em concha”, uma tentativa de fugir de uma cacofonia entre “uma” e “mão” criando um desastroso “*uma mão*”, que o tradutor tenta solucionar com uma contração do “uma” em “u’a”?

Também há outra busca de claridade na segunda tentativa, o texto deixa seu lado, digamos mais hermético, e toca o leitor com um mundo mais diretamente sensível, mais pragmático. Um verso como “todo pardo sonha sobre o domo” é muito mais difícil em sua compreensão, pois o que seria este “pardo”? Já em “tudo o que é cinza devaneia sobre as catedrais” a leitura se clarifica, e compartilhamos este céu do crepúsculo sobre a catedral, céu que é do poeta e do leitor. Como veremos na parte dedicada à poesia de Péricles Eugênio, Mário de Andrade lendo a poesia daquele, em meados dos anos quarenta, já o advertia de que as chaves do hermetismo de um poema não deveriam ficar acessíveis apenas ao poeta, e, sim, estarem ao alcance das mãos do leitor.

Mas poderíamos ainda usar outro exemplo destes traços paralelos que enriquecem determinadas leituras. No mesmo *Jornal de São Paulo*, na coluna “Notas de poesia”, Péricles Eugênio publicou, em 16 de abril de 1950, um artigo intitulado “O Dom de Celebrar”, este artigo é uma recepção crítica do livro de poesia *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, que havia sido publicado naquele mesmo ano pelo Clube de Poesia. Até aqui, temos informações circunscritas às duas publicações, seja o artigo seja o próprio livro, que realmente chegaram ao público geral. Mas encontramos no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” o volume *Auto do Possesso* anotado pelo poeta lorenense, com um autógrafo de Haroldo de Campos dedicando-o a ele. Estes dois dados realçam nossa leitura tanto do artigo quanto do livro.

Poderíamos partir do autógrafo. Ao abrímos o volume, encontramos estampada no livro uma dedicatória “a Mário da Silva Brito e Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Vale lembrar que pelo menos os nomes de Péricles Eugênio e Haroldo de Campos naquele momento estavam vinculados ao Clube de Poesia, cujo núcleo era formado por poetas da “Geração de 45”. Já na folha de rosto encontramos o seguinte autógrafo: “A Péricles Eugênio da Silva Ramos, mais uma vez, dedico com profunda admiração e amizade, Haroldo de Campos S. P., 28. II. 50” (**Figura 8**).

Esta admiração de Haroldo de Campos por Péricles Eugênio parece os aproximar mais do que apenas a amizade, não resta dúvida de que lendo o *Auto do Possesso* temos um ressoar da poesia de Péricles Eugênio de *Lamentação floral*, de 1946. Basta para isto, cotejar os poemas das duas obras para encontrarmos várias correspondências, ou diretrizes expressivas próximas. Vejamos, lado a lado, os seguintes versos de “O mundo, o novo mundo”, de Péricles Eugênio, e “O Estilista”, de Haroldo de Campos, poemas que abrem as duas obras respectivamente:

Porque tentasse decifrar os signos da matéria

(RAMOS, 1946, p. 13)

Poeta, decifra a sigla das estrelas.

(CAMPOS, 1950, p. 9)

No verso de Péricles Eugênio, este que tenta “decifrar os signos da matéria” seria a figura do próprio poeta que busca iniciar seu canto. No verso de Haroldo de Campos, o título e o “poeta” evocado no verso caminham de formas próximas, em nossa visão.

Exemplos como este surgem em vários pontos, como na figura do “dançarino” tanto no poema “Epigrama N.º 1”, de Péricles Eugênio, quanto no “Lamento sobre o lago de Nemi”, de Haroldo de Campos, que reproduzimos abaixo apenas a primeira estrofe:

Ó dançarinos que dançarinai à flor das horas próximas
- gestos alados entre espumas de cristal -,
é certo, podeis rir dos pés que se cansaram
sobre a distância amarga das estradas:
mas vede pelo solo a marca de seus passos...

(RAMOS, 1946, p. 33)

O azar é um dançarino nu entre os alfanges.
Na praia, além do rosto, a corola das mãos.
Chama teu inimigo. O azar é um dançarino.
Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.

(CAMPOS, 1950, p. 24)

Neste trecho do poema de Haroldo de Campos, no *Auto do Possesso* anotado por Péricles Eugênio, encontramos um círculo que abrange o “no” de “dançarino” e o “nu”. Provavelmente, o encontro de duas sílabas com os sons próximos, gerando efeito cacofônico, chamaram a atenção de Péricles Eugênio. De nossa parte manter as sílabas separadas dão uma maior regularidade métrica ao quarteto, que ficaria composto por três versos de 12 sílabas poéticas e um com 13 sílabas. O padrão das doze sílabas mantém-se no resto do poema.

Também não ficam dúvidas das afinidades entre a configuração sensual e onírica da amada como nos poemas “Propiciação”, de Péricles Eugênio, e “A ex-amada”, de Haroldo de Campos, em ambos a figura da amada permanece envolta nesta floração:

(...)

Unamo-nos sobre o solo,
para que a terra inveje nosso amor
e lhe venha o desejo das florações divinas,
sombreadas pelas nuvens sem tosquia:
em teu busto errarão minhas mãos,
generosas como a chuva.

Olha! Já o louro ventre da manhã
começa a refletir-se pelas fontes:
e em teu regaço delicioso como as plumas,
neste conchego saboroso como a noite e imenso como o sono,

esperarei até que a terra propiciada reverdeça...

(RAMOS, 1946, p. 21)

No arco dos cabelos caminhava.

“Ceifadeira de Lâmpadas!” – chamaste –
Pois a terra cedia ante seus passos,
E ventos clandestinos desaguavam
No delta do seu corpo.

“Rosa Lúcida! Praia Imponderável!”
(Caminhava no arco dos cabelos).

Então despiu a veste. E apaziguando
Por igual as lucernas e as papoulas,
Hoje dorme
E solícita governa
A curva do cristal e o pânico das flores.

(CAMPOS, 1950, p. 16)

Se os poemas têm suas diferenças, o tom parece estar muito próximo. O mesmo perfaz outros pontos das obras.

Ainda sobre este poema, “A ex amada”, vale citar que Péricles Eugênio anota em sua edição as sílabas “cur” de “*curva* e “cris” de “*crystal*”, do último verso. Como em outras anotações, parece ser a identificação de aliterações. Exemplos como este, de outros poemas, são encontrados em: “*penetra*” e “*punhais*”, do poema “Viagem”; “*pedra*” e “*dura*”, “*punge*” e *pirâmide*, “*rosa*”, “*rés*” e “*Rei*”, todos do poema “Lôa do grande Rei”; “*luz*” e “*lápide*”, do poema “Rito de outono”; “*março*” e “*madressilvas*”, “*ourela*” e “*ovelhas*”, do poema “Sinfonia dos Salmos”.

Vale ressaltar, entretanto, que esta aproximação de Haroldo de Campos com a poesia da “Geração de 45” não era condizente com sua própria opinião. Em artigo intitulado “A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos”, Cláudio Alexandre de Barros Teixeira comenta exatamente sobre este ponto, argumentando em seu artigo que, nas peças de *Auto do Possesso*, os poemas apresentam “vocabulário elevado e refinamento sintático que poderiam indicar afinidade formal com a chamada Geração de 45” (TEIXEIRA, 2016, p. 98). Mas, em seguida, lança mão de um comentário do próprio Haroldo de Campos, em depoimento a Horácio Costa, em que ele tenta se desvincular da “Geração de 45”:

Ainda que esses elementos sugiram “alguma afinidade com a postura anticoloquialista e antiprosáica dos poetas de 45”, a aproximação não procede, pois “a sintaxe rítmico-permutatória que favorece, deliberadamente, a articulação e a desarticulação das frases, engendra o paradoxo e a dissonância”, criando “um espaço paralógico, desestabilizando de maneira irônica o modelo formal e dando-lhe caráter móvel” (TEIXEIRA, 2016, p. 98)

É difícil avaliar o quanto de “sincronia” (utilizando um conceito comum na obra haroldiana) com esse outro momento de sua carreira esteja presente neste comentário, porém, as afinidades acima apontadas não deixam de sugestionar no leitor de Péricles Eugênio uma proximidade entre as duas obras.

Voltando ao nosso foco, outra interessante anotação no *Auto do Possesso* é a escansão de três versos do poema “O Faquir” (**Figura 9**). Dizemos interessante pela escansão ser determinada por pés, e não pelo método de versificação tradicional do português, como observamos abaixo:

e as ovelhas balindo mostrariam ao rebanho os cordeiros recentes.

e as ove|lhas balin|do mos|trari|am ao| reba|nho os cordei|ros recen|tes.
 U U _ U U _ U _ U _ U _ U U _ U U _ U

(CAMPOS, 1950, p. 18,
anotado)

O verso seria composto por dois anapestos seguidos de quatro iambos e mais dois anapestos. Vale perceber na escansão o valor de tônicas dadas às sílabas semifortes “mos” de “*mostrariam*” e em “ao”, o que reafirma a posição de Péricles Eugênio em entender a tonicidade de sílabas semifortes como fortes, em determinadas situações. Outro exemplo é o verso

que eu chama|ra Kali, e em cujos dedos há|beis.

que eu chama|ra Kali,| e em cujos de|dos há|beis.
 U U _ U U _ U _ U _ U _ U

(CAMPOS, 1950, p. 18,
anotado)

O verso é formado por dois anapestos seguidos de três iambos. Por fim, o verso final do poema:

desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina.

desgrenhei| o meu cor|po, qual| um ven|to de paina.
 U U _ U U _ U _ U _ U U _ U

(CAMPOS, 1950, p. 18,
anotado)

Já este verso possui dois anapestos seguidos de dois iambos e um anapesto final. A leitura/marcação rítmica de Péricles Eugênio parece destacar certos andamentos recorrentes no poema que buscam registrar particularidades, como também afinidades, entre seu verso livre e aquele praticado por Haroldo.

Há outras anotações que valem ser comentadas. Encontramos, por exemplo, no verso “E a Amada verte ocaso o seu sangue de bodas”, do poema “Sinfonia dos Salmos”, o vocábulo “ocaso” circulado e, ao lado, o registro “substantivo adjetivo”. Este detalhe, apenas indicado num conciso registro ao lado do poema, ganha no artigo, “O Dom de Celebrar”, um desenvolvimento maior, com uma explicação mais pormenorizada do “ocaso” como substantivo adjetivo, como vemos abaixo:

Atente-se para mais um verso: “E a Amada verte o caso o seu sangue de bodas”, e reconheça-se que “ocaso”, de substantivo, passa a adjetivo, como era em latim enquanto participio. “Sangue de bodas ocase”, rubro, tardio ou desmaiado, na nova função de que o autor dotou esse vocábulo de sentimento tão preciso nos léxicos comuns.

Ignoro se o poeta, ao tornar adjetivo o hoje substantivo “ocaso”, se sentiu autorizado pela antiga natureza participial do termo, o que não seria de estranhar em face da totalidade de sua poesia. Haroldo de Campos é um “doctus poeta”, em cujos versos perpassam tenazmente alusões semíticas, bíblicas, greco-romanas. (RAMOS, 1950, p. 4)

Outra anotação está no poema “Sísifo”, ali, paralelamente ao título, há a seguinte anotação: “Estranha contraposição de reminiscências bíblicas e greco-latinas com [...] atuais”. A palavra entre os colchetes não está claramente legível. Mas lendo o artigo, revemos o trecho praticamente idêntico e com um maior desenvolvimento: “Em ‘Sísifo’, surge um estranho contraponto de reminiscências bíblicas, evangélicas e cristãs com reminiscências greco-latinas, tudo isso mesclado a cenas e imagens quotidianas” (RAMOS, 1950, p. 4). O trecho que expomos abaixo do poema “Sísifo” mostra um pouco este contraponto, ao colocar lado a lado a figura bíblica de Maria Magdá e o “baton” ou as “tardes de Eldorado”, que parece tratar-se de um cinema de São Paulo. Este trecho foi circulado por Péricles Eugênio em sua edição:

Côro

Maria Magdá, debutante de maio,
esmaga um rouxinol na axila depilada,
e Fred (Frederico) e Ted (Teobaldo)
defloram seu baton nas tardes de Eldorado.

(CAMPOS, 1950, p. 21)

Mas o que nos chamou mais a atenção no artigo foi Péricles Eugênio ver no jovem poeta, recém estreado, Haroldo de Campos, com seus apenas vinte anos de idade, qualidades que o tempo não deixou de comprovar. Assim, neste aspecto, Péricles Eugênio foi um dos primeiros a reconhecer publicamente as qualidades de Haroldo de Campos como poeta, ou, como ele próprio diz, “*doctus poeta*”.

A partir do acima exposto, selecionamos três passagens do artigo que mostram o olhar de Péricles Eugênio sobre o jovem Haroldo de Campos. Sua abordagem crítica no artigo contém uma hierarquia dividida em três partes. A primeira diz respeito aos aspectos formais do poeta:

A assimilação que faz este jovem de seu canto com uma superposição de cristais é bastante significativa. Realmente o verso de sr. Haroldo de

Campos é uma estrutura quase sempre brilhante e regular, em que se preservam com notável constância as facetas rítmicas, os volumes, as polidas sugestões das palavras. Sua segurança formal e técnica é algo que reponta das composições sem deixar margem a dúvida. (RAMOS, 1950, p. 4)

Esta outra defende o caráter intelectualista e hermético da poesia haroldiana:

Sem dúvida a poesia de Haroldo de Campos, em virtude de sua natureza especial, pode parecer a muitos excessivamente confinada. Dir-se-á que estamos em face de uma evasão intelectualista, estetizante ou qualquer coisa no gênero, sem fundamento na terra e no homem comum. No entanto, quem vem a ser a poesia senão, como quer Carl Sandburg, o diário de um animal marinho que, estando em terra, aspira a voar? (RAMOS, 1950, p. 4)

Por fim, enaltece uma certa transcendentalidade mí(s)tica do novo poeta que parece augurar alguns desenvolvimentos poéticos e críticos de Haroldo como sua definição de transluciferação ao tratar/traduzir Goethe ou de transparadização no que toca à sua reinvenção de Dante:

Como para os gregos primitivos, que viam no poeta um “nympholeptos”, um possesso das ninfas da montanha, também para o sr. Haroldo de Campos, neste seu livro editado pelo Clube de Poesia, o poeta surge, ao menos no poema que dá nome ao conjunto, investido dos misteriosos poderes da possessão. Poderes que lhe concedem o dom de celebrar; de celebrar erguendo o corpo da amada no seu canto, como se erguesse um troféu do topo de cristais. (RAMOS, 1950, p. 4)

A exposição acima, portanto, visa demonstrar como os dados “metaescriturais” podem ser configurados como informação crítica, e por isto, a avaliação receptiva da obra de Haroldo de Campos acaba por ser mais completa e rica do que apenas a leitura do artigo publicado em jornal.

Configura-se assim, em nossa opinião, viável a abordagem genética como método crítico em situações em que o acesso ao material “metaescritural” é possível, principalmente, quando ela é for fator claro de enriquecimento das análises, ainda que para isto os reveses – caligrafia ilegível, tinta enfraquecida, rasgos nas folhas e outros - presentes nos documentos não “oficiais” sejam um ponto constante de dificuldade analítica.

Acreditamos que deixamos acima, neste capítulo, um panorama geral de nossa pesquisa, e dos objetivos desta tese. Vale ressaltar o caráter introdutório, e, portanto, lacunar de algumas abordagens e materiais acionados. Com uma obra tão ampla ficaria difícil apresentar uma visão geral da produção de Péricles Eugênio. Também ficou

entrevisto até o momento nossas escolhas frente ao verso, algo que sempre deixará margens para discussões de suas possibilidades e potencialidades; da mesma forma, apresentamos um pouco da crítica genética, e como ela nos aparelhou para procedermos a uma abordagem crítica das anotações, cartas, e outros dados “metraescriturais” fundamentais para os objetivos biobibliográficos do presente estudo.

Dito isto, agora avançaremos para os capítulos referentes à poesia e a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

3. CAPÍTULO 2: “O POETA”

3.1 O Poeta e a “Geração de 45”

Neste capítulo, dedicado à poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, intentamos percorrer a produção poética do poeta paulista, além de esclarecer, ou melhor, apontar suas escolhas estéticas e a forma de pensar sua poesia. Embora este objetivo seja audacioso, faremos o possível para que o leitor tenha uma visão, senão completa, ao menos panorâmica de sua produção com enfoque em seus principais ângulos de visão. De início trataremos de questões gerais relacionadas ao começo de sua atuação como poeta, daremos depois um olhar sobre sua relação com a “Geração de 45” e, por fim, comentaremos cada obra isoladamente.

Em entrevista ao “Caderno de Sábado” do *Jornal da Tarde*, em fevereiro de 1988, Péricles Eugênio ao ser questionado sobre o que é escrever poesia respondia que “é você procurar penetrar no interior das coisas e revelar isso, o mais que possível, para quem lê”, ou seja, seria para ele “um ângulo de visão; um ângulo que você tem de ver as coisas, iluminar as coisas e mostrar para as pessoas como se elas estivessem vendo essas coisas pela primeira vez na vida” (RAMOS, 1988, p. 8). Para ele, desde que exista conteúdo humano, o assunto da poesia pode ser qualquer um, além de chamar a atenção para o fato de que pelo modo como a coisa é mostrada temos acesso a algo da própria visão de mundo do poeta. Neste sentido, conclui dizendo que “o grande poeta é aquele que dá uma concepção de vida”, e se serve como exemplo de Machado de Assis, ao afirmar que, mesmo alguns críticos não o considerando um grande poeta, “para mim [Péricles] ele é um grande poeta, porque ele dá uma concepção de vida (e uma concepção amarga de vida) apenas num livro que ele nem publicou, que são as *Ocidentais*. Um livro dele; o resto não tem importância mas as *Ocidentais* foi um livro importante” (RAMOS, 1988, p. 8).

Na mesma entrevista revela que começou a escrever poesia com onze anos de idade, em 1931, durante as férias do primeiro ano ginásial, que cursava em Lorena. Ali ele aprendeu a fazer versos decassílabos e a compor regularmente sonetos. Em seu terceiro livro, *Lua de ontem*, de 1960, há um poema em prosa intitulado, justamente, “O aprendiz de poeta no ano da graça de 1931”. No poema, farejamos um eu-lírico em busca de seu próprio canto, de sua voz poética autoral, e a ânsia profusa por esta busca vale-lhe o preço de vender o próprio sangue:

[...] Eu, aprendiz, não deixarei perder-se a minha herança, as foices nem o fogo milenar do archote: o fogo! inda que o tenha de nutrir com os restos de minha alma, a última resina! Sim, venderei meu sangue pelo preço que procuro – o báculo de Mestre! Percebo-o longe, muito longe, e, enquanto espero, eu aprendiz espero a voz, a forte voz que há de raivar como as tormentas; absurdo espero, e como as chamas lavro, e ponho-me a escutar: latejam águas, e no pêndulo dos mundos... minha palavra se modula: assim o coração. (RAMOS, 1960, p. 89-90)

A espera do aprendiz pela “forte voz”, em termos intertextuais, pode ter sido saciada em outro poema do poeta, naquele “O mundo, o novo mundo”, que abre a obra *Lamentação floral*, de 1946. Ali, o eu-lírico que tenta decifrar os signos da matéria e se fere, é socorrido por um “deus”, que lhe oferece a “voz” para que o eu-lírico cante, e

Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;
ei-lo que canta, e um novo homem nasce,
um novo homem sob um novo sol.

Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;
ei-lo que canta!

E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge.

(RAMOS, 1972,
p. 4)

Em 1934, com apenas 14 anos, publicou no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro alguns poemas. Nesta época foi morar na casa dos tios em São Paulo, para concluir seus estudos. Nessa nova morada tem acesso à biblioteca que era de seu avô, fato que assim é descrito na mesma entrevista:

Eu li uns livros lá e fiquei impressionado com a teoria do Renascimento: o escritor deve escrever para permanecer, depois da morte etc. É uma teoria do Renascimento, uma teoria que já os latinos usavam, mas eu não conhecia, então achei que era importante escrever porque era um modo de se afirmar. Peguei gramática, aprendi metrificacão (no começo é difícil você conseguir enfiar as palavras), mas com uma certa tarimba chega-se fácil, a tal ponto que o verso já nasce com a medida, já nasce feito. (RAMOS, 1988, p. 8)

Lendo o trecho, sobre esta teoria do Renascimento, fica mais claro, na poesia de Péricles Eugênio, a persistência do tema da permanência estética da obra como vitória sobre a fragilidade e finitude da matéria. Até poderíamos citar aqui, como exemplo, um poema com o sugestivo título de “Epitáfio”, da obra *Lamentação floral*:

Epitáfio

As ondas nascem,
as ondas morrem,

num só minuto;

mas o pensamento
pode eternizá-las.

As rosas nascem,
as rosas morrem;
mas o pensamento
pode concebê-las imortais.

Por isso eu vos tirei do mar,
ó vagas!

Por isso eu vos tirei do lodo,
ó rosas!
Porém vos fiz etéreas, flamejantes,
para brilhar sobre a poeira em que me tornarei.

(RAMOS, 1972, p. 29)

O fato de Péricles Eugênio estar estudando metrificacão em plena década de 30 chama a atenção do entrevistador do *Jornal da Tarde*, que diante disto comenta ao poeta: “Nessa época os modernistas já estavam fazendo as coisas todas, mas o senhor estava aprendendo metrificacão...” (RAMOS, 1988, p. 8). A resposta de Péricles Eugênio serve como um bom exemplo de visão diacrônica do período, pois vista de hoje, sincronicamente, parece ao estudioso da literatura brasileira que o Modernismo, assim que produzido, se instalou automaticamente na sociedade da época, mas o processo parece não ter sido tão rápido quanto aponta Péricles Eugênio:

Acontece que naquela ocasião apenas um livro falava do Modernismo, os outros não consideravam o Modernismo; ou então não tinha em quem confiar. Mas no quinto ano eles tinham lá um livro que já falava do Mário de Andrade. Aí, a gente começou a aprender o que era Modernismo. Foi justamente nessa ocasião. Depois de aprender metrificacão aprendi o que era Modernismo. Eu aprendi metrificacão no segundo ano e no quinto ano é que aprendi o que era Modernismo, depois disso conversava com um amigo sobre uma grande revolução literária. Era o Osmar Pimentel. Então o Osmar me deu várias diretrizes, várias conversas, dicas. (RAMOS 1988, p. 8)

Aliás, Osmar Pimentel parece ter grande influência na formação literária de Péricles Eugênio, sendo um dos iniciadores do poeta no conhecimento da crítica e da poesia de língua inglesa produzida nos Estados Unidos e Inglaterra naquela época. Por

também ter morado em Lorena, Osmar Pimentel foi um dos primeiros conselheiros literários de Péricles Eugênio, que lhe dedicou o poema “Ária órfica”, de *Sol sem tempo*.

Em outro importante documento produzido por Péricles Eugênio, seu “Depoimento sobre a Geração de 45”¹³, publicado na *Revista de Poesia e Crítica*, em 1976, temos informações relevantes sobre este período de formação do poeta. Quando ainda cursava o Pré-Jurídico¹⁴, dizia ele: “já fazia versos livres; nessa ocasião, contudo, não me atinha, que me lembre, a nenhum modelo específico” (RAMOS, 1976, p. 3). É relevante este desligamento de modelos, como veremos mais adiante, para que Péricles Eugênio justifique ser sua poesia como algo já elaborado antes do período áureo da “Geração de 45”, não estando, portanto, sua produção sob os influxos direto daquele grupo. Péricles Eugênio também dá notícia das suas leituras deste período pré-faculdade, dizendo que

Quanto à grande poesia do passado, tanto grega como indiana, tanto Píndaro como Kalidasa, tanto erudita como popular, tanto Homero como Virgílio (cuja *Eneida* eu era capaz de traduzir sem grande dificuldade, assim como Horácio), tanto os *Nibelunger* como o *Kalevala*, e tanto Shakespeare como Goethe, tanto Góngora como Baudelaire ou Mallarmé, para citar alguns nomes, era autores de minha estrita familiaridade. (RAMOS, 1976, p. 3)

Péricles Eugênio relata, no mesmo depoimento, que, antes e durante o tempo em que cursava a Faculdade de Direito, escrevia grande quantidade de cadernos de poesia, o que para ele era visto como simples exercícios. E utilizava estes exercícios para desenvolver o aproveitamento de “recursos de estilo”. Um deles é a elipse do verso “ser” oriundo do *Cântico dos Cânticos*. Outro exemplo vinha de Manuel Bandeira, quando, em uma quadra, os dois versos finais não tinham relação com os dois versos iniciais¹⁵. Péricles Eugênio diz ter aprendido este recurso no poema “Rondó dos Cavalinhos”, de Bandeira. Vejamos o efeito nas duas estrofes iniciais do poema:

Os cavalinhos correndo,
e nós, cavalões, comendo...
Tua beleza, Esmeralda,
acabou me enlouquecendo.

¹³ O depoimento foi originalmente feito a pedido do prof. José Aderaldo Castello, para um Curso de Férias promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em 1974.

¹⁴ Colégio Universitário anexo à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, que cursou nos anos de 1937 e 1938.

¹⁵ Anota Péricles Eugênio, neste trecho do depoimento, que viria saber mais tarde que esta disjunção era característica do pantum: poema estrófico oriundo da Malásia, e introduzido na literatura francesa por Victor Hugo (Hênio Tavares).

Os cavalinhos correndo,
e nós, cavalões, comendo...
O sol tão claro lá fora,
e em minh'alma – anoitecendo!

(BANDEIRA, apud, RAMOS, 1967, p. 128)

Já como aluno na Faculdade de Direito, durante os anos de 1939 e 1940, Péricles Eugênio começou a produzir uma poesia sem que se tenha dado conta e que avançava do simples exercício mesmo que impura, pois permanecia “na melancólica esfera desse mero exercício”. A maior dificuldade era que ele próprio não conseguia separar uma coisa da outra, “a não ser pela opinião de alguns colegas que ou já tinham o faro dos verdadeiros críticos que vieram a se revelar depois, ou sabiam separar, com sua cultura e sensibilidade, o joio do trigo” (RAMOS, 1976, p. 4).

Data desta época sua tentativa de aprovar, num concurso de estudantes, uma tese que tentava demonstrar a existência “de certa presença clássica na poesia moderna”. Escrito em 1940, seu ensaio intitulado “A Musa das Tranças Violetas” é “recheado de Aristóteles e Horácio, de Kant e Nietzsche, de Fernando Pessoa e Cecília Meireles” (RAMOS, 1976, p. 4). A comissão do concurso não aprovou a tese, como nem poderia aprovar, assevera ele próprio. Porém a comissão declarou que o “trabalho revelava erudição e que seu autor mostrava ter qualidades de escritor” (1976, p. 4). Este segundo juízo da comissão rejubilou o poeta, uma vez que ele só escrevia versos, dando-lhe isto um “regalo” de auto-estima.

Voltando à entrevista, Péricles Eugênio fazia uma poesia que entendia ser moderna, pois utilizava o verso livre, ou, como ele diz, a poesia era moderna porque a “metrificação era o verso livre (embora seja um verso livre muito marcado, como o meu), mas é livre” (RAMOS, 1988, p. 8). Não há como não estabelecer um vínculo deste trecho de sua entrevista com o aspecto formal do ritmo binário descrito no capítulo anterior, pois a flutuação métrica em vários de seus poemas em versos livres continua “amarrada” a um ritmo constante, criando uma espécie de metrificação rítmica que dá essa característica toda pessoal ao seu verso livre, e o deixa “muito marcado”. Neste ponto parece estar a chave de inclusão de Péricles Eugênio na “Geração de 45”, não como retrocesso a formas antigas, menos ainda das parnasianas, mas como um poeta inovador, que busca sua própria direção ou evolução poética.

Esta nova corrente poética produzida por Péricles Eugênio repercutiu dentro da Faculdade de Direito, ambiente na época, segundo ele, “mais ou menos tradicional”. Sua

repercussão lhe valeu algumas publicações e um prêmio dentro da instituição. Publicou na revista do Centro Acadêmico XI de Agosto, em 1940, o poema “Propiciação”, que foi posteriormente incluso em *Lamentação floral*. Mário da Silva Brito, em artigo sobre os poemas publicados na revista, teve uma atitude cáustica, porém eximindo o poema de Péricles Eugênio, que dizia possuir uma poesia “telúrica e lírica”. No mesmo ano de 1940, Péricles Eugênio fez parte da coletânea *Poesia sob as arcadas*, organizada por Ulisses Silveira Guimarães¹⁶ e composta por poetas acadêmicos do período de 1935 a 1940.

Segundo Péricles Eugênio, a publicação desta coletânea foi importante, pois “ensejou a noção de que nesse período haviam sido publicados nas Arcadas poemas que se sustentavam perfeitamente, como os de Afrânio Zuccolotto, Domingos Carvalho da Silva e outros” (RAMOS, 1976, p. 5). Os versos de Péricles Eugênio publicados na coletânea parecem ter chamado a atenção de Antonio Candido, que na revista *Clima*¹⁷, diz serem eles “de alguém de quem se poderia esperar uma carreira” (1976, p. 5), tanto é que, a pedido do próprio Antonio Candido e de Décio de Almeida Prado, Péricles Eugênio publica dois poemas na revista *Clima*. Péricles Eugênio sustenta, em seu depoimento, que, se viria a participar de 45, também participou de *Clima*. Também salienta que, por volta de 1943, Antonio Candido “já afirmava que a geração nova era de críticos e passava, pelo menos em São Paulo, por uma fase que exigia um esforço de aclaramento, de compreensão, de classificação” (RAMOS, 1976, p. 8), que não foi feita de forma satisfatória pelos membros de 22. Neste sentido, diz Péricles Eugênio que não sabe

até que ponto o grupo de *Clima*, limpidamente crítico, se extrema da Geração de 45, que começou apenas com poetas. Mas, de um modo ou de outro, fomos do mesmo tempo, e o que Antonio Candido dizia podia ser também sentido por nós. Óbvio que tínhamos de optar por figuras de mais velhos, como Antonio Candido já havia optado por Drummond, mas essa própria opção era também, pelo menos *in nuce*, uma atitude crítica. (RAMOS, 1976, p. 8)

¹⁶ Futuro político brasileiro, que se tornaria um dos grandes nomes do movimento “Diretas Já”.

¹⁷ Revista fundada em 1941, *Clima* foi idealizada por Alfredo de Mesquita e Lourival Gomes Machado. Entre seus principais colaboradores estão Ruy Coelho, Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado. Vários dos seus colaboradores vinham da recém criada Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Segundo nos informa Gilda de Mello e Souza, “*Clima* teve fases distintas. De 1941 a 1942, onze números com estrutura meio pesada; depois de extensa pausa, um número de transição em 1943; finalmente quatro números finais no segundo semestre de 1944. Estes tinham estrutura mais flexível e maior variedade, substituindo os artigos compridos das seções por notas breves” (COELHO, 2002, p. 11).

Esta postura de Péricles Eugênio diante da revista *Clima* parece ser uma forma de defender que também houve na época novidade na poesia produzida pelos membros em torno de 45, e não apenas na nova crítica literária que surgia no período, e que tinha Antonio Candido com um dos seus principais representantes.

Voltando à coletânea, diz Péricles Eugênio que

a publicação de *Poesia sob as arcadas* teve importância para os rumos da poesia em São Paulo porque foi ela, de certo modo, que levou uns poetas a se situarem com referência a outros. Foi nessa ocasião que vim a conhecer Domingos Carvalho da Silva, já então formado, e que veio a revelar-se, daí por diante, um dos meus mais constantes companheiros da vida literária. (RAMOS, 1976, p. 5)

A repercussão da qual falávamos também valeu a Péricles Eugênio o prêmio “Amadeu Amaral”¹⁸ de poesia, conferido a ele em janeiro de 1941, época em que cursaria o terceiro ano da Faculdade. Péricles Eugênio concorreu com o poema dramático “A Taça dos Três Vinhos”. Pelo motivo do prêmio, em maio de 1941, o jornal *O Libertador*, órgão dos estudantes de Direito, e jornal opositor à ditadura de Getúlio Vargas, publicou uma nota escrita por Israel Dias Novaes comentando sobre as diretrizes poéticas do vencedor do prêmio. A nota foi reproduzida na íntegra na *Revista de Poesia e Crítica* número 17, em 1993, e acreditamos ser interessante ao leitor reproduzir alguns trechos, tanto pelo seu caráter documental quanto por Israel Dias Novaes já entrever o rumo da futura poesia de Péricles Eugênio. Segue trechos da nota:

Os versos de Péricles Ramos nunca deixam de encerrar emoção lírica e pensamento filosófico. E à cadência puramente verbal substitui-se neles a euritmia gerada pela sucessão do pensamento. Pois toda linguagem tem ritmo: não é preciso quebrar a frase e torturar a idéia para obtê-lo. Ninguém melhor que este poeta sabe disso: em suas mãos o verso livre torna-se um recurso fecundo de expressão. Mas se alguém duvidasse de sua capacidade de metrificicar bastaria que lesse o soneto considerado pela comissão julgadora o ponto mais alto da “Taça dos Três Vinhos”. [...]

Todavia é preciso aliar a isso tudo o encanto da forma imaginosa e metafórica. Trata-se do característico mais saliente de sua poesia, e impressionou favoravelmente os julgadores. Aliás, não podia deixar de ser assim. Péricles Eugênio da Silva Ramos é bem um revelador de mundos desconhecidos e maravilhosos, que só o possuidor do dom da poesia pode penetrar pela intuição estética e sugerir, antes de exprimir, pela voz da musa. (NOVAES, 1993, p. 86)

¹⁸ A comissão julgadora do prêmio, concedido a Péricles Eugênio, era formada pelos professores Ernesto Leme, Soares de Faria e Soares de Melo, além do poeta modernista Antônio Constantino e do estudante Nelson Coutinho.

Dois pontos chamam a atenção nesta nota: o primeiro, definir a poesia de Péricles Eugênio como de pensamento, pois, como veremos mais à frente, foi a mesma definição dada por Mário de Andrade quando leu alguns dos poemas de Péricles Eugênio; o segundo, perceber o trabalho rítmico presente em sua poesia, principalmente em seus versos livres, o que mostra que já em 1941, frente uma obra ainda imatura, Péricles Eugênio já deslindava seus rumos poéticos.

Péricles Eugênio conta que durante o quinto ano da faculdade estava escrevendo uma poesia muito complicada, segundo ele: “Complicadíssima. Complicada a tal ponto que alguns colegas meus não entendiam. Uma vez eu falei em ‘alados frutos’, um colega meu falou: ‘Imagine, onde já se viu banana voando?’ Então eu comecei a pensar nas coisas que estava fazendo. Fiquei em dúvida” (RAMOS, 1988, p. 8). Ao fim do curso as coisas tomaram outro rumo, como relata em sua entrevista: “Mas quando eu saí a coisa foi diferente; quando você deixa a faculdade cai nos mares da vida, que são outra coisa” (RAMOS, 1988, p. 8). O ano era 1943, e este relativo sucesso junto aos colegas da faculdade não bastou para afastar a insegurança de se aventurar do lado de fora da academia, “aos mares da publicidade”, em suas palavras. Sua insegurança tinha duas fontes: “1.º) quanto à qualidade da poesia em si; 2.º) quanto aos rumos que eu [Péricles] vinha seguindo” (RAMOS, 1984, p. 69).

Sustenta Péricles Eugênio, que antes mesmo de se graduar em 1943, já fazia versos taxados posteriormente como exemplos típicos da “Geração de 45”, e um dos que afirmaram isto foi Domingos Carvalho da Silva, em conferência pronunciada em Fortaleza, no ano de 1959. Outro a dizê-lo foi o, já citado, poeta e historiador do modernismo brasileiro, Mário da Silva Brito, que dizia ser Péricles Eugênio de 45 já em 1939 e 1940, “não vindo a ser, pois, um produto dessa corrente, mas, digamos, um fator” (RAMOS, 1976, p. 5). Para Mário da Silva Brito, no plano paulista, Péricles Eugênio foi um “expoente, aquele que, por sua formação e informação, cultura e traquejo, aplicava maior rigor no trato formal, domando o ritmo do verso de maneira severa, escolhendo as palavras com extremo cuidado e banindo a invasão, à época avassaladora do prosístico no poético” (BRITO, apud, RAMOS, 1976, p. 5-6). Por fim, registra Péricles Eugênio em seu depoimento, que o mesmo Mário da Silva Brito intenta uma resposta à pergunta: Péricles Eugênio da Silva Ramos é um produto de 1945? Sua resposta é categoricamente negativa, como bem pode ser observado abaixo:

[...] permita o leitor que este comentarista recue no tempo uns 34 anos, que volte aos bancos universitários. Foi num jornalzinho da Faculdade de Direito de São Paulo que destaquei, antes de qualquer outro crítico, o aparecimento de uma presença digna de nota em nosso cenário poético, de alguém dotado de um modo pessoal para compor o verso e para transfigurar a realidade. Isto precisava ser assinalado, dada a mixórdia da poesia estudantil e também da que se praticava então em muitos livros e – às *pampas* – nos complacentes suplementos literários. Eu falava do poema “Propiciação”, aparecido numa revista acadêmica. Também em folha de estudantes aparecera o epigrama “Terra Natal”, um único e econômico verso, para muitos insólito, capaz de deflagrar tantas emoções: “Infância, irmã dos pássaros”. Toda a poesia lírica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, recolhida depois em seu primeiro livro, data dessa época, desse tempo juvenil em que o escritor traduzia Max Jacob de um lado, e de outro, Tibulo, Catulo, Propércio e Virgílio. Portanto o poeta fazia 45 quase dez anos antes de irromper aquela escaramuça literária. (BRITO, apud, RAMOS, 1976, p. 6)

Embora o trecho seja esclarecedor, no aspecto de que os rumos poéticos de Péricles Eugênio já estavam sendo definidos bem antes do período de 45, há certo exagero de Mário da Silva Brito ao afirmar que toda sua produção inclusa em *Lamentação floral* seja daquela época de juventude e estudante universitário, como será ainda visto mais adiante. Após a leitura da poesia de Péricles Eugênio por Mário de Andrade, o poeta sentiu a necessidade de reformular muito do que tinha produzido, além de produzir novos poemas, muitas vezes sob uma nova perspectiva.

Já em relação a pertencer a um grupo literário, traça as seguintes palavras o poeta lorenense:

na verdade, nunca me imaginei acatando idéias de companheiros de geração, ou conformando-me com elas, para com isso fazer movimentos literários. Posso ser pouco – do que não tenho dúvidas – e ter feito pouco, mas, nesse pouco que fiz, ao menos em aspiração ‘nunca fui tão eu, tão nenhum outro’, como afirmou de si mesmo Cassiano Ricardo. (RAMOS, 1976, p. 5)

Segundo argumenta, em seu outro depoimento “Palavras de Mário de Andrade quarenta anos depois”, de 1984, alguns de seus poemas, e entre eles “Propiciação”, “seguiam o princípio de economia do poema ou do poema com unidade, cada estrofe, relacionando-se com o todo e o todo com cada estrofe” (RAMOS, 1984, p. 69). Estes poemas foram bem recebidos ou apreciados, enquanto alguns poemas posteriores foram tachados de “herméticos”. Diante disto o poeta se questiona: “Por quê?”. Sua tentativa de resposta é um pouco longa, mas vale como registro de seu pensamento sobre a poesia que produzia naquele momento e como sua conceituação da poesia em geral:

Porque eu me movia ou por liames que ficavam em meu espírito ou então por símbolos puros, para mim transparentes, mas que podiam não o ser para os leitores. Lera eu algures, também, que o princípio desagregador do poema remontava a Baudelaire, no qual os versos isolados valiam por poemas. Daí o tipo de poesia que eu vinha praticando, com poemas aparentemente sem unidade, ou com unidade que os situava apenas em minhas intenções. Ora, ignorava eu, então, que uma coisa é a intenção do poeta, outra o poema escrito, e este é o que prevalece. O que o poeta diz a propósito de seu poema – lembra-o Northrop Frye – tem interesse, mas não tem particular autoridade. A autoridade repousa no texto e nos seus dados. Assim, o que eu falava podia não filtrar para o leitor; mas eu não me desviava de meu rumo porque tinha presentes as palavras de Aristóteles de que bem perceber relações era prova de um gênio feliz, trabalho que eu transferia – e mal – para o leitor. (RAMOS, 1984, p. 69)

Frente a estas dúvidas e inseguranças Péricles Eugênio, no ano de 1944, um após deixar a Faculdade de Direito, entregou a seu irmão Frederico, que trabalhava em editora na época, os originais do livro que estava organizando, *Fonte Negra*, para que Mário de Andrade fizesse uma leitura. A resposta do poeta consagrado fez com que Péricles Eugênio abandonasse os planos iniciais para a *Fonte Negra*¹⁹ e reelaborasse uma nova obra, que resultou em *Lamentação floral*.

Gostaríamos agora de nos ater um pouco a esta leitura dos poemas de Péricles Eugênio por Mário de Andrade. Em um primeiro momento poderíamos reproduzir o que Péricles Eugênio relatou em sua entrevista ao *Jornal da Tarde*:

O meu irmão, Frederico, levou para o Mário de Andrade dar uma espiada. E aconteceu aí uma das coisas mais curiosas da minha vida: o Mário de Andrade disse a ele que não ia escrever nada a meu respeito porque não estava passando bem (foi no ano em que ele morreu, justamente), que ele diria ao meu irmão o que achava. Então ele apontou vários defeitos formais nos meus escritos (inclusive esses embaralhamentos mentais). Eu no começo não entendi lá grande coisa do que ele queria. Quer dizer, eu entendi, senti, mas para entender perfeitissimamente o que ele queria com aquilo, que seria a forma por exemplo da poesia moderna, alguma coisa desse tipo (porque ele apontou defeitos formais), eu comecei a estudar para ver o que era. E acontece que então eu refiz toda a minha poesia. (RAMOS, 1988, p. 8)

Esta revisão de sua poesia passou sob o crivo, principalmente, daquilo que Péricles Eugênio entendeu ser o “processo de unidade” do poema, proposto por Mário de Andrade em sua mensagem oral ao seu irmão. Ou seja, havia nos poemas certa “falta de organicidade”. Pelo menos foi isto o que Péricles Eugênio achou que queria Mário de

¹⁹ Em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, Péricles Eugênio registra que do livro *Fonte negra* apenas restou um artigo de Carlos Burlamáqui Köpke, publicado em seu livro *Faces descobertas*, de 1944.

Andrade. Este “processo de unidade” foi assim definido por Péricles Eugênio: “se você está falando de uma coisa, fala daquela coisa, não tem nada de se meter a falar de outras coisas. Pelo menos foi isso que ele tinha dito, o princípio de unidade é isso” (RAMOS, 1988, p. 8). Também indicou Mário de Andrade, em sua leitura, o uso do duplo vocativo, que consiste, num mesmo poema, na mudança da figura do invocado, sem razões aparentes para isto; comentou sobre a presença de rimas acidentais; e, por fim, a utilização do “que lhe pareciam versos iniciais ou finais de antigos sonetos aproveitados em composições em versos livres” (RAMOS, 1984, p. 70). Também viu nos seus poemas certa “afinidade” com a obra do poeta alemão Stefan George, que recomendou a Péricles Eugênio como leitura.

A partir disto, Péricles Eugênio tirou todos os defeitos formais daquilo que entendeu da mensagem oral de Mário de Andrade. Além disto, este evento o levou a estudar e aprofundar seu conhecimento sobre técnica de poesia, já que seu intuito era “expungir esses e outros defeitos que eu [ele] mesmo notasse” (1984, p. 70). E concluiu seu raciocínio com algo que é relevante para a nossa proposta de compreensão de sua obra, pois ele afirma que com o tempo chegou “a escrever artigos, opúsculos ou livros sobre assunto técnicos de poesia, os quais me [lhe] valeram, por escrito, a consideração de mestres como Manuel Bandeira ou Sergio Milliet” (RAMOS, 1984, p. 70). Dissemos ser relevante, pelo fato dos seus estudos sobre técnica de poesia estarem ligados ao seu trabalho como poeta, como se o estudo e produção de artigos sobre poesia servissem de base para sua própria confecção de poesia, assim, reforçando nossa visão circular entre as três esferas de sua produção.

Em uma citação acima, Péricles Eugênio fala sobre a leitura dos seus poemas por Mário de Andrade ter sido um dos fatos mais curiosos da sua vida. Este fato foi descrito pelo poeta em seu, já citado, depoimento “Palavras de Mário de Andrade quarenta anos depois”, publicado na *Revista de Poesia e Crítica* (ano VIII, número 10, 1984). Ali consta que em dezembro de 1983, mais precisamente no dia 8 de dezembro, Telê Porto Ancona Lopez perguntou a Péricles Eugênio se lhe interessava “um artigo, algumas notas e um bilhete”²⁰ que Mário de Andrade havia escrito a propósito de sua poesia, quando aquele principiava sua carreira poética, em meados da década de 40. Péricles Eugênio, como

²⁰ As cópias xerografadas entregues a Péricles Eugênio, por Telê Porto Ancona, tinham acabado de chegar, naquela época, ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Eram documentos encontrados tardiamente pela família de Mário de Andrade.

resposta, disse não acreditar na existência destes papéis. A descrença do poeta seria por ter tido um único contato com Mário de Andrade, aquele de 1944, através do seu irmão.

Contudo, quase quarenta anos depois, Péricles Eugênio toma conhecimento de textos que Mário de Andrade havia escrito sobre seus poemas. Por um lado, o poeta se sentiu honrado pela atenção despendida por Mário de Andrade, que à época já estava doente e que veio a falecer no ano seguinte, em 1945. Por outro lado, Péricles Eugênio se entristeceu por não ter lido este material naqueles anos que iniciava sua carreira, pois agora, em 1983, esta já se via praticamente consumada e traçada. Diante disto, Péricles Eugênio questiona-se: por que Mário de Andrade não lhe enviou o estudo preparado sobre sua poesia? Pois, o envio deste estudo poderia ter sido de grande utilidade para o poeta naquele início de carreira. Tentando compreender este ato, Péricles Eugênio ensaia uma resposta a partir da referência ao poeta Stefan George na mensagem verbal e do bilhete encaminhados, pois:

o estudo de Mário de Andrade (que trouxe agora para mim novidades que haviam faltado na mensagem verbal) era silogístico e dogmático. Considerando-me um poeta “de pensamento”, por isso mesmo achava que eu devia observar certas normas para que esse pensamento rendesse. Assim, pregava ele a organicidade da composição, e para demonstrar que eu falhava nisso em muitos poemas, valia-se de dois deles para demonstrar a descontinuidade das estrofes: de “Elegia à Lua dos Olhos de Prata” e “Litania Abismal”. (RAMOS, 1984, p. 71)

Vale ressaltar que na mensagem verbal de Mário de Andrade não havia nenhuma referência a poemas específicos, e isto levou o poeta novato a acreditar que Mário de Andrade não havia gostado de nenhum de seus poemas, já o bilhete o fez entrever que pelo menos os dois poemas citados foram apreciados por Mário. Este utilizou os dois poemas como exemplos para comentar sobre a maior ou menor falta de organicidade entre as estrofes. Em relação à elegia, Mário de Andrade, que a achou “tão bonita”, fez uma crítica “preceptística”, no dizer de Péricles Eugênio, e por isso este acredita ser um dos motivos de não ter-lhe enviado. No excerto do depoimento abaixo consta um trecho do bilhete:

estimava mais minhas quadras em redondilhos maiores do que os versos longos; esses poemas em versos longos deixavam-no distante, o que, acrescentava ele, não significava que não pudessem ser bons. “Prefiro confessar lealmente a minha incapacidade de compreensão, num caso assim. Também não compreendo o surrealismo, e me calo”. Citava ele outro caso de poesia também mais ou menos “pura” (donde suponho

que assim considerasse a minha), que, dizia, “não consigo compreender”. (RAMOS, 1984, p. 71)

Por fim, o caráter dogmático da crítica de Mário de Andrade pode tê-lo levado a não enviar o estudo para “não fechar, dogmaticamente, um caminho que, embora ele não compreendesse, quem sabe poderia a vir a dar algum resultado menos mofino” (1984, p, 71). Ficando, assim, o registro apenas da mensagem oral. Como conclusão, Péricles Eugênio se vê em uma bifurcação, ou ele segue o caminho do “poema orgânico”, ou se valerá da leitura de Stefan George para se aperfeiçoar na “tendência hermética”.

O caminho escolhido por Péricles Eugênio foi o primeiro, pela organicidade do poema, pois se o próprio Mário de Andrade não entendia os poemas, “a quem iria eu comunicá-los?” questionava-se. Para ele, esta bifurcação apenas ficou clara com o estudo escrito, pois na época Péricles Eugênio não entendeu nitidamente a sugestão de leitura de Stefan George. De qualquer forma, mesmo sem os detalhes do estudo escrito, Péricles Eugênio ajustou as falhas formais indicadas por Mário de Andrade no recado verbal, e para sua surpresa os críticos começaram a dizer que ele tinha “forma”, quando ele “supunha cheio de falhas”, e conclui, “são as surpresas da vida” (RAMOS, 1984, 71), apesar de o próprio poeta reconhecer, ainda neste depoimento, algumas falhas em *Lamentação floral*.

Péricles Eugênio reavalia, com a experiência que o tempo lhe deu nos estudos sobre poesia, os apontamentos críticos de Mário de Andrade sobre os dois poemas analisados em seu estudo: “Elegia à Lua dos Olhos de Prata” e “Litania Abismal”. Ele havia na “Elegia”, sem saber especificamente, retirado em 1945 os vocativos e a estrofe que Mário havia considerado “infeliz”, entretanto, para ele, a “‘Elegia’ tinha unidade, ditada pelo estado de espírito – as confissões de um jovem amargurado e esperançoso à Lua” (RAMOS, 1984, p. 72). Péricles Eugênio a incluiu em *Lamentação floral*, “sem saber que Mário, apesar de alguns reparos, gostava dessa poesia e de várias de suas estrofes e versos, em particular. Não era um poema hermético, guiado por associações longínquas, mas com as estrofes transitando com clareza de uma para outra” (1984, p. 72). Abaixo reproduzimos a “Elegia”, datada de 1940, assim como foi publicada em *Lamentação floral*, posteriormente, na versão presente em *Poesia quase completa*, o poema sofreu várias modificações:

Elegia à Lua dos Olhos de Prata

A Carlos Burlamáqui Kopke

Lua dos olhos de prata,
 que embalaste com teus dedos de sândalo e mel
 a luxuriante florescência das primeiras esperanças,
 quantas vêzes tranqüila presenciaste
 as horas velarem seu rosto ao chamado do sonho!

Oh! ter-se que imprimir com o sangue lasso das derrotas
 o derradeiro alento às ilusões malferidas no seio de rosa,
 que logo se esvairão como iaras de bruma
 junto à fonte da amargura eterna!

Oh! ter-se pelos ombros sacudido a dor
 e face a face nos seus olhos penetrado uma jornada falha,
 em busca da verdade da existência!

Mas sobretudo, oh castigo entre os castigos!
 ter-se visto a candidez das uvas resplendentes
 de súbito gerar inesperados vinhos rubros!

Lua, ó lua do rosto de pedra,
 contempla a vida soluçando novas criaturas,
 ai! lágrimas de sangue ardente e poeira agônica!

Floresta de lamentações,
 no desconôlo de que vale a graça de teus raios?
 Recolhe essas lianas,
 calcina êsses galhos de gêlo,
 que a esfinge está cantando nas alturas mortas...

Outra floresta, mas floresta de aflição,
 a humanidade verga ao sôpro da incerteza.

Foi com o sereno adormecido nesse vento
 que fecundeí a planície intangível dos ritmos:
 atenta, ó fantasma do peito sem voz!
 na triste adolescência,
 na floral desolação dêstes meus versos,
 onde as abelhas não pousam,
 nem os vagalumes fosforescem.

Que importa,
 se um dia inda os verei,
 redoirados de sol ou pálidos de luar,
 - ipês a despencar imagens –
 erguer-se vigorosos para as nuvens brancas como deusas sem esposo!

(RAMOS, 1946, p. 35-37)

O outro poema abordado por Mário de Andrade foi “Litania Abismal”, que não chegou a ser publicado em livro. Péricles Eugênio acredita que foi o mais correto em ter feito, mesmo sem saber a opinião de Mário de Andrade na época, pois embora o crítico tenha dado atenção a ele, havia no fim do poema uma metáfora pura para homens no

termo “recifes”, mas que Mário “os tomou no sentido literal, não entendendo, dizia, a particularização”, sobre isto arremata Péricles Eugênio: “Se Mário não compreendia o final, eu não poderia mesmo publicá-lo como estava” (RAMOS, 1984, p. 72). Embora o poema não tenha sido publicado em livro, houve uma publicação dele no *Correio Paulistano*, em 6 de agosto de 1944, a qual reproduzimos abaixo, provavelmente da forma como Mário de Andrade a deve ter lido:

Litania Abismal

A todas as origens, a todas as distâncias,
quando a humanidade era uma sombra a vacilar entre mistérios,
e os troncos e ramos cobriam de seiva as idéias primárias.

Impregnai vosso alento no início da eras,
para serdes água viva a rebentar das rochas.

A todas as origens, a todas as distâncias,
quando andrógina a luta empinava no espaço seus cornos de touro,
e nos ares erravam demônios à cata de sangue.

Impregnai vosso alento no início das eras,
para falardes sobre a poeira dos caminhos.

A todas as origens, a todas as distâncias,
quando os Uananas pingavam das estrelas
e os Tárias nasciam do sangue do trovão.

Impregnai vosso alento no início das eras,
para terdes no peito a presença da terra,
e a força das raízes dessangrando e flores.

Como quereis que vos fale
sem esta voz de símbolo e de nebulosa,
se o homem não mais pisa o solo,
nem os rios se lembram das grotas natais?

Recifes, recifes!
Daí ouvido à gesta cavernosa dos abismos,
para poderdes algum dia desferir
o cântico marinho das eternas solidões!

(RAMOS, 1944, p. 5)

Ainda, nesse depoimento, outros dois pontos são discutidos em que não concorda com a opinião de Mário de Andrade. O primeiro deles envolve o verso “Floresta argêntea de lamentações”, que não foi incluído em *Lamentação floral*, ou que sofreu severa modificação, como pode ser percebido na “Elegia”, na qual consta “Floresta de lamentações”, já sem o “argêntea”. Sobre o antigo verso disse Mário de Andrade:

Acho ritmicamente inaceitável este verso aqui. O decassílabo romântico, com acentuações de 4.^a e 8.^a, é muito violento e valsante. É um verso de movimento francamente coreográfico, tanto mais colocado assim sozinho. O Poeta, que não usa no geral o verdadeiro verso livre, mas se utiliza muito da constante rítmica, conseguiu neste poema, melhor do que em diversos que vêm até esta pág. do livro, um excelente movimento rítmico. A constante quaternária, apesar de ser das mais longas, é perigosa; quando por demais insistente e percebida pelo leitor de orelha boa, fatiga bem e exaspera. Mas neste poema vai muito bem variada e movida, ajudando o sentimento lírico do poema, que é grave e intenso. Ora eis que de supetão o poeta salta e faz a pirueta valsista dum decassílabo romântico, adeus seriedade. O espírito do poema fica avacalhado. Como o rebaixa, também, aquela banalidade pós-simbolista dos “dedos de sândalo e mel”. Isto são coisas que não se diz, arre! (RAMOS, 1984, p. 72)

O trecho vale tanto pela visão crítica da poesia de Péricles Eugênio, que ainda não havia naquele momento publicado um único livro, quanto pelo caráter documental do registro da posição truculenta de Mário de Andrade diante daquela medida de verso de um jovem poeta.

Entretanto, para Péricles Eugênio o verso em questão não é um decassílabo sáfico, ou romântico, como o define Mário de Andrade, mas seria um verso com acentos na 4.^a e 10.^a sílabas, pois a oitava sílaba seria semi-forte e não com valor de sílaba tônica, como podemos ver nas duas escansões proposta abaixo:

P. E. S. R.: Flo/res/ta ar/gên/tea/ de/ la/men/ta/ções/ 4-10

Mário de Andrade: Flo/res/ta ar/gên/tea/ de/ la/men/ta/ções/. 4-8-10

O verso composto por Péricles Eugenio seria na verdade, ao contrário, alheio ao romantismo brasileiro. Este tipo de decassílabo foi utilizado por Camões e Manuel Bandeira, este último, em nota a Luís Delfino, na sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, elenca alguns exemplos de variações rítmicas do verso decassílabo. O modelo de decassílabo com acentos na 4.^a e 10.^a sílabas estaria presente em um verso como o seguinte de Camões:

Ve/jo/ do/ mar/ a/ ins/ta/bi/li/da/de 4-10

(BANDEIRA, 1951, p. 285)

Manuel Bandeira ressalta que no período do parnasianismo brasileiro os poetas tendiam sempre a marcar um acento forte na 6.^a sílaba, ou, na ausência desta, na 4.^a e 8.^a sílabas, ou seja, o decassílabo heróico e sáfico, respectivamente. Portanto, o decassílabo

proposto por Péricles Eugênio, se não formalmente novo, fugia da tendência parnasiana, marcando mais um ponto de distanciamento.

O interessante deste verso é que ele vai de encontro ao próprio princípio de Péricles Eugênio do andamento binário, pois não apenas a 8.^a sílaba não é tratada como semi-forte elevada à forte entre fracas, como a 2.^a sílaba, o “res” de “floresta”, não ganha contorno tônico, gerando longos intervalos de sílabas ditas inacentuadas. De qualquer forma, o verso não foi aproveitado com a publicação de *Lamentação floral*, o que poderia já sinalizar sua inaptidão, quem sabe por o verso não ter sido elaborado sob a égide do ritmo binário. Mas são apenas suposições.

Sobre o tom pós-simbolista de “teus dedos de sândalo e mel” indicado por Mário de Andrade, e do qual não lhe parece agradar, Péricles Eugênio concorda, mas não deixa de divisar na própria poesia de Mário de Andrade alguns versos de mesmo tom, como em: “‘Há neve de perfumes no ar’, ‘Num triunfo persa de esmeraldas, topásios e rubis’ ou neste outro, aliás excelente: ‘Sob o pálio vespéral, feito de mangas-rosas’” (RAMOS, 1984, p. 73). Para Péricles Eugênio: “O verso pode não prestar, mas acho que Mário exagerou um pouco” (1984, p. 73).

Caminhando para o fim da exposição sobre a recepção de Mário de Andrade, Péricles Eugênio trata de um daqueles pontos principais da “Geração de 45”, o seu parnasianismo, ou, tal como a crítica de então rotulara, o seu neo-parnasianismo. Mário de Andrade teria encontrado nos poemas de Péricles Eugênio alguns versos que ele disse ser parnasianos, ou, em suas próprias palavras, “penosamente parnasianos, de bem má qualidade” (RAMOS, 1984, p. 73). Péricles Eugênio regozija-se de ter retirado todos os versos indicados por Mário na publicação de *Lamentação floral*, mesmo desconhecendo esses apontamentos andradianos.

Ainda sobre este tema, Sérgio Milliet observou em seu *Diário Crítico*, em relação à obra *Lamentação floral*, que “a música de sua poesia aproxima-se por vezes do melhor parnasianismo, sem que do parnasianismo possua a trucagem e os efeitos vulgares”, acrescentando que o poeta lorenense manejava com segurança seu instrumento de trabalho, dando “tanta importância a isso que o intuitivismo e a ignorância da maioria dos poetas da geração pós-22 botaram a perder: a técnica” (MILLIET, 1981, p. 19). Embora pudéssemos entrever nesta citação aquele embate comum entre as gerações, Sérgio Milliet concorda com Mário de Andrade, e, por isto, Péricles Eugênio tanto reconhecia este último por sua orientação.

Por outro lado, assim como no caso do pós-simbolismo, Péricles Eugênio confronta a opinião de Mário de Andrade sobre as críticas de pretensão parnasianismo: “Mas não quero deixar de notar, por meu turno, hoje que os anos me curtiram no ofício, que não é difícil notar versos pós-parnasianos ou penosamente parnasianos de bem má qualidade entre os nossos mais respeitáveis modernistas. Não se pode pegar versos isolados e caracterizá-los. Eles valem no contexto” (RAMOS, 1984, p. 73). Aqui, neste contexto, a vítima como exemplificação é novamente o próprio Mário de Andrade, dele Péricles Eugênio registra os seguintes versos como de fundo parnasianos: “‘E o ciúme universal às fanfarras gloriosas’, ‘Amo-te de pesadelos taciturnos’ e sobretudo aquele ‘Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes’, em que ‘heril’ é de morte” (RAMOS, 1984, p. 73). Por fim, Péricles Eugênio volta atrás e diz que não convém justificar seus maus versos com maus versos de ninguém, e conclui categórico, “a ruindade é uma coisa que não precisa de companhia, vive de si mesma e em si mesma se esgota, sem transvasar” (1984, p. 73).

Nosso objetivo em expor as minúcias deste depoimento é por acreditarmos ser ele relevante, uma vez que o poeta revê sua própria poesia, não apenas da sua perspectiva de 1984, mas também da perspectiva de Mário de Andrade de 1944. Embora um pouco inusitada, esta discussão, com quarenta anos de distância temporal, mostra como Mário de Andrade foi um dos mentores e guia da produção poética do poeta lorenense. Isto fica ainda mais claro no seguinte trecho de seu outro depoimento, aquele sobre a “Geração de 45”, quando Péricles Eugênio afirma: “Expostos os fatos como até aí se processaram, penso ter ficado esclarecido que não fiz poesia contra 22 nem 30, mas simplesmente a poesia de que fui capaz, com meus próprios recursos, seguindo minhas próprias tendências e alguns conselhos específicos de Mário de Andrade” (RAMOS, 1976, p. 7). E assim conclui seu depoimento:

De qualquer modo, foi para mim uma surpresa ler observações de Mário de Andrade sobre meus pobres versos de 1944. Concordo, ainda hoje, com quase todas elas; tomo-as como generosas e bem intencionadas e agradeço aos manes de Mário de Andrade o ter ele perdido várias horas de seu precioso tempo com os papéis indecisos de um principiante. E que tolere esse antigo principiante, que hoje já encanece, disreter assim, comovidamente, sobre assuntos tão longínquos. Mas eu tinha de justificar o haver declarado que o autor de *Remate de Males* nada me havia escrito. Escreveu, sim. Mas secretamente, vejo agora. E suas notas só deixaram o sono encantado em que jaziam depois de quarenta anos. Não no momento oportuno, é certo; já descompassadas, mas recebidas por mim com gratidão, uma gratidão que retroage ao tempo em que o

poeta me enviou uma simples mensagem oral, para mim decisiva, naqueles saudosos dias de 1944. (RAMOS, 1984, p. 74)

Por fim, o resultado desta reflexão de sua própria poesia vista pelo olhar de Mário de Andrade, levou Péricles Eugênio a tentar “transmitir uma mensagem, o quanto possível nítida, sobre o que me [lhe] parecia a vida em profundidade, expungida do anedótico e do acidental” (RAMOS, 1976, p. 7).

Passada esta primeira fase de inseguranças, reformulações e da leitura de Mário de Andrade de seus poemas, Péricles Eugênio publica, em 1946, a obra *Lamentação floral*.

Dizia Péricles Eugênio, em sua entrevista ao *Jornal da Tarde*, que decidira participar do concurso de poesia “Prêmio Fabio Prado” como forma de publicar seu primeiro livro de poesia, *Lamentação floral*. Na entrevista, assim relata aquele momento:

Naquele tempo eu estava com 26. Eu falei: vou publicar para concorrer ao prêmio Fabio Prado porque é o único jeito de publicar o livro, senão eu não publico nunca mais. Essa era a desculpa: ‘Eu publico o livro aconteça o que acontecer’. Não esperava ganhar o prêmio, mas ganhei e fiquei muito admirado porque disseram que eu tinha forma. (RAMOS, 1988, p. 8)

Ainda voltaremos a este ponto sobre a forma, mas o que interessa neste ponto é que o que impulsiona a carreira poética de Péricles Eugênio parece ser receber o prêmio.

Sobre o “Prêmio Fabio Prado” de 1946, existe um recorte de artigo de jornal no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” (cujo jornal não conseguimos identificar) com o título “Julgamento do ‘Prêmio Fabio Prado’”²¹ (**Figura 10**) em que Mario Neme, secretário da Associação Brasileira de Escritores (Secção de São Paulo), encarregado de recolher os votos da comissão julgadora do prêmio, e Alcantara Silveira, membro da comissão, dão um depoimento do processo de escolha do vencedor do prêmio de 1946. Esta comissão era formada, além de Alcantara Silveira, por mais quatro membros: Sergio Milliet, Antonio Candido, Almeida Sales e Carlos Burlamaqui Kopke.

Foram inscritos no concurso 108 livros de 104 escritores, após uma primeira seleção retirando aqueles livros sem condições reais de concorrer, ficaram para segunda fase cerca de vinte livros aptos à leitura, seus autores são os seguintes: Afranio Zucoloto, Dantas Mota, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Geraldo Vieira, Jamil Almansur Hadad, Bueno de Rivera, Fernando Mendes de Almeida, Mario Silva Brito, Ruth Guimarães, Alfonsus de Guimarães Filho, Roland Corbisier, Domingos Carvalho da

²¹ Confira fotografia do recorte de jornal na Figura 10.

Silva, Darci Damasceno, Osvaldino Marques, Ari de Andrade, Wilson Figueiredo, Manuel Cavalcanti, Jorge Medauar, Moacir Marques, Carreira Guerra e Antonio Olinto Marques.

Por fim, deste grande grupo apenas cinco nomes foram selecionados para a última fase, os de Afranio Zucoloto, Dantas Mota, Fernando Mendes de Almeida, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Domingos Carvalho da Silva.

Em relação à escolha de Péricles Eugênio da Silva Ramos como vencedor do prêmio, cuja reunião final de seleção se deu na Cantina 1060 em São Paulo, assim narra, em seu depoimento, Mario Neme:

Mas o assunto que a todos preocupava a mim me preocupava muito mais, porque eu tinha necessidade de liquidar tudo naquela noite. Ultimamente eu recebia uma média de vinte perguntas por dia sobre o julgamento do prêmio. O jeito que tive foi principiar uma espécie de brincado: - Antonio Candido, se você tivesse que julgar esse prêmio aí – por hipótese – em quem você votaria para primeiro lugar?

A brincadeira, porém, não prosseguiu, porque Antonio Candido me retrucou:

- Não se trata de hipótese, o que nós temos aqui, Mario Neme, é um caso concreto. Eu voto para primeiro lugar no Péricles.

Anotei o voto.

- Senhor Sergio Milliet?

- Eu também no Péricles.

- Alcantara Silveira?

- Péricles.

- Kopke?

Eu mentiria se escrevesse a resposta do Kopke com o único nome: Péricles. Não. Carlos Burlamaqui Kopke é incapaz de dar uma resposta assim. Ele disse, virando-se para os demais: - Bem, eu considero o livro do Péricles... e por aí foi, longamente, para justificar seu voto. Citou poetas franceses, ingleses, falou de ensaísmo e outras coisas.

Eu já tinha anotado o voto dele, antes que ele dissesse: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Eram, portanto, quatro votos, maioria absoluta. (SILVEIRA, “Prêmio Fabio Prado”)

Como Almeida Sales não estava presente na reunião seu voto não foi computado, de qualquer forma seria voto vencido pela maioria. Os dois depoimentos trazem mais detalhes do processo de escolha, mas acreditamos que o trecho retirado mostra o ambiente do julgamento do “Prêmio Fabio Prado” de 1946. Sobre a obra *Lamentação floral*, ganhadora do prêmio, diz Alcântara Silveira, em seu depoimento, que ela “revela um estreante já na posse da arte e da técnica; seu verso é de uma pureza quase absoluta; sua expressão uma medida exata, concisa, em que pouca coisa é supérfluo ou excessivo; uma grande atmosfera poética perpassa por todo o livro (SILVEIRA, “Prêmio Fabio Prado”). Ainda diz serem os versos musicais, melódiosos ao ouvido, e que esta mesma

musicalidade daria unidade às poesias, “fazendo com que um verso procure o outro como atraído por imã” (SILVEIRA, “Premio Fabio Prado”).

Se o que apresentamos até agora faz parte de questões intrínsecas dos primeiros passos de Péricles Eugênio no universo na poesia, faz-se necessário comentar sobre o momento de publicação de sua primeira obra. O ano de 1946 introduz o poeta naquilo que ficou denominado como “Geração de 45”. O termo, como apresentado em nota da nossa introdução, foi cunhado por Domingos Carvalho da Silva, e aceito pela maioria dos poetas do momento. A produção desta geração gira em torno de uma “poesia de expressão disciplinada”, e teve suas primeiras leituras críticas feitas por nomes como Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde).

Levantar uma discussão sobre a “Geração de 45” poderia ter como início vários caminhos, entretanto, partindo de Péricles Eugênio como foco, seria salutar propor uma leitura do seu artigo “O Neo-Modernismo”. O artigo foi publicado no dia 1.º de dezembro de 1947, e abre o primeiro volume da *Revista Brasileira de Poesia*. Este artigo é uma espécie de manifesto da “Geração de 45”, embora, vale ressaltar, o termo “neo-modernismo” não seja dele, e, sim, de Alceu Amoroso Lima, em sua tentativa de definir a poesia que estava sendo produzida naquela metade da década de 40 do século passado. Na verdade, podemos dizer que o artigo de Péricles Eugênio foi uma resposta a um artigo de Alceu Amoroso Lima²² publicado em julho daquele mesmo ano na revista *A Época*.

Em linhas gerais, os pontos elencados por Péricles Eugênio sobre o artigo de Alceu Amoroso são os seguintes: a morte do modernismo como movimento literário, e a aparição de um novo modernismo, ou “neo-modernismo”, como ele provisoriamente denomina na falta de nome melhor, e que para o crítico o futuro revelará; também marca o “neo-modernismo” como sendo um prolongamento do modernismo, e não uma ruptura, neste aspecto as figuras principais do modernismo não são atacadas pelos novos, pelo contrário, alguns dos heróis do modernismo seriam modelos para os novos. Resumindo, o “neo-modernismo”, para Alceu Amoroso Lima,

é portanto um movimento à procura de uma definição, uma mocidade à busca de mestre, um poder criador à cata de inspiração, uma força que se pede um programa de ação. Por isso mesmo chega lentamente, dispersa, insatisfeita, não sabendo ao certo o que quer nem o que pode, não sabendo com quem conta nem para onde vai. (ATAÍDE, apud, RAMOS, 1976, p. 67)

²² O artigo foi assinado com seu pseudônimo Tristão de Ataíde.

Continuando, se o “neo-modernismo” é uma evolução do modernismo, há entre eles, entretanto, algumas diferenças básicas, entre elas, o fato de o modernismo ter sido “nacionalista” e “esteticista”, enquanto o “neo-modernismo” universalista e com preocupações sociais²³ e políticas. Já este esteticismo modernista refletirá numa estética revolucionária, enquanto no “neo-modernismo” a estética será reacionária. Segundo Alceu Amoroso, “essa estética reacionária se manifesta por uma volta à disciplina, às metrificações populares, aos ritmos clássicos, às rimas” (ATAÍDE, apud, RAMOS, 1976, p. 67-68), ou seja, a tudo aquilo que o modernismo queria banir para sempre da poesia. O período do modernismo para Alceu Amoroso seria configurado entre o ano de 1920, quando Mário de Andrade rompe com o parnasianismo, e 1945, por ocasião da morte do mesmo Mário de Andrade; a partir daí começaria o “neo-modernismo”. Esta é a síntese apresentada por Péricles Eugênio sobre o artigo de Tristão de Ataíde, mas que para aquele merece algumas considerações. Considerações, a nosso ver, que irão dar, sob o olhar de Péricles Eugênio, as características da “Geração de 45”, ou, pelo menos, parte dela.

A primeira consideração é o caráter “artificial” com que o modernismo é demarcado com o período de vida de Mário de Andrade. Pois, para Péricles Eugênio, “se Mário foi, sob muitos aspectos, a figura principal do modernismo, em sua obra, ao mesmo passo, se encontram as bases do neo-modernismo, que, se existe, deve-o, e altamente, à pregação de ‘O Empalhador de Passarinho’” (RAMOS, 1976, p. 68). Nesta pregação de Mário de Andrade consta a preocupação com a forma, pois como ele próprio dizia, “não há obra de arte sem forma, e a beleza é um problema de técnica e de forma” (ANDRADE, apud, RAMOS, 1976, p. 68). E avança, dizendo que inspiração e artesanato devem andar lado a lado: “Sempre esta inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o romantismo até os nossos dias. Poesia não é essencial apenas pelo assunto. Porque poesia não é apenas lirismo” (ANDRADE, apud, RAMOS, 1976, p. 68). Nesta preocupação com o lado artesanal do poema, o trabalho com o ritmo devia ser tratado com cuidado, e não de forma desleixada, pois “se haviam

²³ Alceu Amoroso Lima, em seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, assume que houve sim uma posição tanto social quanto estética durante o período de 22. Cita como acontecimentos sociais de relevância para a época a Semana de Arte Moderna, em 1922, e a Conferência de Graça Aranha na Academia, em 1924. Segundo ele, “a literatura brasileira passava, então, pela primeira vez, dos círculos fechados ou limitados, dos escritores propriamente ditos, para o ambiente aberto do grande público, de autores, leitores e, até, de indiferentes, que não podiam deixar de participar do debate, tal a repercussão que teve na imprensa, nos cafés, nos salões, por toda a parte” (LIMA, 1956, p. 100-101). Também salienta que o Modernismo surgiu facilitado pelo “extraordinário” evento social que foi a 1.^a Grande Guerra.

sido abandonados os metros tradicionais, não fora para se cair no vazio, e sim para a aquisição de ritmos pessoais” (RAMOS, 1976, p. 68).

Esta preocupação com a postura rítmica já havia sido, em 1931, apontada por Mário de Andrade em seu artigo “A poesia em 1930”²⁴, ali, ele anota que

A literatura brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento. [...] O resultado dessa envolumação precipitada das inconveniências da aurora, refletindo bem, foi desastrosa no movimento contemporâneo de nossa poesia. Uma desritmação boba, uma falta pavorosa de contribuição pessoal, e sobretudo a conversão contumaz a pó de traque, da temática que os mais idosos estavam trabalhando com fadiga, hesitações e muitos erros. (ANDRADE, 1972, p. 27-28)

Perante isto, Péricles Eugênio lança mão de uma sugestiva hipótese: se o chamado “reacionarismo estético” preconizado por Tristão de Ataíde é uma marca do “neo-modernismo”, este reacionarismo se deve em muito aos ensinamentos de Mário de Andrade, além disto, a própria poesia de Mário de Andrade é um exemplo dessa evolução, uma vez que após uma primeira fase dos poemas arlequinais e “sem equilíbrio” surge, em um momento posterior, “uma poesia descarnada, sóbria e digna, que constitui, sob muitos aspectos, um protótipo de neo-modernismo” (RAMOS, 1976, p. 68).

Outra consideração apontada por Péricles Eugênio é sobre o fato de que antes mesmo de Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, no fim de 1946, já farejava algo no ar, ao comentar sobre uma “nova corrente” que deseja a “penetração em profundidade”, além do equilíbrio de construção em suas composições, cujo objetivo era resistir ao tempo. E sintetiza a passagem do modernismo para esta “nova corrente” da seguinte forma:

Tivemos um período simbolista muito frágil e dele nos ficaram apenas os cacoetes, as exterioridades. Era tempo de acabar com elas. Do modernismo, que também teve seus truques fáceis (a piada, o trocadilho, a associação de idéias) ficaram outras fórmulas, toda uma farmacopéia irritante. Entretanto, a reação de equilíbrio aí está, visível, no despojamento consciente de alguns novos. É curioso que não sejam os mais acatados poetas os mais representativos do novo clima. (MILLIET, apud, RAMOS, 1976, p. 68)

²⁴ Publicado originalmente na *Revista Nova*, em 1931, e, posteriormente, no livro *Aspectos da Literatura Brasileira*, do qual retiramos as citações.

Para Péricles Eugênio, o trecho acima serve como amostra da morte daquilo que o modernismo possui de “tumultuário e desordenado”. Também coloca em evidência outros problemas do modernismo, como formalmente revelar-se “uma aventura sem disciplina”, ou, “quanto ao fundo”, não conseguir livrar dele “o prosaico e o excrescente”. Problemas que não poderiam permanecer vigentes depois dos preceitos de Mário de Andrade no intuito de uma depuração da poesia e na busca do equilíbrio e da consciência do artesanato. Por outro lado, o modernismo, “se não logrou criar uma ordem, teve, porém, uma virtude inegável, que foi a de liquidar de uma vez por todas com a pretensão de o verso por si só ser poesia” (RAMOS, 1976, p. 68-69). Isto, segundo Péricles Eugênio, levou “à necessidade de se procurar uma essência poética que, se não existe isoladamente, pode encontrar-se na elevação do vulgar por meio do sentimento e da expressão” (1976, p. 69). Ao contrário do modernismo, a nova corrente teria, em um movimento evolutivo, sua existência marcada pelos caracteres do “universalismo” e do trabalho formal das obras. Numa sugestiva síntese, Péricles Eugênio argumenta:

o sentimento e o espírito universalizam as coisas, a necessidade de banir o caótico e o prosaico fá-los tentar construir com solidez, sem repetir, contudo, os ultrapassados modelos parnasianos, que nunca se preocuparam com pesquisar a substância poética ou a realidade psíquica – o que lhes ficasse, em suma, um pouco além dos olhos ou do pensamento geométrico. (RAMOS, 1976, p. 69)

Somada a citação anterior a outras apresentadas, das quais reproduzimos ou comentamos, as linhas finais do artigo de Péricles Eugênio deixam vivas as ligações entre os dois momentos literários, com suas características próprias, sem dúvida, mas principalmente pela idéia de evolução, pois, para ele, “o neo-modernismo, nessas condições, não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo: ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução” (RAMOS, 1976, p. 69). Desfaz-se, portanto, a partir do olhar de Péricles Eugênio aquela idéia sempre repetida de embate entre as gerações de 22 e 45. Porém, o poeta paulista frisa uma ameaça que deveria ser combatida e evitada pelos poetas da chamada “Geração de 45”, ameaça que a história da crítica posterior àquele momento diz ter se tornado realidade. Esta “ameaça” seria: “o de cair na repetição das velhas fôrmas e dos velhos processos, embora *fôrma* nada tenha a ver com *fôrma*. Contra esse mal é que devemos precaver-nos, pois a técnica, sozinha, também não faz a poesia” (RAMOS, 1976, p. 69).

Exemplos de que esta “ameaça” possa ter sido instalada na obra de Péricles Eugênio fica entrevista na visão de dois críticos, um deles é Wilson Martins, que, em seu

artigo “20 poetas”, acredita que as pesquisas técnicas de Péricles Eugênio influenciam sua obra, a ponto de transformá-las em meros exercícios de composição. Ainda para Martins, os únicos momentos nos quais Péricles Eugênio consegue se destacar são aqueles em que o poeta se desliga do apuro técnico, e se deixa levar pela emoção. Também classifica muitos dos poemas como parnasianos ao contrário, ou seja, um mau parnasianismo, “[...] em que o brilho metálico das linhas do poema não cobre mais a carne quente da poesia” (MARTINS, 1991, p. 177). Outro crítico a compartilhar o mesmo olhar de Wilson Martins é José Guilherme Merquior, em artigo intitulado “Falência da poesia” afirma o seguinte sobre Péricles Eugênio: “Têm uma anemia interior, como se a circulação do poema fosse quase empurrada; e um jeito declamatório de vã solenidade” (MERQUIOR, 1996, p.53). E isto, para Merquior, nos “altos momentos” de sua poesia.

Sem dúvida, na visão desses dois, a excessiva preocupação técnica de Péricles Eugênio o afastou de uma poesia plena. Realmente, em nossa opinião, seria muito difícil a poesia de Péricles Eugênio tornar-se popular, com exceção de um ou outro poema, pois a densidade imagética, o tom filosófico e reflexivo demanda uma leitura paciente, que muitos leitores não iniciados no universo poético podem não conseguir. Entretanto, esta fraqueza apresentada pelos dois críticos parece não ser representativa da poesia de Péricles Eugênio em nossa visão.

Se o artigo “O Neo-Modernismo” não é oficialmente o manifesto da “Geração de 45”, ele serve como baliza da produção desta nova corrente, ou seja, mesmo que o objetivo do artigo seja uma resposta às opiniões de Tristão de Ataíde, o poeta conseguiu com isto apontar as diretrizes do que pretendia os poetas da “Geração de 45”, pelo menos em seus aspectos gerais. Um ponto, entretanto, salta aos nossos olhos diante desta discussão: o de que a linha evolutiva na poesia e no pensamento da poesia de Péricles Eugênio foi determinada, em grande parte, via Mário de Andrade, o herói modernista escolhido por Péricles Eugênio como base de ligação entre modernismo e “neo-modernismo”. Acreditamos que a leitura de Mário de Andrade dos poemas de Péricles Eugênio, em 1944, tenha contribuído para esta escolha.

Outra importante publicação para a compreensão deste período e dos vínculos entre os poetas modernistas e os da “Geração de 45” é a coletânea *Crítica literária* de João Cabral de Melo Neto (1994), que reúne cinco artigos, dos quais os quatro primeiros são sobre a “Geração de 45”, e que foram publicados em 1952 no *Diário Carioca*. Os artigos tentam dar uma definição desta geração, mas partindo do ponto de vista crítico de escritores das gerações anteriores. Esta escolha, para João Cabral, se dá porque os

poetas antigos “são capazes de fornecer sobre as novas tendências uma visão de conjunto, muito mais útil, embora incompreensiva, do que a dos elementos mais lúcidos entre esses mesmos jovens poetas” (MELO NETO, 1994, p. 741-742). O primeiro aspecto apontado por João Cabral diz respeito à pouca contribuição, ou a “importância limitada”, que a “Geração de 45” deu a uma nova estética, e isto ocorreu por eles não se baterem violentamente contra a poesia antecessora, estagnando um processo de embates que existe na poesia brasileira desde a fase de transição do neoclassicismo ao romantismo. Em sua defesa, os poetas da nova geração sustentam que “existe um espírito comum à sua geração (embora nunca tenham chegado a um acordo ao dizer o que é esse espírito) radicalmente diverso do que caracterizou a geração anterior” (MELO NETO, 1994, p. 742). Este espírito também seria “contrário a tudo o que foi realizado pelos poetas que o precederam imediatamente” (1994, p. 742), mesmo sem uma “revolta em profundidade”, o que pode soar extremamente paradoxal.

João Cabral entende haver um equívoco por parte dos dois lados, uma vez que ambas as posições veem na “revolta e a negação pelo avesso de tudo o que se estava fazendo ou pensando” (1994, p. 742) o ponto de origem para um novo movimento literário. Seu contra-exemplo seria a Literatura Inglesa, cuja “sabedoria” - aqui João Cabral aproveita-se de um pequeno discurso de Stephen Spender - estaria em “jamais interessar-se em levar às últimas conseqüências práticas as idéias estéticas de um momento determinado” (1994, p. 742). Entretanto, o próprio João Cabral vai salientar que, embora na literatura brasileira exista a prevalência das “reformas radicais”, ocorre este mesmo processo exposto por Spender, tanto no cerne de movimentos literários quanto entre as gerações literárias, e elenca dois exemplos.

O primeiro deles é dentro do romantismo brasileiro, ali, a poesia de Castro Alves seria mais uma superação do que “negação radical” da poesia de um poeta como Gonçalves Dias, por exemplo, pois ambos estariam dentro de um mesmo espírito romântico. O segundo exemplo seria uma geração continuar outra como ocorreu entre os poetas em torno da Semana de Arte Moderna de 22 e os poetas que estrearam em 30, estes não se dirigiram contra os de 22, mas partiram deles, concluindo um processo iniciado pelos modernistas. Para João Cabral, não “consta que alguém, em nome da necessidade de renovação pela revolta, houvesse exigido desses poetas de 1930, o retorno ao que existia antes de 1922” (MELO NETO, 1994, p.742). Resta saber se esta falta de necessidade de revolta não tenha se dado por estarem os de 22 e os de 30 dentro de um mesmo espírito literário, pois, como o próprio João Cabral assevera, “o que esses poetas

fizeram foi tirar o máximo de partido possível das conquistas do modernismo” (1994, p. 742).

Uma vez instituídos os novos e possíveis caminhos para a poesia, os poetas de 30 começaram seu trabalho de criação. Neste sentido “o fato de não terem participado na primeira fila do combate dava-lhes uma vantagem inicial: um recuo, um ponto de vista de meia-isenção, suficiente para que pudessem distinguir o que naquela luta era episódico, truque, deformação exigida pela própria luta” (MELO NETO, 1994, p. 742-743). Frente este contexto, os poetas de 45 deveriam manter a tradição e seguir as trilhas abertas pelas duas gerações anteriores, pois as possibilidades de criação, ou “núcleos de exploração”, ainda eram grandes. “Mas”, esclarece João Cabral, “se alguns desses núcleos mostram-se agora de fogo morto, se alguns dos exploradores mostram-se cansados ou dispostos a abandonar o terreno, nada disso é prova contra a riqueza que ali ainda existe” (MELO NETO, 1994, p. 743).

A compreensão de uma nova arte poética, da poesia como artesanato, do trabalho rítmico como forma de expressão, que havia sido os preceitos de Mário de Andrade absorvidos por Péricles Eugênio, enquadra-se bem delimitado no seguinte trecho do primeiro artigo de João Cabral sobre a “Geração de 45”, ali diz:

A poesia que eles encontraram em funcionamento era uma poesia poderosa. Seis ou sete daqueles núcleos de exploração estavam naquele momento, em seu melhor período. Ofereciam possibilidades de trabalho consideráveis aos poetas que começavam. Não é de estranhar, portanto, que cada estreante lançasse mão de soluções e de uma experiência técnica já confirmadas, para fazer levantar o vôo de sua obra pessoal (MELO NETO, 1994, p. 743)

Assim, e o que seria o mais interessante, poderíamos ver em Péricles Eugênio uma evolução da linha modernista através de Mário de Andrade, não no diálogo das obras em si, nos traços formais exteriores, como uma imagética, ou temas afins ao modernismo, mas uma evolução de uma problemática estética, ou até mesmo técnica, digamos melhor, teórica, pois a poesia produzida por Péricles Eugênio possui uma atmosfera bem diferente daquela de 22 e, até mesmo, da geração de 30. Acreditamos não ser errôneo admitir certo tom acadêmico em seus poemas, e isto fica mais evidente naqueles poemas com a presença de traços de temas populares, os quais se arquitetam em tamanha densidade que deixam o leitor um pouco embaralhado quanto ao sentido, muitas vezes, hermético. Como exemplo, reproduzimos apenas algumas estrofes do poema “os olhos de João-ninguém”, de *Lamentação floral*, para que o leitor veja de forma mais clara o que queremos dizer:

Passam demônios rugindo
juntinho às ondas do mar:
que será do marimbondo
apaixonado das conchas?

No mato escondeu-se a bruxa,
por detrás do tronco seco;
na lagoa vinte sapos,
vinte sapos verde-negros.

*Papoulas da infância
- fonte selada! –
em torno a teu corpo
maduro de sono.*

*“Meu neto, meu neto,
não pegue na flor,
que a flor é veneno.”*

Descem cantando ao luar
as sete virgens do morro;
andam mulas-sem-cabeça
galopando pela estrada.

[...]

(RAMOS, 1972, p. 8)

As estrofes do poema são em versos heptassílabos, e pentassílabos nas estrofes em itálico, apenas um verso é tetrassílabo, o que é normal dentro deste padrão métrico, funcionando como um pé-quebrado de redondilha. Estas medidas são as preferidas das trovas populares e dos trocadilhos, que é a sensação que temos na leitura destes versos. Entretanto não há como se aquietar frente estes marimbondos apaixonados de conchas ou do corpo maduro de sono. O significado latente de alguns versos fica longe do popular, o poeta nos joga num outro universo, da poesia como símbolo, o poema torna-se um desafio de “decifração”.

Seguindo em seu artigo, João Cabral, contrariando alguns críticos da “Geração de 45”, não concorda com a existência de um “espírito de renovação radical” entre seus poetas, também não acredita que “haja nesses poetas de 1945 uma nova consciência, diversa dos poetas anteriores” (MELO NETO, 1994, p. 743). Pensando especificamente na poesia de Péricles Eugênio, parece ser o cuidadoso trabalho dado por ele ao ritmo sua tentativa de renovação, ou seja, a busca por um ritmo que não fosse configurado pela tradição, que não partisse de uma metrificacão pré-estabelecida pelos manuais, mas, sim, um ritmo pessoal que soasse como a “vitória do individualismo”, no dizer de Mário de

Andrade, e que, por outro lado, não fosse um ritmo tão solto quanto aquele preconizado e colocado em efetividade por muitos poetas das duas gerações anteriores.

Por fim, João Cabral conclui seu artigo com uma síntese de sua posição frente a “Geração de 45”, que para ele:

Existe uma diferença de posição história, no máximo. Ao momento da conquista do terreno, sucedeu a fundação dos núcleos de exploração. E a este vem suceder, com os outros poetas de 1945, o momento da extensão dessa exploração. A partir desse ponto de vista, creio divisar uma nova poesia, talvez mesmo uma nova sensibilidade. Talvez mesmo, uma nova geração, se por motivos de comodidade não temos escrúpulos de empregar um conceito tão impreciso. (MELO NETO, 1994, p. 743)

A questão que levantamos, e não há como não evitá-la, é a seguinte: estaria a “Geração de 45” condenada a um fracasso desde seu princípio? Pois, se o artigo de João Cabral é de 1952, e tomando a data de 1947 como o ponto central do aparecimento dessa vertente, sendo que em meados da década seguinte o movimento da Poesia Concreta já começará a abalar tudo aquilo até então construído pela “Geração de 45”, estaria, portanto, sua duração relegada a alguns poucos anos? As publicações poéticas de Péricles Eugênio a partir de seu terceiro livro, *Lua de ontem*, de 1960, não deixam de marcar um travo anacrônico em suas poesias, há qualidades explícitas nos poemas, não dizemos que não, mas parecem vir de outro tempo, possuem a marca de uma atemporalidade que acaba por dar, por bem ou por mal, a característica principal da poesia de Péricles Eugênio.

Portanto, se para João Cabral a “Geração de 45” é uma “geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos” (MELO NETO, 1994, p. 744), a invenção ficou mais a cargo dos poetas em torno da Semana de 22, que tiveram que criar novas formas para combater as antigas. Para os poetas de 30, já com “as velhas formas desmoralizadas e sem nenhuma nova que as substituísse”, a não ser uma “vaga noção de verso-livre; mas essa mesma noção de verso-livre não era a de um verso plástico, com maior variedade de ritmos, mas a de verso em plena liberdade, com que autorizando qualquer maneira de fazer peculiar”, sobrava toda uma liberdade de “cantar”, pois “não havia uma sensibilidade criada”. A função desses poetas foi, então, criá-la, para que surgisse, como surgiu, a criação de uma poesia pessoal que coincidissem com a criação “de uma nova poesia brasileira, com suas novas formas, sua mitologia, sua sensibilidade, isto é, seu público” (MELO NETO, 1994, p. 745), estava, assim, lançada a pedra no meio de um caminho totalmente livre. O que este fato vai acarretar será um maior relaxamento formal dos poetas de 30, o “desprezo pelo que na poesia pode vir do jogo ou dos recursos

puramente formais” (1994, p. 745), o verso produzido por estes poetas acaba sendo fruto de uma “expressão pessoal”, ou seja, “o verso que se sentiam mais aptos a realizar, ou o único que lhes era possível realizar” (1994, p. 745).

O que o fato acima vai acarretar aos novos poetas de 45 é uma sensibilidade e um conjunto de formas já “cristalizada em torno da obra de sete ou oito desses inventores mais originais” (MELO NETO, 1994, p. 745). Portanto, um panorama completamente diferente, e que, para João Cabral, levaria a uma conclusão paradoxal, pois, se por um lado, a criação dos poetas de 45 tinha a comodidade de uma literatura em pleno funcionamento, por outro, o poeta jovem teria que ir “em busca de sua dicção própria”. Assim,

O poeta dessa geração de 1945, ao inaugurar sua obra, tinha de escrever para aquela sensibilidade, sem o que sua voz não seria percebida; mas tinha também de descobrir seu timbre próprio, dentro do conjunto daquelas vozes mais velhas, sem o que nenhuma atenção lhe seria concedida. Diferente do poeta de 1930, ele não pode apenas confiar-se à sua voz. Ele tem de refletir sobre ela, e, de certa maneira, dirigi-la. A criação de sua poesia não coincide mais com a criação da poesia brasileira. Os tiques de sua voz já não têm força de inaugurar um estilo. Ele tem de submeter-se às formas que encontra. (MELO NETO, 1994, p. 745-746)

As escolhas dos poetas mais jovens parecem ter sido o grande problema não digerido de forma positiva pela crítica, com poucas exceções, entre elas a do próprio João Cabral. É muito difícil de se ver, fora de alguns círculos, a poesia produzida pelos jovens poetas da “Geração de 45” na boca dos leitores médios, como ocorre com a poesia de um Drummond ou Bandeira. Ainda em 1952, João Cabral esboçava uma resposta positiva, dizendo que as mudanças operadas pelos poetas de 45 a partir das “formas encontradas e adotadas como ponto de partida para sua expressão pessoal” tornaram-se mais maleáveis, “porque não as inventaram, lhes foi muito mais fácil desenvolvê-las” (MELO NETO, 1994, p. 748). Neste sentido, os novos poetas tinham em mãos um “conjunto de soluções resolvidas” das quais poderiam “escolher livremente” (p. 748), também teriam a oportunidade de criar soluções para aquelas apenas esboçadas pelos poetas anteriores, que as tinham abandonada “por falta de oportunidade ou de gosto” (p. 748).

Mas, segundo João Cabral, esta extensão destinada aos poetas de 45, com o terreno de toda uma poesia da literatura brasileira pronta para ser novamente desenvolvida, perdeu no verso “o sabor de coisa nova, o encanto de coisa que se inventa, com sua dureza e seus tropeços freqüentes, e bastante, também, do outro encanto, a que

nos acostumamos modernamente – o que vem de saber determinada coisa pessoal, absolutamente, e exclusiva” (MELO NETO, 1994, p. 748-749).

João Cabral, com seu constante jogo dialético, salienta que, por outro lado, a “Geração de 45” trouxe ao verso uma maior “desenvoltura” e “enriqueceu-se de novos ritmos, e fluência” (p. 749), além de ganhar em polivalência, empregando “experiências diversas daqueles que o determinaram” (p. 749). O que nos faz lembrar a divisa de Ronald de Carvalho, “Cria livremente o teu ritmo”, e neste aspecto, Guilhermino César, outro expoente do modernismo brasileiro, disserta em seu ensaio “A poesia brasileira de 22 até hoje”, que o ritmo elaborado livremente “transfere o problema da órbita dos metros feitos para o ritmo, coisa peculiar a toda massa elocutiva, como se no decassílabo, no eneassílabo, e assim por diante, cada autor não pudesse também estabelecer a sua própria melodia, isto é, a sua melodia preferida” (CÉSAR, 1983, p. 227).

Unida a esta questão do verso, está outra opinião freqüente dos críticos aos poetas de 45, que entendem como denominador comum do grupo a “tendência estetizante”. Embora para João Cabral ela não sirva para todos os poetas do grupo, no nosso caso, de Péricles Eugênio, a crítica, tanto positiva quanto a negativa, chama a atenção para a clara preocupação do poeta na elaboração de sua poesia. E, sem dúvida, o trabalho rítmico é, e mais uma vez salientamos, o fato determinante para as considerações positivas, como a sua consciência do verso. Já as suas avaliações negativas veem no trabalho do poeta o lado técnico como puro exercício formal.

O próprio Péricles Eugênio denominou, n’*A Literatura no Brasil*, a “Geração de 45” como “esteticista”, porém, para ele, estético deve ser entendido na “implicação artesanal” formulada por Jean Hytier. Anota também que “os poetas mais representativos da geração consideram o poema e seus versos como um artefato, e não obra de puro lirismo” (RAMOS, 1976, p. 13). Em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, dá exemplos de alguns destes poetas que comungam da postura “estetizante” frente o poema. Cita, além de João Cabral, José Paulo Moreira da Fonseca, que afirma que “a poesia de 45, com sua preocupação pela palavra poética, ou melhor, o uso poético da palavra, foi corrente estetizante” (FONSECA, apud, RAMOS, 1976, p. 13). Também vê na figura de Lêdo Ivo um poeta participante deste ideal “estetizante”, quando este diz que a “Geração de 45” buscou “a conquista de uma nova liberdade poética, através da disciplina, do rigor e da concentração” (IVO, apud, RAMOS, 1976, p. 14), além disto, a geração seria estética para Lêdo Ivo, pois “se fortaleceu e se consolidou à sombra de um continuado empenho de pesquisa da criação e linguagem poética e de uma larga preocupação pela

formação e informação cultural” (RAMOS, 1976, p. 14). Ainda para Lêdo Ivo, a pesquisa aplicada na criação e linguagem poética, aliada a uma grande diversidade criativa diante do fazer poético, acabaram por criar, posteriormente, novas dissidências, como o concretismo e a poesia-práxis. Para Péricles Eugênio, estaria aí uma demonstração de como a construção artesanal é a “diversidade na unidade”, ou seja, “o poema considerado como um artefato, mas de vária configuração” (RAMOS, 1976, p. 14).

Diante do exposto acima, Péricles Eugênio vê no poema como artefato a ligação do concretismo e da práxis ao espírito de 45. O que eles teriam de diferente seria a forma de construir esse artefato e não a forma de pensar o poema, assim, estariam todas estas correntes dentro da “fase construtivista do modernismo”, que teria início a partir da “Geração de 45”. Além do mais, Péricles Eugênio argumenta que, mesmo que atacados pelos dois grupos, o que diz ser normal, o grupo Noigandres surgiu “em São Paulo à sombra de 45”. Vejamos como ele articula esta ligação:

Descobertos por Mário da Silva Brito, apreciados por mim, que os levei a Cassiano Ricardo, então presidente do Clube de Poesia, este editou alguns livros deles, como o *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, que me foi dedicado e também a Mário da Silva Brito, ou o *Carrossel* de Décio Pignatari. Levei os membros do grupo a colaborarem no suplemento do *Jornal de São Paulo*, por volta de 49, e foi lá que Osmar Pimentel os iniciou no conhecimento de Cummings [*sic*] e Pound, bem como no de obras básicas da crítica literária anglo-americana daquela época. Lembro-me nitidamente de quando, à saída de uma conferência no Museu de Arte de S. Paulo, então à Rua Sete de Abril, apontei a necessidade, a Haroldo e a Décio, de chegarem a uma forma de poesia diferente da que então vinha sendo praticada, para se afirmarem. A circunstância de não ter eu me empolgado com a forma a que eles afinal chegaram (pois a negação do discurso jamais me atraiu) não obscurece estes fatos, que só grave afronta à verdade poderá denegar. (RAMOS, 1976, p. 15)

Embora tenhamos aqui uma posição parcial, a de Péricles Eugênio, fica o trecho como um interessante registro do envolvimento dos poetas na época. Todavia, registra Péricles Eugênio que estes poetas dissidentes da “Geração de 45” irão se defender dizendo que estes fatos relatados se deviam ao início de suas carreiras. Da mesma forma, defende Péricles Eugênio que os poetas de 45 também não permaneceram sempre como no início de carreira, e um livro como *Lua de ontem* pode ser um ótimo exemplo para demonstrar a utilização de novos recursos e perspectivas, pelo menos no caso de Péricles Eugênio.

Contudo, para este, um ponto permanece inalterado: o tratamento dado ao poema como um artefato. Mas o poema como artefato, no olhar destes poetas de 45, não deveria afastar o grande público da poesia. Tanto é verdade, que Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto e Mário da Silva Brito redigiram uma Declaração de Princípios, apresentada e aprovada no Congresso Internacional de Escritores, de 1954, em que alimentavam a crença do trabalho consciente na elaboração do poema, mas, também, da necessidade de comunicarem-se. Abaixo segue o que Péricles Eugênio diz ser o teor da declaração:

A Seção de Poesia do Congresso Internacional de Escritores, reunido em São Paulo durante as solenidades comemorativas do IV Centenário da Cidade, em cuja fundação colaborou o poeta Padre José de Anchieta, RECONHECE o considerável progresso técnico que tem caracterizado a poesia internacional e brasileira nos últimos tempos, realizado por poetas e sistematizado por críticos de concepções estéticas as mais diversas; PROCLAMA o amplo direito que tem o poeta à pesquisa estética e a necessidade de que domine o seu instrumento, a fim de que se valorize a sua criação; e MANIFESTA não só a convicção de que as conquistas formais serão encaminhadas no sentido de expressar as grandes aspirações coletivas, a crença no ser humano e nos direitos do indivíduo, como também a confiança de que será encontrada plenamente a forma de atingir a sensibilidade do homem de hoje, circunstancialmente alheio à poesia de boa qualidade que se vem publicando. (RAMOS, 1976, p. 15-16)

O trecho justifica a preocupação com o leitor de poesia e com a produção de uma poesia de melhor qualidade, para este mesmo leitor. Mas não garante o sucesso da comunicação almejada. Nossa posição ainda é a de que a poesia de Péricles Eugênio não é uma poesia fácil, não há dúvida que muito da sua poesia atinge a “sensibilidade do homem”, mas parece que o melhor dela fica restrita, como dirá Sérgio Milliet, “a uma poesia para elites”.

Da visão negativa diante do poema como artefato, demos dois rápidos exemplos críticos acima, na figura de Wilson Martins e José Guilherme Merquior, da crítica positiva, vale rever algumas palavras de Sérgio Milliet publicadas em seu *Diário Crítico*, no dia 2 de janeiro de 1947, das quais algumas já foram citadas por nós anteriormente. Para Milliet, o que mais o impressionou desde a leitura do primeiro verso de *Lamentação floral* foi a “depuração da forma”, além da “geometria nítida” de sua expressão. Também diz ser “sóbrio, grave sem falsa solenidade, a música de sua poesia aproxima-se por vezes do melhor parnasianismo, sem que do parnasianismo possua a trucagem e os efeitos artificiais” (MILLIET, 1981, p. 19). Ressalta a capacidade do poeta em enobrecer o

vulgar e de “transformar uma solicitação carnal em prece”, também afirma que o poeta não se afasta dos grandes temas, assim como dos lugares comuns, donde retira “um suco forte e condensado”. Em seguida diz algo de que compartilhamos a mesma visão, e já comentamos acima, sobre o fato destas questões levantadas conduzirem a um “hermetismo e a uma poesia para elites” (MILLIET, 1981, p. 19). Por fim, diz que o que mais o agradou foi observar a capacidade de Péricles Eugênio em “manejar com segurança seu instrumento de trabalho, dar tanta importância a isso que o instintivismo e a ignorância da maioria dos poetas da geração post-22 botaram a perder: a técnica” (MILLIET, 1981, p. 19). Assim, é interessante perceber como a técnica possa ser vista com duas perspectivas contrárias. Uma como exagero formal e outra como depuração formal. Para Sergio Milliet “a lição dos Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond não foi inútil. Volta-se a ela, agora, com a riqueza das liberdades a mais” (1981, p. 21). Quem sabe a melhor resposta a esta perspectiva dúbia seja o que propõe João Cabral quando diz:

Até o ponto em que *tendência estetizante* não pretenda significar uma atitude mental definida, ela pode valer. Isto é, até o ponto em que com essas palavras se queira registrar a desenvoltura ou a plasticidade (o que não é consciência estética, ao pé da letra) com que muitos desses poetas de 1945 chegaram a manobrar o verso herdado dos poetas que os antecederam. (MELO NETO, 1994, p. 749)

Em seu quarto artigo, João Cabral colocará em discussão outra crítica freqüente aos poetas da “Geração de 45”, crítica que foi melhor exposta por Sérgio Buarque de Holanda ao acusar estes poetas de serem “idealistas” no tratamento dado à linguagem de suas poesias. Assim coloca o problema Sérgio Buarque: “aplicação, por vezes obsessiva... aos meios de expressão aparentemente próprios e exclusivos da poesia, em contraste com os da prosa” (HOLANDA, apud, MELO NETO, 1994, p. 750).

Pensando na poesia produzida por Péricles Eugênio não há dúvida que ela tem este tom idealista, poesia é poesia, prosa é prosa, tanto pensa assim, que nos seus poemas em prosa, presentes em *Lua de ontem*, o ritmo binário desconstrói em parte o efeito da prosa, deixando os poemas, mesmo que organizados em parágrafos, com uma textura saudosa da poesia. Entretanto, em seu depoimento, Péricles Eugênio relativiza esta posição, dizendo que “falar hoje [diga-se, em 1974] em ‘prosaico’ e ‘excrecente’ talvez pareça algo destituído de sentido” (RAMOS, 1976, p. 10). Tanto é que no mesmo *Lua de ontem*, como será visto mais à frente nesta tese, o poeta utilizará a prosa em muitos de seus poemas, experiência única em seus livros, mas que repele uma assertiva categórica

contra o uso do prosaico em sua poesia. Para deixar as coisas mais claras, Péricles Eugênio via o “prosaico” e “excrescente” como “tudo aquilo que não estivesse de acordo com duas fórmulas críticas em que muito se falava por aquelas alturas, a ‘poesia em essência’ e a ‘poesia despojada’” (RAMOS, 1976, p. 10).

Para João Cabral, esta tendência idealista da expressão da poesia “é o que há de mais oposto ao gosto, corrente entre os modernistas e por eles sempre defendido, pelo vocábulo prosaico ou pela imagem prosaica” (MELO NETO, 1994, p. 750), por eles considerado normal, pois queriam combater o vocábulo poético tradicional, que naquele momento era o pior inimigo. Ao contrário dos modernistas, João Cabral vê como uma “influência altamente perigosa” o prosaico, os meios da prosa, ou aquilo que esteja fora do uso poético. Isto porque “o prosaico está muito mais perto da realidade e o que esses poetas jovens viam, ao descobrir a literatura, é que à poesia se podia exigir tudo, menos, precisamente, integração na realidade” (MELO NETO, 1994, p. 751). Este é outro ponto crítico que a obra *Lua de ontem* de Péricles Eugênio pode gerar discussão, pois este livro tem uma clara intenção histórica, ao compendiar uma espécie de crônica da cidade de Lorena, mas, assim já indicamos, veremos mais de perto estas questões no item dedicado especificamente ao livro.

A poesia do período de 1945, como fuga da realidade, teve como paralelo na prosa a novela introspectiva, que diante do “silêncio” e da “indiferença em torno ao romance do nordeste” (MELO NETO, 1994, p. 751), tornou-se uma tendência artificial dentro da vida brasileira, e a poesia, por sua natureza própria, não teve tanta dificuldade por manter-se longe desta mesma realidade.

João Cabral, encaminhando-se para a conclusão de seu quarto artigo, faz um balanço de tudo que foi demonstrando desde o primeiro deles, e dentre as suas principais constatações está a de que não há apenas uma tendência como a definidora da “Geração de 45”, e que, se algo há de próprio, é justamente a “tendência particular como a única característica” (1994, p. 752). Neste sentido João Cabral conclui sua exposição dizendo que

Essa poesia de 1945 é o desenvolvimento de uma poesia individualista, em que a expressão pessoal de sete ou oito criadores anteriores, fixava, cada uma, suas formas exclusivas. É o desenvolvimento dessas formas em sua primeira fase. Mas como ela é individualista também, e a escolha da forma-ponto-de-partida é feita por motivos de preferência individual, é quase certo que vencida a primeira fase de desenvolvimento – que, em geral, é a fase presente da geração de 45 – os melhores desses poetas se transformem também em criadores de

formas de expressão exclusivas, irredutivelmente suas. (MELO NETO, 1994, p. 752)

Embora os quatro artigos de João Cabral, com seu amplo programa dado à compreensão da “Geração de 45”, cuja organização e problematização podemos dizer ser umas das mais completas análises sobre o período, alguns pontos, não poderíamos deixar de dizer, parecem já ter sido desenvolvidos, mesmo que de forma embrionária, por Sérgio Milliet alguns anos antes, já em 1947, em seu mesmo *Diário Crítico*.

Milliet, ali, no dia 8 de março, já acenava para o fato da “Geração de 45” ser, “antes, uma continuação de sua antecessora e como que uma realização final dela” (MILLIET, 1981, p. 46). Também chamava a atenção para o fato de o ciclo de 22 ainda não ter sido concluído, e que “as idéias então semeadas não deram todos os frutos esperados” (1981, p. 46), além disto, diz sobre a necessidade de os novos poetas reverem alguns valores de 22 e corrigirem “os vícios de expressão dos pioneiros” (MILLIET, 1981, p. 46). Para Sérgio Milliet a poesia produzida em torno de 22 teve duas funções principais: “destruir preconceitos e tabus e enriquecer mediante fraternal acolhida tudo o que de expressivo houvesse em nossa terra e de nossa terra” (MILLIET, 1981, p. 46). Porém, ainda segundo ele, a destruição foi longe demais, assim como a aceitação das novidades foi generosa demais. O resultado disto culminou com o relaxamento da língua, a anarquia gramatical (com foco na sintaxe) e “acabou por levar à miséria literária boa parte da nossa produção artística” (1981, p. 46). E o mais grave, “formou-se um novo academismo com receitas para a poesia e a prosa” (1981, p. 46), das quais, o que o desanima, Milliet reconhece entre alguns dos poetas mais novos.

Por outro lado, Sérgio Milliet vê entre outros poetas de 45 “um esforço de purificação muito sério que contrabalança o desânimo” (MILLIET, 1981, p. 47). Deste último grupo, ele cita quatro poetas: João Cabral de Melo Neto, Domingos Carvalho da Silva, Dantas Motta e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Em nossa opinião, e não à toa, João Cabral, Domingos Carvalho e Péricles Eugênio são os principais pensadores e defensores da “Geração de 45”, aqueles que conseguiram enxergar com maior clareza o período em que viviam e propor um programa, mesmo que fragmentário, de uma nova poesia. Ressaltando o caminho divergente que guiará João Cabral para outras propostas estéticas, a ponto de ele ser visto apenas cronologicamente dentro da “Geração de 45”. No geral, muitos pontos citados por Sérgio Milliet vão ser reafirmados e desenvolvidos por João Cabral nos artigos que estávamos acompanhando. Quem sabe apenas em um aspecto

Milliet veja com maior força o embate entre as gerações, quando afirma em seu *Diário*, agora no dia 10 de maio, do mesmo ano de 1947, que

a produção poética destes últimos anos revela uma reação, nem sempre consciente, contra a poesia descabelada de 1922. Não me refiro a esse pequeno grupo de novos que, como Péricles Silva Ramos, Dantas Mota, Cabra de Melo Neto e Domingos Carvalho da Silva, assume francamente a ofensiva, insistindo na realização de uma poesia feita de sobriedade, de nobreza, de decantação voluntária. (MILLIET, 1981, p. 99)

A exposição crítica de Sérgio Milliet, embora exposta fragmentariamente em seu *Diário*, já consegue apontar para os rumos e o teor da poesia que estava sendo feita naquele período. Ainda que alguns digam sobre Alceu Amoroso Lima ser o primeiro crítico a perceber isto em 1947, Milliet também, até mesmo antes, em termos de data de publicação, notou “algo novo” no ar. Sem querer discutir qual dos dois foi o primeiro, o importante é perceber como a crítica já atentava para estes novos rumos das letras poéticas brasileiras.

O fenômeno de 45, vale ressaltar, e isto quem nos diz é Affonso Romano de Sant’Anna, em suas “Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982”, não foi exclusivamente brasileiro, ocorreu em outras partes do mundo. Affonso Romano nos lembra que existiu nos Estados Unidos, em Cuba, na Itália, e em outros países da América Latina, como na Venezuela, Paraguai e Argentina. Para Affonso Romano, teve lugar no período uma possível relação entre o fim da 2.^a Guerra Mundial e o efeito estético de toda uma produção mundial. Para ele, “psicológica e esteticamente entende-se a necessidade de toda uma geração de voltar a certos princípios conservadores, depois da devastação da guerra. Um modo do espírito repousar dos tumultos e transformações violentas” (SANT’ANNA, 1983, p. 278). Além disto, agora quem o diz é Guilhermino César, “após um longo jejum, conseqüente ao bloqueio marítimo, o leitor brasileiro viu-se de novo agredido pela mais excitante *vient et paraitre* europeu” (CÉSAR, 1983, p. 243). E o efeito europeu não foi apenas sobre a literatura. Outras áreas, como a sociologia, política, economia, sofreram o impacto deste novo material bibliográfico que chegava neste lado do atlântico. A partir de alguns destes “resíduos da catástrofe”, houve uma atualização do “nosso pensamento com relação ao que por lá se fazia ou se pretendia fazer” (CÉSAR, 1983, p. 243).

No caso brasileiro ainda haveria, para Affonso Romano, questões mais específicas, como o fato de a “Geração de 45” equivaler ao soneto, assim como o governo

Dutra estava “para a sonetização da consciência nacional”. Dito isto, Affonso Romano aproxima três esferas do Brasil naquele momento, a poesia, a política e a música. Sob um “governo conservador, medíocre e Kitsch. A geração de 45 se estabelece durante esse governo secundada pela voga dos boleros, tangos, sambas-canções dentro de um todo sentimental expressivo de certo momento da sociedade brasileira” (SANT’ANNA, 1983, 279). As posições apresentadas acima dos membros da “Geração de 45” parecem ir de encontro com este “todo sentimental expressivo” indicado por Affonso Romano. Na verdade, na poesia de Péricles Eugênio o sentimentalismo é extremamente contido, o adensamento imagético de suas representações beira, em muitos casos, o hermetismo. Portanto, esta generalização de Affonso Romano precisaria ser melhor identificada em alguns poetas e poemas, para que possa ser melhor compreendida, embora possua uma sugestiva base comparativa.

Partindo, agora, para uma visão mais intrínseca da “Geração de 45”, poderíamos, para isto, começar citando novamente o próprio Péricles Eugênio, que, em seu depoimento, tenta validar a designação do termo:

Muitos jeremias, até hoje, contestam a validade da designação. Mas sem motivo apreciável: alegam que se trata de um “grupo”, mas “geração”, no semema que nos interessa, significa, se dermos crédito ao *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, “conjunto de pessoas nascidas mais ou menos na mesma época”, Geração de 45 significa um grupo de poetas que estreou em livro por volta de 45, ano que para nós teve grande significado: marcou o término da II Grande Guerra, o início da redemocratização do país e foi também o ano do falecimento da principal figura de 22, Mário de Andrade. Dizer-se que o fim da Guerra ou o início da redemocratização do país não tiveram sentido para nós só não será fruto da má fé para aqueles que não sabem que a nossa geração derramou seu sangue nos campos da Itália e conheceu os cárceres do Estado Novo, por suas figuras mais inquietas em nosso tempo de estudantes. (RAMOS, 1976, p. 13)

Mesmo com o tom irônico do “pequeno” dicionário português, a citação serve, unida ao que já vimos anteriormente sobre o início da produção poética de Péricles Eugênio, para vermos que a idéia de geração é imprópria, porque está mais vinculada a uma questão cronológica.

Outro dos principais poetas desta geração, aquele que a nomeou, Domingos Carvalho da Silva, em sua tentativa de definir o que une os vários nomes do grupo dentro de um ambiente homogêneo fez a seguinte afirmação:

Foi a partir de 1948 que os poetas neomodernistas adquiriram uma consciência de geração, que antes não existia. O que os aproximava, em 1945 e anos vizinhos, era apenas a atitude comum de busca de uma expressão pessoal, sem a repetição do temário e das fórmulas verbais da geração anterior. Adotavam qualquer tipo de versos ou de estrofe e opunham, às tendências regionalistas e à linguagem descuidada e “prosaica” do Modernismo de 22, o universalismo temático, o senso de medida e uma dicção literária coerente com o seu conceito de poesia como arte. Partindo de Croce e de Mário de Andrade, de Rimbaud e Jorge Guillén, de Fernando Pessoa e dos surrealistas, o Neomodernismo brasileiro tomou contato, principalmente a partir de 48, com a poesia de língua inglesa e as modernas idéias estéticas anglo-americanas, definido e fortalecendo assim sua posição teórica. (SILVA, apud, CÉSAR, 1983, p. 245-246)

A exposição de Domingos Carvalho consegue, em sua concisão, demarcar, se não um programa, ao menos os horizontes da “Geração de 45”, como a sua tendência universalizante, o conceito de poesia como arte, e dois pontos de grande relevância: por um lado, o fato de Mário de Andrade ser um dos seus guias, principalmente daquele aspecto de poesia como artesanato, que marcou profundamente o pensamento de Péricles Eugênio na produção de sua obra, por outro lado a influência das literaturas de língua inglesa. No capítulo dedicado às traduções do poeta paulista, veremos como o poeta tinha um grande apreço e uma tendência à tradução tanto da poesia quanto da prosa em língua inglesa, além da constante citação em seus ensaios e artigos dos teóricos e críticos anglo-americanos, com evidência para aqueles nomes envolvidos com o *New criticism* norte-americano, por I. A. Richards e Allen Tate, ou seja, a literatura em língua inglesa é um paradigma que marca a obra de Péricles Eugênio.

Também diz Domingos Carvalho da Silva que a noção de grupo começa a surgir entre os poetas de 45 no ano de 1948, possivelmente por ter ocorrido em São Paulo, entre os dias 29 de abril e 2 de maio daquele ano, o “1.º Congresso Paulista de Poesia”. O Congresso foi uma conseqüência direta da *Revista Brasileira de Poesia*, que havia publicado seu primeiro número em dezembro de 1947.

O Congresso foi basicamente um balanço da poesia feita no Brasil desde a Semana de Arte Moderna de 1922 até aquele momento, e uma tentativa de estabelecer o fim de um ciclo e o início de outro. Guilherme Figueiredo dizia, em artigo publicado no *Correio Paulistano*, durante os dias do congresso, que “muito se pode esperar desse Congresso. Ele tem a responsabilidade de ser um julgamento dos resultados do Movimento Modernista de 22” (FIGUEIREDO, apud, CARNEIRO, 1995, p. 156).

Em sua tese apresentada no Congresso, Domingos Carvalho da Silva afirmava que “a poesia da hora que passa não é uma herança legada pelo passado ou presente, é uma conquista da nova geração. Estamos diante de uma nova poesia, profundamente, radicalmente diversa da que prevaleceu até poucos anos atrás. O Modernismo foi ultrapassado” (SILVA, apud, CARNEIRO, 1995, p. 157). Para se ter uma ideia da diversidade de opiniões, Oswald de Andrade, com toda sua irreverência, comentava que “se a burrice pode ter suas assembléias porque não podem os homens de inteligência se reunir?” (ANDRADE, apud, CARNEIRO, 1995, p. 156). O Congresso teve uma repercussão maior do que se esperava, o escritor André Carneiro, em seu artigo “A Geração de 45”, publicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, e do qual estamos retirando as últimas citações, diz que a repercussão foi enorme, segundo ele: “Todos os jornais publicaram notícias antes, durante e depois, em espaços que chegavam a meia página e até página inteira, com fotos, comentários, artigos, crônicas, etc” (CARNEIRO, 1995, p. 156). Ainda para André Carneiro, “o Congresso de Poesia foi o hospital-maternidade. Dentro dele iria nascer o termo Geração de 45, já batizada no ato com esse nome” (CARNEIRO, 1995, p. 156).

Ainda em relação ao Congresso, a *Revista de Poesia e Crítica* reproduziu em 1983, em comemoração aos seus 35 anos de realização, três textos daquele período. Um artigo de Israel Dias Novaes publicado no *Correio Paulistano*, no dia 28 de abril de 1948, a “Ata da sessão preparatória” do Congresso, redigida pelo poeta Geraldo Vidigal, e um artigo de Sérgio Milliet, com o título “O Congresso de Poesia”, publicado n’*O Estado de S. Paulo* na véspera do evento.

O artigo de Israel Dias Novaes tinha a função de esclarecer aos leitores os objetivos do Congresso, o principal deles seria o

de botar os pingos nos ii nas questões estéticas cristalizadas na famosa e citadíssima ‘Semana de Arte Moderna’ realizada em 1922 e que até hoje vêm sendo repetidas e mais ou menos aceitas sem maiores indagações. Será o certame, portanto, um encontro de idéias para acertos e polimentos. Talvez, mesmo, a encruzilhada de duas gerações. E tudo pode resultar de um ‘Congresso de Poesia’, - ninguém sabe por onde pairam os poetas neste mundo tumultuoso... (NOVAES, 1983, p. 91-92)

O que a citação deixa entrever é que o Congresso poderia ser visto como um ponto de virada da poesia brasileira, uma tentativa de se ver novos rumos, diferentes daqueles da Semana de 22. E em complemento à sua opinião, Israel Dias fez uma enquete com alguns dos poetas participantes, no intuito de alargar a visão dos leitores sobre as

intenções do Congresso. A primeira a ser reproduzida será a de nosso poeta, Péricles Eugênio da Silva Ramos. Para ele:

O Primeiro Congresso Paulista de Poesia será uma oportunidade para a confraternização dos poetas e críticos paulistas e, ao mesmo tempo, o primeiro encontro de idéias sobre poética que, depois de 22, se dará em S. Paulo. Mas é claro que nada se poderá fixar de normativo: o mundo da poesia não cabe em cânones imutáveis, que, de resto, seriam inúteis, pois como proclama Valéry, a arte não estagna. (RAMOS, apud, NOVAES, 1983, p. 92)

Também contribuiu na enquete, com sua opinião, Geraldo Vidigal:

Do Congresso se podem esperar muitos resultados. Além de contribuir para um clima poético, terá ele a função de averiguar as tendências da poesia brasileira neste momento de sua evolução. Essa verificação é tanto mais importante quanto é certo que se estão acentuando as divergências estéticas entre os novos e os que continuam aferrados à tradição da Semana de Arte Moderna. (VIDIGAL, apud, NOVAES, 1983, p. 92)

José Geraldo Vieira foi mais conciso e, em tom paradoxal, disse: “O Congresso de Poesia nos tirará do mundo das nuvens” (VIEIRA, apud, NOVAES, 1983, p. 92). Domingos Carvalho da Silva foi mais incisivo em suas palavras, sempre tendendo em defesa da nova poesia, pois diz estar “convencido de que o Congresso ficará na história literária brasileira como um marco entre duas épocas de nossa poesia. A geração nova se imporá, inexoravelmente” (SILVA, apud, NOVAES, 1983, p. 93).

Pelas declarações já percebemos uma clara tendência em ver o congresso como espaço hegemônico do pensamento dos poetas de 45, e nem era para ser diferente, entretanto, o próprio Domingos Carvalho da Silva, um dos mais entusiasmados da geração dos novos, assevera que

todos os poetas e ensaístas foram convidados. Os passadistas e os “antropófagos”. Os simbolistas e os neo-parnasianos. Os da Semana e os jovens da novíssima geração. Os da Academia e os colunistas de jornais. Os da capital e os provincianos que militam nos semanários do Interior. (SILVA, apud, NOVAES, 1983, p. 93)

Portanto o congresso era um conclave da poesia paulista em todas suas vertentes e regiões. E isto pode ser percebido logo no dia da abertura do evento em sua sessão solene, às 21 horas do dia 29 de abril, com a seguinte programação: Antônio Candido fez o discurso de abertura; Carlos Burlamaqui Kopke falou em nome da *Revista Brasileira de Poesia*, núcleo dos poetas da “Geração de 45”; Celso Augusto falou em nome dos poetas

do interior; Menotti Del Picchia representou a geração de 22; Bueno de Rivera representou os convidados de outros estados do país; e Leonard Downes foi o convidado estrangeiro.

Ainda no dia de abertura do Congresso, às 9 horas da manhã, houve no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo uma sessão preparatória, com a entrega de credenciais, eleição da mesa e das comissões e discussão do regimento interno do Congresso. Acreditamos ser interessante reproduzir o trecho inicial da “Ata” desta sessão, como forma de observar como Péricles Eugênio estava na linha de frente dos poetas paulistas que representam a “Geração de 45”. Assim está no início da ata:

Às nove horas do dia 29 de Abril de 1948, no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, nesta Capital do Estado de São Paulo, realizou-se a sessão preparatória, plenária, do 1.º Congresso Paulista de Poesia. Assumiu a presidência da mesa, digo, presidência dos trabalhos o Diretor da *Revista Brasileira de Poesia* e presidente da Comissão Organizadora do Congresso, Péricles Eugênio da Silva Ramos, que convidou para a mesa os congressistas Sérgio Milliet, Domingos Carvalho da Silva, Carlos Burlamaqui Kopke e Geraldo Vidigal. (VIDIGAL, 1983, p. 94)

O trecho, embora com seu caráter burocrático, serve, portanto, como fonte da importância de Péricles Eugênio na organização da “Geração de 45”, seja como presidente da *Revista Brasileira de poesia*, seja como presidente da comissão organizadora do Congresso.

Outro importante órgão de exposição da poesia e das idéias literárias dos escritores da “Geração de 45” foi o Clube de Poesia de São Paulo. Se o 1.º Congresso Paulista de Poesia foi consequência direta da *Revista Brasileira de Poesia*, sob a direção de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Afrânio Zugolotto, Geraldo Vidigal, João Acioli e Carlos B. Kopke, o Clube de Poesia surgiu em consequência imediata deste mesmo Congresso. Na verdade, foi apresentada no Congresso de 1948 uma tese do jornalista e poeta Geraldo Pinto Rodrigues defendendo a criação de uma Casa de Poesia em São Paulo. Sua tese foi “aprovada unanimemente”, porém, devido a algumas sugestões dos poetas, o nome foi modificado de Casa para Clube de Poesia de São Paulo.

No mesmo mês de maio de 1948, no dia 16, foram aprovados os estatutos provisórios, cuja ata foi redigida pelo poeta José Escobar Faria. Em 18 de junho ocorreu a primeira Assembléia Geral Extraordinária com o objetivo da eleição da primeira diretoria. Para a presidência e vice-presidência foram escolhidos os poetas Cassiano Ricardo e

Domingos Carvalho da Silva, respectivamente. Péricles Eugênio entrou como membro do Conselho Deliberativo. O principal objetivo do Clube, segundo nos aponta Geraldo Pinto Rodrigues, em seu artigo “Os Poetas e o Clube de Poesia”, publicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, era “congregar, numa entidade, poetas e críticos para o estudo da poesia e sua maior difusão” (RODRIGUES, 1995, p. 151).

A sessão de abertura do Clube ocorreu no dia 24 de outubro de 1948, no Museu de Arte de São Paulo²⁵. A conferência de abertura ficou por conta de Cassiano Ricardo, que a intitulou “O Salão, o Café e o Clube na História da Poesia”. Com grande presença dos intelectuais de São Paulo, como nos relata Geraldo Pinto Rodrigues, também teve início na mesma data um Curso de Poética a cargo de Euryalo Canabrava, que pronunciou uma conferência sobre “Linguagem Científica e Estética”.

Várias outras palestras foram pronunciadas, entre alguns nomes de palestrantes, consta: Sérgio Milliet, Jorge de Lima, Wilson Martins, Cecília Meireles, Lêdo Ivo, Afrânio Coutinho, e outros. O destaque fica para a palestra do poeta inglês Stephen Spender²⁶, aquele mesmo citado por João Cabral mais acima, o que, de certo modo, indica seu reconhecimento pelos poetas brasileiros.

Ainda em 1948, teve início a publicação dos *Cadernos do Clube de Poesia* (“Coleção Novíssimos”). O volume inicial foi de poemas de Cyro Pimentel, depois mais onze foram publicados, muitos marcando estréias de alguns poetas, como, por exemplo, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, André Carneiro, Geraldo Pinto Rodrigues.

No ano seguinte, em 1949, o Clube de Poesia recepcionou a vinda de dois convidados estrangeiros, o poeta inglês John Lehmann e o crítico português Hernani Cidade. Este último, já de volta a Portugal, escreveu a seguinte lembrança da vinda ao Brasil:

Não esqueço mais a impressão da primeira visita a São Paulo. Na trepidação, de tão forte sentido pragmatista da cidade onde mais triunfa, da saudade portuguesa à ansiedade americana, foi-me possível assistir, em 49, a uma conferência de Oswald de Andrade, presidida por Cassiano Ricardo, perante uma assistência vivamente interessada pelo duelo então travado entre a poesia tradicional e a poesia modernista, de que o conferente fora inesquecível elemento de catalização. (CIDADE, apud, RODRIGUES, 1995, p. 152)

²⁵ O Museu de Arte de São Paulo ficava localizado na Rua 7 de Abril, na sede dos Diários Associados.

²⁶ Sir Stephen Harold Spender (1909-1995), poeta e crítico inglês. Principais obras: *Poems* (1933), *The Still Centre* (1937), *Ruins and Visions* (1942), *The Edge of Being* (1949). Confira dois textos de Stephen Spender, traduzidos por Péricles Eugênio, no Apêndice 1 desta tese.

De certa maneira, a exposição acima, envolvendo a *Revista Brasileira de Poesia*, o 1.º Congresso Paulista de Poesia e o Clube de Poesia, apresenta o panorama onde se desenvolveu a essência da “Geração de 45” em São Paulo. Entre esses grupos e veículos, vale também destacar, posteriormente, a presença da *Revista de Poesia e Crítica*²⁷, fundada nos anos 70, e da qual Péricles Eugênio fez parte do Grupo de Orientação Literária, e que é outro órgão de desenvolvimento das idéias e poetas envolvidos com a geração, embora esta publicação tenha por sede outras cidades do Brasil, não se restringindo a São Paulo. Alguns dos textos utilizados em nossa tese, das décadas de 40 e 50 do século passado, foram reproduzidos nesta revista, sejam artigos de jornais, sejam artigos publicados em outras revistas, principalmente na *Revista Brasileira de Poesia*, o que a torna uma boa fonte de pesquisa do período.

Ainda como órgão oficial vinculado ao Clube de Poesia, surgiu, em dezembro de 1977, a revista *Poesia*, outro ponto de divulgação da idéias e poesias dos poetas envolvidos com a “Geração de 45”. De nossa parte, por ser nosso foco de pesquisa, é importante perceber como a presença de Péricles Eugênio é marcante nestes órgãos, publicando em todos eles, e assumindo a presidência de alguns deles, inclusive do Clube de Poesia em 1952 (presidiu novamente o Clube de 1958 a 1963).

Ainda em relação à *Revista de Poesia e Crítica*, o volume número 17, de setembro de 1993, foi dedicado em homenagem a Péricles Eugênio, que havia falecido no ano anterior. Ali temos alguns poemas inspirados na pessoa do poeta, artigos sobre sua obra e um pequeno depoimento de Cyro Pimentel sobre a relação de Péricles Eugênio e a poesia. Alguns destes textos estão reproduzidos em trechos nesta tese.

Péricles Eugênio conclui seu “Depoimento sobre a Geração de 45” fazendo um balanço geral do período, diz que, certa ou errada, a geração “fez aquilo que, no tempo e no lugar, poderia ter feito” (RAMOS, 1976, p. 18), ainda segundo ele,

Seu desejo de ordem e disciplina não era algo de raso nem barato: vinha dos desacertos do mundo que sangrara numa guerra terrível, de uma guerra na qual essa geração fora a principal sacrificada. Depois de 45 – e ressaltados os poetas anteriores que continuaram escrevendo, embora também influenciados pela disciplina da fase e atingindo assim uma nova grandeza ou não deixando declinar seu merecimento – veio, como desvio seu, o prestígio do império de Bizâncio, a ressurreição de Alexandria. Mas estamos tranquilos. Bem ou mal, fizemos aquilo para que tivemos força e que nos pareceu imperioso, há trinta anos. Pouco importa a incompreensão que existia: não pretendemos ser donos da

²⁷ A *Revista de Poesia e Crítica* foi registrada em Brasília, como propriedade de Antônio Fábio Carvalho da Silva, e sob a direção de José Jézer de Oliveira. Seu 1.º número foi publicado em 1976.

verdade, como tantos supostos inovadores. Nem os relógios voltam no tempo. (RAMOS, 1976, p. 18-19)

Num olhar geral, dentro da poesia brasileira, a “Geração de 45” encerra seu ciclo com o aparecimento do chamado “ciclo das vanguardas” (expressão de Affonso Romano de Sant’Anna), que é inaugurado em 1956 com o Concretismo e terá seu encerramento em 1968 com o Tropicalismo. Entre estas duas pontas, houve outros grupos e movimentos como o Neoconcretismo (1958), Tendência (1957), Violão de Rua (1962), Práxis (1962), Poema Processo (1967). Esta divisão, apoiada na visão de Affonso Romano, em ensaio já citado por nós anteriormente, inicia o que ele chamou de revezamento do “poder literário”. Para ele,

os espaços nos suplementos literários, antes controlados e abertos aos de 45, é agora ocupado pelos vanguardistas. Essa conquista do espaço gráfico corresponde a uma conquista do espaço cultural. E espaço é bem um termo apropriado para se utilizar a propósito desse ciclo, porque a partir de 1956 a poesia brasileira esforça-se para sair da temporalidade e se construir na espacialidade. (SANT’ANNA, 1983, p. 280)

Embora o ciclo das vanguardas tenha seu fim por volta de 1968, já em 1965, com os Festivais de Canção, começou a ocorrer no Brasil uma grande influência da música popular no espaço cultural do país, o que de certa forma ocorria em todo o mundo, principalmente, no rastro dos *Beatles*. Affonso Romano ainda acredita que, com o exílio de vários artistas durante o acirramento da ditadura a partir de 1968, houve uma maior oportunidade para a música popular ganhar posição de destaque no cenário cultural. Ocorre, portanto, na opinião dele, o fenômeno do “deslocamento cultural”. Ou seja, “os músicos tornaram-se porta-vozes das esperanças e amarguras da oposição, da classe média e da esquerda. Como a poesia literária havia destruído o verso e o poema e chegado à página em branco, a poesia começou a ser servida em forma musical com muita eficiência política e estética” (SANT’ANNA, 1983, p. 286).

No seu ensaio “Anotações sobre a Poesia Brasileira de 1922 a 1982”, que estamos acompanhando, Affonso Romano expõe com maior detalhamento as mudanças ocorridas no país no aspecto cultural, muito em consequência das mudanças políticas. Embora não seja aqui o espaço para uma maior exposição daquele período, o que gostaríamos de chamar a atenção é que a poesia produzida pela “Geração de 45” vai ficando muito distante desta nova perspectiva de produção, muito mais engajada socialmente com o país, algo que ficou em segundo plano entre os poetas de 45, também é esta nova poesia

influenciada por uma proposta intersemiótica, tendo a música como carro-chefe, além do processo de arejamento causado pelo ciclo das vanguardas.

Assim, toda esta apreciação, infelizmente rápida e lacunar, da transição da “Geração de 45” para o ciclo das vanguardas nos levará ao ponto que nos interessa neste momento que é um “fenômeno curioso”, descrito por Affonso Romano, que ocorreu na década de 70 do século passado. Segundo ele,

Assim como os poetas de 1922 publicaram suas “poesias completas” na década de 50, formalizando o seu classicismo e significando que o fundamental de suas obras já estava erguido, na década de 70, vários poetas da G. 45, e sobretudo os poetas vanguardistas dos anos 50/60, publicaram também reuniões de suas poesias mostrando o essencial de sua trajetória. É como se reconhecessem que o essencial de seu recado estava dado. Sintomaticamente, na década de 70, João Cabral, que há muito havia reunido suas “poesias completas”, anuncia, em repetidas entrevistas, que havia terminado sua carreira poética e que se considerava aposentado. (SANT’ANNA, 1983, p. 294-295)

Entre algumas destas coletâneas, completas ou não, preparadas por poetas em torno da “Geração de 45”, poderíamos citar a *Antologia poética* de João Cabral de Melo Neto, publicada em 1965, reunido alguns dos seus livros publicados entre 1942 e 1965; a *Poesia lembrada* da poeta Lélia Coelho Frota, publicada em 1971, com material do período entre 1956 a 1965; a *Antologia poética* de Afonso Félix de Sousa, que já a havia publicado em 1966; outro caso precoce é a *Antologia poética* de Alphonsos de Guimaraens Filho, publicada em 1963; já a *Antologia poética* de Ferreira Gullar é de 1977; por fim, citamos a *Antologia poética* de Waldir Ayala, publicada em 1966. Embora não exaustivo, os exemplos servem para comprovar este “fenômeno curioso” apontado por Affonso Romano, que poderíamos dizer que já ocorria durante a década de 60, como observado em alguns casos.

Esta sensação de fim de festa apresentada por Affonso Romano também pode ter sido potencializada por outro fator apontado por ele, que seria a alteração entre os autores e obras, uma vez que, na década de 1960, vários poetas e nomes importantes do modernismo haviam morrido, entre eles, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, Ascenço Ferreira, Anibal Machado, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Augusto Frederico Schmidt. Somam-se a estes nomes os daqueles que morreram na década de 70, como Augusto Meyer, Murilo Araújo, Emílio Moura, Murilo Mendes e Cassiano Ricardo.

Por fim, Affonso Romano agrega outros fatores importantes naquela década que vão gerar uma nova forma de compreensão e produção da poesia, diz ele que com

As modificações políticas introduzidas com o “gradualismo” e com a “abertura”, temos não só uma nova geração cronologicamente falando, mas elementos novos dentro do cotidiano que permitem a elaboração de uma nova linguagem poética. Enfim, aí está a poesia no seu eterno retorno renascendo continuamente de suas cinzas. (SANT’ANNA, 1983, p. 295)

Péricles Eugênio também não ficou fora deste “fenômeno” das “poesias completas”, pois publicou, em 1972, sua *Poesia quase completa*, reunião de seus, até então, quatro livros publicados. E é partir dela, rompendo a seqüência cronológica das publicações de suas poesias, que começaremos a abordar a obra poética do poeta.

3.2 *Poesia quase completa* (1972)

O fenômeno das publicações de obras completas na década de 70, descrito por Affonso Romano, atinge também a carreira de Péricles Eugênio. Sua *Poesia quase completa* foi lançada em 1972, pela Livraria José Olympio Editora. Nela temos acesso a seus quatro livros publicados até aquele momento: *Lamentação floral*, *Sol sem tempo*, *Lua de ontem* e *Futuro*. Este último havia sido publicado em 1968, fechando um ciclo que fora iniciado em 1946. Curiosamente, *Futuro* foi publicado no mesmo ano que Affonso Romano estabelece como o fim do ciclo das vanguardas. O sintoma de encerramento de um ciclo na obra de Péricles Eugênio fica mais evidente diante do fato de que o poeta somente publicará um novo livro de poesias vinte anos mais tarde, em 1988, com *Noite da memória*.

O título do livro nos chama muito a atenção, pois este “quase” pode instigar vários sentidos para a publicação. Embora o poeta vá se justificar, como veremos mais abaixo. O primeiro deles é o fato explícito de ter ocorrido uma seleção dos poemas, ou seja, as obras não estão de forma integral no volume. Por exemplo, dos 27 poemas publicados originalmente em *Lamentação floral* chegou-se a 26 na *Poesia quase completa*. O poema excluído intitula-se “Vinte cardos, vinte lírios”, foi dedicado a Domingos Carvalho da Silva, e reproduzimos abaixo para conhecimento do leitor:

Vinte cardos, vinte lírios

Eis que a Iara das ninféias
- pés de cobra, mãos de peixe,
flóreas nádegas lunares –
vinte cardos deu à luz,

mas chorou por todos eles.

(Vinte cardos que a rasgaram...)

Agora está prenehe
de lírios dourados;
e ri aos nelumbos,
e baila nos rios.

Nas quebradas do horizonte,
quando a noite encobre o mundo,
sempre há a oferta de outro dia.
E enquanto exista horizonte,
o novo dia é o que vale:
pelas cores, pela chama,
pela rosa que trazer.

1946

(RAMOS, 1946, p. 45-46)

Outra modificação em *Lamentação floral*, presente na *Poesia quase completa*, é a mudança do título do poema “Do livro da esperança” para “Tranqüilidade”.

Já em *Sol sem tempo* as mudanças foram maiores, dos 46 poemas do livro original, apenas 34 estão presentes na *Poesia quase completa*, tornando-se o livro com o maior corte de poemas no volume. Quatro deles sofreram mudanças nos títulos, a “Balada às filhas dos corcéis dos pés de tempestade” tornou-se “Às filhas dos corcéis dos pés de tempestade”; “Tanaquil”, “Mito vermelho”; “Cantata para Orfeu”, “Segunda ária órfica”; “Elegia da ausência”, “Da fonte e dos espíritos”. Este último, na versão republicada, foi dedicada a Cecília Meireles, cujo nome está sobre a expressão latina *ubicumque erit* (“onde quer que ela estiver”).

Lua de ontem também sofreu modificações em sua republicação, a fora um poema introdutório, do qual daremos notícia em outro momento, e que não está presente na *Poesia quase completa*, dos 42 poemas que compõem o livro original 34 foram republicados. Número de defasagem menor do que em *Sol sem tempo*, mas que deixa uma pequena lacuna frente à obra original.

O livro *Futuro* de 1968 sofreu pequenas modificações, há apenas um poema a menos, um pequeno poema intitulado “O pássaro de fogo”, que reproduzimos abaixo:

O pássaro de fogo

A imagem da pureza,
da graça e da fragilidade

não poderá jamais deixar de ser:
 como a das rosas imortais,
 a sua cor está o pôr do sol
 e está no riso das crianças.

(RAMOS, 1968, p. 86)

Parece ser este o sentido mais seguro do “quase”, ou seja, pela exclusão de alguns poemas dos livros originais. Entretanto, o “quase” pode nos levar a pensar que o poeta tenha encerrado uma fase de sua carreira, e ainda tenha o desejo de continuá-la. Esta também é uma opção plausível, pois em abril de 1972, ano da publicação do volume, Péricles Eugênio tinha apenas 52 anos de idade, poderíamos dizer que ele estava no auge da sua capacidade literária e intelectual. Milton Vargas, em seu artigo “O significado da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos”²⁸, publicado na *Revista de Poesia e Crítica*, em 1993, pressentia algo próximo ao afirmar que os versos de *Futuro*, último livro do poeta compendiado na *Poesia quase completa*, encerravam uma primeira fase da trajetória de Péricles Eugênio, pois o poeta naquele momento talvez já “tivesse se sentido, então, mais senhor da palavra poética, depois do diálogo com os grandes poetas ingleses que traduzira. Talvez experimentasse, então, uma mais ampla mestria na técnica da organização das palavras” (VARGAS, 1993, p. 17-18). Sem dúvida, os versos de *Futuro*, como veremos adiante, seriam a depuração máxima elaborada por Péricles Eugênio em sua poesia, ao utilizar um *enjambement* mais radical, sem abandonar o seu forte senso imagético, deu o último passo de desenvolvimento de sua poesia.

Como prefácio do volume há uma “Advertência”, já citada por nós em nossa introdução. Podemos utilizá-la aqui para esclarecer a função dada por Péricles Eugênio à sua *Poesia quase completa*. Segundo ele,

No presente volume acham-se compendiados os poemas que publiquei de 1946 a 1968, excluídos aqueles que atualmente julgo dispensáveis à unidade de cada livro. Retoquei para esta edição vários dos poemas que ora ressurgem, sem contudo modificá-los substancialmente; em geral trata-se apenas da substituição de uma ou outra palavra, e assim mesmo apenas em composições mais antigas.

A republicação quase completa dos livros, alguns de pequena tiragem, tornou-se necessária para facilitar o conhecimento desses livros por parte de pessoas que só têm tido acesso aos poemas do autor abrigados em antologias, ou deles se têm inteirado, eventualmente, pela citação de meros fragmentos em comentários críticos. (RAMOS, 1972, p. xii)

²⁸ Ao comentar os cinco livros de poesias, além de alguns pressupostos críticos adotados pelo poeta frente a poesia, o artigo de Milton Vargas traz um bom panorama da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, da qual utilizamos quando oportuno.

Bom, o trecho tem o mérito de esclarecer o fato do “quase” ter ligação com a falta de alguns poemas dos livros originais, e também expor que houve modificações nos poemas, assim como a necessidade da nova republicação para o maior acesso dos livros aos leitores e críticos. O que de fato ocorria, pois a *Poesia quase completa* continua sendo a melhor forma de acesso à poesia de Péricles Eugênio, poucos são os seus leitores dos livros originais, alguns publicados em pequenas tiragens. Aliado a isto, Péricles Eugênio agrega outra justificativa, agora, apoiando-se em Antônio Houaiss, que dizia que naquele momento a “Geração de 45” era “tão global e injustamente agredida”, embora continuasse a produzir sua obra através de seus poetas representativos.

Também há na “Advertência” o registro das três diretrizes que Péricles Eugênio empregou em sua obra até aquele momento. Estas diretrizes teriam duas faces: uma temática e outra formal. Em relação a *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, a linha adotada foi “a puramente lírica”. Já em *Lua de ontem* a linha seguida foi “a da poesia-verdade, que seria uma poesia “clara e marcada pela presença da terra”, e esta clareza teria que suportar o teste de Po Chu-i, ou seja, “o da compreensão por qualquer pessoa”. No livro *Futuro* a linha foi “marcada pelos signos da prospecção do ser no tempo e da tentativa de sentir e compreender as pessoas dignas de viver uma vida profunda e sem sofrimentos desnecessários” (RAMOS, 1972, p. xii). Tratando, agora, dos aspectos formais, Péricles Eugênio registra que “jamais desejou retrocesso algum a formas gastas, e sim a criação de formas novas” (1972, p. xii-xiii), e a sua novidade formal estaria ligada, principalmente, à utilização do ritmo binário dentro daquela flutuação métrica, que no fundo seria o seu verso livre, e visto por nós na introdução desta tese. O desejo de formas novas apenas teve exceção, por parte do poeta, no uso da rendodilha maior. Sobre este ponto, voltando ao seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, ele registra:

Eu desejava formas novas, com exceção de um metro popular, o redondilho maior, que vinha das origens da língua, e me revigorava nesse desejo quando li nas *Interviews Imaginaires*, de André Gide, que essa forma nova emergiria na poesia moderna a partir do verso livre (se minha memória não me trai depois de mais de um quarto de século). (RAMOS, 1976, p. 14)

A questão que poderíamos levantar aqui é que embora a temática de seus livros tenha sofrido mudanças entre 1946 e 1968, o aspecto formal permaneceu em grande medida muito próximo, não há registro de mudanças muito radicais. Quem sabe o ponto mais saliente em mudanças seja os “poemas em prosa” e a “prosa em poemas” de *Lua de*

ontem, fora isto, permanece certo padrão, como o uso de poemas em versos livres e metrificados.

Por fim, Péricles Eugênio delimita o objetivo principal de sua *Poesia quase completa*, como sendo o de “apresentar-se com sua realidade nua e crua, pura e simplesmente, como um documento” (RAMOS, 1972, p. xiii). O trecho soa paradoxal, pois se no parágrafo anterior o poeta justifica a publicação por estarem ainda na ativa os poetas de 45, agora, como objeto documental, fica um gosto de registro e olhar nostálgico do passado, ou do que deste passado permaneceu.

Em seguida, vamos discutir cada obra de Péricles Eugênio separadamente, e, quando necessário, cotejar as versões dos livros originais com os poemas impressos na *Poesia quase completa*, pois, como afirmou o poeta, alguns dos poemas sofreram modificações, e quando oportuno comentaremos sobre elas. Nosso objetivo não é esgotar as possibilidades de leitura dos livros, mas, sim, abrir algumas veredas que possam ser melhor desenvolvidas pelo leitor curioso.

3.3 *Lamentação floral* (1946)

Publicado em 1946, o livro *Lamentação floral* lança Péricles Eugênio da Silva Ramos no rol dos poetas brasileiros. A história e a origem do livro já foram apresentadas por nós páginas atrás, assim como o fato de a obra valer a Péricles Eugênio o “Prêmio Fábio Prado”.

O livro, como foi apontado pelo poeta em sua “Advertência”, segue o fundo lírico, e traz no seu corpo grande parte da técnica poética que será usada em suas obras posteriores. Assim, acreditamos estar em *Lamentação floral* o cerne da poesia produzida por Péricles Eugênio, pois, mesmo sofrendo mudanças, seus outros livros não deixarão de trabalhar temas, estruturas sintáticas, imagens, ritmos, que estão presentes na tessitura desse primeiro trabalho.

A publicação se deu pela Editora Assunção Limitada, de São Paulo. O livro dedicado a Frederico José da Silva Ramos, irmão de Péricles Eugênio, traz como epígrafe um trecho em grego da 8.^a *Pítica* de Píndaro. A tradução deste trecho foi feita por Péricles Eugênio em sua *Poesia grega e latina*²⁹, que a traduziu da seguinte forma:

²⁹ Péricles Eugênio traduziu para sua *Poesia grega e latina* os versos 92 a 97 da 8.^a *Pítica* de Píndaro, dando-lhes o título de “O sonho de uma sombra”. Assim ficou a tradução completa do trecho: “A sorte dos mortais / cresce num só momento; / e um momento só basta / para a lançar por terra, / quando o cruel

Efêmeros! que somos?
que não somos? O homem
é o sonho de uma sombra.

(RAMOS, 1964, p. 115)

No aspecto macroestrutural o livro é composto por 27 poemas. Neles figuram tanto poemas em versos livres (15 poemas) quanto poemas metrificados (10 poemas), além de dois poemas que utilizam os dois modos de verso. Entre os 27 poemas, existe a presença de cinco epigramas. Os poemas foram redigidos, ou pelo menos concluídos, entre 1939 e 1946³⁰, como constam nas indicações finais das peças. O interessante da datação é que os poemas metrificados, todos em versos heptassílabos, embora dois deles contenham estrofes com versos pentassílabos, foram em grande parte datados em 1946 (6 poemas) e dois em 1944, enquanto os poemas em versos livres são datados ao longo de todo o período. O que pode indicar que o poeta em seu início de carreira se aventurava mais no verso livre do que no verso medido, embora praticasse a metrificação, como já foi visto. Também ressalta aquela característica comum dos poetas de 45 de voltarem às formas medidas, como bem apontou Alceu Amoroso Lima. Como veremos à frente, os poemas metrificados, redigidos com um ritmo claramente silábico-acentual, ganham com esta nova roupagem um caráter novo, que pode ter encorajado o poeta a trabalhar com a metrificação sem desgarrar de um tratamento rítmico próprio.

Nossa apreciação da poesia de Péricles Eugênio tem como linha norteadora o estudo do ritmo, pois, sem dúvida, é neste aspecto que Péricles Eugênio se engajou muito em sua obra. Claro que outros pontos são trabalhados, mas nossa escolha pelo viés rítmico atende a preceitos do poeta e nossa visão particular de sua poesia, que vê no ritmo empregado a sua grande conquista formal. Em nossa dissertação *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo* já argumentávamos sobre a importância do estudo do aspecto rítmico em poesia, e em nosso apoio citávamos um trecho do prefácio de Aguinaldo José Gonçalves para a obra *Os metros do Boca*, de Rogério Chociay, ali, diz ele que

destino / a venha sacudir. // Efêmeros! que somos? / que não somos? O homem / é o sonho de uma sombra. / Mas quando os deuses lançam / sobre ele a sua luz, / claro esplendor o envolve / e doce é então a vida” (RAMOS, 1964, p. 115).

³⁰ Os poemas foram concluídos entre 1939 e 1946, como diz as notas finais de cada um deles, entretanto, curiosamente, não há nenhuma indicação de poemas no ano de 1943, justamente o ano em que Péricles Eugênio concluiu seu curso de Direito.

as questões da métrica não estão ligadas ao processo de fabricação do poema; mais que isso, são *determinantes* na constituição do verso. Ignorá-las poderia ser comparado à ignorância das normas gramaticais da Língua pelo estudioso da Literatura ou seria ignorar a própria consciência do que constitui um verso por um estudioso de poesia. E isto não se restringe ao estudo da considerada poesia clássica de formas fixas. A métrica é imprescindível para o estudo do discurso poético, incluindo, com certeza, as chamadas “formas livres” de composição. (GONÇALVES, 1993, p. 8)

Neste mesmo prefácio, Aguinaldo Gonçalves assevera algo que atende à nossa posição em relação à poesia de Péricles Eugênio, ao fazer o vínculo “dos verdadeiros mestres da modernidade” com a tradição poética. Diz o crítico: “seus trabalhos revelam profunda consciência da tradição e com ela dialogam ‘inventando’ o novo, mas numa dimensão dialética em relação aos cânones do passado” (GONÇALVES, 1993, p. 9).

Também podemos relacionar as palavras seguintes de Aguinaldo Gonçalves, tratando dos poetas modernos, para definir o uso métrico utilizado por Péricles Eugênio em sua poesia. Afirma ele que “de maneira alguma houve uma negação das formas metrificadas regularmente. Elas se mantêm no interior dos grandes textos poéticos, também *dialogando* com as novas formas de disposição dos versos.” (GONÇALVES, 1993, p. 9). No caso de Péricles Eugênio, esta espécie de dialética com a tradição poética inicia-se em *Lamentação floral*, e vai persistir até a sua última obra, *Noite da memória*.

Num aspecto geral, *Lamentação floral* é um livro que não se deixa encaixar muito claramente em uma vertente anterior da literatura brasileira. Quem sabe foi isto o que quis dizer Sérgio Milliet, quando afirmou em relação ao livro, que “raramente se terá ouvido em nossa terra uma voz tão pura, tão humana e tão nua de convencionalismo” (MILLIET, 1952, p. 102)³¹. A sensação passada por sua leitura é a de um tom simbolista, pensamos nisto pelo hermetismo encontrado em determinadas imagens de seus poemas. O próprio poeta, em sua entrevista ao *Jornal da Tarde*, dizia ser sua poesia mais próxima do Simbolismo do que do Parnasianismo, ao contrário daqueles que o chamavam de neo-parnasiano, assim como outros poetas de 45. Como ele mesmo afirma, quando da publicação de *Lamentação floral*:

Teve gente que falou em Parnasianismo na ocasião, quando na verdade eu achava a minha poesia muito mais próxima do Simbolismo do que do Parnasianismo. Eu não me preocupo com a forma em si, a forma para mim é a expressão, exprimir o que a poesia deve exprimir. Então você percebe que tem de lidar muito mais com imagens, muito mais com

³¹ Sérgio Milliet, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

símbolo do que o Parnasianismo³² fazia. O Parnasianismo era uma poesia praticamente clara, amarrada etc. (RAMOS, 1988, p. 8)

O trecho esclarece bastante a forma como lemos a poesia de Péricles Eugênio por dois aspectos, o primeiro seria pela liberdade formal, pois seus poemas, e isto está presente em *Lamentação floral*, trabalham versos livres e metrificados, ou os misturam numa mesma composição, além das referências a formas tradicionais, como canções, epigramas, elegias e poemas inspirados nos salmos bíblicos. Salientamos que isto não acarreta o desprezo por seu trabalho rítmico, que permanece rigoroso, principalmente em seus dois primeiros livros. O segundo aspecto é, sem dúvida, a questão primordial, ou seja, o tratamento dado às imagens, ou o significado dos símbolos, que na poesia de Péricles Eugênio é extremamente difícil de ser definido com um significado último. Quem sabe por que sua busca é pela expressão individual, ou melhor, a expressão em si é o próprio significado, daí sua modernidade, sua contribuição de novidade, sua, ousamos dizer, poesia “pura”. Neste sentido, não haveria um sentido oculto ou algo a ser “decifrado”, pois, como ele próprio diz no poema de abertura do livro, “E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge”, o que há é o sabor da imagem, do seu “novo mundo”, construída pelo leitor através das representações explícitas do poema, no sentido eisensteiniano³³.

Para Péricles Eugênio o uso da metrificação e das formas fixas não deve ser tomado como a característica definidora da “Geração de 45”. Embora muitos da sua geração tenham metrificado, o que não foi considerado como um retrocesso pela crítica importante da época, esta instrumentalização foi feita em “busca de caminhos novos, quanto à expressão, pelos poetas jovens mais significativos” (RAMOS, 1976, p. 11). Tanto isto é verdade, que João Cabral de Melo Neto, um dos poetas de maior prestígio junto à crítica brasileira no século XX, também utilizava as formas fixas e o verso medido. Ainda segundo Péricles Eugênio, o que realmente unia os poetas da geração era pensar “no senso de medida, na nitidez da expressão, no equilíbrio, no desejo de

³² Ainda na entrevista, Péricles Eugênio condenava aqueles que consideravam a “Geração de 45” parnasiana. Dizia ele: “[...] eu acho uma grande besteira quando falam que a minha geração é parnasiana; pelo menos com referência a mim eu acho uma besteira do tamanho de um bonde, mas como é uma corja de cretinos, falam muito disso até hoje, que é uma geração formalista” (RAMOS, 1988, p. 8).

³³ Segundo Sergei Eisenstein, em seu artigo “Palavra e Imagem”, presente em *O sentido do filme*: “A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua *justaposição* – isto é, justaposição *desses próprios elementos* e não de outros, alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa *imagem do próprio tema*” (EISENSTEIN, 2002, p. 18). A citação trabalha com representações sobre um tema comum, o que não impede, porém, que elas possam ser disvinculadas tematicamente como ocorreu em um primeiro momento no tratamento dado à montagem no cinema.

construir, no intelectualismo estético” (RAMOS, 1976, p. 11). Para ele, dizer que a “Geração de 45” era um retorno ao parnasianismo foi apenas um “fácil argumento de combate na mão de afoitos e fazedores de média” (1976, p. 10). E diz mais,

Na verdade, esses tais não sabiam nem sabem exatamente o que foi o Parnasianismo no Brasil nem de que recursos de Poética ou de Retórica Literária lançou mão, especificamente. Nem sabiam que foi um poeta parnasiano de ligações simbolistas, Alberto Ramos, quem, em 1894, introduziu o verso livre no Brasil. Os próprios modernistas não tinham conhecimento disso. A vida literária, em nosso meio, era e ainda é bastante feita de ignorâncias históricas ou técnicas, supridas com insistência publicitária, e de um certo despudor de afirmar balelas, falsamente apoiadas em frases soltas de estudiosos estrangeiros. Como se o argumento de autoridade ainda tivesse algum valor! (RAMOS, 1976, p. 11)

Já a perspectiva simbolista de sua poesia poderia ser rastreada em suas traduções de Stéphane Mallarmé - do qual ele era leitor, como consta em seu depoimento -, a primeira delas, uma tradução do poema “O Túmulo de Edgar Poe”, feita em 1949, a segunda, a mais importante, a tradução integral do poema “A tarde de um Fauno”, em 1971³⁴. O fato de a poesia Parnasiana ser “clara” também a distancia da poesia de Péricles Eugênio, e dizendo isto, não queremos afirmar que não existam poemas “claros” em seus livros, cujo significado esteja apto a ser “decifrado” pelo leitor. Estes poemas ocorrem, mas em número bem menor do que aqueles em que o poeta pratica um jogo mais complexo com os símbolos. Assim, sua poesia poderia também ser classificada como o prazer dos símbolos. Um bom exemplo do que queremos demonstrar é o poema “Núpcias”³⁵:

Núpcias

1.

Lúcida praia onde rugem
maremotos de cristal,
gritam sonhos de rochedo
sôbre a fuga das gaivotas.

Delgadas mãos de luxúria,
cabelos tintos de sol,
entre as algas e os sargaços
teu corpo é o têrmo do instinto:

³⁴ Tradução posterior à fase de *Lamentação floral*, mas que não deixa de acusar a predileção de Péricles Eugênio pelo poeta francês.

³⁵ Utilizamos aqui a versão reproduzida na *Poesia quase completa*, pois entendemos ser a versão final pretendida pelo poeta. Daqui em diante, para os outros poemas, de acordo com a necessidade, será utilizada uma ou outra versão.

onde as nádegas de bruma,
 onde as coxas que se foram?
 - só teu dorso de pecado,
 branco incêndio sôbre o mar!

2.

Veleiro de asas morenas,
 navegando entre corais:
 em teus seios, quase conchas,
 ouço o canto das sereias.

Serpentes de ouro nos remos,
 peixes de estanho na quilha,
 não pode o vento levar-te
 da água rasa de meus braços.

Pela beira dos rubis
 corre o sangue, está correndo;
 teu ventre de âmbar e sombra
 nem só a lua o feriu.

Ternura humana que planges
 sôbre as ondas, sôbre a espuma:
 as estrêlas desfalecem
 nesse rosto côr de prata.

Morreu a virgem nas águas,
 surge a espôsa, chão de nuvem!
 Nos teus olhos, bem-amada,
 renasceram fôlhas murchas.

(RAMOS, 1972, p. 24-25)

O poema heptassilábico é rico em imagens que brotam a partir das representações que compõem as estrofes. O que elas querem transmitir? Qual o significado de uma praia lúcida, ou sonhos de rochedo, cujos gritos parecem assustar as gaivotas? O himeneu é entre quem? Seriam estas dificuldades de leitura que não deixavam compreender a poesia de Péricles Eugênio, tal como apontado por Mário de Andrade?

Interessante é o segundo verso, “maremotos de cristal”, com clara influência barroca, se pensarmos na metáfora “cristal” significando “água”. Vale ressaltar que Péricles Eugênio era um leitor do poeta espanhol Gôngora, vindo a publicar um volume com traduções do poeta, como será visto no capítulo seguinte desta tese, dedicado à tradução.

Outro poema que dialoga com “Núpcias” é “Marinha”, dentro de um campo semântico próximo, o poema também se abebera de simbolismos, e constrói com o poema anterior um representativo díptico:

Marinha

Quanto esforço prometido,
quantos naufragos ao largo!
Nem sempre as ondas murmuram,
nem sempre arrulhas de amor.

Corpo de lenho constante,
meigo batel que conduzo:
infla teu peito de vela,
que as vagas já vêm rolando
escombros de puro céu.

Quando os sargaços bailarem
tangidos por vento irado,
remarei sôbre teus seios,
galera branca de lua!
Remarei até chegarmos
às praias do nôvo remo.

Penedos, grutas, florestas,
campina rubra de espanto,
de que refúgio valer-me,
se obseda o efêmero prado?

Meu sangue é o sangue do mar,
navegarei sem descanso.

Nem quero sorte diversa:
quando soar o momento,
virão as noites sem astros,
não sei se em terra ou nas águas;

e ficarei para sempre
oculto nas algas frias,
ou perdido como um sonho
nas raízes do cipreste.

(RAMOS, 1972, p. 15-16)

Novamente temos um poema cujas imagens nos são dadas por um arcabouço de representações que nos levam a um universo todo pessoal, não comungando muito com o mundo real, exterior, e sim o da expressão poética. Ainda poderíamos retirar algumas estrofes do poema “Chuva de prata”, que mantém elos com os dois poemas anteriores, ali encontramos exemplos como estes:

Ó sonolência de orquídeas,
alastrada pela noite;
pálida morte sonhando
sobre o verde das folhagens...³⁶

Minha mais pura intenção,
num descampado a despi:
enamorado-se o luar
de suas ancas de lírio.

(RAMOS, 1946, p. 55)

Ou estas outras duas estrofes, onde a representação de um himeneu novamente está presente:

Palavras de paina ao vento,
nascidas desse conúbio;
calma obediência de lua,
que sobre ti lançarão!

Pois tua alma nitescente³⁷
e um deserto de ternuras;
e em teu corpo de ribeira
a renuncia se estirou

(RAMOS, 1946, p. 55-56)

Sem deixar de tocar na floração, o poema trai um eu-lírico que enamora-se da natureza humanizada em corpo de mulher. Mesmo sem aprofundarmos nestes exemplos, queríamos apenas introduzir o leitor no tom simbolista da poesia do poeta.

Portanto, com poemas redigidos entre 1939 e 1946, Péricles Eugênio compõe uma obra muito pessoal, na qual o lirismo caminha livre por um tema hegemônico: a *floração*. Esta floração é impregnada por uma nota nostálgica, por um canto triste, que apregoa o fim terreno do homem, e resgata a poesia como a força capaz de vencer esta mesma finitude. Fato este visto por nós anteriormente, quando comentávamos o poema “Epitáfio”, que encerra o livro *Lamentação floral*.

O livro poderia ser dividido por alguns temas maiores, um deles, como já dito, e o principal, a floração, que na visão de Milton Vargas, evoca “amores sobre o solo, o corpo

³⁶ Este verso na *Poesia quase completa* ficou disposto com um ponto final ao invés das reticências. Na verdade, na republicação dos poemas para a *Poesia quase completa* houve um claro movimento do poeta em trocar grande parte das reticências em finais de versos em pontos finais, isto ocorre de forma sistemática em seus dois primeiros livros.

³⁷ Na republicação deste poema na *Poesia quase completa* o verso está “Pois tua alma fluorescente”. Nos dois casos o verso permanece heptassilábico, embora no caso de “fluorescente” a escansão deva ser feita com a ditongação da sílaba “fluo”: Pois/ tua/ al/ma/ fluo/res/cen/te (3-7).

da amada, seus seios e coxas entre flores e natureza exuberante, porém não falta o lamento das dores do amor. Sua evocação principal é, pois, a da natureza, floração, fecundação, germinação, conúbio” (VARGAS, 1993, p. 12). Outro tema presente é certo tom religioso estampado em poemas com resquícios bíblicos, que Milton Vargas classifica como uma fase “romântica cristã”, pois para ele a melancolia presente na obra se aproxima dos amores românticos, o que, em sua opinião, não afasta da obra a “visão pagã dos rituais de fertilização, das propiciações de primavera” (1993, p. 13). No fundo, acreditamos que Péricles Eugênio, embora utilize a poesia como forma de atingir níveis elevados da fecundação como geradora de vida, ou de sua renovação, além de um desenvolvimento espiritual ao refletir com a presença de Deus, não conseguiu se libertar da visão trágica da vida comum, nua e crua, que não passa de momento efêmero, de um sonho, de uma sombra, cuja epígrafe de Píndaro representa de forma clara a posição do homem frente o mundo. Neste sentido, o canto da poesia seria a única forma de vencer o sentimento telúrico, sendo necessária a criação de um novo mundo, mundo etéreo, que o poema de abertura da obra tentará estabelecer.

A visão religiosa, apregoada em sentido estrito em *Lamentação floral*, está presente em pelo menos cinco poemas, são eles: “Canção tirante a Salmo” (1946), “Do livro da esperança” (1941), “Sabbat” (1944), “De profvndis” (1945) e “Dies irae” (1945). O segundo a surgir no livro é o poema “Do livro da esperança” (renomeado como “Tranqüilidade” na *Poesia quase completa*). O poema é uma reflexão/oração em agradecimento a Deus, um agradecimento pelas experiências da vida, que, sejam boas ou ruins, deu ao eu-lírico a tranquilidade para encarar o momento da morte. O que chama a atenção neste poema é o afastamento da tendência simbolista vista anteriormente, que parece ser a postura do poeta em alguns destes poemas de fundo religioso. Mas vamos ao texto:

Tranqüilidade

*A Domingos Carvalho da Silva*³⁸

Eu Te agradeço, ó meu Senhor que não compreendo
e que repousas, todo vivo, num sarcófago de luz,
impenetrável como o azul do prado eterno,
onipotente com teus ossos de montanha:

eu Te agradeço o tempo de alegria
e o sábio fel das provações;

³⁸ No poema original não havia esta dedicatória a Domingos Carvalho da Silva.

mas sobretudo eu Te agradeço, ó grande pai,
 porque afinal começo a ver no meu caminho,
 e sinto a nuvem da esperança flamejar em meio à noite,
 em meio à noite que devora os horizontes.

O sol dourado nascerá sob meus pés,
 porque, Senhor, confio em que êle nasça;

e, enquanto aguardo o instante da certeza,
 tanta é a paz do meu olhar que espalha cinzas sobre o mundo,
 que vejo indiferente
 minha fuga para as trevas sem retorno.
 E assim Te posso consagrar à complacência paternal,
 junto à contradição dos frutos louros e vermelhos,
 toda a tranqüilidade humosa das raízes.

(RAMOS, 1972, p. 14)

Embora algumas expressões da primeira estrofe, como “sarcófago de luz”, “azul do prado eterno” e “ossos de montanhas”, dêem um sabor simbólico ao poema, no resto ele tem um tratamento bem mais direto do sentido, num tom que entendemos ser reflexivo. O ritmo do poema mesmo em versos livres é rigidamente binário, sendo iâmbico nos versos com total de sílabas pares e trocaico nos versos com sílabas totais ímpares. Vejamos na escansão abaixo o rigor dos versos elaborados por Péricles Eugênio:

Eu/ Te a /gra/ de /ço, ó/ meu / Se/ nhor / que/ não / com/ preen /do	2-4-6-8-10-12
e/ que / re/ pou /sas/, to /do/ vi /vo/, num / sar/ có /fa/ go / de/ luz /,	2-4-6-8-10-12-14-16
im/ pe /ne/ trá /vel/ co /mo o a/ zul / do/ pra /do e/ ter /no,	2-4-6-8-10-12
o/ ni /po/ ten /te/ com / teus/ o/ ssos / de / mon/ ta /nha:	2-4-6-8-10-12
eu/ Te a /gra/ de /ço o/ tem /po/ de a /le/ gri /a	2-4-6-8-10
e o/ sá /bio/ fel / das/ pro /va/ ções /;	2-4-6-8
mas/ so /bre/ tu /do eu/ Te a /gra/ de /ço, ó/ gran /de/ pai /,	2-4-6-8-10-12
por/ que a /fi/ nal / co/ me /ço a/ ver / no/ meu / ca/ mi /nho,	2-4-6-8-10-12
e/ sin /to a/ nu /vem/ da es /pe/ ran /ça/ fla /me/ jar / em/ mei /o à/ noi /te,	2-4-6-8-10-12-14-16
em/ mei /o à/ noi /te/ que / de/ vo /ra os/ ho /ri/ zon /tes.	2-4-6-8-10-12
O/ sol / dou/ ra /do/ nas /ce/ rá / so/ b / meus/ pés /,	2-4-6-8-10-12
por/ que /, Se/ nhor /, con/ fi /o em/ que ê /le/ nas /ça;	2-4-6-8-10
e, en/ quan /to a/ guar /do o ins/ tan /te/ da / cer/ te /za,	2-4-6-8-10
tan /ta é a/ paz / do/ meu / o/ lhar / que es/ pa /lha/ cin /zas/ sô /bre o/ mun /do,	1-3-5-7-9-11-13-15
que/ ve /jo in/ di /fe/ ren /te	2-4-6
mi /nha/ fu /ga/ pa /ra as/ tre /vas/ sem / re/ tôr /no.	1-3-5-7-9-11
E a/ ssim / Te/ po /sso/ con /sa/ grar / à/ com /pla/ cên /cia/ pa /ter/ nal /,	2-4-6-8-10-12-14-16
jun /to à/ con/ tra /di/ ção / dos/ fru /tos/ lou /ros/ e / ver/ me /lhos,	1-4-6-8-10-12-14
tô /da a/ tran/ qüi /li/ da /de hu/ mo /sa/ das / ra/ í /zes.	1-4-6-8-10-12

O ritmo sofre duas inversões nos primeiros pés dos últimos dois versos, fora isto, andamento binário está presente em todo o poema. O único ponto que salientamos é o acento em “*sob*”, que entendemos ganhar força pela posição intermédia entre fracas, além de estar dentro de um fluxo discursivo que não possui uma pausa evidente.

De um poema de fundo religioso em versos livres, passamos a um poema metrificado, trata-se do poema “Sabbat”, que já não possui o tom ameno de “Tranqüilidade”. Na verdade o poema parece se referir a um ritual de bruxos ligado à roda das estações do ano, colheitas, e fertilização. Mesmo não sendo um poema religioso no sentido estrito do termo, os últimos versos o ligam a um universo cristão:

Sabbat

Sotaina de renegado,
postura de inquisidor,
na esquina o vento contempla
a tristeza desta noite.

E vem deixar o capuz
na ponta do meu pinheiro,
fantasma despindo ramos,
carcaça lascando galhos.

No rosto de velho bruxo
sem lábios lhe silva a boca:
estilhas de lua morta,
soluços de agonizantes.

A verbena espetalou-se,
foi a rosa pelos ares;
na garganta minha voz
fez-se negra de pavor.

Os defuntos já se queixam
neste lado da existência:
litania de perdidos,
miserere de enforcados...

(RAMOS, 1946, p. 81-82)

O poema sofreu algumas mudanças em sua republicação, elas concentram-se nas duas estrofes finais, que ficaram da seguinte forma:

A verbena espetalou-se,
foi a rosa pelos ares;
sua voz, por sob as folhas,
fez-se negra de pavor.

Queixam-se as almas penadas
 nesta margem da existência:
 litania de perdidos,
 miserere de enforcados.

(RAMOS, 1972, p. 26)

O tratamento rítmico dado ao poema mostra novamente como Péricles Eugênio encara suas composições com base no sistema silábico-acental:

So/ <u>ta</u> i/na/ de/ <u>re</u> /ne/ <u>ga</u> /do,	2-5-7
pos/ <u>tu</u> /ra/ de in/ <u>qui</u> /si/ <u>dor</u> /,	2-5-7
na es/ <u>qui</u> /na o/ <u>ven</u> /to/ con/ <u>tem</u> /pla	2-4-7
a/ tris/ <u>te</u> /za/ <u>des</u> /ta/ <u>noi</u> /te.	3-5-7
E/ <u>vem</u> / dei/ <u>xar</u> / o/ ca/ <u>puz</u> /	2-4-7
na/ <u>pon</u> /ta/ do/ <u>meu</u> / pi/ <u>nhei</u> /ro,	2-5-7
fan/ <u>tas</u> /ma/ des/ <u>pin</u> /do/ <u>ra</u> /mos,	2-5-7
car/ <u>ca</u> /ça/ las/ <u>can</u> /do/ <u>ga</u> /lhos.	2-5-7
No/ <u>ros</u> /to/ de/ <u>ve</u> /lho/ <u>bru</u> /xo	2-5-7
sem/ <u>lá</u> /bios/ lhe/ <u>sil</u> /va a/ <u>bô</u> /ca:	2-5-7
es/ <u>ti</u> /lhas/ de/ <u>lu</u> /a/ <u>mor</u> /ta,	2-5-7
so/ <u>lu</u> /ços/ de a/ <u>go</u> /ni/ <u>zan</u> /tes.	2-5-7
<u>A</u> / ver/ <u>be</u> /na es/ <u>pe</u> /ta/ <u>lou</u> /-se,	1-3-5-7
<u>foi</u> / a/ <u>ro</u> /sa/ <u>pe</u> /los/ <u>a</u> /res;	1-3-5-7
<u>su</u> /a/ <u>voz</u> /, por/ <u>so</u> /b as/ <u>fô</u> /lhas,	1-3-5-7
<u>fêz</u> /-se/ <u>ne</u> /gra/ <u>de</u> / pa/ <u>vor</u> /.	1-3-5-7
<u>Quei</u> /xam/-se as/ <u>al</u> /mas/ pe/ <u>na</u> /das	1-4-7
<u>nes</u> /ta/ <u>mar</u> /gem/ <u>da</u> e/xis/ <u>tên</u> /cia:	1-3-5-7
<u>li</u> /ta/ <u>ni</u> /a/ <u>de</u> / per/ <u>di</u> /dos,	1-3-5-7
mi/ <u>se</u> /re/ <u>re</u> / de en/for/ <u>ca</u> /dos.	2-4-7

Embora com variação rítmica, o poema mantém-se dentro de certos padrões estanques, como, por exemplo, a terceira e quarta estrofes, cujo ritmo permanece o mesmo em todos os versos. Se lembrarmos que o poema heptassílabo é um verso silábico, o padrão rígido, sem variação de verso a verso, passa a fazer com que estes versos passem a ser silábico-acentuais, o que marca o processo pessoal de composição de Péricles Eugênio. O fato também comprova que o tratamento rítmico não está apenas ligado aos poemas em versos livres, mas também nos poemas metrificados, como pode ser observado neste caso, e em vários outros em suas poesias.

Para efeitos comparativos, elencamos o poema “Dies irae” para que o leitor veja mais um exemplo do tratamento rítmico dado pelo poeta:

Dies irae

Irmão do cárcere sombrio,
 ó tu que dia a dia sofres por viver:
 enquanto não conquistas a existência,
 ouve, que o canto embriaga como a voz da juventude;
 ouve!

Ao soar deste clarim que arrasa torres e muralhas,
 sai para a luz,
 e em frente ao mar das amplidões libertas
 levanta para o sol, como um pendão de guerra,
 essa esperança que enlouquece a carne viva de teu peito!
 Levanta-a, que terás nas ondas teu exército implacável!

(RAMOS, 1946, p. 87-88)

Feita a escansão do poema, notamos o tratamento do ritmo:

Ir/ <u>m</u> ão/ do/ <u>c</u> ár/ <u>ce</u> / <u>re</u> / som/ <u>b</u> ri/o,	2-4-6-8
ó/ <u>t</u> u/ que/ <u>d</u> i/a a/ <u>d</u> i/a/ <u>s</u> o/fres/ <u>p</u> or/ vi/ <u>v</u> er/:	2-4-6-8-10-12
en/ <u>q</u> uan/to/ <u>n</u> ão/ con/ <u>q</u> uis/tas/ <u>a</u> e/xis/ <u>t</u> ên/cia,	2-4-6-8-10
<u>o</u> u/ve/, que o/ <u>c</u> an/to em/ <u>b</u> ria/ga/ <u>c</u> o/mo a/ <u>v</u> oz/ da/ <u>j</u> u/ven/ <u>t</u> u/de;	1-4-6-8-10-12-14
<u>o</u> u/ve!	
Ao/ so/ <u>a</u> r/ dê/s/ <u>t</u> e/ cla/ <u>r</u> im/ que a/ <u>r</u> ra/sa/ <u>t</u> ô/rres/ e/ mu/ <u>r</u> a/lhas,	1-4-6-8-10-12-14-16
<u>s</u> ai/ pa/ra a/ <u>l</u> uz/,	1-4
e em/ <u>f</u> ren/te ao/ <u>m</u> ar/ das/ <u>a</u> m/pli/ <u>d</u> ões/ li/ <u>b</u> er/tas	2-4-6-8-10
le/ <u>v</u> an/ta/ <u>p</u> a/ra o/ <u>s</u> ol/, <u>c</u> o/mo um/ pen/ <u>d</u> ão/ de/ <u>g</u> ue/rra,	2-4-6-7-10-12
<u>e</u> /ssa es/pe/ <u>r</u> an/ça/ <u>q</u> ue en/lou/ <u>q</u> ue/ce a/ <u>c</u> ar/ne/ <u>v</u> i/va/ <u>d</u> e/ teu/ <u>p</u> ei/to!	1-4-6-8-10-12-14-16
Le/ <u>v</u> an/ta-a/, <u>q</u> ue/ te/ <u>r</u> ás/ nas/ <u>o</u> n/das/ <u>t</u> eu/ e/ <u>x</u> ér/ci/ <u>t</u> o im/pla/ <u>c</u> á/vel!	2-4-6-8-10-12-14-16

Na escansão percebemos que a inversão no primeiro pé continua sendo um recurso constante na poesia de Péricles Eugênio, o que não modifica o caráter geral do andamento binário. Anotamos um acento tônico em “dêste” pelo mesmo motivo apontado em outros poemas. Já no verso “levanta para o sol, como um pendão de guerra” acreditamos ocorrer uma dupla inversão, que é reforçada pela pausa com a vírgula depois de “sol”, e por tratar-se de um alexandrino, onde a mesma vírgula separa o verso em dois hemístiquios hexassílabos.

Relacionando o conteúdo destes poemas e suas datas de publicação, percebemos que o olhar, digamos, mais otimista de “Tranqüilidade” é resultado de uma composição de 1941, enquanto as duas, com seu pendor angustiante, são composições finalizadas entre 1944 e 1945. Sem dúvida vamos perceber que os poemas próximos de 1946 têm uma amargura maior, a voz do lamento.

Sobre o que entendemos ser o tom popular, ou lendas populares, na poesia de Péricles Eugênio, poemas como “Vbi Troia Fvit”, “Os olhos de João-ninguém”,

“Epigrama N.º 3” poderiam ser elencados como exemplos. O caso do epigrama é interessante, pois é a única peça de Péricles Eugênio com rimas finais. Vejamos:

Epigrama N.º 3

Suspeita

Por certo a Iara é morena,
por certo a acácia é amarela;
mas quem me pode dizer
se Loreley é donzela?

(RAMOS, 1946, p. 59)

A temática folclórica do poema coloca lado a lado uma sereia amazônica e uma germânica. Há no epigrama certo tom jocoso que o aproxima de um fundo popular, potencializado com o andamento rítmico constante dos versos. Mas seu gênero clássico e sua forma em quadra heptassilábica recobra o tratamento adotado por Bocage no séc. XVIII ao traduzir epigramas latinos e ao compor os seus próprios. Dentre os poemas heptassílabos da obra, este é o único com o mesmo ritmo (2-4-7):

Por/ <u>cer</u> /to a/ <u>Ia</u> /ra é/ mo/ <u>re</u> /na,	2-4-7
por/ <u>cer</u> /to a a/ <u>cá</u> /cia é a/ma/ <u>re</u> /la;	2-4-7
mas/ <u>quem</u> / me/ <u>po</u> /de/ di/ <u>zer</u> /	2-4-7
se/ <u>Lo</u> /re/ <u>ley</u> / é/ don/ <u>ze</u> /la?	2-4-7

Neste poema surge uma das poucas rimas publicadas por Péricles Eugênio (“amarela” – “donzela”). Sobre a origem do epigrama, Péricles Eugênio, em seu depoimento da leitura de seus poemas por Mário de Andrade, esclarece:

tenho a observar que a rima na quadrinha “Por certo a Iara é morena”, não era fortuita, como presumiu Mário, mas desejada. Como o “Romance do Lírio Negro” só tinha essa quadra rimada e como eu não sabia que Mário apreciava esse romance (tê-lo-ia eu conservado, se soubesse?), joguei-o fora e conservei a quadra como epigrama” (RAMOS, 1984, p. 73)

Portanto o epigrama fazia parte de uma peça maior. Também encontramos o caráter de lendas e contos de fadas na estrofe abaixo de “Vbi Troia fvit”:

Verdes campos, verdes mares,
tudo verde ao teu redor;
mas num leito de verbenas
falta a bela adormecida,
com seu corpo desnudado
pela noite dos fantasmas.

(RAMOS, 1946, p.15)

O trecho também possui um ritmo constante, mas agora no andamento trocaico, 1-3-5-7. O que demonstra mais uma vez o uso do sistema silábico-acentual numa medida de verso típica do silabismo que permitia mais liberdade de variação dos acentos internos.

Entretanto o poema que mais entendemos possuir o tom popular é “Os olhos de João-ninguém”. No conjunto da obra, o poema lembra um sonho de infância desgarrado no interior do livro. Segue o poema:

Os olhos de João-ninguém

Passam demônios rugindo
juntinho às ondas do mar:
que será do marimbondo
apaixonado das conchas?

No mato escondeu-se a bruxa,
por detrás do tronco sêco;
na lagoa há vinte sapos,
vinte sapos verde-negros.

*Papoulas da infância
- fonte selada! –
em tórno a teu corpo
maduro de sono.*

*“Meu neto, meu neto,
não pegue na flor,
que a flor é veneno.”*

Descem cantando ao luar
as sete virgens do morro;
andam mulas-sem-cabeça
galopando pela estrada.

Quebrei o talo das flores,
mas que gosto tive nisso?
O vento seguiu gemendo,
nem menos forte, nem mais.

Calimázia e caliméria,
tu não me deste repouso:
as papoulas que apanhei
me trouxeram nova culpa.

Como um rio de águas claras,
teu corpo não tem segredos;
perdeste o encanto dos frutos,
nem há muro que pular...

Entre as brumas da distância
 João-ninguém perdeu os olhos:
 ei-lo cego nos caminhos,
 procurando nova luz.

Ó papoulas que eu queria,
 tornarei a vos buscar:
 um dia o gosto virá,
 por essas terras de Deus.

E se o gosto não vier,
 (João-ninguém, que é de teus olhos?)
 nas papoulas que buscavas,
 João-ninguém, existe ópio.

(RAMOS, 1972, p. 8-9)

Insistimos em utilizar o substantivo “tom” antes deste poema, pois falar que ele é claramente popular não parece rigorosamente exato, mas personagens como os marimbondos, bruxas, sapos, virgens do morro, mulas-sem-cabeça, João-ninguém, remetem a certo imaginário popular, das lendas e “causos” do homem simples. Formalmente, o uso dos versos heptassílabos e pentassílabos reforça esta visão.

A infância ainda voltaria a surgir na poesia de Péricles Eugênio no “Epigrama N.º2”, ali, no verso único do poema, consta:

Epigrama N.º 2

Terra natal

Infância, irmã dos pássaros.

(RAMOS, 1946, p. 41)

O poeta, portanto, lança mão de um grupo de temas que vai desenvolvendo-se em várias direções na realização dos poemas, isto dá a carnadura do que é *Lamentação floral*, e, podemos afirmar, de sua própria obra, cujos temas vão sendo recuperados.

Já o poema que dá título à obra, “Lamentação floral”, foi composto em versos livres, em 1946. Como vários outros poemas desse livro, ele sofreu modificações para a sua republicação na *Poesia quase completa*. Sobre o poema, Péricles Eugênio, em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, traça as seguintes informações:

Lamentação floral é o título de um poema do livro e foi adotado para o livro como poderia ter sido o de qualquer outro poema. Em si mesmo, o poema foi escrito a pedido de Ruy Affonso Machado, que queria uma lamentação, e o uso de “floral” não transcende a acepção de dicionário:

“relativo a flores”. No poema se lamenta a beleza, transitória e limitada, e daí a própria vida; o sonho, no caminho que as trevas confundem, “é um incêndio de rosas”. (RAMOS, 1976, p. 16)

Abaixo reproduzimos sua versão original, publicada de 1946, e, em seguida, sua escansão, sobre a qual gostaríamos de fazer alguns comentários:

Lamentação floral

A Ruy Affonso Machado

**Porque não fala nem se explica,
é dolorosa e foge como o vento.**

Tarde, fantasma de ouro!
A força da magia nas mandrágoras desponta,
ao tremular do heléboro e do goivo;
e há bálsamos em flor,
e azul resplende o céu,
e luas tresnoitadas gemem nos pombais.

**Triste. Triste é a beleza que nasceu da argila,
é triste, porque cria a inquietação.**

Crepúsculo de sangue...
Um dia a mais que foi, que *foi* apenas.

**Amarga. Amarga como a losna,
porque tudo promete e nada proporciona.
Ah! Nada proporciona que se possa analisar,
inferno limitado por si mesmo...**

Um baque de cristais além da serra:
o sol, o sol morreu, tirano de âmbar.

**Ah! nossa vida, também ela,
ao ser gerada já trazia no seu ventre
a gravidez do grande sono...**

Lamentai-vos por isso, ó mortais!
Lamentai-vos de vida, chorai a beleza:
no caminho que as trevas confundem,
vêde o sonho, que incêndio de rosas...

(RAMOS, 1946, p. 77-79)

Por/que/ não/ fa/la/ nem/ se ex/pli/ca, 2-4-6-8
é/ do/lo/ro/sa e/ fo/ge/ co/mo o/ ven/to. 2-4-6-8-10

Tar/de,/ fan/tas/ma/ de ou/ro! 1-4-6
A/ fôr/ça/ da/ ma/gi/a/ nas/ man/drá/go/ras/ des/pon/ta, 2-4-6-8-10-12-

ao/ tre/mu/lar/ do he/lé/bo/ro e/ do/ goi/vo; 2-4-6-8-10
[14]

e há/ bál /sa/ mos / em/ flor /,	2-4-6
e a/ zul / res/ plen /de o/ céu /,	2-4-6
e/ lu /as/ tres /noi/ ta /das/ ge /mem/ nos / pom/ bais /.	2-4-6-8-10-12
Tris /te./ Tris /te é a/ be/ le /za/ que / nas/ ceu / da ar/ gi /la,	1 1-4-6-8-10
é/ tris /te./ por /que/ cri /a a in/ quie /ta/ ção /.	2-4-6-8-10
Cre/ pús /cu/ lo / de/ san /gue...	2-4-6
Um/ di /a a/ mais / que/ foi /, que/ foi / a/ pe /nas.	2-4-6-8-10
A/ mar /ga. A/ mar /ga/ co /mo a/ los /na,	2-4-6-8
por/que/ tu /do/ pro/ me /te e/ na /da/ pro /por/ cio /na.	3-6-8-10-12
Ah!/ Na /da/ pro /por/ cio /na/ que / se/ po /ssa a/ na /li/ sar /,	2-4-6-8-10-12
in/ fer /no/ li /mi/ ta /do/ por / si/ mes /mo.	2-4-6-8-10
Um/ ba /que/ de / cris/ tais / a/ lém / da/ se /rra:	2-4-6-8-10
o/ sol /, o/ sol / mo/ rreu /, ti/ ra /no/ de âm /bar.	2-4-6-8-10
Ah!/ no /ssa/ vi /da/, tam/bém/ e /la,	2-4-8
Ao/ ser / ge/ ra /da/ já / tra/ zi /a/ no / seu/ ven /tre	2-4-6-8-10-12
a/ gra /vi/ dez / do/ gran /de/ so /no...	2-4-6-8
La/men/ tai /-vos/ por/ i /sso/, mor/ tais /!	3-6-9
La/men/ tai /-vos/ de/ vi /da/, cho/ rai / a/ be/ le /za:	3-6-9-12
no/ ca/ mi /nho/ que as/ tre /vas/ con/ fun /dem,	3-6-9
vê/de o/ so /nho/, que in/ cên /dio/ de/ ro /sas...	3-6-9

As mudanças feitas para a *Poesia quase completa* ficaram restritas às últimas duas estrofes do poema, como pode ser observado abaixo:

*Ah! nossa vida, também ela,
ao ser gerada já trazia como selo
uma certeza – o grande sono...*

Lamentai-vos por isso, mortais!

No caminho que as trevas confundem,
vêde o sonho, que incêndio de rosas...

(RAMOS, 1972, p. 25)

Nota-se que na última estrofe um verso foi totalmente retirado deixando simplesmente um branco no lugar, que acaba servindo como uma espécie de marca d'água da velha composição, além de dividir uma estrofe em duas. Estas mudanças não proporcionaram grandes alterações no esquema rítmico proposto na escansão da versão original do poema, abaixo notamos apenas uma mudança, que ocorreu no verso “uma certeza – o grande sono”, onde houve uma inversão no primeiro pé:

Ah!/ **no**/ssa/ **vi**/da/, tam/bém/ **e**/la, 2-4-8

ao ser / ge/ ra /da/ já / tra/ zi /a/ co /mo/ sê /lo	2-4-6-8-10-12
u /ma/ cer/ te /za – o/ gran /de/ so /no...	1-4-6-8
La/men/ tai -/vos/ por/ i /sso/, mor/ tais /!	3-6-9
No/ ca/ mi /nho/ que as/ tre /vas/ con/ fun /dem,	3-6-9
Vê/de o/ so /nho/, que in/ cên /dio/ de/ ro /sas...	3-6-9

O poema “Lamentação floral” alterna partes destacadas em negrito³⁹ com outras não destacadas, esta estrutura binária se repete por quatro vezes. O número par de estrofes contrasta com os 25 versos totais do poema, número ímpar, mas que passa a ser 24 versos no poema republicado em 1972. Péricles Eugênio trabalha no poema quase que integralmente o ritmo binário. Em alguns versos com ritmos diferentes notamos sinais que justificariam esta mudança: no terceiro verso ocorre a primeira mudança, pois o fato de ser um verso exclamativo pode diferenciá-lo ritmicamente, como ocorre em outros momentos da obra. Embora isto não signifique que não possa haver versos binários exclamativos. Nos últimos três versos do poema o ritmo também muda, e o interessante a notar é o conteúdo dos versos, que falam de trevas e confusão, e a isto se pode ligar a mudança de ritmo, pois a treva confunde o caminho que leva aos sonhos, ou seja, onde há dúvida no sujeito lírico existem ritmos diferentes, e onde, por outro lado, há certezas permanece o ritmo, como dizem os versos seguintes, reproduzidos em suas duas versões, de 1946 e 1972, respectivamente:

**Ah! nossa vida, também ela,
ao ser gerada já trazia no seu ventre
a gravidez do grande sono...**

*Ah! nossa vida, também ela,
ao ser gerada já trazia como sêlo
uma certeza – o grande sono...*

Comparar as duas estrofes acima serve bem para os propósitos da crítica genética, pois não é apenas uma questão de trocar palavras por outras palavras, mas, sim, de um adensamento do sentido do texto, pois mesmo com as modificações, o acesso ao texto original cria um palimpsesto que a nova estrofe não consegue apagar, as duas estrofes, ao invés de concorrerem, estabelecem uma nova proporção, na medida em que “ventre” está para “sêlo” assim como “gravidez” está para “certeza”:

Ventre – Sêlo
Gravidez – Certeza

³⁹ Na *Poesia quase completa* o negrito foi alterado para o itálico.

É interessante notar que o poeta, ao utilizar estas variações, deixa claro como em *Lamentação floral* os meios da natureza podem servir para registrar uma realidade metafísica, como se ele mesmo analisasse seus versos.

Se entendermos que o ritmo produz sentido e conteúdo para criar unidade, a falta dele pode caracterizar certa carência típica dos tempos modernos. O pensamento do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz pode ajudar-nos a entender a falta desta ordem espiritual que é o ritmo: “O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru desta ausência de direção é o automatismo da associação de idéias, que não está regido por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso” (PAZ, 1996, p.20). A citação serve para percebermos que o trabalho rítmico feito por Péricles Eugênio exclui a idéia de “automatismo da associação de idéias”. E, pelo contrário, o inclui em um caminho diferente, muito mais vinculado à tradição da poesia em si, do que a absorção do poeta por seu tempo. O vínculo à tradição não o exclui da categoria de poeta moderno, ao contrário, introduz Péricles Eugênio no rol dos autores que, por meio do conhecimento da poesia tradicional e suas técnicas, a utiliza de forma paródica (“canto paralelo”) ao estabelecer sua poética moderna.

Entretanto, em nossa dissertação chamávamos a atenção para o fato de a poesia de Péricles Eugênio estar alicerçada num *ethos* poético que não se inseria numa percepção moderna do mundo, ou seja, algo que o distancia dos paradigmas do caos, do movimento, da cidade, enfim não elegia para si essa estrutura urbana como modelizadora da sua poesia. O *ethos* de sua poesia aponta para um terreno mais espiritual, voltado ao paradigma floral, como sinônimo do sublime, da beleza como enunciadora da encarnação do espírito e do mistério do mundo⁴⁰. No entanto, a apresentação do universo elaborado pelo poeta não deixa de ser moderna em sua concepção técnica.

Ainda em relação à estrutura do poema, fica evidente uma distribuição entre versos em negrito e não negrito. Esta variação de grifos relaciona-se a dois temas paralelos no texto, um relacionado a algo que exaspera o eu-lírico, e que corresponde aos versos em negrito, e outro entremeado de florações e a presença da morte, que são compostos das letras não grifadas. Há apenas uma exceção, que são os versos 19-20-21, que mesmo estando em negrito estão relacionados ao segundo tema, o específico à morte. Cabe salientar que, se o que exaspera o eu-lírico for a própria morte, então os dois temas

⁴⁰ Como foi visto em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, o termo “floral” foi utilizado, por Péricles Eugênio, no sentido de dicionário, entretanto, isto não é suficiente para que o leitor não passe a ser criador de suas próprias imagens dentro de um escopo de representações dadas pelo poeta em seus poemas.

se cruzam, criando um só, mas mesmo assim não há como negar uma mudança de tom entre os versos em negrito e os não grifados.

Nos versos em negrito, como afirmávamos, surge em relação ao eu-lírico um movimento de exasperação, pois algo (uma mulher, ou quem sabe a própria morte) para ele é doloroso, cria a inquietação, amargura, nada proporciona, um inferno limitado por si mesmo. Nos versos 1 e 2 o eu-lírico expõe discursivamente a caracterização de algo, que não fala nem se explica a ele. Isto causa dor e é como o vento, que aqui carrega dois sentidos: o de ser invisível, e por desaparecer como mágica. Comparação muito bem construída, pois o poeta a partir de apenas um substantivo, o vento, designou duas de suas qualidades ao objeto do poema, que tanto fere o eu-lírico. Se pensarmos em outro sentido, na questão formal unida ao conteúdo do verso, teremos nestes dois versos aquilo que Octavio Paz vai chamar de “conteúdo qualitativo e concreto” (PAZ, 1996, p.13), pois para ele

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. (PAZ, 1996, p.13)

Os dois versos iniciais, embora compostos de 8 e 10 sílabas poéticas, apresentam uma seqüência rítmica que os une dentro da alternância binária. Arrogamos pensar que o ritmo binário é um “sentido” que o poeta busca em sua poesia, sua marca. Seguem os versos:

Por/que/ não/ fa/la/ nem/ se ex/pli/ca, 2-4-6-8

é/ do/lo/ro/sa e/ fo/ge/ co/mo o/ ven/to. 2-4-6-8-10

Se efetuarmos a leitura levando em conta apenas o ritmo, e para isto unirmos a última sílaba fraca do primeiro verso “ca” com a primeira fraca do segundo verso, que é o verbo de ligação “é”, teremos uma leitura dinâmica dos versos e não presa à metrificação, que no caso emperraria a leitura. E esta mesma característica vai ocorrer em quase todo o poema, dentro de cada grupo de versos, como nos indicados abaixo:

A/ fôr/ça/ da/ ma/gi/a/ nas/ man/drá/go/ras/ des/pon/ta, 2-4-6-8-10-
12-14

ao/ tre/mu/lar/ do he/lé/bo/ro e/ do/ goi/vo; 2-4-6-8-10

Ao unirmos a última sílaba fraca do vocábulo “desponta” com a primeira sílaba fraca do verso seguinte “ao”, teremos novamente uma nova forma de se ler o poema, não vinculado à metrificação usual, mas, sim, colocando o ritmo do poema como fio condutor, como discurso próprio do poeta.

O que pretendemos com estes exemplos é mostrar que Péricles Eugênio não cria apenas imagens, sem qualquer tipo de fundo, mas as funde a certo ritmo, no caso o binário, para que a recorrência rítmica defina o objeto poético, e dê equilíbrio à sua expressão pessoal.

No poema, o primeiro grupo de versos não grifados mostra uma verdadeira floração. O fim da tarde (imagem recorrente em sua obra) emerge como um fantasma, e a partir disto, num aparente movimento estático, os versos seguintes constroem uma paisagem repleta de flores e luzes, com o gemer de luas tresnoitadas nos pombais.

O verso seguinte, “Triste. Triste é a beleza que nasceu da argila”, em negrito, com o uso repetido do vocábulo “triste”, prepara com sua repetição o verso decassílabo:

Tris/te. | Tris/te é a/ be/le/za/ que/ nas/ceu/ da ar/gi/la 1 || 1-4-6-8-10

O vocábulo “triste” surge por três vezes nos versos 9 e 10, como que para confirmar que o ser oriundo da argila (seria a mulher? O mito da criação do barro?) causa a tristeza daquele que a persegue.

A seguir temos os versos 11 e 12 onde o poeta remonta ao crepúsculo, e ao fim da tarde, que parece ser algo dolorido para este, pois, como em outros pontos de sua obra, são várias as referências onde o fim da tarde aparece como um momento melancólico, a hora em que, de forma sinedótica, se refere ao fim da vida, à velhice, à morte. Por isso, parece-nos que este crepúsculo é de sangue. Assim, configura-se “Lamentação floral” como um poema típico de Péricles Eugênio, nele contendo a floração, a morte e o hermetismo aguçado de algumas imagens.

Para concluir nossa exposição sobre a obra *Lamentação floral*, faremos agora uma leitura daquele que é, em nossa visão, o principal poema do livro, o poema de abertura “O mundo, o novo mundo”, o que nos atrai nele é o fato de Péricles Eugênio afirmar que em *Lamentação floral* ele sistematizou o seu “próprio verso livre, fazendo-o flutuar em limites silábicos pares e com alternância rigorosamente binária: basta examinar o rigor presente em ‘O mundo, o novo mundo’, o primeiro poema daquele volume” (RAMOS, 1976, p. 11). Dito isto, segue o poema e nossa proposta de leitura.

O mundo, o novo mundo⁴¹

- 1 Porque tentasse decifrar os signos da matéria,
 2 com seu rumor de concha sob a forma silenciosa;
 3 porque sem olhos desejasse ver além do que se vê,
 4 os pés feriu à margem do caminho,
 5 dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.
- 6 Um deus, porém – sim, foi um deus –,
 7 penalizado o socorreu no meio da jornada,
 8 oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse,
 9 as asas com que o vale do mistério transpusesse.
- 10 E canta o socorrido, e em sua voz um novo sol gravita,
 11 como o que luz no céu, porém mais quente,
 12 como o que apaga estrelas, mas sem corpo.
- 13 Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;
 14 ei-lo que canta, e um novo homem nasce,
 15 um novo homem sob um novo sol.
- 16 Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;
 17 ei-lo que canta!
- 18 E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge.

(RAMOS, 1972, p.4)

O poema possui em nossa visão um viés metalingüístico, ou metapoético, ao descrever a tentativa de um ente (um futuro poeta?) tornar-se detentor do poder de controlar “os signos da matéria”, e assim ver mais do que lhe é possível, ou lhe é dado ver. Feridos os pés e dilaceradas as mãos, um deus, que não sabemos qual, penalizado o ajuda, oferecendo na voz o poder que o ente busca⁴². Agora o ser tem como cantar com sua própria voz, digamos poética, e criar um novo mar, um novo homem e um novo mundo. E esta única língua ecoará pela Torre de Babel. A língua, que será a língua própria do novo poeta, será única, assim como o ritmo binário do poema será constante, portanto, ritmo e conteúdo se plasmam na unicidade deste novo poema/poeta.

Abaixo segue nossa proposta de escansão do poema, tentando ver até que o ponto o ritmo binário é tratado de forma rígida:

Por/que/ ten/ta/sse/ de/ci/frar/ os/ sig/nos/ da/ ma/téria, 2-4-6-8-10-12-14

⁴¹ Reproduzimos a versão presente na *Poesia quase completa*. Esta versão tem algumas modificações frente a original, que comentaremos em outro ponto desta tese.

⁴² Este ponto será melhor discutido quando tratarmos sobre as *Bucólicas* de Virgílio, no capítulo dedicado às traduções de Péricles Eugênio.

com/ <u>seu</u> / ru/ <u>mor</u> / de/ <u>con</u> /cha/ <u>so</u> /b a/ <u>for</u> /ma/ <u>si</u> /len/ <u>cio</u> /sa,	2-4-6-8-10-12-14
por/ <u>que</u> / sem/ <u>o</u> /lhos/ <u>de</u> /se/ <u>ja</u> /sse/ <u>ver</u> / a/ <u>lém</u> / do/ <u>que</u> / se/ <u>vê</u> ,	2-4-6-8-10-12-14-16
os/ <u>pés</u> / fe/ <u>riu</u> / à/ <u>mar</u> /gem/ <u>do</u> / ca/ <u>mi</u> /nho,	2-4-6-8-10
di/ <u>la</u> /ce/ <u>rou</u> / as/ <u>mãos</u> / nas/ <u>grim</u> /pas/ <u>da</u> / mon/ <u>ta</u> /nha.	2-4-6-8-10-12
Um/ <u>deus</u> /, po/ <u>rém</u> / – sim/, <u>foi</u> / um/ <u>deus</u> / -,	2-4-6-8
pe/ <u>na</u> /li/ <u>za</u> /do o/ <u>so</u> /co/ <u>rreu</u> / no/ <u>mei</u> /o/ <u>da</u> / jor/ <u>na</u> /da,	2-4-6-8-10-12-14
o/ <u>fe</u> /re/ <u>cen</u> /do/- <u>lhe</u> /, na/ <u>voz</u> /, os/ <u>o</u> /lhos/ <u>com</u> / que/ <u>vi</u> /sse,	2-4-6-8-10-12-14
as/ <u>a</u> /sas/ <u>com</u> / que o/ <u>va</u> /le/ <u>do</u> / mis/ <u>té</u> /rio/ <u>trans</u> /pu/ <u>se</u> /sse.	2-4-6-8-10-12-14
E/ <u>can</u> /ta o/ <u>so</u> /co/ <u>rri</u> /do, e em/ <u>su</u> /a/ <u>voz</u> / um/ <u>nô</u> /vo/ <u>sol</u> / gra/ <u>vi</u> /ta,	2-4-6-8-10-12-14-16
<u>co</u> /mo o/ que/ <u>luz</u> / no/ <u>céu</u> /, po/ <u>rém</u> / mais/ <u>quen</u> /te,	1-4-6-8-10
<u>co</u> /mo o/ que a/ <u>pa</u> /ga es/ <u>trê</u> /las/, <u>mas</u> / sem/ <u>cor</u> /po.	1-4-6-8-10
<u>Ei</u> /-lo/ que/ <u>can</u> /ta, e um/ <u>nô</u> /vo/ <u>mar</u> / se en/ <u>cres</u> /pa;	1-4-6-8-10
<u>ei</u> /-lo/ que/ <u>can</u> /ta, e um/ <u>nô</u> /vo/ <u>ho</u> /mem/ <u>nas</u> /ce,	1-4-6-8-10
um/ <u>nô</u> /vo/ <u>ho</u> /mem/ <u>so</u> /b um/ <u>nô</u> /vo/ <u>sol</u> /.	2-4-6-8-10
<u>Ei</u> /-lo/ que/ <u>can</u> /ta; e u/ <u>ma</u> / só/ <u>lín</u> /gua e/ <u>co</u> /a/ <u>pe</u> /la/ <u>Tô</u> /rre/ <u>de</u> / Ba/ <u>bel</u> /;	1-4-6-8-10-12-14-16-18
<u>ei</u> /-lo/ que/ <u>can</u> /ta!	1-4
E/ <u>sur</u> /ge o/ <u>mun</u> /do, o/ <u>nô</u> /vo/ <u>mun</u> /do/, <u>sô</u> /bre o/ <u>tú</u> /mu/ <u>lo</u> / da es/ <u>fin</u> /ge.	2-4-6-8-10-12-14-16

Analisando a escansão do poema, fica, portanto, clara a rigidez dos versos livres de Péricles Eugênio presente na constância do ritmo binário. O padrão está presente de forma hegemônica em quase todo o texto, há apenas algumas inversões nos primeiros pés na parte final do poema, o que não é suficiente para descaracterizar o andamento. Na verdade, estas inversões de iampos por troqueus não deixam de possuir teoricamente bases binárias.

De qualquer forma, a fluidez discursiva do poema contrastante à estrutura rítmica mostra como o poeta consegue um bom resultado, sem que a leitura do poema transpasse o martelar constante do ritmo, para este efeito a não utilização das rimas serve também como recurso.

Embora, em um primeiro olhar, o uso do ritmo binário possa parecer um formalismo um tanto “pré-concebido”, o seu uso reiterado e unido à criação imagética do poeta nos dá um padrão de construção próprio, e, ao mesmo tempo, faz com que a estrutura gramatical utilizada por Péricles Eugênio também possa dialogar com este ritmo. Como exemplo desta última afirmação, poderíamos citar a seguinte sequência padrão do poema, que costura as últimas três estrofes, sempre mantendo a frase gramatical **artigo indefinido/adjetivo/substantivo/verbo**:

- 10 [...] *um novo sol gravita*
 13 [...] *um novo mar se encrespa*
 14 [...] *um novo homem nasce*

A mesma seqüência ocorre com algumas alterações ao fechar os dois tercetos, porém, agora, sem os verbos e com o uso das preposições “sob” e “sobre”, além da mudança do artigo indefinido para o artigo definido:

15 *um novo homem sob um novo sol*

18 [...] *o novo mundo, sobre o tûmulo da esfinge*

Nestes exemplos a presença do ritmo binário organiza a urdidura dos versos:

10 [...] um/ no/vo/ sol/ gra/vi/ta

13 [...] um/ no/vo/ mar/ se en/eres/pa

14 [...] um/ no/vo/ ho/mem/ nas/ce

15 um/ no/vo/ ho/mem/ so/b um/ no/vo/ sol/

18 [...] o/ no/vo/ mun/do/, so/bre o/ tú/mu/lo/ da es/fin/ge

Nossa idéia, ao apresentar estes exemplos acima, é tentar demonstrar como o uso de determinada frase gramatical pode estar vinculada ao ritmo acentual. E, deste modo, tentar expor a estrutura gramatical funcionando como meio de expressão para o poema. Como um amparo para nossa discussão, separamos o seguinte trecho do ensaio “Poesia da gramática, gramática da poesia”, de Roman Jakobson, como pedra de toque para a análise, diz Jakobson:

Pode-se afirmar que na poesia a similaridade se superpõe à contigüidade e, assim, ‘a equivalência é promovida a princípio constitutivo da seqüência’ (Jakobson). Nela toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo. Uma descrição não-apriorística, atenta, exaustiva, completa, dos processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas presentes em um dado poema surpreende até mesmo o investigador que a realiza. (JAKOBSON, 1970, p. 72-73)

Partindo dessa premissa, que é no fundo a definição da “função poética” apresentada por Jakobson no seu famoso artigo “Linguística e poética”, observamos que no poema de Péricles Eugênio esta reiteração gramatical com fins poéticos ocorre de forma satisfatória.

O poema é composto por seis estrofes. De forma descendente, a estrofe (I) possui 5 versos; a estrofe (II) 4 versos; as estrofes (III) e (IV) possuem 3 versos cada; a estrofe

(V) é formada por um dístico; e a estrofe (VI) possui apenas 1 verso, embora possamos ser seduzidos a ver este último verso como parte do anterior “ei-lo que canta!”.

Em um aspecto geral, percebemos que a estrofe (I) e a estrofe (II) têm um movimento próprio, visto pela estrutura gramatical. Já as estrofes (IV), (V) e (VI) mantêm um padrão gramatical paralelístico muito próximo. A estrofe (III), especificamente no verso 10, liga-se às estrofes (IV) e (V). Enquanto os outros dois versos (11 e 12) têm um movimento paralelístico comum. O que chama a atenção é que mesmo com algumas variações entre as estrofes é nítido um sentido de construção no qual cada palavra precisa ser medida com precisão para o efeito almejado, ainda mais se vincularmos isto ao andamento binário ensejado pelo poeta no poema.

Outro ponto que gostaríamos apontar é uma possível reorganização das últimas duas estrofes do poema, que, ao que nos parece, poderia ser dividida da seguinte forma para manter certo paralelismo com a (IV):

16 Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;

17 ei-lo que canta!

18 E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge.

16 *Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;*

17 *ei-lo que canta! E surge o mundo,*

18 *o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge.*

É claro que esta nova divisão, totalmente arbitrária, visa apenas evidenciar uma aparente construção entre as estrofes (IV), (V) e (VI), ou seja, apenas um recurso didático. Porém, não deixa de ser relevante o fato da quebra do verso 17 ocorrer bem no momento em que o “cantor” (um poeta em busca de sua linguagem?), após sofrer as penas da busca pela decifração dos signos da matéria, e posteriormente ser socorrido por um deus do qual desconhecemos - um deus anônimo? seriam Musas? este “deus” em minúsculo nos deixa, de todo modo, desamparado neste sentido - não deixa de ser relevante a quebra ocorrer no ponto em que o surgimento do “novo mundo” é precedido pelo artigo definido “o”, e não mais a presença do artigo indefinido “um” até então preponderante. Já no verso 18 temos uma seqüência de três artigos definidos “o”, a criação está consumada, e o mundo anterior, em formação, desaparece. O novo mundo está plenamente realizado, o verbo “surge” está apartado da luta anterior, e nos dá num novo verso (verso 18), e a imagem da esfinge, ou melhor, do túmulo da esfinge, uma vez

que o poeta vence o desafio e declara sua própria linguagem poética como o novo mundo, o caminho de um poeta pleno de sua função.

Pensando o poema desde seu início poderíamos abordá-lo a partir do paralelismo, pois em todas as estrofes temos este procedimento com maior ou menor eficácia, e no caso específico das estrofes (IV), (V) e (VI) temos um paralelismo padrão entre as três estrofes. Segue outro trecho do ensaio de Jakobson para nos guiar:

A “figura de gramática” recorrente, que, ao lado da “figura de som”, era considerada por Gerard Manley Hopkins como o princípio constitutivo do verso, é ainda mais palpável nas formas poéticas em que unidades métricas contíguas se combinam de forma mais ou menos consistentes em dísticos e, opcionalmente, em tercetos, através do paralelismo gramatical. A afirmação da Sapir, acima citada, é perfeitamente aplicável a essas seqüências contíguas: “são na realidade uma mesma sentença fundamental, diferindo apenas pelo revestimento material”. (JAKOBSON, 1970, p. 68-69)

Ao ler o trecho acima, percebemos que em todo poema “O mundo, o novo mundo” há certo padrão paralelístico presente. Na estrofe (I) citamos as analogias (no sentido proposto por Alfredo Bosi, analogia como enriquecimento da percepção) entre os versos 1 e 3, e entre os versos 4 e 5:

- 1 *Porque tentasse* decifrar os signos da matéria,
- 3 *porque* sem olhos *desejasse* ver além do que se vê,
- 4 *os pés feriu* à margem *do caminho*,
- 5 *dilacerou as mãos* nas grimpas *da montanha*.

Estes dois grupos de analogias, portanto, reforçam o desafio proferido pelo ente, e criam uma primeira imagem do poema. Além disto, podemos arguir em relação às recorrências, que surgem em alguns momentos. Há recorrências morfológicas, como, por exemplo, os verbos dentro da primeira analogia, que estão no mesmo tempo verbal “tentasse/desejasse” (pretérito imperfeito), da mesma forma na segunda analogia “feriu/dilacerou” (pretérito perfeito simples). Na primeira analogia há a recorrência do pronome “porque”, no início dos dois versos. Também podemos nos referir às recorrências sintáticas, como a que há na segunda analogia, que é o caso do genitivo: “do caminho/da montanha”.

Ainda sintaticamente, há uma inversão entre os versos 4 e 5:

4 os pés feriu
5 **dilacerou** as mãos

A estrofe (II) também apresenta algumas incidências gramaticais que poderiam ser citadas. Temos entre os versos 7 e 8 certo paralelismo:

7 [...] *os olhos com que visse*

8 *as asas com que* o vale do mistérios *transpusesse.*

É interessante que o que fica sobrando neste paralelismo é a parte que dialoga com outros pontos da estrofe (I), e mesmo da estrofe (II), os genitivos:

1 [...] *os signos da matéria*
4 [...] *à margem do caminho,*
5 [...] *nas grimpas da montanha.*
7 [...] *no meio da jornada,*
8 [...] *o vale do mistério*

A estrofe (III) já está em pleno diálogo com a estrutura das três estrofes finais. O verso 10,

10 E canta o socorrido, e em sua voz um novo sol gravita,

mantém ligações com as estrofes (IV), (V) e (VI), já que “*E canta o socorrido...*” nos sugere “*Ei-lo que canta...*” (estrofes (IV) e (V)), e em “*... um novo sol gravita*”, nos sugere “*... um novo mar se encrespa*” (estrofe (IV)), e também há uma certa relação entre “*... e em sua voz...*” e “*e uma só língua ecoa...*” da estrofe (V). Neste ponto nos parece que a voz que canta é a voz que ecoará pela Torre de Babel.

Já os versos 11 e 12 têm um padrão próprio. Vejamos:

11 *como o que* luz no céu, *porém mais quente*
12 *como o que* apaga estrelas, *mas sem corpo.*

Trata-se de dois versos decassílabos. Na primeira parte dos versos temos uma conjunção “como” seguida do artigo definido “o” e de um pronome relativo “que”, repetidos desta forma nos dois versos. O acento na sexta sílaba ocorre em dois substantivos: “céu” e “estrelas”, dentro de um mesmo campo semântico. Na segunda parte dos versos temos as conjunções adversativas “porém” no verso 11 e “mas” no verso 12. A partir daí os versos sofrem alterações, no verso 11 surge o advérbio “mais” seguido de adjetivo “quente”, e no verso 12 a preposição “sem” seguida do substantivo “corpo”. De qualquer forma, mesmo com pequenas mudanças entre os versos, a frase gramatical

que os percorre nos faz lê-los como se tivessem quase o mesmo padrão, um mesmo sentido, porém de difícil compreensão.

Estas tessituras gramaticais apresentadas não deixam de ser importante para definirmos algo como o estilo do autor, ou até mesmo o estilo de uma época, como afirma o próprio Jakobson:

A tessitura gramatical da poesia apresenta, além dos procedimentos comuns ou mais constantes, muitos traços diferenciais salientes, característicos de uma dada literatura nacional ou de um período limitado, de uma tendência específica, de um determinado poeta ou até mesmo de uma única obra. (JAKOBSON, 1970, p. 76).

Assim, seria de grande relevância a comparação de um grupo maior de poetas da “Geração de 45”, com o propósito que averiguar esta possível proximidade dos processos gramaticais utilizado pelos poetas. De um modo geral, entendemos que o andamento binário requer em muitos momentos estruturas gramaticais recorrentes. Apenas como ilustração disto, em outra obra do poeta, apresentamos o início do poema em prosa “Um dia azul de outubro”⁴³, de *Lua de ontem*, de 1960. Segue o trecho inicial:

Carne pelos trilhos. Carne sôbre as pedras. Carne humana.
Degradada carne humana. Abatida, aviltada carne humana, feita
choque e humilhação. Sangue, lágrimas, tristeza...
(...)

(RAMOS, 1972, p.101)

O trecho, com o predomínio do ritmo binário, possui a repetição do vocábulo “carne” 5 vezes, “humana” 3 vezes, também ocorre três palavras paroxítonas com quatro sílabas, “degradada”, “abatida”, “aviltada”. Isto facilita que a alternância binária se instaure.

Caminhando para o final de nossa leitura, vamos observar as três estrofes finais do poema. Percebemos nelas estruturas gramaticais constantes, e um paralelismo entre os versos 13 e 14, e depois entre os versos 16 e 17:

13 Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;
14 ei-lo que canta, e um novo homem nasce,
15 um novo homem sob um novo sol.

16 Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;
17 ei-lo que canta!

⁴³ O poema será novamente abordado na seção referente ao livro *Lua de ontem*.

18 E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge.

O primeiro ponto que salta aos olhos é o procedimento anafórico em “Ei-lo que canta”, presente nos dois primeiros versos das estrofes (IV) e (V) , ou seja, repetido quatro vezes. Seguindo a anáfora, temos na segunda parte dos versos 13 e 14 uma estrutura gramatical feita com as mesmas classes gramaticais:

13	<i>e</i>	<i>um</i>	<i>novo</i>	<i>mar</i>	<i>se encrespa</i>
13	prep.	artigo	adjetivo	subst.	verbo com partícula
					[reflexiva]

14	<i>e</i>	<i>um</i>	<i>novo</i>	<i>homem</i>	<i>nasce</i>
14	prep.	artigo	adjetivo	subst.	verbo

Esta mesma estrutura gramatical comunica a mesma idéia de pensamento, a idéia de algo novo florescendo a partir do canto. Para enriquecer os dois versos acima, o verso 15 potencializa a idéia de nascimento:

15	<i>um</i>	<i>novo</i>	<i>homem</i>	<i>sob</i>	<i>um</i>	<i>novo</i>	<i>sol</i>
15	art. indef.	adjetivo	subst.	prep.	art. indef.	adj.	subst.

Em nossa percepção do poema, a riqueza da expressão se dá quando um mesmo padrão gramatical é enriquecido com material diferente, deste modo, o paralelismo, ao invés de se tornar um processo fastidioso, passa a ser um recurso de enriquecimento, na tentativa do poeta em plasmar verbalmente a imagem visual já apartada da realidade. O paralelismo é recurso antigo, foi utilizado nos livros bíblicos com enorme frequência, e aqui recebe o tratamento dado por Péricles Eugênio, alargando ou atualizando sua influência no meio literário.

Fica, portanto, concluída aqui nossa leitura do poema “O mundo, o novo mundo”. Mesmo que o poema mais conhecido da obra continue sendo “Propiciação”, do qual muitos críticos dão notícias, optamos aqui por comentar com mais vagar a peça que leva o título da obra, e este último poema, que para nós é o que melhor representa a busca estética de Péricles Eugênio, seja no aspecto formal do andamento binário, seja no tema metapoético que irá voltar sempre a ser aparecer em outros momentos de sua obra.

Nossa exposição apresentada sobre a obra *Lamentação floral* peca por não esgotar tudo o que há nela para ser discutido, nem era este o nosso objetivo, uma vez que optamos por uma visão panorâmica que possa abrir as portas da poesia de Péricles Eugênio, mesmo que guiada por nossa perspectiva particular. Muito do que foi visto aqui

pode ser transferido para a próxima obra de Péricles Eugênio, *Sol sem tempo*. As duas marcam uma mesma tendência na poesia do poeta lorenense.

3.4 *Sol sem tempo* (1953)

Sol sem tempo foi publicado em 1953 pelo Clube de Poesia de São Paulo. Dedicado a Niza, esposa do poeta, também foi dedicado em memória de Frederico Silva Ramos, pai de Péricles Eugênio. A obra contém 46 poemas, sendo 19 em verso livre, 22 metrificados em sete sílabas, um poema dodecassílabo, um poema decassílabo e 3 poemas que mesclam versos livres e metrificados. Vale ressaltar que a obra alterna, muito próximo do que ocorre em *Lamentação floral*, um poema heptassílabo com um poema em forma diferente, criando uma verdadeira alternância binária. Conta o livro com 4 ilustrações de Tarsila do Amaral. As ilustrações são excepcionais ao agregar novos significados ao sentido dos poemas, além de ajudar o leitor na compreensão das poesias às quais pertencem. Como bem anotou Milton Vargas, “a sensibilidade da pintora ao ler os versos para ilustrá-los souber traduzir em imagens gráficas aquilo que o poema pretendeu indicar. Aliás, a natureza imagística dos versos de Péricles a deve muito ter ajudado” (VARGAS, 1993, p. 15). Alguns versos do *The Waste Land* de T. S. Eliot servem como epígrafe a *Sol sem tempo*. Trata-se dos versos 100 a 103, que figuram na segunda seção do poema “A game of chess”, e que reproduzimos seguidos da tradução de Maria Amélia Neto:

... yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
‘Jug Jug’ to dirty ears.

... no entanto, ali o rouxinol
Enchia todo o deserto com a sua voz inviolável
E ela continuava a gritar – e o mundo continua sempre –
‘Chac Chac’ aos ouvidos imundos.

(ELIOT, s/d, p. 26-27)

Os versos de Eliot, como o próprio Péricles Eugênio vai esclarecer, são uma “alusão à persistência das lendas antigas na memória dos homens de hoje. Essa persistência é simbolizada pelo canto do rouxinol que mantém sua integridade para os ouvidos dos poetas; embora aos ouvidos cerosos do homem de hoje soem como um

ridículo ‘jug-jug’” (VARGAS, 1993, p. 13). Quem sabe isto nos ajude a entender os temas das lendas populares presentes também em *Lamentação floral*. Péricles Eugênio parece um poeta encravado numa fenda temporal. Quando lemos seus poemas e viramos nosso rosto para frente não encontramos nada de modernismos, mas, ao mesmo tempo, quando tornamos nosso rosto para trás, para o passado literário, tudo fica embaçado, sua poesia sempre “soa” como algo antigo, mas nunca “é” antiga, indo além de convencionalismos. Entendemos, de algum modo, ser Péricles Eugênio, por esta pureza de sua poesia, ou do seu canto, uma espécie de Mallarmé anacrônico, aquele da fase “parnasiano-simbolista”, prefigurada em um poema como “Brise Marine” (como aponta Augusto de Campos via Mário Faustino).

Ainda em relação à epígrafe de T. S. Eliot, há no volume um poema que dialoga diretamente com ela, fazendo até mesmo referência direta ao título do poema de Eliot, trata-se, mais especificamente, da segunda parte do poema “Se é noite”, da qual separamos dois trechos abaixo:

Se é noite pelos rochedos,
se é noite sobre os desertos,

se é noite, se é bruma estéril
nos vales da Terra Gasta,

se é noite, se é noite funda
e os seres se fazem trevas,

se é noite no bosque extinto,
ladram matilhas de sombra

despedaçando gazelas.

[...]

Se é noite pelos rochedos,
se é noite na Terra Gasta,

se é noite, se é noite funda,
corisco, por que demoras?

Se é noite, o alfange⁴⁴ do Fim
fulgure na Terra Gasta;

se é noite, o punho de Deus
se abata sobre o que é vivo:

se é noite, noite, se é noite,

⁴⁴ Está “alfanje” na *Poesia quase completa*.

que a sombra leve o universo,

se é noite pelos rochedos,
se é noite...

Na Terra Gasta
nunca mais se faça a luz.

(RAMOS, 1953, p. 91-93-94)

O poema novamente trás no vocábulo “noite” uma referência ao mundo enigmático e sombrio da outra vida, ou de um mundo cuja morte paira sempre rainha da vida. Péricles Eugênio sem dúvida sente atração por este tema, constantemente retornando a ele em tons e medidas diferentes.

Se em *Lamentação floral* o poema “Propiciação” é considerado o principal do livro, trabalhando o ritual da fecundação envolto à floração no mais alto grau, em *Sol sem tempo* será o “Poema do sementeador”, cujo tema mantém-se próximo ao de “Propiciação”. “Poema do sementeador” é, entre os de Péricles Eugênio, aquele que mais representa sua obra, sendo muito retomado em antologias e citado recorrentemente. Em uma destas coletâneas, como a *Antologia da nova poesia brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda, de 1970, o poema abre a seção dedicada a Péricles Eugênio. Para conhecimento do leitor, reproduzimos aqui o poema:

Poema do sementeador

Áspera é a terra, o esforço não tem prêmio,
porém à sombra do pomar – rubro pomar! – dos pêssegos do sol
em ti eu vejo, ó torso
de haste, o lírio nunca ausente.

Nenhuma flor, é certo, aponta em meu caminho,
mas desde que teus seios desabrocham na aridez,
em pensamento ressuscito a graça de uma vide
ou faço resplender, à luz do ocaso,
o rosto em fogo das romãs.

Áspera é a terra:
porém quando te despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmims sem consistência
ergue-se no ar
um canto nupcial de pólen tontos;
e ao embalo dos astros renascendo,
eu sementeador,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensangüentado de papoulas
com touros cor de mar ou potros como luas.

(RAMOS, 1953, p. 12)

O poema é uma resposta à aridez da terra, ao poder regenerador da natureza, cuja voz é lançada pelo poeta que, na visão de Milton Vargas, “coloca-se na posição de semeador, confiante no futuro”, isto estaria claro na segunda estrofe. Este retorno ao tema, segundo ele, pode ser visto como uma obsessão “na mentalidade do poeta, e que lhe teria marcado a personalidade” (VARGAS, 1993, p. 14).

Sem sombra de dúvida, *Sol sem tempo* é uma continuação da poesia feita em *Lamentação floral*. A organização da obra alternando poemas em versos livres e poemas metrificados, além da recorrência de certos temas, unida àquela linha lírica apontada pelo próprio poeta em sua “Advertência” à *Poesia quase completa*, faz com que o leitor permaneça no mesmo clima de leitura de *Lamentação floral*. Neste sentido, a tentativa de “decifração” dos poemas permanece num mesmo nível. Este aspecto também foi bem destacado por Milton Vargas, quando diz que Péricles Eugênio

adota a técnica de, predominantemente, agrupar palavras ricas de significações arquetípicas para, por meio delas, evocar as emoções almeçadas. Seu conhecimento de línguas e sua vasta erudição o auxiliam nesse propósito. Mas, sua preocupação com a beleza dos símbolos é maior do que com os seus significados; disso resultam versos de beleza inebriante porém, algumas vezes, de significado quase enigmático. (VARGAS, 1993, p. 13)

Exemplos de versos com esta beleza inebriante e enigmática saltam aos olhos do leitor em *Sol sem tempo*, vejamos alguns casos:

Ao pé de zimbros e faias,
nem rumor de tempestade,
as éguas de ilhais aéreos
pastam na grama do tempo:

(“Balada às filhas dos corcéis dos pés de tempestade”, RAMOS, 1953, p. 23)

seios de resina perfumando as brenhas,
testa como a testa da serpente oculta,

coxas quase chamas, longas e maciças,
a Mãe de Ouro aguarda o sêmen dos heróis.

(“Tetracórdio”, RAMOS, 1953, p. 39-40)

os rios murmurantes de nelumbos,
carpas de ocaso, lírios trêmulos de azul,

(“Monólogo do exílio”, RAMOS, 1953, p. 51)

Péricles Eugênio já dizia, em seu artigo “Inspiração e comunicação”, que “os teóricos gregos⁴⁵ condenavam o acúmulo de figuras e nomeadamente de metáforas, pois estas eram capazes de tornar o texto enigmático; achavam, contudo, que a metáfora, se bem usada era de grande valor...” (RAMOS, 1956, p. 40).

A nota enigmática dos significados da poesia de Péricles Eugênio, já estaria estampada logo no primeiro poema de *Sol sem tempo*. Em “Noturno”, o verso derradeiro estampa metaforicamente a situação do poema frente o poeta:

Noturno

Divago pisando trevas:
cor de sândalo, cor de gôndola,

trajando estranha roupagem,
quase bruma, quase alheio,
do sono o verso nasceu.

Quem o fez? Secreta mágoa,
ou a mão de um anjo oculto?

Cegueira de olhos velados,
perdida graça da origem,

que sabe a flor da raiz?

(RAMOS, 1953, p.11)

Se utilizarmos ao ler o poema a metáfora da flor como sendo o próprio poema, ou a poesia, e a raiz como a força que a nutre, o poeta, e, se mesmo assim, o desconhecido parece pairar entre as duas entidades, podemos então compreender versos como “divago pisando trevas”, ou este outro, mais sintomático da situação do poeta, “do sono o verso nasceu”. Entretanto, a terceira estrofe rompe nosso raciocínio ao questionar “Quem o

⁴⁵ Entre alguns destes teóricos gregos, Péricles Eugênio cita Pseudo-Demétrio, que em seu “Sobre o estilo” diz ser aconselhável utilizar as metáforas dentro de certos limites, mas que em determinados casos ela é preferível à linguagem direta, e salienta que na poesia ditirâmbica ela pode ser usada sem qualquer restrição. Outro citado por ele é Aristóteles, que na *Retórica* também limita o uso das metáforas, por gerarem certa “frieza à elocução”, já na *Poética* a “elogia como prova de gênio feliz, e onde exige que o estilo seja claro sem ser baixo” (RAMOS, 1956, p. 40), e soma-se a isto o fato de repelir a elocução formada apenas por metáforas, pois ela redundaria em enigma.

fez?”, seria a “secreta mágoa” ou, algo mais desconcertante, “a mão do anjo oculto”⁴⁶. Seria este o mesmo anjo de Drummond?

Domingos Carvalho da Silva, em seu “Dois estudos sobre um poeta”, também analisa estes versos iniciais de *Sol sem tempo*. Pare ele, um arcabouço matemático não seria ilógico para um debate sobre a essência da poesia, pois Péricles Eugênio sugeriria um no poema “Noturno”. A questão estaria justamente no verso “que sabe a flor da raiz?”, que contém, segundo ele, uma afirmativa sub-reptícia. Ainda segundo Domingos Carvalho:

O arcabouço matemático seria, por conseguinte, esta “proporção”: o verso está para o sono como a flor para a raiz. E desde logo se evidencia que a “proporção” tem muito de verdade, mas não a contém toda. E isto está bem claro na obra poética e na posição teórica do próprio autor de *Sol sem tempo*, adepto irrecusável das teorias racionalistas em voga entre ingleses e norte-americanos.

De resto o citado poema de abertura do livro (“Noturno”), no qual se proclama a origem onírica do verso, foi formulado e ponderado refletidamente. No surrealismo o verso é obra do mundo subconsciente (e não do sono); no poema do Sr. Péricles Eugênio o verso é a flor, a obra da raiz (sono), mas esquecida de sua origem. Entre a raiz a flor há o caule e a ramagem, o que faz com que o poeta verifique estar na flor “perdida a graça da origem”. A distância que vai da raiz à flor é o mundo da elaboração racional. (SILVA, 1966, p. 75)

Mas o que acontece na “raiz”, ou no período pré-poema, pode ser descortinado pelo próprio Péricles Eugênio. O sugestivo tema da inspiração do poeta, tão ferrenhamente refutado por alguns, é tratado com todo cuidado por ele em seu artigo “Alguns sentidos da palavra inspiração”. O título do artigo é muito bem engendrado, pois se trata de visões específicas da palavra inspiração. Em primeiro lugar, vale apontar que o poeta aceita falar da inspiração frente o fazer poético, pois, segundo ele, “no estádio em que a poesia ainda não está escrita, ou o está sendo, é possível falar de inspiração”, embora, para ele, isto seja mais do interesse dos próprios poetas ou dos psicólogos. Mas este sentido de inspiração apontado por ele deve seguir a idéia concedida ao termo por Paul Claudel, quando diz:

todas as faculdades estão no grau supremo da vigilância e da atenção, cada uma pronta para fornecer o que pode e o que é preciso, a memória, a experiência, a fantasia, a consciência, a coragem intrépida e por vezes heróica, o gosto, que julga logo o que é contrário ou não ao nosso intuito ainda obscuro, a inteligência sobretudo que olha, avalia, pede,

⁴⁶ Nossa posição diante do poema “Noturno” é muita próxima da visão apontada por Milton Vargas em seu artigo.

aconselha, reprime, estimula, separa, condena, reúne, reparte e derrama por tudo a ordem, a luz e a proporção. Não é a inteligência que faz, é a inteligência que nos olha fazer. (CLAUDEL, apud, RAMOS, 1956, p. 43)

É interessante uma aproximação deste “intuito obscuro” com a “raiz” presente do poema, estabelecendo o desconhecimento da “raiz” pela “flor”. Mas ainda há outro sentido para a palavra inspiração abordado por Péricles Eugênio, no qual “não basta conhecer as regras técnicas para fazer um bom poema; é necessário, antes do mais, que a pessoa tenha o dom da poesia” (RAMOS, 1956, p. 43), ou seja, como equivalente ao antigo aforismo “poeta nascitur”, “o poeta nasce, não se faz” (1956, p. 43). Assim, um bom tratado de poética não desencadeará no nascimento de bons poetas, ou boa poesia pelos não poetas.

Voltando ao poema, vejamos como Péricles Eugênio, ao descrever o efeito da inspiração na elaboração da poesia, registra em seu texto teórico o que ele mesmo propõe em sua poesia:

Em sua raiz, a poesia é incontrolável. Brota não deliberadamente, por meio de uma imagem que nucleia o poema, de um sentimento vago que logo toma corpo. A razão não lhe dá origem, já que a poesia rebenta, como que semi-alheia, no pensamento do poeta; por isso mesmo, não será genuína quando se faça apenas com um jogo hábil de palavras. Certo, a poesia se serve das palavras, e o poeta, ao escrever, seleciona vocábulos, frases, sentenças. Mas aí já se trata da parte artesanal, do lado crítico da composição, e não de sua fase mais remota, em que ao menos um verso – o verso que às vezes gera o poema – nasce sem escolha nem interferência das faculdades seletivas do poeta. É o verso dado, esse milagre brumoso que já foi explicado como dádiva dos deuses. Tanto mais inspirado estará o poeta, na fase da composição, quanto mais o poema for saindo fluente. O gosto e a inteligência, quando o poeta está verdadeiramente inspirado, pouco têm a fazer: a tudo vão dando calorosa aprovação. (RAMOS, 1956, p. 44)

Parece-nos que a citação acima pode ser considerada indiretamente uma espécie de crítica genética para o poema, se o poeta pode as não ter pensando de forma comum, a sua forma de pensamento entrelaça seu trabalho poético ao crítico/teórico ou vice-versa, ponto que defendemos nesta nossa tese.

Ainda para Domingos Carvalho, Péricles Eugênio não repele “as nascentes oníricas da poesia”, porém não significa “que as aceite, como aceitamos a água subitamente irrompida do solo. Urge filtrar, canalizar” (SILVA, 1966, p. 75-76), ou seja, o poeta precisa trabalhar como artífice, olhar para o poema como um artefato artístico, como queria Mario de Andrade, e olhar

dentro de um conjunto de regras de poética que, embora pareçam convencionais a alguns jovens menos prevenidos, são válidas e permanentes como as leis ou matemática. Aceitar tais regras não significa chegar ao extremo da boa fé formalista, traduzida na fórmula “the best words in the best order”, que Coleridge elaborou para definir a poesia. Significa porém descobrir verdades cuja omissão traz, como resultado, o abastardamento da obra poética. (SILVA, 1966, p. 76)

A passagem reflete bem a postura de um membro da “Geração de 45”, que deve ser respeitada, embora falar em leis permanentes da física e matemática parece não ser um bom fundamento para justificar o conjunto de regras de poética.

O caráter metalingüístico do poema “Noturno” vincula-se, em uma macro-visão, ao mesmo assunto abordado pelo poema “O mundo, o novo mundo”, de *Lamentação floral*. Deste modo, vamos entrevedo estruturas paralelas entre as duas obras, dois poemas de abertura que tratam da poesia, da escritura, do canto do poeta, e, quase em seguida, poemas como “Propiciação” e “Poema do semeador” que trabalham o tema da fecundação e a fertilização da natureza como geradora de vida. Não seria desvario também dizer que as duas obras são concluídas por poemas com temas afins, uma vez que “Epitáfio”, como foi visto anteriormente, fala da transitoriedade da vida, da qual o poeta pode vencer somente através de seu pensamento, ao tornar eterna em sua poesia as figuras das “rosas” ou das “vagas”, pois, assim, elas brilharão sobre a poeira em que o poeta se transformará. Já no poema “A obscura efígie”:

A obscura efígie

Pó que ruge, barro e sonho, lenda irada,
passa o tempo, eis meu retrato:

nebulosas naufragadas
na memória da Serpente;

vela negra no horizonte;

estilhaços invioláveis,
à espera de quem os una:

lamento de morto vivo:

corpo afogado nos brejos,
alma enterrada nos astros...

(RAMOS, 1953, p. 104)

Essa taciturna figura retrata não as rosas e vagas etéreas, mas um sombrio ícone do eu-lírico, sucumbido a um mundo escuro, cuja imagem de “lamento de morto vivo” ou “corpo afogado nos brejos” dá a clara noção de futuro. Este poema é bem mais soturno que o anterior, mas de qualquer forma estabelece um diálogo, até mesmo formal, onde encontramos versos solitários ao lado de dísticos e a variação de verso livre e metrificado. De nossa parte, gostaríamos de salientar especificamente o verso “vela negra no horizonte”, uma bela expressão para configurar esta figura obscura, somamos a isto, o equilíbrio estabelecido de sons em sua linha melódica, onde o “e” e o “a” repetem-se de forma equânime, assim como o complemento alterna o “o” e o “i” e “e”, cuja sonoridade dos últimos dois é bem próxima:

vEIA nEgrA nO hOrIzOntE⁴⁷

e a – e a / o i - o e

Além de ser um exemplo de verso com andamento binário:

ve/la/ne/gra/no ho/ri/zon/te 1-3-5-7

Infelizmente o poema não foi acrescentado à *Poesia quase completa*, ficando, portanto, restrito apenas aos leitores com acesso ao livro de 1953.

Ainda em seu estudo sobre *Sol sem tempo*, Domingos Carvalho da Silva faz a seguinte afirmação: “O verso livre – sob o aspecto rítmico – não existe” (SILVA, 1966, p. 76). Para ele, o verso funcionaria dentro de uma estrofe de forma orgânica, não existindo, assim, a liberdade imaginada de verso a verso, a não ser, quem sabe, no caso do poema com apenas um verso. Mesmo este pode ser refutado, basta nos lembrarmos do poema de abertura do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*,

Amor

Humor

(ANDRADE, 2001, p. 21)

Neste micropoema o verso único está ligado tanto rítmica quanto metricamente ao título do poema, caso raro, pois se trata de dois dissílabos de ritmo iâmbico, o que demonstra as possibilidades da poesia. Mas voltando a Domingos Carvalho, o que ele acredita ser importante ao poeta é a capacidade de libertação de meios de expressão já

⁴⁷ O “o” de “no” e de “horizonte” conta-se somente como uma vogal, por força da sinalefa.

ineficazes. E à crise da expressão, que sofreu a poesia passadista, deveria ser superada com “uma nova linguagem poética dentro de poemas metricamente regulares ou não” (SILVA, 1966, p. 76). No caso de Péricles Eugênio, “a vocação, o temperamento, a educação e o instinto de poeta se unem, de tal modo, ao conhecimento técnico de seu ofício que, como resultado, os seus poemas se deslocam do plano transitório das modas e escolas para o debate, menos efêmero, dos problemas ligados à essência e aos fins da própria poesia” (1966, p. 77).

Dito isto, quando afirmávamos que *Lamentação floral* (o mesmo serve para *Sol sem tempo*) constitui uma obra difícil de ser vinculada a uma escola ou moda, é porque ela trata de algo perene na poesia, a beleza, ou simplesmente, da própria poesia. Lembra-nos Milton Vargas, que Cassiano Ricardo já havia sintetizado a emoção despertada pela poesia de Péricles Eugênio em uma única palavra: beleza. Para Vargas, o significado de beleza na poesia de Péricles Eugênio tem um sentido nítido: “a sagração da natureza na sensualidade da vida, recordada em serenidade, à vista do eterno retorno da primavera e da certeza da morte e ressurreição” (VARGAS, 1993, p. 20). Esta liberdade presente na poesia de Péricles Eugênio, bebendo de todas as fontes da poesia universal, “sem olhar para as fronteiras nem para o calendário” fez com que ele, na visão de Domingos Carvalho, insistisse “em sua filiação inequívoca às origens mais puras e tradicionais do nosso lirismo” (SILVA, 1966, p. 77). Sem dúvida, a filiação que mais marcará este vínculo com a tradição será o recorrente uso do verso heptassílabo, utilizado em todos os seus livros. Para Domingos Carvalho, “a insistência na redondilha maior é talvez uma das manifestações dessa fidelidade ao espírito de nossa poesia, que ele cultivava nua linguagem digna, sem enxertos e regionalismos” (1966, p. 77). Entendemos que o poeta consiga este efeito ao abandonar nesta medida tradicional as rimas, e ao instituir um claro ritmo silábico-acental, fugindo ao silabismo mais ordinário a esta medida de verso.

O último ponto assinalado é tratado da mesma forma como o visto em *Lamentação floral*. Separamos o poema “Noturno 2.º” para vermos este funcionamento do verso heptassílabo de Péricles Eugênio em *Sol sem tempo*. Segue o poema e nossa proposta de escansão:

Noturno 2.º

Brasa ou relho, sopro ardente,
pura angústia! a sombra queima.

Triste é a noite, ah! sem descanso!

Que vigília nos acusa!

Culpas surdas, corpos negros
estirados pelo chão;

esta é a lâmina: retinta!

Quem nos livra dos despojos,
da vergonha, do castigo?

Quem nos livra, enquanto é noite?

Quem nos livra?! O galo canta.
Não existe salvação.

(RAMOS, 1953, p. 44)

Bra /sa ou / rê /lho, / sô /pro ar/ den /te,	1-3-5-7
Pu /ra na/ gús /tia! a / som /bra / quei /ma.	1-3-5-7
Tris /te é a / noi /te, ah! / sem /des/ can /so!	1-3-5-7
Que / vi/ gí /lia / nos /a/ cu /sa!	1-3-5-7
Cul /pas / sur /das, / cor /pos / ne /gros	1-3-5-7
es /ti/ ra /dos / pe /lo / chão /;	1-3-5-7
es /ta é a / lâ /mi/ na : /re/ tin /ta!	1-3-5-7
Quem /nos / li /vra / dos /des/ po /jos,	1-3-5-7
da / ver/ go /nha, / do /cas/ ti /go?	1-3-5-7
Quem / nos / li /vra, en/ quan /to é / noi /te?	1-3-5-7
Quem /nos / li /vra?! O / ga /lo / can /ta.	1-3-5-7
Não /e/ xis /te / sal /va/ ção /.	1-3-5-7

Sem rimas, o poema inscreve a típica música de Péricles Eugênio, versos medidos e ritmo constante, entretanto, o poeta parece utilizar pausas estratégicas em alguns versos para que o ritmo não seja demasiadamente martelado. Estas pausas são estruturadas com o uso de pontos de exclamação e interrogação, além de vírgulas e dois pontos.

Outra estrutura que parece dialogar com parâmetros tradicionais é a encontrada no poema “Sob as árvores”⁴⁸. Sua organização formal é feita por quatro quartetos formados por três versos decassílabos, e seguidos do seu respectivo quebrado. Porém, Péricles Eugênio utiliza um verso decassílabo com acento na quinta sílaba, o que irá gerar um verso quebrado também pentassilábico. O esquema parece ser composto a partir do padrão da ode sáfica. Vejamos o poema, seguido de sua escansão:

⁴⁸ O poema “Sob as árvores” não está presente na *Poesia quase completa*.

Sob as árvores

Suam mel os troncos, prodígios os ramos:
toma o bronze antigo e sigamos, flor!
pelo bosque denso a colher aven-
cas e dormideiras.

Rincha meu cavalo escarvando os álveos:
onde a mão pousaste nasceram fontes,
mas de suas águas eu não bebi:
despe esses teus flancos!

Cerra contra o peito a serpente negra,
ah! descinge ao menos teu leve manto!
Ombros de magnólia, de paina insone,
isto é o que procuro:

teu sorriso claro nas horas tristes,
tua voz de incenso... Rasgando as trevas,
sejam meu repouso teus braços de ouro,
ó bacante e ovelha!

(RAMOS, 1953, p. 86)

Su/am/ mel/ os/ tron/cos/, pro/dí/gios os/ ra/mos: 1-3-5-8-10
To/ma o/ bron/ze an/ti/go e/ si/ga/mos/, flor/! 1-3-5-8-10
pe/lo/ bos/que/ den/so a/ co/lher/ a/ven-/ 1-3-5-8-10
cas/ e/ dor/mi/dei/ras. 3-5

Rin/cha/ meu/ ca/va/lo es/car/van/do os/ ál/veos: 1-3-5-8-10
on/de a/ mão/ pou/sas/te/ nas/ce/ram/ fon/tes, 1-3-5-8-10
mas/ de/ su/as/ á/guas/ eu/ não/ be/bi/: 1-3-5-8-10
des/pe e/sses/ teus/ flan/cos! 1-3-5

Ce/rra/ con/tra o/ pei/to a/ ser/pen/te/ ne/gra, 1-3-5-8-10
ah/! des/cin/ge ao/ me/nos/ teu/ le/ve/ man/to! 1-3-5-8-10
Om/bros/ de/ mag/nó/lia/, de/ pai/na in/so/ne, 1-3-5-8-10
is/to é o/ que/ pro/cu/ro: 1-3-5

teu/ so/rri/so/ cla/ro/ nas/ ho/ras/ tris/tes, 1-3-5-8-10
tu/a/ voz/ de in/cen/so/... Ras/gan/do as/ tre/vas, 1-3-5-8-10
se/jam/ meu/ re/pou/so/ teus/ bra/ços/ de ou/ro, 1-3-5-8-10
ó/ ba/can/te e o/ve/lha! 1-3-5

Para Rogério Chociay, em sua *Teoria do verso*, o decassílabo, em língua portuguesa, ainda não possui uma classificação completa, Cavalcanti Proença fala em 28 possibilidades de realização do verso, mas para Chociay este número pode ser bem maior, diante da riqueza que pode atingir a melodia das linhas decassilábicas. Num aspecto geral, Rogério Chociay indica duas possibilidades peculiares de emprego do decassílabo: “a primeira, numa relação pentassilábica simétrica 5+5, cuja receita de composição pode

ser estabelecida a partir de hemistíquios agudos; na segunda englobamos todas as outras possibilidades, que depois subdividiremos em modelos distintos” (CHOCIAY, 1974, p. 105). Esta segunda possibilidade pode até possuir acento tônico na quinta sílaba, mas ela terá uma fundamentação neutra na caracterização do verso.

No poema “Sob as árvores”, Péricles Eugênio utiliza a primeira opção, utilizando a receita 5+5. Porém os seus versos são construídos de formas diferentes. Ou na relação 5 grave + 5 com sinalefa, como pode ser visto nos seguintes versos:

Toma o bronze antigo // e sigamos, flor!
 5 10
 pelo bosque denso // a colher aven-
 5 10
 Rincha meu cavalo // escarvando os álveos:
 5 10
 Cerra contra o peito // a serpente negra,
 5 10

Ou na relação 5 grave + 4, em que os hemistíquios não estão mais articulados, mas mesmo assim é mantida a linha intensiva 5-10, como pode ser visto nestes outros versos:

Suam mel os troncos, // prodígios os ramos:
 5 10
 onde a mão pousaste // nasceram fontes,
 5 10
 mas de suas águas // eu não bebi:
 5 10
 ah! descinge ao menos // teu leve manto!
 5 10
 Ombros de magnólia, // de paina insone,
 5 10
 teu sorriso claro // nas horas tristes,
 5 10
 tua voz de incenso... // Rasgando as trevas,
 5 10
 sejam meu repouso // teus braços de ouro,
 5 10

Os quebrados mantêm a estrutura da primeira parte do verso, numa seqüência rítmica binária 1-3-5, que acreditamos haver exceção apenas na primeira estrofe, cuja sílaba “ca”, restante do “avenca” do verso anterior, não ganharia contorno de forte em nossa percepção. O quebrado, ou pé quebrado, vale lembrar, é um verso que faz parte de outro maior, portanto, os pentassílabos aqui são partes dos decassílabos.

Em seu artigo “O decassílabo”, presente n’*O verso romântico e outros ensaios*, Péricles Eugênio não traça nenhum comentário específico sobre a relação 5+5 do verso

decassílabo, apenas faz referência ao poeta português Camilo Pessanha (1867-1926) como um dos cultuadores das variações possíveis do decassílabo, e, entre vários exemplos, cita o seguinte verso de *Clépsidra*: “Lírios, lírios, águas do rio, a lua...” (RAMOS, 1959, p. 53). Cujo ritmo é idêntico ao usado pelo poeta paulista, vejamos na escansão:

Lí/rios/, lí/rios/, á/gua/ do/ ri/o, a/ lu/a... 1-3-5-8-10

Rogério Chociay também cita como exemplo da receita 5+5 Camilo Pessanha. Em seu poema “Canção da partida”, Camilo Pessanha vai utilizar as receitas 5 agudo + 5 (não utilizado por Péricles em seu poema), o 5 grave + 5 com sinalefa e o 5 grave + 4, estes dois últimos utilizados por Péricles Eugênio. Abaixo, temos três exemplos das respectivas receitas apontados por Rogério Chociay em “Canção da partida” (CHOCIAY, 1974, p. 106):

Ao meu coração // um peso de ferro	5 agudo + 5
E um lenço bordado... // <u>Es</u> se hei-de o levar sinalefa	5 grave + 5 com sinalefa
A última, de antes // do teu noivado	5 grave + 4

Em nota, Rogério Chociay chama a atenção para a estrutura geral do poema “Canção da partida”, formada por quatro quartetos decassilábicos, cujos dois primeiros terminam com um quebrado. Separamos aqui a primeira estrofe do poema:

Ao meu coração um peso de ferro
Eu hei-de prender na volta do mar.
Ao meu coração um peso de ferro...
Lançá-lo ao mar.

(PESSANHA, 1956, p. 93)

Embora o ritmo seja diferente neste caso, com uma marcação 2-5-7-10, o poema, ao lado do verso de Camilo Pessanha citado no artigo “O decassílabo”, pode ser uma indicação de influência no poema “Sob as árvores”. Mas esta influência do poeta simbolista português é apenas uma suposição de nossa parte.

Nossa leitura particular destes versos de “Sob as árvores”, levando em conta a alternância binária, entrevê neles a possibilidade de uma dupla articulação do ritmo binário, com um movimento trocaico no primeiro hemistíquio e um movimento iâmbico no segundo hemistíquio. Exemplificamos abaixo com as duas primeiras estrofes do

poema, embora o padrão mantenha-se em todo o poema, ressaltando a exceção do primeiro quebrado, como já foi apontado:

Suam | mel os | troncos, | prodí| gios os ramos:
 _ U _ U _ U U _ U _ U
 Toma o | bronze an| tigo e | siga| mos, flor!
 _ U _ U _ U U _ U _
 pelo | bosque | denso a | colher | aven-
 _ U _ U _ U U _ U _
 cas e dor| mideiras.
 U U _ U _ U

Rincha | meu ca| valo es| carvan| do os álveos:
 _ U _ U _ U U _ U _ U
 onde a | mão pou| saste | nasce| ram fontes,
 _ U _ U _ U U _ U _ U
 mas de | suas | águas | eu não | bebi:
 _ U _ U _ U U _ U _
 despe es| ses teus | flancos!
 _ U _ U _ U

O padrão rítmico do poema é muito rígido, ocorrendo apenas um enfraquecimento no primeiro quebrado, onde o ritmo é de um anapesto seguindo de um iambo. Outro ponto que chama a atenção é nossa postura em acentuar como forte a sílaba, teoricamente fraca, “ses” de “esses”, no verso quebrado “despe esses teus flancos!”. A sílaba “ses”, além de estar posicionada entre duas sílabas fracas, o que lhe garante maior força, sofre o impulso do rígido ritmo estruturado no andamento binário trocaico, levando, portanto, acento na terceira sílaba do verso.

A estrutura formal do quarteto, três versos decassílabos, seguidos do quebrado no quarto verso, é tradicional na literatura brasileira, pois encontramos esta estrofação heterométrica, por exemplo, na nossa poesia romântica, como no poema “Temor” de Junqueira Freire, do qual reproduzimos a primeira estrofe, e sua respectiva escansão:

Ao gozo, a gozo, amiga. O chão que pisas
 A cada instante te oferece a cova.
 Pisemos devagar. Olha que a terra
 Não sinta o nosso peso.

(RAMOS, 1965, p. 208)

Ao/ go/zo, a/ <u>go</u> /zo, a/mi/ga. O/ <u>ch</u> ão/ que/ <u>pi</u> /sas	4-8-10
A/ ca/da ins/ <u>tan</u> /te/ te o/fe/re/ce a/ <u>co</u> /va.	4-8-10
Pi/se/mos/ de/va/ <u>gar</u> /. O/lha/ que a/ <u>te</u> /rra	6-10
Não/ <u>sin</u> /ta o/ <u>no</u> /sso/ <u>pe</u> /so.	2-4-6

Nesta estrofe temos dois decassílabos sáficos seguidos de um decassílabo heróico e seu respectivo quebrado. O exemplo, como nos que seguem, tem uma diferença fundamental com o poema de Péricles Eugênio, que é o acento tônico utilizado por este na quinta sílaba.

Também há a ocorrência desta estrutura em nossa poesia árcade, podendo ser encontrada, por exemplo, na “Lira XXIX”, de Tomás Antônio Gonzaga, cujos decassílabos são heróicos:

A quem gastar não sabe, nem se anima,
Entrega as grossas chaves de um tesoiro;
E lança na miséria a quem conhece,
Para que serve o oiro.

(RAMOS, 1964, p. 195)

A/ quem/ gas/tar/ não/ <u>sa</u> /be/, nem/ se a/ <u>ni</u> /ma,	6-10
En/tre/ga as/ gro/ssas/ <u>cha</u> /ves/ de um/ te/ <u>soi</u> /ro;	6-10
E/ lan/ça/ na/ mi/ <u>sé</u> /ria a/ quem/ co/ <u>nhe</u> /ce,	6-10
Pa/ra/ que/ <u>ser</u> /ve o/ <u>oi</u> /ro.	4-6

No barroco brasileiro, a relação entre versos decassílabos e o verso hexassílabo, funcionando como pé quebrado, pode ser observado no seguinte trecho da “Ode” de Alexandre de Gusmão (1695-1753), vale salientar que a estrofação é diferente:

Tu sabes, ó Marília, que eu te amo,
Que vives no meu peito,
Que é teu nome o nome por quem chamo,
Tu só por quem a Amor vivo sujeito;
Vem unir-te comigo,
Faremos ao Amor um doce abrigo.

(HOLANDA, 1979, p. 129-130)

Tu/ sa/bes/, ó/ Ma/ <u>ri</u> /lia/, que eu/ te/ <u>a</u> /mo,	6-10
Que/ <u>vi</u> /ves/ no/ meu/ <u>pei</u> /to,	2-6
Que/ é/ teu/ no/me o/ <u>no</u> /me/ por/ quem/ <u>cha</u> /mo,	6-10
Tu/ só/ por/ quem/ a A/ <u>mor</u> / vi/vo/ su/ <u>jei</u> /to;	6-10
Vem/ u/ <u>nir</u> /-te/ co/ <u>mi</u> /go,	3-6
Fa/re/mos/ ao/ A/ <u>mor</u> / um/ do/ce a/ <u>bri</u> /go.	6-10

Estes exemplos servem para mostrar como o poeta dialoga com a tradição, embora a utilização do verso decassílabo com acento na quinta sílaba não seja o padrão mais comum utilizado pelos poetas⁴⁹ no contexto global da literatura brasileira. Também

⁴⁹ Em sua *Teoria do verso*, Rogério Chociay exemplifica os decassílabos com hemistíquios pentassilábicos com versos de poetas do nosso período moderno, como Joaquim Cardozo, Cassiano Ricardo, Tasso da

vale ressaltar o trabalho rítmico, que parece ser pensado mais na linha de forma global, do que pensando nos tradicionais acentos dados aos versos decassílabos sáficos e heróicos. Mesmo que o trabalho rítmico empregado em seus versos diferisse, assim como sua concepção imagética, da expressão tradicional, não podemos dizer que Péricles Eugênio não volte a trabalhar formas anteriores, e isto, como foi visto previamente, ensejou muita crítica ruim aos poetas de 45.

Domingos Carvalho da Silva comenta, em outro momento do seu artigo, sobre a definição feita pela crítica de ser a poesia de Péricles Eugênio composta com “certa frieza de mármore”, sendo Péricles Eugênio, portanto, um “poeta marmóreo”, tanto por ser frio quanto por ser modelado. Embora o crítico não ofereça exemplos, não é difícil encontrar peças de Péricles Eugênio onde esta sensação de frieza perpassa pelo leitor, e dizer se isto é esteticamente inepto ou não, não parece ser a solução, mas sim uma forma de afirmar a poesia produzida pelo poeta. Vejamos o poema “Naufrágio”:

Naufrágio

Sob as gaivotas lunares
vogam na poeira das ondas
teus seios, folha perdida
frente a um rebanho de praias.

E à flor das águas resvala
teu ventre, promessa extinta:
- lamúria de espuma fria
gotejando sal e trevas.

Sim, morta quanta esperança
tão noturna como a lua!

(RAMOS, 1953, p. 78)

A emoção parece estar contida. Tal efeito pode ser conseguido com a criação incessante de metáforas, logo na primeira estrofe temos algumas, como “gaivotas lunares”, “poeira das ondas”, “rebanho de praias”. Esta última ainda pode ser melhor percebida quando a idéia do encavalar das ondas possa visualmente remeter a um rebanho de ovelhas. Mas ao aproximarmos os termos “gaivotas” e “lunares” o produto será algo de teor mais subjetivo, como por exemplo, as estrelas no céu, ou simplesmente a lua. Também retém a emoção o fato de os detalhes do corpo como os “seios” e o “ventre”

Silveira, Geir de Campos, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Em nota, diz Chociay que sua busca sistemática por este verso se deu a partir do Simbolismo em diante, o que deixa em aberto uma pesquisa do verso em períodos anteriores.

serem comparados a termos que os desabilitam a existência, pois ao lado de “seios” está “folha perdida” e ao lado de “ventre” consta “promessa extinta”.

Mas para Domingos Carvalho, no entanto, há poemas de Péricles Eugênio que vão totalmente ao contrário desta idéia de frieza e modelação, e cita como exemplo o caso do poema “Citação do humano”, onde para ele somente uma pessoa com “indigência de sensibilidade” não captaria “a intensidade emocional do vocabulário do poeta” (SILVA, 1966, p. 79). Vejamos abaixo como o poema difere bastante do anterior:

Citação do humano

1

Povo de areia, despertasse ainda,
espumejando sangue e humanidade!

Onde o que canta é ânsia de ser noite, de ser alma,
não sofrem que a loucura os contamine
os conjurados em redor da luz solar:

fria abominação das águas rasas,
deles é o reino, pois condenam sem ouvir;

escondem que estar vivo é ser abismo,
girar suspenso entre relâmpagos e trevas.

2

Manchando a terra como um fruto impuro,
o canto sem defesa ei-lo perdido:
igual aos mortos, carne justificada,
crua no pátio sob o vôo dos abutres.

Pescoço retorcido, vértebras quebradas,
paralisado o sofrimento e a profecia,
obscuro é o seu comando ao pé da força:
escárnio ou vitupério, o rosto – ofensa imóvel -
insulta e desespera, agride e nos contunde.

3

Sabeis que o poema é um corpo justificado,
de olhar sem alvo à espera de mortalha;

sabeis, a culpa é vossa; e nele agora é pasmo
esse remorso que corrói vossa alegria,
a acusação que gela o sangue em vossas veias.

Vêde-o insepulto, a voz estrangulada,
e esta miséria, e este abandono, e o ríctus de estupor!

Sua mensagem, bem sabeis, agora vos atinge:
não fere como espada, atinge como punho;

e como punho humilha, embora vos redima
e deixe em vossa frente a marca da eleição:

a que é sinal do humano, senha para a noite, salvadora marca.

(RAMOS, 1953, p. 26-27)

Mais adiante em seu artigo, Domingos Carvalho rende tributo à escolha vocabular de Péricles Eugênio, “feita com a ponderação de todas as sílabas, de todos os sons. Mas essa escolha não prejudica a intensidade, a vivência, a sinceridade de sua mensagem; ao contrário, reforça-a porque a reveste de uma armadura de palavras e imagens, inteiramente pessoal e – por que negar? – vibrante” (SILVA, 1966, p. 79). Realmente, o grande desafio da poesia de Péricles Eugênio é encontrar o equilíbrio entre sua postura rítmica muitas vezes rígida com um discurso que escorra, digamos, de forma fluída para o leitor. É impressionante como as travas de sua leitura são dadas no nível semântico, na compreensão de alguns de seus versos ou associações, e não no aspecto sintático de sua poesia. Quando seu trabalho rítmico é tratado por um Wilson Martins como mero exercício técnico, jogo frio com as palavras, parece que o crítico não é complacente com a energia despendida por Péricles Eugênio na busca pelo equilíbrio de seus poemas, confabulando um conúbio entre expressão e forma que soa extremamente pessoal ao leitor.

De qualquer forma, avaliar a poesia de Péricles Eugênio a partir de uma dada visão estética é ir contra o próprio conceito de “Geração de 45”. Vejamos uma das definições da geração a partir do olhar de Domingos Carvalho da Silva, presente neste mesmo artigo que estamos acompanhando, e que nos interessa por ser Domingos Carvalho um contemporâneo do poeta. Diz ele que a “Geração de 45” é

colocar acima de regionalismos, academismos, versilibrismos, modernismos e outros preconceitos peremptos o clima de objetividade artística, o espírito de pesquisa estética, sem desprezo por nenhuma solução de amplitude literária ou humana que, de qualquer modo, valorize o poema e possa contribuir para a criação de uma poesia liberta das fronteiras municipais e de circunstâncias puramente episódicas (SILVA, 1966, p. 79-80)

Esta abertura tomada pelos poetas de 45, mais universalizante, não é sinal de proibição ao regional. Vejamos o caso de Péricles Eugênio, que no dizer de Domingos Carvalho é o menos regionalista, o menos nacionalista, dos poetas modernos brasileiros, mesmo ele não deixa de alinhar poemas como “Se é noite”, “Baladas às filhas dos pés de

tempestade”, “Cantata para Orfeu”, influenciados pela literatura universal, com poemas como “Mãe de ouro”, cujo conteúdo faz referências à verde imbuia ou o jerimum.

Um adendo é necessário neste momento a esta leitura do crítico. Domingos Carvalho redige seu artigo em 1955, dois anos após a publicação de *Sol sem tempo*, portanto, até aquele momento, realmente não era possível ser incluído Péricles Eugênio como um poeta regionalista ou nacionalista brasileiro. Sua poesia distancia-se da realidade social, e vai em busca do lado metafísico do homem, da beleza da natureza ou da natureza como forma de demonstrar a beleza da poesia. Mas a partir de 1960, com a publicação de *Lua de ontem*, esta postura se altera, já que a “poesia-verdade” deste livro vai aproximar Péricles Eugênio de sua terra natal, dando contornos regionais à sua poesia, agora, de forma sistemática, num conjunto de todo um livro. Embora, e isto tem de ser dito, seu objetivo seja a poesia-verdade, uma poesia que possa ser compreendida por qualquer pessoa, tornando um tema regionalista em algo universal.

O conúbio como tema freqüente na poesia de Péricles Eugênio, principalmente nestes seus dois primeiros livros, transpõe a fronteira da poesia em si e cria um diálogo com as tradições literárias, esta união, ou “miscelânea”, produzida pelo poeta é perfeitamente esclarecida no artigo de Domingos Carvalho da Silva, quando redige as seguintes linhas:

Nascido entre os cafezais dizimados do vale do Paraíba, tendo o horizonte fechado pelas sombrias escarpas da Mantiqueira e pelas muralhas da Serra do Mar, Péricles Eugênio sonhou-se desde menino num mundo de mais amplos contornos. Os definhados cafeeiros foram substituídos por oliveiras e álamos, as montanhas ganharam o perfil do monte de Himeto, o rio, sempre opaco no meio do vale, brilhou como o mar de Mirtos. E o poeta entregou-se desde menino à beleza de um mundo ideal em que os deuses controlavam todas as alavancas, restando nas mãos do homem uma flauta e uma ânfora. (SILVA, 1966, p. 80-81)

O interessante do trecho é que traz reminiscências do prólogo preparado por Cláudio Manuel da Costa para suas *Obras*, de 1768. Lá, à beira dos campos de mineração, o poeta nascido em Mariana metamorfoseia seu natal ribeirão do Carmo em um espaço arcade, habitado por ninfas e pastores, e num processo próximo deste, Domingos Carvalho transforma o opaco rio Paraíba, com suas águas barrentas, e à beira de cafezais dizimados por esgotarem a terra, num ambiente propício para florescer a poesia “fertilizadora” de Péricles Eugênio.

Para uma melhor visualização do exposto acima, basta cotejar dois poemas de *Sol sem tempo*, “Pastoral” e “Canção dourada”. Se no primeiro temos uma visão telúrica real

do Vale do Paraíba, já no segundo o mundo simbólico e literário espraia-se em várias reminiscências do universo clássico e bíblico:

Pastoral

Verde, cólera verde. Mantiqueira ardente⁵⁰,
 clangor de serrania, luz, fulgor de copas vigilantes...
 Verdes! Rinchando nas campinas
 vítreas, cada vez mais verdes,
 patas lascando sóis, ferindo pedras,
 raiva o esplendor fremente dos cavalos;
 (verdes!) narinas dilatadas, crinas como nuvens,
 suinãs e ipês, tormentas de corola e abelha,
 verdes campinas, onde os bois escutam sem temor
 o sibilar das cobras nos cupins...

Sol, montaria de ouro, semeador sem trono;
 muros e pousos da cidade-brasa,
 dizei, paredes! confessai, albergues!
 Que outro pastor mais verde,
 mais atento, mais desperto do que o dia?

(RAMOS, 1953, p. 81)

Canção dourada

Punhal rasgando o mistério
 (tremem nuvens sobre os ramos)
 o vento é lamina de ouro,
 o céu, lagar de moscatel:

se cresce, um musgo de opala
 envolve o antigo dragão;
 eis teu busto, menos março
 do que a tarde rosa-chá,
 teu busto, arado de fel!

Sombra de tigre e papoula
 mais distante do que o sonho,
 no bosque das laranjeiras
 - frutificado vergel! –

vidrou-se a Hespéride oculta,
 guardando os frutos sagrados:
 e a areia brilha ambarina,
 e o ar flameja hidromel.

Rainha resplende em tudo,
 jamais ameixa nem parra,
 sumo e gomos de violência,

⁵⁰ Este verso na *Poesia quase completa* ficou re-configurado da seguinte maneira: “Verde, cólera verde, Mantiqueira ardente.”. Também foram trocadas as reticências por pontos-finais nos dois casos presentes no poema.

jamais espasmo de mel,
 a laranja, alma de sol:
 colhe-a nas mãos, companheira!
 Colhe-a, que já nos ofusca
 a ácida brasa, a onda cruel;

colhe-a e apaga-a, companheira!
 Colhe-a, que já nos ameaça,
 dissimulado no incêndio,
 o aço rubro de Caim:
 ah! na vingança das chamas
 rutila o sangue de Abel.

(RAMOS, 1953, p. 79-80)

Os dois poemas estão em seqüência em *Sol sem tempo*⁵¹. A “Pastoral” é uma boa representante da poesia de cor local, no caso, o Vale do Paraíba. Com a referência à Serra da Mantiqueira e seu verde arrebatador, seu verde constante e colérico, na precisa descrição do poeta, o poema vai compartilhando com o leitor a realidade daquele local, que evidencia-se com todo seu ardor nos versos “patas lascando sóis, ferindo pedras, / raiva o esplendor fremente dos cavalos; / (verdes!) narinas dilatadas, crinas como nuvens” onde a figura dos tropeiros, comuns naquelas serranias, é habilmente insinuada. Agregasse a isto as citações às suínas, pássaros, aos ipês, árvores da região, e aos bois que “escutam sem temor / sibilar das cobras nos cupins”, não estamos diante de um verso estritamente regionalista? Aliado a isto, surge a “cidade-brasa”, o Vale do Paraíba mesmo que rodeado pelas grandes altitudes das Serras da Mantiqueira e do Mar tem em suas cidades, na planície do Rio Paraíba, a ocorrência amplamente conhecida de grandes temperaturas, estariam, portanto, aí as “cidades-brasa”?

Já a canção é um bom exemplo do ecumenismo na poesia de Péricles Eugênio, o tom exótico da sombra de tigres ou das laranjeiras, estas já exclamadas por Goethe, e aproveitadas como epígrafe por Gonçalves Dias, em seus *Primeiros Cantos*, tornam-se uma figura recorrente na poesia de Péricles Eugênio, principalmente em seu livro *Futuro*. Aqui, além das laranjeiras, há a presença da Hespéride, figura da mitologia greco-latina representante da fertilização, e a presença das figuras bíblicas, marcadas pelas personagens de Caim e Abel.

Por fim, esta é a liberdade cantada por Péricles Eugênio em sua obra, tratando o regional e o universal dentro de parâmetros que não os diferenciam o suficiente para estabelecer uma posição precisa, é isto ou aquilo. O poeta parece ir produzindo sua obra

⁵¹ O poema “Canção dourada” não foi incluso na *Poesia quase completa*.

ao sabor de suas intenções pessoais, sem preocupações que não sejam as suas posições estéticas. Entretanto, regionalismo de forma sistemática vai ocorrer apenas em sua obra *Lua de ontem*, livro do qual passaremos a tratar agora.

3.5 *Lua de ontem* (1953)

O terceiro livro de Péricles Eugênio, *Lua de ontem*, foi publicado pela Editora José Olympio, em 1960. Dedicado à mãe do poeta e a seu amigo Israel Dias Novaes, traz como epígrafe um trecho da carta da Câmara da Vila de São Paulo ao donatário da Capitania, do dia 13 de janeiro de 1606, cujos dizeres são os seguintes: “... são tão várias e de tanta altura as cousas que cada dia sucedem, que não falta matéria de escrever e avisar e se poderá dizer de chorar” (RAMOS, 1960, s/p). Voltaremos ainda a esta epígrafe, mas antes vale dizer que *Lua de ontem*, diferentemente dos outros livros do poeta, possui um poema-prefácio que esclarece os objetivos do poeta diante de seu livro, forma nova, mas que estabelece um diálogo estético paralelo entre prefácio e obra. O poema se intitula “Manhãs de pássaros”, que reproduzimos abaixo:

Manhãs de pássaros

Terra, nova terra minha, que procuro servir,
 como o estrangeiro que, ofuscado, planta e colhe,
 ou como o neto que restaura em chão maior
 a residência dos avós,
 e nele firma a casa de seus filhos,
 um lar de pedra para os filhos de seus filhos;

ó terra, terra cujas luas não me viram rir
 em velhos tempos, tão amargurados;
 de ti, de teu planalto, de teus pátios conventuais
 onde aprendi a regra de ouro que é a lei,
 de ti, oh deixa que eu me volte para minha doce terra,
 onde o rio tem praias de areia imaculada;
 - para minha meiga, meiga terra,
 outrora a verdejar de cafezais e plantações de cana,
 onde Johann Friedrich Meyer, prussiano de Magdeburgo,
 protestante, maçom grau 32, da Guarda do Imperador,
 ergueu a sua fábrica
 e repousa no solo que murou para si mesmo e os seus patrícios,
 a salvo dos cães que revolviam, fora do cemitério católico,
 as sepulturas não consagradas;
 terra, suave terra, onde ostentaram sua glória, em dias já perdidos,
 os Cavaleiros da Ordem de Cristo e da Ordem da Rosa!

Deixa que eu me volte, ó poderosa do *Non Ducor Duco!*,

para a cidade onde nasci e onde esvoaçou minha infância,
 canário a chilrear no topo das mangueiras;
 deixa, que deporei uma coroa
 ao pé dos seus muros de adôbo,
 das capelas em ruína e das palmeiras imperais,
 cujos leques, fremido no vale,
 falam do antigo esplendor e da imperpétua glória;
 e empunharei sua bandeira, em que drapeja a alma de meus mortos,
 simples e sem mancha;
 e cantarei seu canto, que é o meu canto e o canto de meu sangue,
 o canto que aprendi com suas águas e nos ventos,
 em manhãs de pássaros, de sol, de ipês dourados.

(RAMOS, 1960, s/p)

Tanto a epígrafe quanto o poema⁵² servem como pano de fundo para aquilo que Péricles Eugênio vai definir em sua “Advertência” como sendo a “poesia-verdade”, ou seja, o poeta quer narrar a história de sua cidade natal, Lorena, localizada no interior de São Paulo, mais precisamente no Vale do Paraíba, mas narrar em versos, em poemas com tom de pura prosa e outros com tendência lírica. Entretanto, esta “poesia-verdade” seria a capacidade que a história particular desta cidade tivesse de ser compreendida de forma universal, por qualquer leitor. Este é o teste de Po Chu-i que Péricles Eugênio utiliza ao escrever *Lua de ontem*.

Sobre Po Chu-i (772-846 d.C.), ou Bai Juyi, sabemos que é um importante poeta chinês da dinastia Tang (618-907 d.C.)⁵³. A poesia produzida durante esta dinastia é considerada como o período do classicismo chinês, pois adquiriu formas fixas, com regras de alternância de tons e rimas, que permaneceriam até o século XX. Leonardo Fróes, em seu prefácio “A poesia como arte gestual”, preparado para a antologia *Poemas clássicos chineses*, de onde retiramos as informações relacionadas à dinastia Tang, diz que a língua da poesia clássica é marcada somente pelo essencial e que admitiria ambigüidades com o intuito de realização de grandes sínteses. Ainda segundo Fróes, uma das principais características da poesia chinesa clássica é a utilização de “palavras cheias”, como substantivos, verbos, números, em suma, “dados da realidade concreta”, com isto, deve-se evitar o uso das “palavras vazias”, como preposições, artigos, conjunções, comparativos, partículas, ou seja, elementos de organização da frase. E Leonardo Fróes acrescenta,

⁵² Por escolha do poeta, ou por questões editoriais, os dois pré-textos de *Lua de ontem* não foram incluídos na *Poesia quase completa*, ficando restritos aos leitores da edição original do livro.

⁵³ Os três principais poetas da dinastia Tang são Li Bai (ou Li Po, 701-761 d.C.), Du Fu (ou Tu Fu, 712-770 d.C.) e Wang Wei (701-761 d.C.). Para Leonardo Fróes, em quem nos apoiamos para as informações relacionadas a esta questão, Po Chu-i seria o quarto poeta em importância da dinastia.

como se nota em particular no *jueju*⁵⁴, a omissão deliberada e freqüente do sujeito da frase e seus eventuais pronomes, chega-se ao clima de impessoalidade difusa que esses poemas exalam. Cria-se a visão geral de um conjunto com a simples justaposição de elementos. Quando a natureza entra em causa, como costuma acontecer nesses casos, a experiência relatada nos leva a uma imprecisa fusão de sentimento e paisagem, como se diante da imensidade do todo a diferença suposta entre quem vê e o que é visto não importasse muito. (FRÓES, 2012, p. 19-20)

Claro que alguns pontos levantados por Fróes têm a ver com características próprias da língua chinesa, como a língua não ser flexionada, dispondo de “grande economia de meios”, além dos verbos não serem conjugados, e não haver grafias distintas para singular e plural (FRÓES, 2012, p. 19). Entretanto, em alguns poemas de *Lua de ontem* não estaríamos próximos desta fusão entre natureza, sentimento e impessoalidade esboçadas por Fróes em sua definição da poesia clássica chinesa? Seria possível esta aproximação? Mesmo que seja uma mera hipótese de influência, isto pode dar um novo olhar ao ciclo de poemas “As cinco palavras do município”, presente na primeira parte do livro, “Céu e Terra”. As cinco palavras correspondem, respectivamente, às estrelas, às cores, às árvores, aos pássaros e aos animais e às casas, os últimos dois em um único poema. Vejamos, como exemplo, alguns trechos destes poemas. Retiramos “Das estrelas” a seguinte estrofe:

Mas quando surge Antares, luminoso
 coração de Scorpio,
 lançando sobre mim um turbilhão de flores,
 resplende o céu num festival de lâmpadas:
 Sirius, a que morreu
 em sua máscara vermelha;
 Prócion, o cão com seus ladridos;
 Canopus, o almirante da celeste frota,
 e a Cruz de Cristo junto aos dois luzeiros do Centauro,
 como se desfraldada à brisa atlântica
 nas caravelas do descobrimento.

(RAMOS, 1960, p. 10)

Neste caso, fica visível como a estrela Antares é capaz de tocar o eu-lírico lançando sobre ele “um turbilhão de estrelas”. Também há todo um tom criado pelo eu-lírico que humaniza as estrelas através da apropriação de objetos do mundo humano,

⁵⁴ Forma breve da poesia chinesa, trata-se de uma quadra equivalente ao *rubayat* dos persas ou ao *hai-kai* japonês. O *jueju* derivou do *lüshi*, que, segundo o crítico, é “um poema rimado de oito versos com o mesmo número de sílabas, em geral cinco ou sete, equivaleria para nós a uma oitava” (FRÓES, 2012, p. 18). O *lüshi* posteriormente desenvolveu-se podendo possuir mais de uma estrofe.

como, por exemplo, o “coração”, as “lâmpadas”, a “máscara vermelha”, a “frota”, as “caravelas”.

Também há a fundição de natureza e sentimento num trecho, um pouco mais longo, como o seguinte, agora, “Das cores”:

O azul, sabeis, me vem da Mantiqueira,
antiga porta do ouro e dos brilhantes;
tiro-o igualmente de montanhas de outro rumo,
entre as quais estas que me cingem todo o peito
como um abraço e projeção do Mar e sua Serra:
mas esse é um ilusório azul, o azul fingido
que só a distância cria,
como o outro azul, o que me cobre, o azul do céu,
falso também, apenas filho dos enganos da lonjura.

Confirmo que sou branco,
mas branco não de nuvens ou de flores,
e sim de um rio fabuloso, o Paraíba,
que viu descender as Bandeiras em seu porto;
[...]

(RAMOS 1960, p. 11-12)

Para que o leitor compreenda bem o trecho, é importante ressaltar que o Vale do Paraíba é cercado por duas cadeias de serras, a Mantiqueira e a Serra do Mar. Embora cada uma delas percorra paralelamente o rio em direções opostas, visualmente, para quem está no centro do vale, há uma percepção de que as serras se tocam no extremo do horizonte, criando esta espécie de abraço montanhoso, que é o que o poeta tão bem consegue registrar em seus versos. Desse modo, Péricles Eugênio consegue pela descrição da paisagem, da natureza específica do Vale do Paraíba, metaforizar um abraço que cinge o próprio coração do eu-lírico. No outro trecho, o eu-lírico compara-se à areia branca do rio, assumindo uma metamorfose constante entre natureza e homem, cuja humanidade poderia ser, em nossa opinião, transfigurada em seus sentimentos mais arquetípicos.

Como neste sintomático caso de “Dos pássaros”, na qual essa sugestão ganha os contornos mais claros:

Enquanto vive um homem, muitas coisas acontecem:
e é ele como vento, que percorre as terras
e assim contempla todas as paisagens,
ou como a árvore fincada na campina
e que recebe o vento, o raio, a tempestade,
ou sonha ao pôr do sol, perdidamente,
entre nuvens e pássaros que cantam...

Peito de terra e braços de montanha,
 eu sou dos que não partem, sou dos condenados
 a encasular-se dentro de si mesmos
 e vêem e escutam, pensam e recordam;
 os ventos maus, porém, varreram de meus olhos
 tantas imagens, tantas coisas que não voltam...
 [...]

(RAMOS, 1960, p. 14-15)

Por fim, o poeta através da comparação e da metáfora delimita as diferenças entre feras e habitações em seu “Dos animais e das casas”, cujas duas estrofes abaixo, representam, respectivamente, esses elementos dentro desta perspectiva do entrelaçar da natureza (ou paisagem) e do sentimento:

E são as feras como as árvores da mata:
 cheias de vida como as verdes criaturas,
 mas de uma vida misteriosa e indevassada,
 e só por isso alheia às crônicas, à história,
 a tudo o que é registro em bronze ou documento.

[...]

Sim, minhas casas são pessoas, gente viva,
 e nessa conta é que com elas eu me entendo
 e lhes dirijo minha voz de terra e nuvem,
 quando me toma o sentimento, certas noites,
 da solidão sem paz nem horizonte.

(RAMOS, 1960, p. 17)

Novamente presenciamos a natureza e o sentimento se entrelaçar no tratamento dado às árvores, que possuem aqui “uma vida misteriosa e indevassada”, o que as impossibilitam de participar das crônicas e registros históricos, típicas representações do universo humano. Já as casas são, por metáfora, pessoas, fundindo paisagem e percepção do humano, e, por consequência, dos sentimentos que este humano pode produzir postos em um mesmo nível.

O entroncamento do particular com o universal foi bem delineado por Milton Vargas, para quem o poeta veio “cantar suas raízes, o Vale do Paraíba, sua cidade de Lorena e seus feitos antigos. Porém, não se pode dizer que passou do sonho à realidade; pois Lorena não é mais só um ponto na cartografia do Vale; nem só o que lá aconteceu na sua história” (VARGAS, 1993, p. 15). Para Milton Vargas, a descrição histórica da cidade não deixa de ser simbólica, pois é “símbolo da estirpe humana e sua história numa

situação regional” (1993, p. 16). E avança afirmando que este regionalismo passa a ser “o significado universal da aventura de homens que vieram de ultramar habitar novos Céus e nova Terra [...] Lorena, com seus barões do ouro e do café, não é só a Lorena de Péricles Eugênio da Silva Ramos; mas a de todos nós que aqui, do ultramar, viemos deitar nossas raízes” (1993, p. 16).

Este regionalismo, visto de uma perspectiva universal de *Lua de ontem*, é trabalhado pelo poeta por duas vertentes, sempre tendo a cidade como ponto de partida para a criação poética. Por uma destas vertentes a cidade será o depósito de fatos, lugares, construções, igrejas, pessoas históricas, de que se valerá o poeta para a construção daquela “poesia-verdade” que ele próprio propõe na introdução de sua obra *Poesia quase completa*.

Na segunda vertente, quase sempre de caráter íntimo, prevalece o lirismo já encontrado em suas duas obras anteriores. Nos poemas que seguem esta vertente, a cidade permanece em segundo plano, e pessoas (moradores da cidade) passam a ser o motivo dos poemas, mas não aqueles habitantes históricos e distantes presentes na vertente anterior, e sim pessoas que gravitavam e cruzavam intimamente o universo pessoal do poeta.

As duas vertentes descritas acima compõem as três partes que formam *Lua de ontem*, são elas: “Céu e Terra”, “Descrição do tempo” e “Um homem e seus fantasmas”. Cada parte tem uma abordagem diferente da cidade, das quais tentaremos dar notícia abaixo. Em quantidade de poemas, enquanto a primeira possui apenas 4, as outras duas possuem 19 poemas cada.

A primeira parte, “Céu e Terra”, propõe o reencontro do eu-lírico, na posição de poeta, com sua cidade natal. Este ex-habitante da cidade toma-a como ponte mnemônica de seu próprio passado, e impõe sua percepção particular sobre aquele lugar. Neste sentido, o poema de abertura é o protótipo do que afirmamos:

O filho pródigo

Tentei forjar a rosa alheia à morte,
a ROSA, *aquela*, a déspota de sóis,

ou sua sombra, ao menos uma pétala:
construí-a de asas, luas e brilhantes,
para trazer na mão
alguma cinza – pobre cinza! –
e sete chagas.

Agora, que paguei o preço do resgate,
agora posso reinstalar-me na minha alma;

e posso,
 agora posso –
 comer o pão do sacrifício,

 sentar-me à beira do caminho;

 e, de regresso ao lar paterno,

 soluçar de manso.

(RAMOS, 1960, p. 5)

O poema “O filho pródigo” abre a primeira parte da obra recuperando a idéia já esboçada em “Manhãs de pássaros”, além disto, o poema introduz a primeira referência bíblica do livro, recurso que tornará a ser utilizado na segunda parte. Trata-se de um episódio retirado do evangelho de São Lucas. No evangelho, o filho pródigo é aquele que sai da casa paterna em busca de uma vida nova, com a ânsia de conhecer o mundo, e acaba por gastar todo dinheiro que seu pai lhe havia dado como herança. Sem recursos e passando fome, retorna à casa do pai, e vê-se novamente regalado. Do mesmo modo, no poema de Péricles Eugênio, o eu-lírico na “personagem” do filho pródigo é aquele que sai em busca de sua poesia, forjando sua própria “ROSA”, vocábulo que pode ser entendido como a representação da construção poética, ou do seu resultado final na carreira de poeta reconhecido, então, com dois livros publicados.

A busca parece ter um preço ao eu-lírico, preço pago com as cinzas e as sete chagas. De volta ao lar paterno, o eu-lírico se vê resgatado, agora poderá soluçar tranquilamente. Contudo, tudo isto não significa o fim da poesia, pois o regresso indica um novo caminho e uma nova forma para a criação poética, trabalho que será construído com base no seu local de origem.

No poema, o eu-lírico se desgarrar do seu passado lírico, representado pela “rosa” forjada, “a déspota de sóis”. Esta idéia é reforçada pelo pronome demonstrativo “*aquela*”, em itálico, que nos conduz a pensar nas obras anteriores do poeta, presas exclusivamente ao verso lírico. Assim, colhendo e ofertando a rosa ou mesmo a cinza que dela restou, o eu-lírico sente-se livre na reconstrução e lapidação da história de Lorena. A metamorfose estética, do eu à paisagem, caminha junto à construção histórica da cidade.

Convém ressaltar que, ao afirmarmos sobre este afastamento do lirismo, não queremos dizer no abandono total deste, ou na diminuição de sua qualidade poética. Apenas há um novo tom nos poemas, circundado pela prosa. Muitos deles,

principalmente da segunda parte da obra, foram construídos a partir de documentos históricos sobre a cidade.

O poema “O filho pródigo” é formado por versos livres, contudo, vários metros tradicionais estão presentes. Por exemplo, nos dois versos iniciais, ambos decassílabos, o poeta recupera a alternância binária tão utilizada nos seus dois livros anteriores:

Ten/tei/ for/jar/ a/ ro/sa a/lhei/a à/ mor/te, 2-4-6-8-10
 a/ RO/SA, a/que/la, a/ dés/po/ta/ de/ sóis/, 2-4-6-8-10

Embora o poeta proponha uma "poesia-verdade" em *Lua de ontem*, neste poema inicial é nítida a influência lírica. Vale ressaltar que para o poeta o uso dos versos livres é muito mais uma mistura de versos tradicionais dentro do poema, do que a busca por novas medidas ou a procura de um ritmo interior individual. Os seus ritmos nascem quase sempre das próprias possibilidades rítmicas que o verso escolhido oferece.

Nos versos seguintes do poema percebemos a mudança de metro, mas não uma mudança de ritmo, que se mantém no andamento binário, com exceção do quarto e do quinto versos, que, central na estrofe, traz uma inversão rítmica no primeiro pé, e introduz uma mudança semântica no poema, já que até o quarto verso o eu-lírico versava sobre a tentativa de forjar sua própria ‘rosa’, e após o quinto verso sobre o preço a ser pago por esta meta. Segue o esquema:

3 ou/ su/a/ som/bra, ao/ me/nos/ u/ma/ pé/tala: 2-4-6-8-10
 4 cons/tru/í/-a/ de a/sas/, lu/as/ e/ bri/lhan/tes, 3-5-7-9-11
 5 pa/ra/ tra/zer/ na/ mão/ 1-4-6
 6 al/gu/ma/ cin/za/ – po/bre/ cin/za! - 2-4-6-8
 7 e/ se/te/ cha/gas. 2-4

A segunda parte do poema se abre por dois versos (8 e 9) que podem permitir leituras rítmicas diferentes. O oitavo verso, à primeira vista, nos parece ser um verso alexandrino mais tradicional, já que percebemos nele a presença de dois versos hexassílabos, sendo o primeiro agudo e o segundo grave:

8 A/go/ra/, que/ pa/guei/ | o/ pre/ço/ do/ res/ga/te, 2-4-6 | 8-10-12

Já o nono verso, “agora posso reinstalar-me na minha alma”, traz maior dificuldade que o anterior, pois nele vemos mais possibilidades de interpretação. Uma

primeira, a mais tradicional, poderia o ver simplesmente como um alexandrino trimétrico, com acentos na 4.^a, 8.^a e 12.^a sílabas:

a/go/ra/ **po**/sso/ reins/ta/**lar**/-me/ na/ mi/**nha al**/ma; 4-8-12

Se optarmos em ver o verso construído com o andamento binário, ele poderia ser organizado da seguinte maneira:

a/**go**/ra/ **po**/sso/ **reins**/ta/**lar**/-me/ **na**/ mi/**nha al**/ma; 2-4-6-8-10-12

Entretanto, o encontro de duas sílabas com força de tônicas, o “mi” de “minha” e a sinalefa seguinte entre “nha al”, cria ainda certo desconforto na leitura do verso. A questão poderia ser resolvida com a decomposição do verso em duas partes, um octossílabo seguindo de um tetrassílabo, como no seguinte esquema:

a/**go**/ra/ **po**/sso/ **reins**/ta/**lar**/-me || na/ **mi**/nha/ **al**/ma; 2-4-6-8 || 2-4

Desta forma, o andamento permaneceria binário e com um conjunto total de 12 sílabas poéticas, embora fosse preciso respeitar a pausa métrica no interior do verso e que não fosse computado o pronome “me”.

Outra questão, que poderia ser discutida sobre este verso, reside na ocorrência ou não de sinalefa entre a sílaba “nha” do vocábulo “minha” e a sílaba “al” do vocábulo “alma”. Pois a elisão entre vogal fraca seguida de uma tônica ainda é uma questão sempre em discussão. Sobre isto, já afirmava Rogério Chociay, em sua *Teoria do verso*, que

a sinalefa é a ocorrência normal quando vogais em contato são fracas. Sendo nasal a primeira vogal de encontro, a ocorrência comum é a separação de ambas em sílabas distintas [...] O problema torna-se mais complexo se apenas uma das vogais do encontro é forte: aqui, dependendo da natureza da vogal desacentuada, pode haver a sinalefa ou manter-se o hiato. (CHOCIAY, 1974, p.25)

Como ilustração, tomemos um exemplo em outro poeta onde a sinalefa foi necessária para ocorrer o verso decassílabo, trata-se de um verso do poeta romântico Fagundes Varela:

Rebentou – pelo Sáara – de minh’alma

(CHOCIAY, 1974, p. 25)

Neste caso, também foi necessário uma sinérise em “Sáara” para que o decassílabo do tipo heróico fosse possível:

Re/ben/tou/ – pe/lo/ Sáa/ra/ – de/ mi/nh'al/ma 6-10

De volta ao poema de Péricles Eugênio, se optarmos pela sinalefa temos a vantagem da presença de dois versos de doze sílabas poéticas seguidos, da mesma forma que tivemos com os dois versos decassílabos no início do poema, além da presença constante da alternância binária. Dando-nos, assim, uma estrutura interna do poema com a presença de dois versos isossilábicos seguidos de versos mais livres.

Como possibilidade derradeira, poderíamos não aplicar a sinalefa no verso, ficando ele com treze sílabas poéticas:

a/go/ra/ po/sso/ reins/ta/lar/-me/ na/ mi/nha/ al/ma; 2-4-6-8-11-13

Seria uma possibilidade, pois sendo o poema basicamente em versos livres, pelo menos metricamente, a escolha não deixaria de ser possível. O ritmo também se mantém em certa medida, ocorrendo apenas a introdução de um anapesto na linha básica iâmbica do verso:

ago| ra po| sso reins| talar| -me na mi| nha alma
U_ U _ U _ U_ U U _ U _ (U)

Contudo, por nossa parte, acreditamos que a segunda possibilidade do verso, o dodecassílabo com andamento binário, ainda é a melhor opção mediante ao que foi apresentado.

Por fim, o poema ganha novamente um andamento iâmbico que se deslocará até o décimo quarto verso. Percebemos que o poeta ao promover o andamento iâmbico presente em versos pares seguidos (2,4,8,8,8 sílabas, respectivamente) sugere pausas de leitura, o que é reforçado pela pontuação: travessão, ponto e vírgula e vírgulas.

10 e/ po/sso, 2
11 a/go/ra/ po/sso – 2-4
12 co/mer/ o/ pão/ do/ sa/cri/fi/cio, 2-4-6-8
13 sen/tar/-me à/ bei/ra/ do/ ca/mi/nho; 2-4-6-8
14 e/, de/ re/gre/sso ao/ lar/ pa/ter/no, 2-4-6-8

Já o derradeiro verso do poema, “soluçar de manso”, é um verso com cinco sílabas poéticas que sai um pouco do esquema dos versos pares. Entendemos o verso como uma sucessão de um anapesto e um iambo. O anapesto funcionaria como uma pausa maior, deixando o verso respirar um pouco mais, além de coadunar-se com o sentido semântico do mesmo, para que o ágil iambo seja introduzido e finalize o verso e o poema.

so/lu/car/ de/ man/so. 3-5

soluçar | de manso.
U U _ U _ (U)

Também seria possível ver nele um andamento de base binária, no caso trocaico, mantendo-se aquela postura da sílaba semi-forte com acento de forte:

so/lu/car/ de/ man/so. 1-3-5

Assim, neste poema de abertura da obra temos características que irão prevalecer no conjunto dos poemas, como o uso reiterado de versos tradicionais (tetrassílabos, hexassílabos, heptassílabos, octossílabos, decassílabos, alexandrinos) e da alternância binária contraposta a outros ritmos.

O poema que conclui esta primeira parte de *Lua de ontem* é o “Epigrama do Paraíba”, ele é um claro exemplo de que o Rio Paraíba é percebido pelo eu-lírico apenas como um rio, desfazendo-se dele aquela imagem apontada em *Sol sem tempo* da construção literária deste mesmo rio. Segue o poema:

Epigrama do Paraíba

Em tuas águas, rio!
longo tempo divisei ondinas.

Hoje as águas são águas
- e nada mais desejo.

(RAMOS, 1960, p. 19)

Convém lembrar, que Paraíba refere-se ao Rio Paraíba do Sul, que corta toda região do Vale do Paraíba (onde se encontra a cidade de Lorena). No epigrama, como já dissemos, o eu-lírico se desfaz da antiga crença que possuía pelo rio. Nele já não vê as ondinas mitológicas, apenas observa, sem desejo algum, as águas brancas do rio. Um “homem-verdade”, uma “poesia-verdade”. Sobre isto, Domingos Carvalho da Silva redige algumas linhas pontuais, diz ele que

A pureza da verdade que demora nas águas, o poeta transpõe, simbolicamente, para as páginas de seu livro, quase sempre em verso e algumas vezes em prosa. Quando, para dar sabor poético, é preciso turbá-la e confundi-la, prefere a prosa clara que as águas do rio demonstram como verdade. E, assim, a água do Paraíba não é, no poeta de Lorena, arsenal de ninfas e gênios marinhos, mas símbolo e cristal de verdade e virtude... (SILVA, 1966, p. 84)

No aspecto formal, gostaríamos de fazer uma abordagem deste epigrama propondo que o andamento binário, com exceção do terceiro pé do terceiro verso, reproduz uma “sensação” do ir e vir da água. Mas antes de avançarmos, propomos a escansão do poema:

Em/ tu /as/ á /guas/, rio /!	2-4-6
lon /go/ tem /po/ di /vi/ sei / on/ di /nas.	1-3-5-7-9
Ho /je as/ á /guas/ são/ á /guas	1-3-6
- e/ na /da/ mais / de/ se /jo.	2-4-6

A mudança do andamento iâmbico para o trocaico do primeiro para o segundo verso, e o retorno ao iâmbico no quarto verso, mostra esta mudança repentina da água (como tentamos mostrar no esquema abaixo, em que o sinal vertical representa as sílabas fortes). O terceiro verso que compreendemos ser dois troqueus seguidos de um iambo modifica um pouco a idéia da água apenas como algo idílico, e dá valor real ao movimento da água. Contrariando um pouco nosso possível esquema. Mas se pensarmos sonoramente o verso, as sibilantes unidas ao “a” aberto do verso nos dá a “sensação” do marulhar das águas do rio:

Em tuas águas, rio!	___) ___) ___)
longo tempo div/sei ondinas.	(___ (___ (___ (___ (___
Hoje as águas são águas	(___ (___ ___)
- e nada mais desejo.	___) ___) ___)

Hoje as águas são águas
 s s s s
 a a a ã a a

Este poema fecha a primeira parte da obra. O reencontro do poeta com sua cidade natal estabelece o vínculo com a segunda parte do livro, “Descrição do Tempo”.

Longa e extremamente descritiva, “Descrição do Tempo” é concebida, em muitos poemas, a partir das próprias personagens históricas que compuseram a origem e criação da cidade de Lorena. A “poesia-verdade” como meta e conteúdo nos narra através dos versos a história de Lorena desde seus primórdios no século XVIII, que se configura com o início da busca pelo ouro nas Minas Gerais, até mais ou menos a década de 30 do século XX. Péricles Eugênio sintetizou bem, em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, o processo de composição de *Lua de ontem*:

transformei velhos relatos históricos em poemas, utilizando quase que as mesmas sentenças desses relatos, portanto pura prosa, que erigi em poesia por meio da partição em versos e sobretudo da utilização da linguagem afetiva, a da primeira pessoa, o que mudou por exemplo uma peça de inquérito policial em monólogo dramático. (RAMOS, 1976, p. 10)

Um primeiro exemplo, para que o leitor tenha idéia deste fundo prosaico dos poemas, pode ser visto na “Inscrição” que acompanha o poema “Juízes ou da posse da terra” e serve como crônica da demarcação das terras do município de Lorena. Vale reparar como o poeta, mesmo inserido em sua “poesia-verdade”, não deixa de promover o que podemos entender ser a “função poética” promovida por Roman Jakobson:

Inscrição:

Neste solo que é solo de São Paulo,
cravo este marco de lavrado ipê:
na outra margem é Rio de Janeiro,
aquém do Piraí tudo é Lorena.
E firmo junto ao marco duas pedras,
para mostrar que é decisão de pedra
esta que toma a Câmara da Vila:
ninguém a mudará, salvo a Rainha.

E assim como deixamos pedra e ipê
para narrar no solo o acontecido,
assim também,
para que o tempo saiba o que fizemos
e guarde na memória um dia em flor
deste primeiro abril de nossa Vila,
assim eu gravo no ar estas palavras:
e pedra e verso dizem, de um só lanço,
que o braço pode e manda, manda e faz curvar,
se a lei o serve e se o direito o ampara

(RAMOS, 1960, p. 46)

Entendemos que o poema, ao relatar o início da demarcação da cidade, funciona como uma espécie de signo icônico⁵⁵ (hipoícone na modalidade *imagem*) dos próprios marcos, funcionando as duas estrofes como recurso espacial, e portanto visual, das pedras e ipês separados pelas margens do Rio Piráí, que divide as vilas de Lorena e Piráí. Isto é reforçado com os próprios versos, pois o eu-lírico, seja performando a voz do juiz Capitão Manuel Domingues, seja a do próprio poeta, diz que pedra e ipê servem como recurso narrativo da história, ou do “significado”, enquanto isto, concomitantemente, grava “no ar estas palavras”, e assevera, “pedra e verso dizem, de um só lanço”, ou seja, o poema com seus traços visíveis e sonoros, a parte “significante”, curva-se sobre o próprio tema, a mensagem, no sentido apregoado por Jakobson, retratando o próprio conteúdo, e configurando a função poética. O uso de enunciados performativos transforma o poema em um ato fundador e na concretude de suas estrofes firma-se um marco de versos. Na primeira estrofe, o verbo “cravar” parece encenar a fala do capitão. Na segunda, o poeta assume este eu demarcando o poema como fundador da memória.

Longe do puro verbalismo comumente empregado ao se descrever a “Geração de 45”, Péricles Eugênio consegue aqui, de forma sutil, utilizar a sua “poesia-verdade” sem descuidar dos recursos técnicos típicos da poesia lírica. Por fim, a medida dos versos também pode potencializar esta visão de pedra, de rigidez dos marcos assentados pela lei e o direito, pois, são basicamente decassílabos. A reiteração da medida corrobora a sensação visual do equilíbrio das margens divididas pelo rio. Ressaltamos que as outras partes do poema não possuem regularidade métrica, o que dá um caráter ainda mais especial à inscrição que o acompanha. Vejamos abaixo a escasão:

Nes/te/ <u>so</u> /lo/ que é/ <u>so</u> /lo/ de/ São/ <u>Pau</u> /lo,	3-6-10
<u>cra</u> /vo es/te/ <u>mar</u> /co/ de/ la/ <u>vra</u> /do i/ <u>pê</u> :/	1-4-8-10
na ou/tra/ <u>mar</u> /gem/ é/ <u>Ri</u> /o/ de/ Ja/ <u>nei</u> /ro,	3-6-10
a/ <u>quém</u> / do/ <u>Pi</u> /ra/ <u>í</u> / <u>tu</u> /do é/ Lo/ <u>re</u> /na.	2-4-6-7-10
E/ <u>fir</u> /mo/ <u>jun</u> /to ao/ <u>mar</u> /co/ <u>du</u> /as/ <u>pe</u> /dras,	2-4-6-8-10
<u>pa</u> /ra/ mos/ <u>trar</u> / que é/ de/ci/ <u>são</u> / de/ <u>pe</u> /dra	1-4-8-10
<u>es</u> /ta/ que/ <u>to</u> /ma a/ <u>Câ</u> /ma/ra/ da/ <u>Vi</u> /la:	1-4-6-10
nin/ <u>guém</u> / a/ <u>mu</u> /da/ <u>rá</u> /, <u>sal</u> /vo a/ Ra/ <u>i</u> /nha.	2-4-6-7-10
E a/ <u>ssim</u> / co/mo/ dei/ <u>xa</u> /mos/ <u>pe</u> /dra e i/ <u>pê</u> /	2-6-8-10
<u>pa</u> /ra/ na/ <u>rrar</u> / no/ <u>so</u> /lo o a/con/te/ <u>ci</u> /do,	1-4-6-10

⁵⁵ Aqui pensamos em uma das modalidades do hipoícone (signo icônico, ou degenerado) peirciano, o da *imagem*. Segundo Lúcia Santaella, em seu *O que é Semiótica*, “uma *imagem* é um hipoícone porque a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa” (SANTAELLA, 200, p. 65).

a/ <u>ssim</u> / tam/ <u>bém</u> /,	2-4
<u>pa</u> /ra/ que o/ <u>tem</u> /po/ <u>sai</u> /ba o/ <u>que</u> / fi/ <u>ze</u> /mos	1-4-6-8-10
e/ <u>guar</u> /de/ na/ me/ <u>mó</u> /ria um/ <u>di</u> /a em/ <u>flor</u> /	2-6-8-10
<u>des</u> /te/ pri/ <u>mei</u> /ro a/ <u>bril</u> / de/ <u>no</u> /ssa/ <u>Vi</u> /la,	1-4-6-8-10
a/ <u>ssim</u> / eu/ <u>gra</u> /vo/ <u>no ar</u> / es/ <u>tas</u> / pa/ <u>la</u> /vras:	2-4-6-8-10
e/ <u>pe</u> /dra e/ <u>ver</u> /so/ <u>di</u> /zem/, <u>de um</u> / só/ <u>lan</u> /ço,	2-4-6-8-10
que o/ <u>bra</u> /ço/ <u>po</u> /de e/ <u>man</u> /da/, <u>man</u> /da e/ <u>faz</u> / cur/ <u>var</u> /,	2-4-6-8-10-12
se a/ <u>lei</u> / o/ <u>ser</u> /ve e/ <u>se o</u> / di/ <u>rei</u> /to o am/ <u>pa</u> /ra	2-4-6-8-10

Voltando à própria asserção do poeta, Péricles Eugênio fala do uso em poemas de *Lua de ontem* da primeira pessoa como forma de realçar a linguagem afetiva. No caso acima já tivemos uma idéia deste uso. Para comentar este ponto, entre os vários poemas em que este procedimento é utilizado, separamos um interessante caso o do poema “Meditação do Engenheiro Ramos de Azevedo”, o famoso engenheiro arquiteto responsável pela construção da Catedral de Nossa Senhora da Piedade de Lorena. Ramos de Azevedo (1851-1928) assume a voz do eu-lírico no poema e traça uma íntima reflexão sobre seu estilo de construção, suas intenções e escolhas para a elaboração de sua catedral. O resultado é uma visão da igreja ao leitor a partir desta “linguagem afetiva” proposta por Péricles Eugênio, o poema no tom silencioso de reflexão, ambiente comum dos templos religiosos, consegue aproximar o leitor dos sentimentos mais íntimos do Engenheiro. Segue o poema:

Meditação do Engenheiro Ramos de Azevedo

Severa e poderosa com sua torre única,
alta de deixar em baixo o topo das palmeiras,
adotarei para esta igreja o estilo romano.
Nas paredes, contra as quais não prevalecerá o fogo,
assim como não prevalecem as portas do inferno
contra oração e trabalho,
nas paredes deixarei longas frestas para vitrais,
e por dentro os ecos deslizarão no mármore
das colunas e do altar,
nos lampadários e na cúpula.

Farei um templo
não sem maiores ambições,
porém com um ar de catedral:
pressinto para ele as bênçãos do futuro.
Quanto a um só ponto mostro-me indeciso:
não sei para que lado volte a frente
de minha Catedral.
Para a região das serras onde o sol desponta?
Para as montanhas onde o sol se põe?
É para oeste que a cidade está crescendo,
mas fica a leste a casa da Senhora Viscondessa,
bem como o Rio Paraíba,

pai da velha povoação.

Para que lado voltarei a face de meu templo?

Não, minha Catedral não poderá
voltar as costas para o rio,
nem para a Mantiqueira,
que um e outra eram caminho e porta para as Minas:
à beira-rio ainda se vê o marco das Bandeiras,
o porto onde a cidade teve origem.
Não, filha alguma poderia
voltar as costas para o pai.

Logo,
se tenho no devido apreço o Rio Paraíba,
se lhe demonstro acatamento e reverência,
percebo que o futuro há de entender-me e dar-me apoio.

Para o ar portanto, ó minha Catedral,
ó filha bem-amada
que ostentará por entre o incenso
mármore e pratas,
como este céu tão puro ostenta garças e andorinhas.

Tu ficarás, ó minha Catedral,
e eu partirei: defende-me, querida,
dize meu nome com teus ecos,
recorda-me em teus mármore e pratas;
assim os ramos destas árvores evocam
a brisa que nos vem do rio,
cheia de um gosto de água, flor do campo e mel.

(RAMOS, 1960, p. 60)

O poema retrata bem o drama do engenheiro na escolha da posição para a fachada da Catedral, da posição que a Catedral melhor retribuísse à história da cidade. Pelos versos do poema permanecemos na intimidade de Ramos de Azevedo, em suas conjeturas sobre a construção, o que se coaduna plenamente com a proposta de Péricles Eugênio da “língua afetiva” a partir de um eu-lírico personagem histórico da cidade.

Já os “velhos relatos históricos”, transformados em poemas, podem ser bem exemplificados com “Política imperial”. Nele temos uma descrição dos eventos da Revolta Liberal de 1842, que foi inclusa ao livro por ter tomado parte da revolta um lorenense, o Padre Manuel Teotônio de Castro, chefe dos liberais de Lorena, como consta no poema. O poema é longo, formado por uma introdução e sete seções descrevendo a seqüência dos eventos da revolta. Reproduzimos como amostragem apenas as duas primeiras seções, para que o leitor tenha uma noção deste viés prosaico da poesia de *Lua de ontem*:

§ 1.º – Das Causas Mediatas

Deu-se que tendo os Liberais perdido no Parlamento com a constituição do Conselho de Estado e a reforma do Código de Processo Criminal, puseram-se a conspirar. Dissolvida a Câmara dos Deputados antes de sequer ser convocada, estourou a revolta, a princípio em Sorocaba, no infausto dia 17 de maio de 1842, que tanta amargura trouxe ao coração de nossos governantes; depois nalguns lugares do Vale do Paraíba, entre os quais a sobredita vila de Lorena e a freguesia lorenense de N. S.^a da Conceição dos Silveiras, havia pouco transformada em Vila, que tomariam parte de vulto na sedição.

§ 2.º – Do Início da Revolta

No dia 1.º de julho de 1842, tão infausto como o outro, o reverendo Padre Manuel Teotônio de Castro, chefe dos Liberais em [Lorena, assalta o Quartel da Guarda Nacional, apodera-se de todo o armamento, e, reunindo no Pátio da Cadeia os cidadãos armados de reíunas, caçadeiras, chuços, lanças, zagaias, entre repiques de sinos, foguetes e vivas ao nosso Augusto Imperador e à Santa Religião, proclama presidente da Província o Coronel Rafael Tobias de Aguiar. Arrasado o pelourinho, no dia seguinte a Câmara Municipal nomeia, demite e renomeia autoridades; cria uma Junta Provisória para o governo civil do Distrito, presidida pelo Capitão-Mor Manuel Pereira de Castro, assumindo seu filho Padre Manuel Teotônio de Castro, que muito contra a razão e o direito se apoderara do armamento, a Presidência do Diretório Revolucionário e o Comando Geral das Forças Insurgentes. E a coisa se complicou, pois foram cabeças do movimento e instigadores do levante os vigários de Silveiras, de Bananal, de Queluz e de Areias⁵⁶, todos homens de força na Religião, nas Armas e na Política.

(RAMOS, 1960, p. 49-51)

O caráter prosaico fica melhor esclarecido quando lemos a nota final que o acompanha, ali Péricles Eugênio redige as seguintes linhas:

⁵⁶ A região do Vale do Paraíba onde se encontram algumas destas cidades foi retratada por Monteiro Lobato em sua obra *Cidades Mortas*, de 1919.

O poema, exceto as glosas iniciais e finais, reproduz quase ao pé da letra documentos e informações constantes de João Batista de Moraes, *Memória, Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. XII, 1907; Carlos da Silveira, *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, vol. XVI, 1935, e conferência pronunciada em Silveiras, em 12-7-1942, constante de folheto publicado na ocasião, sob o título *1.º Centenário da Revolução de 42 – Silveiras*; Gama Rodrigues, *Gens Lorenensis*, págs. 59-68. (RAMOS, 1960, p. 127)

Pesquisando em algumas destas obras, encontramos alguns destes trechos colhidos por Péricles Eugênio e incluídos em seus poemas. No *Gens Lorenensis*, do Doutor Gama Rodrigues, registramos o seguinte texto:

Nesse dia, dizem as crônicas, pelas cinco horas da tarde, por ordem do padre Manoel Teotonio de Castro, queima-se um foguete no ar, em sinal de reunião dos revoltosos, já avisados e combinados, os quais se reúnem na casa do padre, recebem ordens e dela sai logo após, um grupo de mais de quarenta pessoas, que **assalta o quartel da Guarda Nacional, apodera-se de todo o armamento** reiuno e o transporta à casa do padre Manoel. (GAMA RODRIGUES, 1956, p. 59-60)

Basta reparar como o trecho em negrito, da citação acima, é idêntico ao encontrado no poema:

o reverendo Padre Manuel Teotônio de Castro, chefe dos Liberais em
[Lorena,
assalta o Quartel da Guarda Nacional,
apodera-se de todo o armamento,

Em outro ponto do *Gens Lorenensis* encontramos a lista de armas presentes no poema de Péricles Eugênio:

Expede, logo a seguir, por todo o distrito e Curato do Embaú, ordens expressas de convocação de todos os homens válidos, que possam pegar em armas, organizando forças de quase 1.000 homens, os quais armados com as mais variegadas armas – **reiunas, caçadeiras, lanças, chuços, zagaias** – são logo militarmente distribuídos em terços e companhias, com seus comandantes e capitães [...] (GAMA RODRIGUES, 1956, p. 61)

No poema está:

e, reunindo no Pátio da Cadeia os cidadãos armados
de **reiunas, caçadeiras, chuços, lanças, zagaias,**
entre repiques de sinos, foguetes e vivas
ao nosso Augusto Imperador e à Santa Religião

Apenas ocorre uma alteração na seqüência das armas, “chuços” vêm depois de “lanças” no texto de Gama Rodrigues. Outros exemplos poderiam ser colhidos, mas os dois acima dão uma idéia do processo de composição de algumas partes dos poemas.

Assim, como foi observado, o poeta nesta segunda parte de *Lua de ontem*, para dar conta dos assuntos e personagens históricos, assume uma posição muito mais prosaica do que a encontrada nas outras duas partes do livro, e muito mais ainda do que de seus outros livros. O fenômeno foi bem captado por Domingos Carvalho, quando diz que o

tema árido, como o é a história de uma cidade sem Cassandras e Enéias – vê-se obrigado a usar freqüentemente a expressão da prosa em versos descritivos e apenas corretos e rítmicos. Nesses versos sobrepõe-se por vezes ao poeta o dono de um estilo, o manejador seguro da língua portuguesa. Não há neles porém a retórica verbal da falsa poesia, mas uma linguagem fluente e saborosa, em alguns casos transcrita de documentos e crônicas antigas. E com isso adquire o texto um sentido de alienação da realidade, que o destaca da prosa comum. (SILVA, 1966, p. 84-85)

Recordando o trecho da “Advertência” à *Poesia quase completa*, diz ali Péricles Eugênio que desconhece “precedentes da sistemática de *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, bem como do andamento, também binário, dos dois poemas em prosa de *Lua de ontem*” (RAMOS, 1972, p. xiii), pensamos haver um paradoxo nesta segunda parte de *Lua de ontem*, uma vez que temos, por um lado, poemas em versos, mas com feição prosaica, e, por outro lado, poemas em prosa, mas com um andamento constante, dando-lhes uma feição completamente diferente dos anteriores. Separamos alguns trechos destes poemas para traçarmos alguns comentários. No poema em prosa “Um dia azul de outubro”, dividido em seis seções, a primeira seção contém o seguinte texto:

Carne pelos trilhos. Carne sobre as pedras. Carne humana.
Degradada carne humana. Abatida, aviltada carne humana, feita
choque e humilhação. Sangue, lágrimas, tristeza...

(RAMOS, 1972, p. 101)

Se respeitarmos os pontos finais e a vírgula depois de “abatida” como pausas, teríamos o seguinte esquema rítmico:

<u>Car</u> /ne/ <u>pe</u> /los/ <u>tri</u> /lhos.	1-3-5
<u>Car</u> /ne/ <u>so</u> /bre as/ <u>pe</u> /dras.	1-3-5
<u>Car</u> /ne hu/ <u>ma</u> /na.	1-3
<u>De</u> /gra/ <u>da</u> /da/ <u>car</u> /ne hu/ <u>ma</u> /na.	1-3-5-7
<u>A</u> /ba/ <u>ti</u> /da/,	1-3
<u>a</u> /vil/ <u>ta</u> /da/ <u>car</u> /ne hu/ <u>ma</u> /na/, <u>fei</u> /ta	1-3-5-7-9

cho/que e hu/mi/lha/ção/. 1-3-5
San/gue/, lá/gri/mas/, tris/te/za... 1-3-5-7

Um padrão rítmico trocaico é o que perfaz o trecho. Em alguns pontos o ritmo vai se sustentando mesmo com os pontos finais e as vírgulas entre os vocábulos, entretanto, o número pequeno de verbos no trecho deixa-o mais próximo da poesia do que da prosa.

Outro exemplo do ritmo binário em poema em prosa é percebido no “Sermão na Catedral”, embora o poema faça parte da terceira parte de *Lua de ontem*, serve como exemplificação do trabalho rítmico de Péricles Eugênio. Abaixo reproduzimos os dois períodos iniciais do parágrafo único que forma a parte em prosa do poema, pois a ela seguem duas estrofes em versos:

Irmãos, eu vos oferto a rocha, e desejais o mar. Se erijo para vós a instante pátria, em que possais ao menos respirar; se lavro um feudo sem senhor – e claro, e justo, e único: - vós rides infinitamente, e mergulhais nas águas várias de um minuto e outro minuto.

(RAMOS, 1972, p. 113)

Novamente poderíamos perceber o andamento binário no seguinte esquema:

Ir/mãos/, eu/ vos/ o/fer/to a/ ro/cha, e/ de/se/jais/ o/ mar/. Se e/ri/jo/pa/ra/ vós/ a ins/tan/te/ pá/tria, em/ que/ po/ssais/ ao/ me/nos/res/pi/rar/; se/ la/vro um/ feu/do/ sem/ se/nhor/ – e/ cla/ro, e/ jus/to, e/ ú/ni/co/: - vós/ ri/des/ in/fi/ni/ta/men/te, e/ mer/gu/lhais/ nas/ á/guas/vá/rias/ de um/ mi/nu/to e/ ou/tro mi/nu/to.

Fica clara a alteração de átonas e tônicas no trecho conectando todas as linhas, com exceção da ligação entre “outro” e o vocábulo final “minuto”, onde duas sílabas fracas estão interpostas entre as fortes “ou”, de “outro”, e “nu”, de “minuto”. Portanto, mesmo em um poema em prosa, o sistema silábico-acentual pode estar presente.

Embora o andamento binário não seja instituído de forma rígida do início ao fim dos poemas em prosa, parte deles é construído sob este ritmo, o que demonstra toda a preocupação de Péricles Eugênio na organização formal de seus poemas dentro de um princípio criativo próprio.

Outro ponto a ser ressaltado na segunda parte de *Lua de ontem* é a referência a alguns livros da *Bíblia*. Na verdade, trata-se da referência temática dos livros iniciais do *Antigo Testamento*, transposta para o contexto da cidade de Lorena. Deste modo, o poeta cria um paralelo entre a criação da cidade e os eventos da criação oriundos da *Bíblia*. Sem dúvida, acreditamos que isto seja uma tentativa do poeta em incorporar a experiência do

leitor com os textos bíblicos à gênese da cidade de Lorena, criando mais um simbolismo que agregue ao particular uma feição universal. Os poemas que englobam esta faceta da obra são “Gênese ou Crônica: Da Fundação do Arraial”, “Exôdo ou Lamento de Bento Rodrigues”, “Levítico ou A Primeira Pregação”, “Números”, “Deuteronômio ou D. Bernardo José de Lorena”, “Juízes ou Da Posse da Terra” e “Livro de Rute ou Pausa Idílica”⁵⁷. O tema de cada livro bíblico vai sendo recontado, agora, com os fatos particulares da cidade de Lorena.

Já no poema “Livro de Rute ou Pausa Idílica”, último do ciclo bíblico, a idéia do regresso à terra natal, já trabalhado em “O filho pródigo”, volta a ser o foco de inspiração, porém fora do contexto da cidade de Lorena. Se no “Livro de Rute” a personagem de Noemi, a formosa (depois chamada Mara, a amargosa), é aquela que regressa à sua terra por ocasião da morte de seu marido, Elimelec, no poema de Péricles Eugênio é Margarida quem regressa dentro de um ambiente idílico, com o ressoar da “tênue nostalgia”. Abaixo reproduzimos o poema:

Livro de Rute ou Pausa Idílica

Longe as choupanas, o Ângelus distante,
de volta ao lar caminha Margarida:
nas mãos a erva-cidreira e a flor-de-maio,
ah! Margarida, a suave, a azul celeste,
a quase paina, idílio dos vinhedos,
pelos atalhos volta Margarida.

Pelos atalhos volta Margarida,
as horas tombam, como cinza, pela estrada:
asas sem fel, doçura agreste, olhos de azálea,
Margarida regressa mansamente,
lançando à poeira a sombra de seus passos.

Lançando à poeira a sombra de seus passos,
Margarida regressa: branda regressa,
ao vento desfolhando os ramos de melissa:
e atrás de Margarida vai a noite,
cheia de estrelas como as palhas do arrozal;
e junto à noite, familiar, o desalento,
balindo como ovelha sem abrigo.

Balindo, ovelha triste!

Margarida pára,

e sem razão se põe a soluçar,
e chora, e chora sempre, tênue nostalgia,
azul-celeste à luz dos pirilampos...

⁵⁷ Este poema não foi incluso na *Poesia quase completa*.

(RAMOS, 1960, p. 47)

Neste poema a perspectiva da “poesia-verdade” é abandonada por um poema de fundo bucólico, beirando o típico ambiente árcade, descaracterizando o que o poeta vinha fazendo com os outros poemas do ciclo bíblico da obra. No aspecto formal, é interessante notar como os versos “pelos atalhos volta Margarida” e “lançando à poeira a sombra de seus passos” são repetidos duas vezes, recuperando, assim, o sentido semântico dos próprios versos, como a idéia da volta, do retorno, do regresso. O efeito é potencializado com outros trechos, que embora não totalmente, possuem pequenas repetições, como, por exemplo, o uso de várias vezes do nome “Margarida”, ou dos versos “balindo como ovelha sem abrigo” e “Balindo, ovelha triste!”, ou a repetição do verbo chorar no verso “e chora, e chora sempre, ténue nostalgia”.

Por fim, na terceira parte, “Um Homem e seus Fantasmas”, Péricles Eugênio afasta-se da cidade histórica e se aproxima dos habitantes dela que tenham feito parte e sido relevantes em sua vida pessoal. Neste ponto da obra a poesia torna-se mais lírica, aproximando-se um pouco mais dos livros anteriores do poeta. Como exemplo, poderíamos citar a terceira parte do poema “O adolescente mitólogo”:

III

Ao pôr do sol, ó servas da tristeza,
colhei a tempestade em vossas mãos;
as coxas fulgurando, os seios quase chamadas,
colhei a tempestade em vossas mãos!

Da furna dos dragões ao morro da loucura,
ó virgens que morais na sombra dos abismos,
colhei a tempestade em vossas mãos
para brilhar no horizonte como tochas de agonia!

Colhei-a, ó taciturnas de olhos negros!
Colhei a tempestade,
e erguei a voz, a voz de raiva,
a voz de fogo devorando as águas,
para que em vosso canto o mundo se consuma!

Erguei a voz, ó poderosas!
Banhadas de um clarão violento, oh! sim, erguei a voz,
que vosso canto é a sedução da vida extrema!

Erguei a voz, ó tentadoras!

Erguei-a, que na voz com que cantais
a própria morte chora a mágoa de ser bela!

Oh! de ser bela e triste, e para sempre muda...

(RAMOS, 1960, p. 107)

O poema diverge da tendência histórica estebelecida na segunda parte, aqui nem mesmo a cidade está insinuada no trecho. Podemos dizer que o poeta volta a uma perspectiva de criação vinculada aos seus dois livros anteriores, empregando um sentido mais simbolista aos versos.

Já o sentido do título do livro fica explicitado no poema “Joana Madalena”, torna-se de conhecimento que “lua de ontem” refere-se à avó do poeta, que em dois momentos do poema a ela assim denomina:

Joana Madalena

1.

Cega, chuleava roupa.
Não via, mas chuleava.
E tinha noventa
anos. E era
cega.

Hoje talvez enxergue;
mas as cinzas não trabalham.

2.

És a lua de ontem,
minha avó.
Ausente à vista, certa na memória;
tranqüila na lembrança
como o pão e a roupa,
os livros que me deste.

E és um presente ao homem,
àquele que hoje sou,
feito de velhos dias:

com teus lençóis sem mancha
nas tardes de Lorena –
onde há lençóis, nuvens lavadas
em céus também lavados.

3.

Tarde adentro a voz se ouvia
na varanda,
tarde adentro
(a tarde era profunda):
“O fim é que é triste.
Um belo romance, *A filha do Diretor do Circo.*

Como a Dejanira lia bonito!
Leia um pouco, meu neto.”

E o menino lia.

Colibris revoavam no alpendre,
das canangas e dos manacás e dos bambus do Japão
subia um meigo aroma,
e havia em tudo um sabor de fonte e de jambo,
e tudo era idílico e doce,
mesmo a voz das corruíras pelas calhas,
mesmo o coaxar das rãs na terra úmida.
Crescia o musgo nas paredes
e havia papoulas e jasmins do Cabo e rosas chá
e flores de araruta como borboletas brancas:
tudo tão distante...

Ó minha avó, ó lua de ontem,
ensinarei teu nome aos pássaros em fuga.

(RAMOS, 1960, p. 85-86)

Os dois versos finais são bem representativos tanto da origem do título da obra quanto do objetivo do poeta em registrar suas memórias sobre a avó no livro, para que fique ensinado e registrado para a posteridade a lembrança de sua avó, que teve sua importância na formação intelectual do poeta. O poema fica como exemplo desta aproximação do poeta com algumas personagens que fizeram parte de seu universo pessoal, e não mais daquelas personagens históricas da parte anterior.

Domingos Carvalho da Silva em seu artigo “Dois estudos sobre um poeta”, um deles dedicado a *Sol sem tempo*, como já foi visto por nós, e o outro a cerca de *Lua de ontem*, diz que Péricles Eugênio

empreendeu uma tarefa árdua: montar num livro de poesia a história de Lorena, com a evocação de seus fundadores e daqueles que ficaram ligados à vida da cidade. Tudo seria mais fácil se Lorena fosse Tróia e tivesse um Heitor, uma Cassandra. Mas Lorena é uma cidade com datas e certidões. (SILVA, 1966, p.83)

Diante desta dificuldade histórica, pois Lorena é uma simples cidade do interior, sem grandes eventos que a enalteça fora do seu próprio âmbito, Péricles Eugênio celebra o Homem, mas não o homem como herói mítico, como quer Domingos Carvalho, e sim, como aquele ser com nome e perfil individual, que devastou sertões, ergueu pelourinhos e edificou cidades. Domingos Carvalho mostra-nos outra face de Péricles Eugênio, além

daquela imersa de símbolos da morte, a face que cultivava a existência humana, a imortalidade do homem, e que somente pode ser assegurada nos registros dos escribas e dos poetas. E conclui peremptório:

Nesta época em que tanto se busca, nas fontes populares, a temática da poesia, difícil será achar um livro tão nacional pelo assunto, tão popular pelo objetivo de celebração da fundação e desenvolvimento de uma cidade brasileira e dos personagens que foram sua vida e de sua vida. Mas o poeta que os escreveu não procurou ouvir a boca do povo: procurou auscultar-lhe a alma, essa coisa que só os poetas autênticos podem traduzir sem deturpar. A verdadeira alma popular está neste livro que nos fala da demarcação de fazendas, da revolução de 1842, da edificação de igrejas, do avanço dos bandeirantes e da procura do ouro, das crenças religiosas e morais, das lutas e dos labirintos da política municipal, da significação libertária e das conseqüências sociais da lei áurea. (SILVA, 1966, p. 85)

Nossa dívida com Domingos Carvalho da Silva é enorme, sua leitura da poesia de Péricles Eugênio é sempre precisa, e da qual dividimos muitos pontos de vistas. Utilizá-lo em nossa tese também foi uma forma de manter o diálogo que sempre existiu entre ele e Péricles Eugênio em sua carreira literária, estando os dois sempre muito próximos no momento de edificação da chamada “Geração de 45”.

Péricles Eugênio, em *Lua de ontem*, concebe uma obra una entre a verdade dos fatos, e, ao mesmo tempo, a incorporação de feições memorialistas, sem abrir mão da poesia, estando a obra, portanto, aberta, tanto em seu aspecto lírico-intimista quanto à “poesia-verdade”, ao deleite dos poemas por aquele leitor que conheça ou desconheça a cidade de Lorena. Paradoxalmente, nas notas que acompanham o volume, todas relacionadas à segunda parte do livro, que versam sobre fatos e pessoa reais, Péricles Eugênio diz que poesia e verdade não são sinônimos. Então, qual seria a verdade desta poesia produzida por Péricles Eugênio em *Lua de ontem*? Milton Vargas esboça uma resposta ao dizer que “não será pela verdade documentada dos fatos e figuras reais que a verdade da poesia de *Lua de ontem* se estabelecerá, ela o é porque o poeta, ao desvelar esse nosso mundo dos capitães, barões e comendadores, fundadores dos nossos arraiais, fazendas e cidades, mostrou-nos sua verdade” (VARGAS, 1993, p. 16). Nem há como ser outra a verdade, senão a do próprio poeta.

Indo além, o próprio Péricles Eugênio pode nos dar algumas chaves desta diferença entre poesia e verdade, já que ele a discutiu em seu ensaio “Poesia e verdade”, presente n’*O amador de poemas*. Embora lá, e isto deve ser ressaltado, o poeta estivesse mais preocupado com a poesia de fundo lírico, tendo como mote para o ensaio o famoso

verso de John Keats “beleza é a verdade, a verdade é a beleza”, podemos mesmo assim nos servir aqui de alguns de seus apontamentos como forma de entrever sua postura sobre esta questão. Por exemplo, diz ele que “a poesia que representa bem as coisas no seu ponto mais alto, selecionando momentos de beleza nos objetos, deve também ser bela; e verdadeira, enquanto representação” (RAMOS, 1956, p. 11), pois, para ele, o poeta “representa as coisas não como efetivamente são, mas como estão no seu espírito” (1956, p. 15)⁵⁸. Mais adiante em seu ensaio, Péricles Eugênio resume bem a relação entre poeta e mundo externo:

Em relação com o mundo externo, o poeta ou se sente como centro, caso em que registrará as coisas tais como flutuam em seu espírito – e então se poderá dizer que a poesia exprime uma verdade individual – ou, pelo contrário, se sentirá como se seu espírito se projetasse sobre as coisas em busca de sua verdade eterna: - a ambição, nesse caso, seria a de discernir não as coisas, mas o arquétipo tal como refletido nas coisas. De um modo ou de outro, o espírito participa: - ou se volta sobre si mesmo, ou se volta sobre sua projeção nas coisas. (RAMOS, 1956, p. 18)

Parece-nos ser possível, a partir da citação, esboçar um ponto de ligação do poeta com sua cidade natal, tratando-a como receptáculo de um arquétipo universal, daí a plausibilidade de sua “poesia-verdade”.

Lua de ontem é, em nosso ponto de vista, a obra mais complexa de Péricles Eugênio, pois não só utiliza a “poesia-verdade”, e toda a problemática que a envolve, como mantém o tratamento lírico de suas outras obras. Em *Lua de ontem*, tanto o verso livre quanto o verso metrificado estão presentes, sem contar os poemas em prosa, e o experimento do poeta de incutir-lhes o ritmo binário. Esta complexidade acaba por dar um teor de dificuldade ao leitor em alguns trechos do livro, mas que não impede, num aspecto geral, o acesso à história da cidade de Lorena.

3.6 Futuro (1968)

⁵⁸ O que parece evocar a aristotélica diferença entre poesia e história: “não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (Aristóteles, *Poética*, 1451b, trad. Eudoro de Sousa)

Em 1968, Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou seu quarto livro de poesia, intitulado *Futuro*. O livro foi uma publicação restrita (Vargas) das edições Orfeu, e dedicado a Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira. Como epígrafe, traz as seguintes palavras de Gilberto Freyre: “... não exagero nem deliro quando ousar prever a superação da hegemonia econômica pela estética, e não somente pela científica, no novo tipo de civilização para o qual rapidamente caminhamos” (FREYRE, apud, RAMOS, 1968, p. 8). O livro valeu a Péricles Eugênio o “Prêmio da Fundação Cultural Brasília”, em 1969, após seu ingresso na Academia Paulista de Letras.

Possui 42 poemas. Entre eles, ocorre apenas um poema metrificado, o que leva o título de “A um frade franciscano”. Trata-se de um poema heptassílabo, como pode ser visto abaixo na escansão que propomos após o poema:

A um frade franciscano

Ao longe brilham as covas,
quando a morte é nossa irmã.

Por ti, meu Frei João Maria,
a chuva se fez mais triste;
por ti, que estás perto e longe,
as estrelas brilham mais,
o pombo se fez mais simples,
a alma se fez mais alma
e a noite se fez mais noite.

És a estrela no horizonte,
a mão de Deus quando se abre
derrubado rosas brancas,
as sandálias da renúncia,
a terra no coração,
as fontes cantando na alma;
és o que dorme na grama,
o que conversa com as nuvens,
o que compreende as formigas,
o irmão da vida e da morte.

(RAMOS, 1972, p. 154-155)

Ao/ <u>lon</u> /ge/ <u>bri</u> /lham/ as/ <u>co</u> /vas,	2-4-7
<u>quan</u> /do a/ <u>mor</u> /te é/ <u>no</u> /ssa ir/ <u>mã</u> /.	1-3-5-7
Por/ <u>ti</u> /, meu/ <u>Frei</u> / João/ Ma/ <u>ri</u> /a,	2-4-7
a/ <u>chu</u> /va/ se/ <u>fêz</u> / mais/ <u>tris</u> /te;	2-5-7
por/ <u>ti</u> /, que es/ <u>tás</u> / per/to e/ <u>lon</u> /ge,	2-4-7
as/ es/ <u>trê</u> /las/ <u>bri</u> /lham/ <u>mais</u> /,	3-5-7
o/ <u>pom</u> /bo/ se/ <u>fêz</u> / mais/ <u>sim</u> /ples,	2-5-7
a/ <u>al</u> /ma/ se/ <u>fêz</u> / mais/ <u>al</u> /ma	2-5-7
e a/ <u>noi</u> /te/ se/ <u>fêz</u> / mais/ <u>noi</u> /te.	2-5-7

<u>És</u> / a es/ <u>trê</u> /la/ <u>no ho</u> /ri/ <u>zon</u> /te,	1-3-5-7
a/ <u>mão</u> / de/ <u>Deus</u> / quan/do/ <u>se a</u> /bre	2-4-7
<u>de</u> /rru/ <u>ban</u> /do/ <u>ro</u> /sas/ <u>bran</u> /cas,	1-3-5-7
<u>as</u> / san/ <u>dá</u> /lias/ <u>da</u> / re/ <u>nún</u> /cia,	3-5-7
a/ <u>te</u> /rra/ no/ <u>co</u> /ra/ <u>ção</u> ,	2-5-7
as/ <u>fon</u> /tes/ can/ <u>tan</u> /do/ <u>na al</u> /ma;	2-5-7
<u>és</u> / o/ que/ <u>dor</u> /me/ na/ <u>gra</u> /ma,	1-4-7
o/ <u>que</u> / con/ <u>ver</u> /sa/ com as/ <u>nu</u> /vens,	2-4-7
o/ <u>que</u> / com/ <u>preen</u> /de as/ for/ <u>mi</u> /gas,	2-4-7
o ir/ <u>mão</u> / da/ <u>vi</u> /da e/ da/ <u>mor</u> /te.	2-4-7

Como já havíamos salientado em nossa dissertação (JUNQUEIRA, 2012), entendemos ocorrer um entrelaçamento entre a unidade rítmica acentual e a unidade sintática, como no trecho abaixo:

<i>Por ti</i> , meu Frei João Maria,	2-4-7
a chuva <i>se fêz mais</i> triste;	2-5-7
<i>por ti</i> , que estás perto e longe,	2-4-7
as estrelas brilham mais,	3-5-7
o pombo <i>se fêz mais</i> simples,	2-5-7
a alma <i>se fêz mais</i> alma	2-5-7
e a noite <i>se fêz mais</i> noite.	2-5-7

A imagem vai sendo corporificada a partir de representações construídas pela repetição sintática, que, por sua vez, gera a repetição rítmica. Os sintagmas mesmo sendo diferentes vão reforçando uma mesma idéia, e o campo semântico dos vocábulos vão sendo transferidos para a imagem do Frei João Maria. O verso central, com um ritmo acentual diferente, faz a modulação da melodia e quebra o formalismo dos versos inserindo uma nova expectativa na leitura. Efeito próximo pode ser observado na estrofe final do poema:

<i>és o que</i> dorme na grama,	1-4-7
<i>o que</i> conversa com as nuvens,	2-4-7
<i>o que</i> compreende as formigas,	2-4-7
o irmão da vida e da morte.	2-4-7

Novamente os sintagmas vão elaborando um jogo analógico⁵⁹ que contribui para a formação de uma imagem mais concreta de Frei João Maria. Não podemos deixar de ressaltar que este modelo apresentado pode ser encontrado em vários momentos da obra de Péricles Eugênio.

⁵⁹ “Analógico” aqui tem o valor apregoado por Alfredo Bosi em seu *O ser e o tempo da poesia*, sem dúvida, a categoria da “analogia” funcionaria também aqui vinculada à categoria da “recorrência”, estabelecida por ele na mesma obra.

Ainda sobre o poema, vale uma nota de observação. Na versão do poema publicado no livro *Futuro*, a estrofe final acima está da seguinte forma:

és o que dorme na grama,
o que conversa com as nuvens,
que compreende as formigas,
o irmão da vida e da morte.

(RAMOS, 1968, p. 85)

Falta ali, no terceiro verso da estrofe, o artigo “o” antes do “que”, que configuraria um verso fora do padrão heptassílabo, e por isto nossa escolha em abordar inicialmente a versão da *Poesia quase completa*:

que/ com/preen/de as/ for/mi/gas 3-6

Ocorreria, portanto, um verso hexassílabo. A possibilidade de cotejar o poema com sua versão da *Poesia quase completa*, num verdadeiro lance de crítica genética, nos induz a pensar que houve uma espécie de gralha no poema, uma falha no momento da edição. Porém, a falta desta segunda versão traria algumas possibilidades de abordagem do analista, nossa saída, num ato conjectural, seria um hiato em “com/pre/en/de”. O que deixaria o verso com sete sílabas e um ritmo idêntico ao da nova versão, 2-4-7, se aceito o acento semi-forte em “com” de “compreende”. Há, sem dúvida, a possibilidade de que tenha sido desta forma que o poeta quis publicar em sua versão original.

Todos os outros poemas do livro são em versos livres. O que demonstra uma tendência iniciada em *Lua de ontem*, embora lá, como foi visto, tenha existido a presença de um maior número de poemas metrificados. É fato que o verso livre foi levado às últimas conseqüências no livro *Futuro*, uma vez que em *Noite da memória* o poeta voltará à sua típica alternância entre metrificação e versilibrismo. O que demonstra todo o seu apreço pelo poema de verso medido, não o abandonado em nenhum de seus cinco livros.

Dividido em duas partes, a primeira delas tem o nome de “Metafísica”, contém poemas compostos entre os anos de 1965 e 1966. A segunda parte, com o nome de “Máscara de sol”, contém poemas entre os anos de 1961 e 1964. Portanto, a obra não mantém a ordem cronológica de composição dos poemas. Seu período de elaboração, como anota Milton Vargas, de 1961 a 1966, está entre a publicação de *Lua de ontem* e a entrada de Péricles Eugênio na Academia Paulista de Letras, tempo durante o qual, ironicamente, não publicará nenhum livro de poesias por um período de 20 anos. Como

será visto à frente, alguns poemas de *Noite da memória* foram publicados durante os anos anteriores à publicação derradeira, em 1988.

Rememorando a “Advertência” à *Poesia quase completa*, Péricles Eugênio registra que seu livro de 1968 é marcado “pelos signos da prospecção do ser no tempo e da tentativa de sentir e compreender as pessoas como dignas de viver uma vida profunda e sem sofrimentos desnecessários” (RAMOS, 1972, p. xii). Esta definição do poeta, de sua poesia, pode ser melhor absorvida quando lemos um poema como “Sermão do tempo” (Parte II: Máscara de Sol), onde a questão da prospecção do tempo parece estar congênere ao ser humano. Vejamos a primeira parte do poema:

Sermão do tempo

*Nascemos nus, o tempo é que nos veste
de dentro para fora:*

ele somente,
apenas ele nos ensina a ver,
o tempo, o velho Rei que nos conduz e no auge nos derruba,
depois de ter-nos cumulado de riquezas;
o tempo unicamente é que nos faz varar
não a face das coisas, mas o seu sentido,
só ele nos induz a abandonar a superfície
para sentirmos a alma que se move
atrás das mãos, dos olhos, das palavras:
se é bela a superfície, o espírito que a anima
é denso e generoso e portador da chave
que abre e interpreta os signos da existência.

[...]

(RAMOS, 1968, p. 64)

Já a compreensão ou tentativa de se buscar uma vida mais digna está um pouco visível no poema “Teoria” (Parte I: Metafísica) que nos faz pensar se estaria a perspectiva do poeta teorizada metalinguisticamente nos seus próprios versos, nessa espécie de humanização e sentimentalidade atribuída às coisas:

Teoria

Que todas
se humanizem,
ruas e cidades,
terras e nações;
que sejam como homens
de auroras e de nuvens
e amor no coração:

não desse amor
de álcool à chama;
não desse amor
às marés do instante,
à rosa impura
da violência e do ouro;

mas do amor que é trigo
nas planícies, nos celeiros,

e se perde em vão.

(RAMOS, 1968, p. 52)

Milton Vargas, em seu já citado artigo, salienta que, dos 28 poemas que compõem a primeira parte do livro, “Metafísica”, 11 poemas têm o título “Futuro”, o que justificaria o título da obra, e, ao mesmo tempo, esclareceria o objetivo da mesma já no primeiro poema desta série. Em “Futuro 1” consta:

Futuro 1

Alguma coisa paira no ar,
inquieta, viva, móvel:
olhos que nos contemplam,
olhos que nós não vemos.

É o futuro entre luzes,
o amanhã feito árvore
(não semente sem galhos)
o amanhã com seus ninhos.

Aqui tão próximo,
rosto de criança
e olhos de pássaro,
o amanhã nos vê.

Ele nos vê,
nós não o vemos:
escuros como abismos,
cegos como o Sol,
noite adensada em carne,
perdidos de raízes pela terra.

(RAMOS, 1968, p. 11)

O poema nos faz perceber que o mundo ao nosso redor serve como carnadura, forma, à concretude do futuro. Este nos espreita, mas nós não conseguimos enxergá-lo. Apenas podemos perceber o futuro a partir de suas conseqüências, como na realidade da árvore, que deixa de ser semente e torna-se um ser cheio de galhos, onde os pássaros se

aninham. Neste desenvolvimento da semente em árvore, e da árvore como habitat de ninhos onde vivem os pássaros, presencia-se a ação do tempo. Para José Geraldo Nogueira Moutinho, em seu artigo “Futuro”, presente na obra *A fonte e a forma*, de 1977, a primeira parte do livro ofereceria ao leitor “uma teia de significados que comunicam, isto é, põe em comum uma soma de experiências, traduzidas coerentemente em linguagens poéticas, contendo o que Martinet chama de ‘connotations’, a marca específica do locutor sobre sua mensagem” (MOUTINHO, 1977, p. 78-79), ou seja, o emprego de palavras com valores individuais, cujos significados não são compartilhados com a experiência comum dos usuários destas palavras. José Geraldo Moutinho, como exemplificação, cita uma estrofe do poema acima, pois, para ele, o poeta ao dizer

Aqui tão próximo,
rosto de criança
e olhos de pássaro,
o amanhã nos vê,

“propõe ao auditor de sua mensagem um timbre pessoal emocionalmente contagioso, destinado a desencadear uma vivência nova em uma bagagem individual de conotações” (MOUTINHO, 1977, p. 79).

Entretanto, não apenas o futuro é retratado no livro, o passado também tem sua parte de colaboração, principalmente na segunda seção do livro, “Máscara de Sol”. Este diálogo entre futuro e passado também foi bem percebido por José Geraldo Nogueira Moutinho, no mesmo artigo. Segundo ele,

um dos aspectos que a crítica certamente assinalará neste livro é o que chamo a ambivalente postulação por dois pólos que dilaceram a sua temática. Um deles é o passado, simbolizado pela recorrência dos temas ao nível da infância. O outro é justamente o futuro, monema que dá ao livro seu título e que é recidivo em vários poemas, como caráter dominante a mascarar algum caráter recessivo. (MOUTINHO, 1977, p. 79)

Estes dois pólos vão ser trabalhados com maior relevo em cada uma das partes do livro. Na primeira, “Metafísica”, temos a presença massiva deste “monema” *futuro*, que dá tom aos poemas, e desenvolve a idéia do futuro que se estabelece entre nós, relacionando, principalmente, objetos, astros, frutas, tudo que é matéria do mundo real e que possa demonstrar a passagem do tempo. Na segunda parte, “Máscara de Sol”, o passado, tema principal, surge quase sempre vinculado à infância, os poemas tornam-se

mais longos e as medidas dos versos aumentam, em comparação aos poemas da primeira parte, mais curtos e com versos menores.

Eis, à guisa de exemplo, um poema que vincula bem esta relação entre o passado e a infância:

Dos tempestuosos mortos

Nas altas goiabeiras de uma casa atrás da escola,
bem me recordo, era novembro e um bem-te-vi cantava:
pelas janelas uma aragem vinha dos bambuais
e fazia ondular as cortinas, leves, leves;
em torno à grande mesa modelávamos a argila
e era agradável percebermos que findava o ano.

Sim, nada mais do que isso:
um bem-te-vi em tarde de novembro,
e uma lembrança amável e insistente
a recordar-me que não sou apenas hoje,
mas limo e história, fábula vivida.

Sem árvores nem céu,
sem os primeiros astros e as primeiras noites,
sem o passado de relâmpagos e auroras,
sem sóis e névoas, que seria um homem?

Ou terra seca ou musgo calcinado,
alguém sem os seus mortos,
os tempestuosos mortos sem os quais os deuses morrem:
um homem sem seus mortos não seria um homem,
mas víbora sem rastro, fonte sem pupila,
um dia cego sem as sombras do sagrado.

Aquela tarde de novembro ainda uma vez me envolve
e ainda uma vez desperto no passado
- ilha de infância, pura infância,
alada hora de andorinhas;

e acordo velhos rostos cheios de ternura
que dormem hoje o grande sono,
imagens que tremessem na água
emolduradas pelo azul do céu.

Quando me envolve aquela tarde,
o céu se cobre de asas e de ovelhas brancas,
uma sombra de avencas me rodeia,
longínquas andorinhas cortam novamente o espaço,
e sou então, em meu império, o pêndulo dos Reinos:
a nuvem do presente, os rios do passado
e a mão da que há de vir com sua máscara de Sol,
incêndio súbito e parado! a morte,
a morte, a flamejante morte, espelho do infinito.

(RAMOS, 1968, p. 69-70)

Na visão de José Geraldo Moutinho, o poema mostra-se dentro de um tema dominante da segunda parte do livro, que seria o embate entre passado e infância, cuja ocorrência também se “galvaniza” em poemas como “A velha tia”, “Vínculo”, “Magnólia e chamas”. Nestes poemas, o embate “se resolve freqüentemente em apelos a uma sensualidade rica, percutindo aos sons de uma arte pudica” (MOUTINHO, 1977, p. 79). Entretanto, o tom pudico não afasta a noção de desejo na poesia de *Futuro*, o idealismo de alguns poemas abre espaço para versos como os seguintes, de “Côncavo é o céu”:

Côncavo é o céu,
a mão é côncava;
convexa é a mulher,
e todavia é côncava
para a procura e as noites do verão,
é côncava e convexa.

[...]

Para quem não se estende
não existe o leito,
para quem não a vive
não existe a vida.

E tudo mais é um fruto,
negro, tão negro, da imaginação.

(RAMOS, 1968, p. 14-15)

A primeira estrofe, organizada numa espécie de conceptismo barroco, esconde, nas entrelinhas de seu jogo “côncavo” e “convexo”, as formas e o que gera desejo nas “noites do verão”. Já a estrofe final é mais direta no desejo do corpo, o tom é carnal, pois “... quem não se deita” não terá o leito e também a própria vida. Segundo Moutinho, o poeta dá neste caso proeminência do sentido sobre o intelecto, e aproxima, em detrimento do idealismo, o desejo à realidade.

Por fim, José Geraldo Moutinho conclui seu artigo sobre o livro *Futuro* afirmando que mesmo quando se aproxima do carnal, ou do desejo do homem real, o poeta utiliza a lição dada por T. S. Eliot que, em seu poema *Little Gidding*, afirma: “the common word exact without vulgarity, the formal word precise but not pedantic”⁶⁰, para ele, “essa talvez seja a qualidade mais precisa desse poesia discreta, sem ilusionismos, direta, sem

⁶⁰ “A palavra comum exata sem vulgaridade, a palavra formal precisa sem ser pendante” (Nossa tradução).

grandiloqüência” (MOUTINHO, 1977, p. 79). E parece-nos que esta qualidade é válida para outras de suas obras, não apenas em *Futuro*.

A abordagem formal dos poemas nos mostra que o verso livre em *Futuro* traz variações entre suas duas partes. É de notar que o verso da segunda parte do livro, “Máscara de Sol”, redigida entre 1961 e 1964, aproxima-se muito mais dos versos longos de *Lua de ontem*, além de manter o mesmo tom da 3.^a parte desta última. Já os versos da primeira parte do livro, “Metafísica”, almejam um novo horizonte na sua construção. Estes se tornam mais curtos e o *enjambement* passa a ser utilizado com maior expressão. Este processo será relativamente mantido na última obra poética de Péricles Eugênio, *Noite da memória*.

Para que o leitor compreenda melhor a diferença, basta comparar o poema citado acima, contendo longos versos, com um poema como “Futuro 3”, que, além de certo trabalho de espacialização das palavras, contém versos mais ágeis e curtos:

Futuro 3

Ar queimado, sulfúrico;
a onda bate mansa,
a pique surge a moça:
 rochedo abrupto,
corpo de areia, louro,
olhar difuso
como o do dia;

moça entre mil,
justo é que o mar
 se faça abelha,
(moça de mel)
o mar, abelha líquida,
corpo e alma de abelha,
 abelha quase firmamento,
soturno pele-azul
 a transmutar-se em totem,
a deglutir, a degustar a moça, ritualmente,
(moça sem mal);

a moça que, nas ondas,
de nada sabe, é asa,
é mel, ouro, inocência
 oferecida ao mal,
ao mal que é o mar,
que é o mal e não o sabe,
 azul e líquido
 a espelhar o céu.

Haverá tormenta.

(RAMOS, 1968, p. 19-20)

Mas mesmo em versos livres a poesia de Péricles Eugênio mantém resquícios do verso medido, que demonstra como o diálogo entre a tradição e a modernidade está sempre presente em sua poesia. Basta, para isto, ver a escansão do poema acima:

<u>Ar</u> / quei/ <u>ma</u> /do/, sul/ <u>fú</u> /rico;	1-3-6
a/ <u>on</u> /da/ <u>ba</u> /te/ <u>man</u> /sa,	2-4-6
a/ <u>pi</u> /que/ <u>sur</u> /ge a/ <u>mo</u> /ça:	2-4-6
ro/ <u>che</u> /do a/ <u>brup</u> /to,	2-4
<u>cor</u> /po/ de a/ <u>rei</u> /a/, <u>lou</u> /ro,	1-4-6
o/ <u>lhar</u> / di/ <u>fu</u> /so	2-4
<u>co</u> /mo o/ do/ <u>di</u> /a;	1-4
<u>mo</u> /ça en/tre/ <u>mil</u> /,	1-4
<u>jus</u> /to é/ que o/ <u>mar</u> /	1-4
se/ <u>fa</u> /ça a/ <u>be</u> /lha,	2-4
(<u>mo</u> /ça/ de/ <u>mel</u> /)	1-4
o/ <u>mar</u> /, a/ <u>be</u> /lha/ <u>lí</u> /quida,	2-4-6
<u>cor</u> /po e/ <u>al</u> /ma/ de a/ <u>be</u> /lha,	1-3-6
a/ <u>be</u> /lha/ <u>qua</u> /se/ <u>fir</u> /ma/ <u>men</u> /to,	2-4-6-8
so/ <u>tur</u> /no/ <u>pe</u> /le-a/ <u>zul</u> /	2-4-6
a/ <u>trans</u> /mu/ <u>tar</u> /-se em/ <u>to</u> /tem,	2-4-6
a/ <u>de</u> /glu/ <u>tir</u> /, a/ <u>de</u> /gus/ <u>tar</u> / a/ <u>mo</u> /ça/, <u>ri</u> /tual/ <u>men</u> /te,	2-4-6-8-10-12-14
(<u>mo</u> /ça/ sem/ <u>mal</u> /);	1-4
a/ <u>mo</u> /ça/ <u>que</u> /, nas/ <u>on</u> /das,	2-4-6
de/ <u>na</u> /da/ <u>sa</u> /be, é/ a/ <u>sa</u> ,	2-4-6
é/ <u>mel</u> /, <u>ou</u> /ro, i/no/ <u>cên</u> /cia	2-3-6
o/ <u>fe</u> /re/ <u>ci</u> /da ao/ <u>mal</u> /,	2-4-6
ao/ <u>mal</u> / que/ é/ o/ <u>mar</u> /,	2-4-6
que/ é/ o/ <u>mal</u> / e/ <u>não</u> / o/ <u>sa</u> /be,	2-4-6-8
a/ <u>zul</u> / e/ <u>lí</u> /quido	2-4
a/ <u>es</u> /pe/ <u>lhar</u> / o/ <u>céu</u> /.	2-4-6
Ha/ve/ <u>rá</u> / tor/ <u>men</u> /ta.	3-5

Por estranho que pareça, este é o verso livre de Péricles Eugênio, uma medida hegemônica, o hexassílabo, e algumas variantes métricas que não são capazes de evitar que o andamento rítmico permaneça muito próximo, como é o caso dos ritmos 2-4 e 2-4-6-8, e mesmo o verso maior com 14 sílabas, dentro de um rígido ritmo binário. Este verso bárbaro poderia ser dividido em três partes, como na organização que propomos abaixo:

a/ <u>de</u> /glu/ <u>tir</u> /,	2-4
a/ <u>de</u> /gus/ <u>tar</u> /	2-4
a/ <u>mo</u> /ça/, <u>ri</u> /tual/ <u>men</u> /te,	2-4-6

Em suas três partes o padrão é o idêntico ao do resto do poema. Os versos com ritmo 1-4 (espécies de coriambos: _ UU _) são as típicas inversões de pés adotadas por Péricles Eugênio e que não descaracterizam o andamento binário. Essas inversões são mais contundentes nos versos com ritmo 1-3-6, onde ocorrem duas inversões. Além disto, há uma inversão menos comum, mas presente em outros de seus poemas, no verso “é mel, ouro, inocência”, em que ocorre, em nosso ponto de vista, o encontro entre duas sílabas tônicas, sem que nenhuma delas perca sua força, para este efeito, foi fundamental o vocábulo “ouro” estar isolado entre vírgulas. Segue o esquema em pés:

é mel, | ouro, i| nocência
 U _ _ U U _ U

Que resultaria na seqüência de um iambo, um troqueu e outro iambo. Por fim, chamamos a atenção para o último verso do poema, “Haverá tormenta”. Com 5 sílabas, ele destoa das outras linhas metricamente, embora ritmicamente funcione de forma orgânica, pois ao anapesto inicial segue um iambo que conclui o poema recuperando o ritmo hegemônico, vejamos no esquema:

Haverá | tormenta
 U U _ U _ U

O anapesto alongando o andamento prepara o leitor para o pé final, o iambo. De certa forma, o poeta mantém um padrão tanto no início quanto no final do poema ao trabalhar com estas inversões ou variações:

Ar/ quei/ma/do/, sul/fú/rico; 1-3-6

Ha/ve/rá/ tor/men/ta. 3-5

Assim como a série “Futuro”, com 11 poemas, há na primeira parte do livro uma série denominada “Natureza morta”, embora menor, com apenas 3 poemas, ela tem proeminência no livro ao mostrar o lado plástico da poesia de Péricles Eugênio, aliás o título “Natureza morta” é um índice de sua busca estética nestes três poemas. José Geraldo Moutinho assim vê tais peças: “são breves meditações concernentes à ‘essência’ (digamos assim para simplificar) de alguns frutos, a cereja, a laranja, a maçã. As relações do poeta com as duas primeiras são mediadas por certa impossibilidade de fruição” (MOUTINHO, 1977, p.78). Realmente, na “Natureza morta 1”, o poeta traça uma visão da cereja que não se concretiza, ou seja, ela não é funcional para aquilo que é natural à

sua essência, ela se furta, e transforma-se em pedra, não porque deixou de ser cereja, mas porque se transformou em uma cereja empedrada, morta, como um ser encarcerado dentro de um quadro. Vejamos o poema:

Natureza morta 1

cereja

Negra é a cereja
quando se furta à bôca
e se converte em pedra,
por se negar, não porque seja.

Negra quando foge
a reluzir diante das mãos
com sua côr de sangue:
do mesmo sangue que circula
nas veias do homem
e vai nutrindo escassamente
a sêde, tal como se fôsse
alguma água exígua, alguma
água feita de tristeza.

(RAMOS, 1968, p. 17)

O poeta para organizar a idéia desta cereja, não-cereja, impossibilita-a de existir, seja por transformá-la em pedra ao não ser digerida, seja comparando-a ao sangue humano, que corre escondido por nossas veias e nos alimenta exiguamente, além de sua representação da dor.

Nesta “Natureza morta 1” há um andamento com os acentos principais nas quartas sílabas poéticas de cada verso, com exceção de dois versos. Também notamos que até a quarta sílaba o poeta expõe o núcleo principal do verso e a seguir um adjunto que explica as relações, como observamos no esquema abaixo:

Ne/gra é a/ ce/re/ja
quan/do/ se/ fur/ta à/ bô/ca
e/ se/ com/ver/te em/ pe/dra,
por/ se/ ne/gar/, não/ por/que/ se/ja.

O mesmo ocorre nos seis versos seguintes. Neles o poeta cria a mesma relação que observamos acima:

a/ re/lu/zir/ dian/te/ das/ mãos/
com/ su/a/ côr/ de/ san/gue:
do/ mes/mo/ san/gue/ que/ cir/cu/la
nas/ vei/as/ do ho/mem

e/ vai/ nu/trin/do es/ca/ssa/men/te
a/ sê/de/, tal/ co/mo/ se/ fô/sse

No primeiro quarteto, até a quarta sílaba poética, a cereja torna-se negra quando ocorre a ação dos verbos furtar, converter e negar. A partir da quarta sílaba surgem os complementos dos verbos: “à boca”, “em pedra” e “não porque seja”. O mesmo movimento vai ocorrer na segunda estrofe. Em nosso entender, estas estruturas assentadas no procedimento da recorrência, no sentido encarado por Alfredo Bosi, justificam-se como forma de “amarrar” o poema, e tentar materializar ou dar concertude maior às imagens. Porém, a materialização da cereja em pedra também pode ser vislumbrada no jogo sonoro criado pelo poeta ao criar uma intrínseca relação paranomástica entre as duas palavras, e alargada a outros dois vocábulos em estrita relação semântica no poema com “negra e “cereja”, no caso, as palavras “pedra” e “negar”. Uma vez que o poema é uma natureza morta, cujo foco é a descrição da cereja, percebemos que o núcleo da palavra, sua descrição sensorial, significativa, é a sequência E-R-A (vogal-consoante-vogal) que irá se desdobrar em todas as outras palavras citadas, como podemos ver no esquema⁶¹:

cereja	cERejA
negra	nEgRA
pedra	pEdRA
negar	nEgAR

O efeito sonoro é conjugado ao semântico, pois a “cereja” é “negra”, e “quando se furta à boca” torna-se “pedra”, mas por se “negar”, não que ela “seja”. O que chama a atenção em alguns trechos da poesia de Péricles Eugênio, como este, é sua plena capacidade de criar relações sonoras sem cair num esteticismo infrutífero ou epigônico, entretanto, e como veremos à frente em nossa tese, seu trabalho de tradução deixa muito a desejar na recuperação destes efeitos, como em suas traduções dos sonetos shakespearianos, onde ele não deixa de reconhecer, em notas aos poemas, sequências aliterativas, por exemplo, de um soneto, mas que acabam ficando fora do processo de tradução. Podemos conjecturar que isto parte de uma escolha pessoal do poeta, e não de um desvio das dificuldades que a tradução destes efeitos possa acarretar. E pensando na articulação de suas três áreas de atuação literária, a sua poesia em grande parte reflete sua aborgadem tradutória, mantendo certo distanciamento da utilização de recursos sonoros em exagero, mas, quando eles surgem, ganham grande relevo.

⁶¹ “Cereja” também está assonanticamente ligada à “seja” e, depois, em “veia”.

No penúltimo verso, Péricles Eugênio faz uma interessante relação sonora marcada pela acentuação silábica. Na leitura do verso, o ritmo se impõe aqui para dar ênfase à imagem aludida entre os vocábulos ‘alguma’, ‘água’ e ‘exígua’. A sequência de sinalefas, que termina unindo os dois versos finais, cria no leitor uma sensação de mutação entre os vocábulos ao nos passar a ligeira sensação de presença desta água, que não tem forma precisa, esvaindo-se assim como os vocábulos. Esse procedimento também pode nos remeter à transmutação da cereja nesta pedra cor de sangue:

al/gu/ma á/gua e/xí/gua, al/gu/ma
 á/gua/ fei/ta/ de/ tris/te/za.

Também vale ressaltar o uso do pronome indefinido feminino ‘alguma’ finalizando o verso, o que pode criar no leitor certo estranhamento. O estranhamento faz parte do jogo, e o efeito deste *enjambement* retoma a construção sintática do início do verso.

Se, por um lado, o verso mais curto empregado em *Futuro*, presente em maior quantidade em sua primeira parte, “Metafísica”, e o *enjambement* utilizado como recurso estético de forma explícita, também serão retomados no livro seguinte de Péricles Eugênio, *Noite da memória*, por outro lado, a forma fixa, que em *Futuro* ficou restrita a apenas um poema, em *Noite da memória* voltará a ser utilizada em grande medida, fazendo com que o poeta feche seu ciclo, voltando ao padrão utilizado em *Lamentação floral*, ou seja, o alternar constante de poemas metrificados e em versos livres. Isto e outros pontos é o que passaremos a ver agora.

3.7 *Noite da memória* (1988)

Noite da memória foi publicado em 1988, vinte anos depois da publicação de *Futuro*. O livro editado pela Arte Editora possui duas epígrafes, uma delas é um verso do *Gododdin*, de Aneirin, poema galês escrito em fins do século VI, a epígrafe traz o texto original, seguido de sua tradução em um decassílabo português:

A gwedy elwch tawelwch vu.
 E depois do festim veio o silêncio.

Não há referência do tradutor, o que indica que pode ter sido o próprio Péricles Eugênio. Este verso é o mesmo que consta no *ex libris* do poeta, que foi identificado por

nós na contracapa de um exemplar das *Poesias Reunidas O. Andrade*, presente no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, em que está impresso apenas o texto original, sem a tradução (**Figura 11**)⁶².

Já a segunda epígrafe é de Péricles Eugênio, acreditamos que ela funcione como uma micro-estética da obra, pois em seis curtas linhas o poeta descreve o intuito de sua *Noite da memória*, além de manter com seu trecho inicial um diálogo com a epígrafe anterior:

... e o silêncio fez-se noite, uma noite de memórias. E veio a lembrança das horas do dia, e uma recordação mais longínqua: a das velhas cantigas de amigo, refeitas com doses outrora inexistentes de sensualidade e reflexão.

Em geral, pediu-se aos deuses o dom de ver e de, vendo, interpretar a vida. Possam eles ter-se mostrado compassivos!

(RAMOS, 1988, p. 5)

A estrutura da obra segue as vinte e quatro horas do dia, assim, começando ao meio-dia, existe um poema para cada hora e após cada um desses seguem-se mais dois poemas um em heptassílabos, o outro em octossílabos. Eles formam, assim, uma tríade: um poema em verso livre que representa uma hora do dia, um poema heptassílabo e um poema octossílabo. Com a exceção de dois momentos do livro, este esquema permanece em toda a obra.

Esta espécie de livro das horas, para Milton Vargas, não apenas marca o tempo, mas revela “o ser indizível das horas”, isto graças ao milagre da poesia. Ele esquematiza uma rotação temporal do dia da seguinte maneira:

Ao meio-dia o tempo é “difuso, exacerbado, ácido”. À tarde é como se dissesse: “Esta é a lição / que arde no mármore.” À meia-noite aparece: “A sombra é o sono e a morte.” Enquanto que pela manhã: “os olhos, como luas mal despertas, / despontam às seis horas sobre os montes”. Finalmente, às onze da manhã seguinte: “O corpo assume a loura pele do momento /... / ácido, generoso, sumarento de violência e fogo.” (VARGAS, 1993, p. 19)

Ainda em seu artigo, Milton Vargas faz um interessante vínculo entre esta relação do poeta e a temporalidade com o jogo temporal passado/futuro da obra anterior, diz ele que

depois de terem seus versos gravitado em torno do passado e do futuro, Péricles Eugênio estrutura-os agora em função do tempo. Note-se que tal correlação continua sendo recordação do passado, saudação elegiaca

⁶² Conferir Figura 11 no Apêndice 2 que acompanha a tese.

da vida presente e evocação lamentosa do futuro, no limite do qual estarão a morte e a eternidade; isto é, a vitória sobre o tempo. (VARGAS, 1993, p. 19)

A citação tem o mérito de descrever dois temas sempre constantes na poesia de Péricles Eugênio, e apontamos que essa dialética passado/futuro poderia também ser compreendida em uma visão macro-estrutural no par *Lua de Ontem/Futuro*, cujas bases temáticas são respectivamente o outrora e o devir.

Na apresentação do livro preparada por José Geraldo Nogueira Moutinho, e disposta na orelha do livro sob o título de “Cruza aveludada”, ele destaca as metáforas relacionadas à temporalidade. Para ele, o livro “flui manso, mas inexorável, como areia na ampulheta” (RAMOS, 1988, *orelha*). E afirma que “quase autônomos no contexto, como semente no âmago do fruto – os vinte-e-quatro poemas compostos em louvor da rotação articulam a dança neutra das horas...” (1988, *orelha*).

Nestes vinte anos de silêncio poético, Péricles Eugênio não deixa de criar. E cria, principalmente, com suas traduções. Para José Geraldo Moutinho, este recolhimento

corresponde simetricamente acendrado convívio recriador, florescido em traduções de Keats e de Villon, de Yeats e de Góngora, de Byron – diálogo enriquecedor da sensibilidade e da inteligência de um poeta intimamente vinculado às fontes legítimas da tradição. Assim certos poemas deste livro levam epígrafes extraídas da mais recuada lírica portuguesa, as cantigas de amor: Dom Diniz, João Zorro, Martim Codax... (RAMOS, 1988, *orelha*)

Esta proposição de José Geraldo Moutinho, sobre o recolhimento do poeta por vinte anos, precisa ser melhor relativizada, pois já em 1983, na *Revista de Poesia e Crítica*, Péricles Eugênio havia publicado cinco poemas, cujo conjunto recebia o título “Poemas de um livro inédito”. Os poemas são “Ar”, “Água”, “Oito horas”, “Onze Horas” e “Quinze horas”, com pequenas diferenças em alguns deles, todos foram reproduzidos em *Noite da memória*. O que nos leva a crer que já em 1983 a idéia de *Noite da memória*, cinco anos antes de sua publicação, já estava sendo esboçada. Soma-se a isto o caso do poema “Dezessete horas”, feito em sua primeira versão em 1979, sob o título de “Anunciação”, e apresentado à aluna de Péricles Eugênio, e que também foi incluso, com as modificações que indicamos na introdução desta tese, em *Noite da memória*.

Voltando à citação, a presença das referências aos autores do trovadorismo português é refletida na obra pelos poemas heptassílabos e octossílabos, medidas recorrentes na métrica medieval, e que, podemos dizer, são recuperadas nos poemas

medidos de *Noite da memória*. Embora esta marca formal possa estabelecer o diálogo entre o trovadorismo e a poesia de Péricles Eugênio, ela fica mais no nível da inspiração, e não nas reproduções das velhas cantigas. Os dez poemas inspirados por esta literatura medieval “são recriações onde o poeta imprime-lhes nova marca de amor à natureza, sensualidade e beleza; porém, não consegue fugir à sua constante preocupação com a transcendência” (VARGAS, 1993, p. 20). Neste dúbio caminho apresentado por Milton Vargas, podemos ver este lado sensual ou de amor pela natureza em um poema como “Cabelos, os meus cabelos”⁶³, do qual reproduzimos as cinco estrofes iniciais abaixo:

Cabelos, os meus cabelos,
que fontes de negro espanto!
descendo por minhas costas
com segredos de floresta:

meus peitos, meus peitos altos,
são tochas em meio às trevas,
ardendo com seus perfumes,
queimando com fogos claros;

trago uma lua nos ombros,
cascatas pelo meu corpo,
e as sombras da madrugada
no topo de minhas coxas.

Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens:
se ele os pudesse colher,
duros ramos de alecrins!

Teria em corpo desnudo
a ternura do bom Deus,
as mãos derramando trigo
sobre papoulas dormidas.

[...]

(RAMOS, 1988, p. 13)

A sensualidade do poema é intensificada com atributos da natureza, este conúbio, uma das marcas da poesia de Péricles Eugênio, endossa sua visão otimista da vida quando relacionada aos rituais de fecundação e fertilização, eventos capazes de vencer a morte e construir uma perspectiva para o futuro na vida. Esta visão da poesia de Péricles Eugênio

⁶³ A epígrafe que acompanha o poema é do poeta João Zorro, e possui os seguintes versos: “Cabelos, los meus cabelos, / El-rei m’enviou por ellos”. Perceba como o poeta incorpora o primeiro verso citado em sua própria composição.

fica patente ainda neste mesmo poema, pois, em sua segunda parte, a amada, cativa do rei, abandona à força a natureza e a partir daí vê sua felicidade interrompida:

[...]

Cabelos, os meus cabelos,
el-rei os mandou buscar
para os prender em seu leito:
meu corpo, o triste, vai junto.

Não mais verei os meus bosques,
não mais os trevos em flor:
minh'alma geme na estrada,
anoitecendo os caminhos.

Quer el-rei os meus cabelos,
e quer também o meu corpo:
arderei nas madrugadas,
rosa austera em grave leito.

Meu alvo corpo desnudo,
deserto avaro de estrelas,
um sonho de areias brancas
em brancas dunas a pique...

Arderei nas madrugadas,
sofrendo amargos carinhos:
meu coração, o infeliz,
suspira, pombo ferido.

Cabelos, os meus cabelos,
el-rei deseja o meu corpo:
sangrarei sobre seus linhos
como uma rola flechada.

Cabelos, os meus cabelos,
meus peitos, meus peitos altos,
meu virgem corpo desnudo
já não será para o amado.

(RAMOS, 1988, p. 14)

Por outro lado, aquela “constante preocupação com a transcendência” citada por Milton Vargas, e também tema constante na poesia de Péricles Eugênio, pode ser melhor observada em um poema como “Noite longa”, cujo título já é uma indicação semântica da preocupação do eu-lírico:

Noite longa

*Aquestas noites tan longas
Juião Bolseiro*

À noite, amigo, eu não dormia,
e amarga sensação me veio:
a de que estava acorrentada
numa prisão sem ar nem luz.

Mas eu sabia que lá fora,
atrás das ríspidas paredes,
havia brilhos pelo escuro,
um céu a desabar de estrelas.

E sem as ver eu as sonhava
naquele abismo de horas negras:
existiriam esse astros,
ou eram fiapos de ilusão?

Como saber, em meio aos grumos
daquelas sombras pegajosas?
Se nos perdemos em negror,
o branco é mero imaginar.

Simples idéia, ou a aceitamos
como um fantasma que além vive,
ou com a esperança de que exista
sangramos só por não a vermos.

Presos nas trevas desta vida,
jogamos em que não são tudo:
mas nossos olhos são tão tristes
que não se afastam do negror.

O intuir simples não é posse,
não é domínio de outra coisa
ou que se veja ou que se toque,
e assim nos vista de certeza.

Duro é querer acreditar,
na escuridão, que exista luz:
mas ou bem nisso acreditamos,
ou bem nos pomos a tatear.

A nossa vida é um léu de trevas,
e nossa crença, ou sonha estrelas,
ou morre como vela inútil
em praia negra de naufrágios,
entre rochedos e astros mortos.

(RAMOS, 1988, p. 84-85)

Como pode ser visto nestes dois poemas, Péricles Eugênio mesmo bebendo na fonte das velhas cantigas, não deixa de trabalhar suas marcas poéticas, neste sentido diz José Geraldo Moutinho que “a ancestralidade, porém, não o constrange embaraçadoramente: o poeta reinventa a partir de tais matrizes, contrapondo sabiamente à

espontaneidade original dessas primícias quase ingênuas o árduo legado modelado por cinco séculos de amargura” (RAMOS, 1988, *orelha*). Moutinho, como exemplo desta amargura, cita a estrofe inicial do poema “Abrir de malvas”, mas dizemos mais, o poema não apenas encarcera a amargura prefigurada por José Geraldo Moutinho como trata da angústia do homem frente sua transcendência, e, ao mesmo tempo, com a presença da figura da “fêmea em cio”, estabelece a possibilidade da esperança, ou seja, novamente a fertilização corrobora a saída para as agruras do mundo e da vida. Vejamos abaixo um trecho do poema:

Abrir de malvas

Que trist'oj' é eu amigo
D. Dinis

O amor é grande, grande é o mar,
maior é o desespero do homem,
maior o mar do que nos foge,
maior este cair no abismo.

A noite cerca-nos, amigo,
e a noite é grande e nos corrói
a alma como um lento ácido,
a noite encharca o nosso corpo.

E a nossa alma é negra, negras
sem orla as nossas esperanças,
às vezes estreladas por
modestos, vacilantes sóis.

A angústia, a raiva de ser luz,
de luz que se conhece efêmera,
é o parto de horizontes duros,
grossas paredes que se fecham.

Que fêmea em cio poderá
rompê-las, que esperança longa?
[...]

(RAMOS, 1988, p. 28)

O poema funciona, portanto, como vínculo aos livros anteriores ao abordar insistentemente determinados temas. Não seria exagero dizer que Péricles Eugênio compõem livros de poesia que funcionariam como marés, que avançam e sempre retornam a resgatar seu próprio passado literário. Neste aspecto os títulos da obras dizem muito, em quatro delas a questão temporal está inclusa, o que pode determinar o olhar cíclico do poeta.

Ainda relacionado ao exposto acima, há em *Noite da memória* uma estrutura próxima de outros livros de Péricles Eugênio, ou seja, se em *Lamentação floral* o poema de abertura, “O mundo, o novo mundo”, trabalha questões metalingüísticas, enquanto o poema que o encerra, “Epitáfio”, enceta o tema da finitude do homem, o mesmo vai ocorrer em *Sol sem tempo*, com os poemas “Noturno”, e seu caráter metalingüístico, e “A obscura efigie”, e o fim decadente do homem, retratado como uma “vela negra no horizonte”, “lamento de morto vivo” ou “corpo afogado nos brejos”, ambos os poemas abrem e encerram a obra, respectivamente, do mesmo modo se dá em *Lua de ontem*, ali o poema de abertura, “O filho pródigo”, apresenta o eu-lírico que forjou a “rosa” a “déspota de sóis”, num lance metapoético que terá sua contraparte transcendental do homem no poema “Véspera”, que é concluído com os sugestivos versos:

Verdor de primaveras já distantes,
verdor dos campos quando a noite se aproxima,
todo-poderosa...

(RAMOS, 1960, p. 121)

A única exceção dos cinco livros ocorreria em *Futuro*, lá a estrutura é interrompida no caso do poema de abertura que foge do teor metalingüístico, já o poema que conclui a obra, “Ressentimento”, é um belo espécime da questão da transcendência do homem, que pode ser observada em estrofes como as seguintes do poema:

[...]

Só porque espera,
o homem sonha um céu além do espaço;
só a esperança é que nos faz de puro espírito,
por ela apenas imitamos Deus
e nos tornamos bem mais tênues do que brumas
e mais duráveis do que a Via Látea.

Dizem: todas as árvores cairão,
nem há na terra folha que não deixe o ramo;
contudo, enquanto exista o pensamento,
existirão florestas, árvores em tempo imóvel,
de folhas verdes ou douradas:
e nesse reino, o reino do Homem,
nem deixaremos de existir,
nem o verdor perecerá, nos corpos e nas frondes.

Quem sonha o eterno gera eternidade:
deuses sintamo-nos portanto,
com um rosto de ouro, os olhos de ouro, o corpo de ouro,
porém de um ouro-chama, um ouro luz-e-espírito,

um ouro que flameje, imortalmente, asas de cisne rumo ao Sol.

(RAMOS, 1968, p. 92)

Se ocorre isto nas outras obras⁶⁴, aqui em *Noite da memória* dois poemas terão esta função. A diferença é que o poema metalingüístico é o segundo do livro, e o título já diz muito, se intitula “Ars poetica”, já o que encerra a obra chama-se, paradoxalmente, “Limiar” e foca justamente o tema da finitude. Fica, assim, evidente como o poeta pensa nestes dois temas como molduras para sua poesia. Sem dúvida, a transformação do eu-lírico em poeta e a morte, geradora de angústia e desconhecimento, são ações básicas nesta poesia personalíssima de Péricles Eugênio.

O poema “Ars poetica” já traz no próprio título uma referência ao estatuto poético. Nele a vida é comparada a um filme em busca de uma tela para sua projeção, esta será realizada na tela em branco do cinema, o desafio para o poeta é este combate constante:

Ars poetica

I

Em silêncio travas o combate
contra o algodão e a lua,
contra as nuvens, contra o sol,
contra o linho,
a tela em branco do cinema.

Lá fora, a vida é um filme ao sol.
Aqui, espera a página que nela se projetem
as sombras pecadoras do salão, da alcova, do quintal,
como se fossem o rumor das asas de algum anjo.
Enquanto isso,
habitam o teu corpo, instalam-se em teu sexo.

II

Mas a inefável luta contra a areia,
na qual pingas teu sangue,
o sangue de teus olhos,
como tinta azul:

também azul é o céu,
e não o atinges.

III

Como chegar ao alvo,
como construir a casa inabalável

⁶⁴ Convém salientar, que nossa leitura da estrutura paralela entre poemas de abertura com tendência metalingüística e poemas de encerramento com o tema da transcendência do homem vale, principalmente, nas versões originais dos livros, pois na *Poesia quase completa* o livro *Sol sem tempo* sofreu modificações, sendo o poema “A obscura efígie” retirado, e ficando como poema de encerramento a “Teoria do arcanjo”, cujo tema não satisfaz nossa leitura para este caso específico.

com uma colméia zumbidora
 de palavras,
 com estas conchas quebradas?
 Conchas, conchas do mar,
 do mar que tão embaixo
 atinge todavia o céu,
 ao refleti-lo em suas águas.
 Seja a palavra, seja o verso,
 por mais baixo que estejam,
 um reflexo índigo do céu,
 do céu e sua angústia,

 um espelho a recordar,

 vermelha,

 a vida, esta demente, esta devassa,
 esta possessa a devorar seus próprios filhos.

(RAMOS, 1988, p. 8-9)

Já na outra ponta da obra, está o poema “Limiar”, pequeno poema que retrata o encontro do eu-lírico com a morte. É sintomático o tema, por ser a última peça do livro, e por fechar a carreira poética autoral de Péricles Eugênio. O poema é direto. A morte, “a do véu negro”, chega e o eu-lírico a encara e pede que lhe seja aberta as portas do “jardim fechado”:

Limiar

Quando chegar a do negro véu,
 eu nada lhe direi;
 que palavras caberiam
 ante o definitivo?

Já com os olhos baços,
 pensarei apenas:

rompe-te, muro erguido,
 rasga-te, jardim fechado.
 Abre-te como porta,
 a mão cheia de estrelas.

(RAMOS, 1988, p. 97)

Portanto, há com estes dois poemas um diálogo com as outras obras de Péricles Eugênio, servindo os dois temas como balizas para os seus livros. Porém antes da “Ars poética” temos um poema de abertura, “Meio-dia”, que inicia o ciclo total das 24 horas. Os versos curtos possuem grande variação métrica. Também ocorrem vários *enjambements* com maior intensidade em seus cortes, gerando efeitos mais radicais no

discurso, do que o visto em outras obras de Péricles Eugênio, quem sabe com exceção de *Futuro*, onde o poeta já utilizava deste recurso com maior intensidade.

Meio-dia

No ar
um sumo de sol,
difuso, exacerbado, ácido:
em vão procuram-se as
imateriais,
ruivas laranjas.

Em vão; e com seu gume
a luz
nos corta a pele,
como um ferrão de abelha.

Desfeita em claridade
no céu revoa, tonta,
a grande abelha
de âmbar e éter:

o sol e a sua imagem. Meio-dia,
esse cavalo de ouro,
em fúria, a relinchar.

(RAMOS, 1988, p. 7)

O poema inicia com um verso dissílabo seguido de alguns *enjambements*, inclusive um deles, no quarto verso, incide sobre um artigo definido plural deslocando-se o sentido totalmente para o verso seguinte, o que não deixa de remeter ao próprio sentido do verso, cuja “procura” somente terá sucesso no verso seguinte. Esta interrupção cria um efeito de suspensão, e dá maior ênfase à imagem da imaterialidade do verso seguinte composto apenas do vocábulo “imateriais”, que descreve, mas não diz muito, pois ainda não sabemos o que é imaterial. Apenas vamos descobrir o que é procurado (“ruivas laranjas”) no sexto verso. Este movimento de suspensão e cortes permanece em todo o poema. E cria um maior impacto na passagem do verso “de âmbar e éter:” para o terceto final, pois o primeiro verso do terceto deveria ser a continuação de sentido do verso final do quarteto anterior, já que os dois pontos indicam uma explicação. Porém, ao ser usado no terceto final, o verso “o sol e a sua imagem” serve tanto para caracterizar a imagem da “grande abelha / de âmbar e éter” quanto a imagem do “cavalo de ouro,/ em fúria a relinchar”.

Este movimento entre os versos cria uma espécie de montagem oferecida pelo texto, como se representações poéticas fossem se desgarrando a cada verso, e

aglutinando-se para criar o sentido ou imagem final ao término da leitura. E isto pode ser observado tanto no poema “Meio-dia” quanto em outros do ciclo das horas presente no livro. No trecho abaixo do poema “Vinte e três horas ou retorno” temos estas mesmas características:

Arde a chama;
e enquanto arde
ignora o que seja
não arder.

Assim arde
a consciência,
arde,
e não quer apagar-se,
não quer fazer-se
noite ou sombra.

(...)

(RAMOS, 1988, p. 50)

Também poderíamos citar os versos finais do poema “Quinze horas”, para reforçar este efeito de montagem poética, ali ocorre uma seqüência de representações que culmina na construção do quadro final:

[...]

No céu o sol maneja o seu tridente
atiçador de chamas,
ruivo demônio:
e vibra a luz,
e os pássaros se calam,
e no campo azul,
tal como Joana d'Arc no seu poste
arde o demônio alegremente.

(RAMOS, 1988, p. 18)

O poeta para construir a imagem desta hora quente do dia transforma o sol num demônio com seu tridente, e serve-se de Joana d'Arc queimando em uma fogueira para reforçar o efeito. Este recurso utilizado por Péricles Eugênio pode ser entendido como uma figura de linguagem denominada amplificação. Segundo Hênio Tavares, em sua *Teoria literária*, a amplificação consiste “em explicar as particularidades do assunto, desenvolvendo-o pormenorizadamente. Entre os vários processos podemos lembrar: o desenvolvimento da definição, o emprego do exemplo, o uso das comparações e

contrastes, o auxílio das provas e razões, a glosa” (TAVARES, 1969, p. 357). A nós parece ser o uso das comparações o método principal usado por Péricles Eugenio em grande parte de sua obra. O uso das comparações requer do artista certo conhecimento intrínseco para que haja recursos de exemplos a serem comparados. Este método pode ser visto com grande resultado na *Divina comédia* de Dante. Em sua ida ao inferno, Dante, para descrever as “maravilhas” vistas, busca nas comparações uma forma de transmitir aquilo que via com seus próprios olhos. E para isto não deixava de citar passagens da mitologia greco-latina, e passagens do *Velho Testamento*.

Retornando ao poema “Meio-dia”, percebemos que a grande variedade métrica ocasionada pelo uso dos vários *enjambements* não exclui certo padrão rítmico em torno de um núcleo hexassílabico de andamento binário, porém muito mais sujeito a inversões e alterações métricas que dos seus primeiros livros. Vejamos na escansão do poema:

No/ <u>ar</u> /	2
um/ <u>su</u> /mo/ de/ <u>sol</u> /,	2-5
di/ <u>fu</u> /so, e/ <u>xa</u> /cer/ <u>ba</u> /do/, <u>á</u> /cido:	2-4-6
em/ <u>vão</u> / pro/ <u>cu</u> /ram/- <u>se as</u> /	2-4-6
<u>i</u> /ma/ <u>te</u> /ri/ <u>ais</u> /,	1-3-5
<u>rui</u> /vas/ la/ <u>ran</u> /jas.	1-4
Em/ <u>vão</u> /; e/ <u>com</u> / seu/ <u>gu</u> /me	2-4-6
a/ <u>luz</u> /	2
nos/ <u>cor</u> /ta a/ <u>pe</u> /le,	2-4
<u>co</u> /mo um/ fe/ <u>rrão</u> / de a/ <u>be</u> /lha.	1-4-6
Des/ <u>fei</u> /ta em/ <u>cla</u> /ri/ <u>da</u> /de	2-4-6
no/ <u>céu</u> / re/ <u>yo</u> /a/, <u>ton</u> /ta,	2-4-6
a/ <u>gran</u> /de a/ <u>be</u> /lha	2-4
<u>de âm</u> /bar/ e/ <u>é</u> /ter:	1-4
o/ <u>sol</u> / e a/ <u>su</u> /a i/ <u>ma</u> /gem/. <u>Mei</u> /o/- <u>di</u> /a,	2-4-6-8-10
<u>e</u> /sse/ ca/ <u>va</u> /lo/ <u>de ou</u> /ro,	1-4-6
em/ <u>fú</u> /ria, a/ <u>re</u> /lin/ <u>char</u> /.	2-4-6

Embora metricamente os versos tenham grande variação, observamos que nos seis versos iniciais do poema, se não respeitarmos as pausas finais entre os versos, e compormos com eles apenas dois versos, perceberemos a presença de versos com quinze sílabas poéticas e um andamento rítmico muito próximo um do outro:

No/ <u>ar</u> / um/ <u>su</u> /mo/ de/ <u>sol</u> /, di/ <u>fu</u> /so, e/ <u>xa</u> /cer/ <u>ba</u> /do/, <u>á</u> /cido:	2-4-7-9-11-13-15
em/ <u>vão</u> / pro/ <u>cu</u> /ram/-se as/ <u>i</u> /ma/ <u>te</u> /ri/ <u>ais</u> /, <u>rui</u> /vas/ la/ <u>ran</u> /jas.	2-4-7-9-11-12-15

Nos versos seguintes do poema também ocorre a mesma estrutura. Embora tenhamos uma pausa depois do “em vão”, e em seguida o verso dissílabo “a luz”, percebemos que a marcação dos versos está sustentada por versos hexassílabos:

Em/ vão/; e /com/ seu/ <u>gu</u> /me	6 sílabas
a/ <u>luz</u> /	2 sílabas
nos/ cor/ta a/ <u>pe</u> /le,	4 sílabas
co/mo um/ fe/rrão/ de a/ <u>be</u> /lha.	6 sílabas

Em/ vão/; e/ com/ seu/ <u>gu</u> /me	6 sílabas
a/ luz/ nos/ cor/ta a/ <u>pe</u> /le,	6 sílabas
co/mo um/ fe/rrão/ de a/ <u>be</u> /lha	6 sílabas

Com o decorrer da obra percebemos que o poeta em vários poemas mantém este padrão apresentado acima. Vejamos outro caso interessante na estrofe final do poema “Treze horas”, que acreditamos valer um comentário:

[...]

É preciso colhê-las,
força é devorar as chamas:
ante a máscara da vida
o fogo lavra em tudo, até na sombra, até
em nossos dentes.

(RAMOS, 1988, p. 11)

É/ pre/ <u>ci</u> /so/ co/ <u>lhê</u> /-las,	3-6
<u>for</u> /ça é/ <u>de</u> /vo/ <u>rar</u> / as/ <u>cha</u> /mas:	1-3-5-7
<u>an</u> /te a/ <u>más</u> /ca/ <u>ra</u> / da/ <u>vi</u> /da	1-3-5-7
o/ <u>fo</u> /go/ <u>la</u> /vra em/ <u>tu</u> /do, a/ <u>té</u> / na/ <u>som</u> /bra, a/ <u>té</u> /	2-4-6 8-10-12
em/ <u>no</u> /ssos/ <u>den</u> /tes.	2-4

Este trecho demonstra bem o trabalho rítmico do poeta, após um verso hexassílabo seguem dois heptassílabos com andamento trocaico. O quarto verso pode ser descrito como um alexandrino, pois respeita a cesura da sexta sílaba. Sintaticamente, no segundo hexassílabo do alexandrino, a ênfase do verso não cai na décima segunda sílaba, apenas o acento tônico do verso. O sentido completa-se com o verso seguinte: “em nossos dentes”. Esta descaracterização do verso nos parece ser própria da poesia moderna e, ao mesmo tempo, a busca do poeta por seu próprio verso livre: Péricles Eugênio construiu seu verso alexandrino dentro do metro tradicional, com a cesura na sexta sílaba e acento tônico na décima segunda, mas a sintaxe com um corte inesperado no advérbio “até” deixa o verso com seu sentido irregular perante a tradição, em concordância com o projeto estético do corte pelo *enjambement*, utilizado pelo poeta em *Noite da memória*. Em seu artigo “O

verso alexandrino”, presente no *O Verso romântico e outros ensaios*, ele próprio diz que em alguns casos, pelo fato do verso se afastar muito do alexandrino clássico, seria melhor falar em verso dodecassílabo do que alexandrino. Cita como exemplo o poema “Toante” de Manuel Bandeira, um poema composto por versos com doze sílabas, mas cujo silabismo descaracteriza o alexandrino tradicional.

Se em *Futuro* os poemas metrificados ficaram reduzidos a apenas um, já em *Noite da memória* o número de poemas medidos volta ao padrão utilizado pelo poeta em seus outros livros, principalmente nos dois primeiros, cuja base estrutural é praticamente alternar um poema em verso livre seguido de um poema metrificado. *Noite da memória* possui 14 poemas octossílabos, 8 poemas heptassílabos, e 1 poema pentassílabo, o restante, 51 poemas, são todos em versos livres.

A utilização do verso octossílabo na obra de Péricles Eugênio ainda não havia sido feita de forma tão sistemática como ocorre em *Noite da memória*. Buscando um pouco da origem desta medida, recorreremos mais uma vez à *Teoria do verso*, de Rogério Chociay, que afirma ser o verso octossílabo introduzido na poesia trovadoresca por influência francesa. Isto nos ajuda a compreender o uso formal desta medida e as epígrafes usadas no início dos poemas, versos retirados da poesia de poetas trovadores portugueses, entre eles: João Zorro, D. João Soares Coelho, D. Dinis, Martim Codax, Paio Gomes Charinhi, João Baveca, Juião Bolseiro. Este detalhe serve tanto para os poemas octossílabos quanto para os poemas heptassílabos, cujo uso no trovadorismo também é recorrente.

Ainda sobre o octossílabo, registra Rogério Chociay sobre o quase abandono deste verso durante o classicismo, e o fato do verso ganhar

impulso novo em Portugal, após Castilho, que dele afirma: ‘o metro de oito syllabas pode-se dizer que ainda não é usado em portuguez. Nada, talvez, escrito n’elle, afora uma ou duas tentativas de José Anastacio da Cunha, que porventura o estreou, e uma ou duas minhas, sem continuação nem imitador; razão porque, a sua harmonia se não acha ainda devidamente fixada, nem o ouvido nacional por ora se lhe ageita. / Todavia, quando mais e melhor cultivado este metro (a julgarmo-lo pelos seus elementos, e pelo que os Franceses d’elle teem chegado a fazer), pode vir a ser muito apreciado. (CHOCIAIY, 1974, p. 91)

A previsão de Castilho se realiza, pois, durante o romantismo, os poetas brasileiros e portugueses aos poucos foram se familiarizando com esta medida, e a exploraram em todas suas possibilidades. O uso transcende o romantismo e vai ser utilizado na poesia brasileira por poetas parnasianos e simbolistas. Rogério Chociay colhe

exemplos do verso octossílabo romântico em versos do poema “O emprazado”, de Almeida Garrett, ou no poema “A tempestade”, de Gonçalves Dias:

O emprazado

Da guerra d’el-rei almançor	2-5-8
Virá co’essa armas sangrando,	2-5-8
Ou foi que na estrada algum bando	2-5-8
O quis, por má-traça, matar!	2-5-8

A tempestade

Bem como serpentes que o frio	2-5-8
Em nós emaranha, - salgadas	2-5-8
As ondas s’estanham, pesadas	2-5-8
Batendo no frouxo areal.	2-5-8

(CHOCIAY, 1974, p. 92-93)

É importante observar que os acentos estão posicionados nas mesmas sílabas poéticas, o que faz suspeitar de se tratarem de composições silábico-acentuais. Rogério Chociay diz ser Guerra Junqueiro quem notabiliza o verso octossílabo com a cadência acentual 4-8. A partir de então, o verso passa a girar em função destes acentos, como pode ser observado abaixo nos seguintes versos de Guerra Junqueiro:

Todo esse vômito de horrores	1-4-8
E de catástrofes sombrias,	4-8
Profundo atlântico de dores,	2-4-8
Negro Himalaia de agonias.	1-4-8

(CHOCIAY, 1974, p. 93)

Embora a cadência acentual dos versos permaneça na quarta e oitava sílabas, existe uma variação maior de acentos, dando um movimento silábico aos versos. Entre os parnasianos e simbolistas vai prevalecer o esquema adotado por Guerra Junqueiro, ou seja, prevalecimento de acentos na quarta e oitava sílabas, e variações nos outros acentos. Para Chociay:

a influência da literatura francesa durante o Parnasianismo e o Simbolismo é uma das razões aventadas para a explicação do súbito gosto pelo octossílabo entre nós. Não esqueçamos, aliás, de que as fontes de Castilho foram os manuais franceses. De um modo ou de outro, se o uso na poesia trovadoresca não fora suficiente para impô-lo, a verdade é que o verso de oito sílabas realmente se consagrou após as lições do mestre, vindo a ter uso intenso entre os simbolistas e, inclusive, entre alguns modernos, como Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Jorge de Lima. (CHOCIAY, 1974, p. 94)

Péricles Eugênio ainda não poderia ser citado acima, pois o livro de Rogério Chociay é anterior à *Noite da memória*, mas os escritores citados pelo metricista são todos de um período próximo ao do poeta paulista, o que nos induz a colocá-lo neste grupo de modernos, mesmo com o uso do verso um pouco mais tardio. No caso de Cecília Meireles, informa Rogério Chociay que seus poemas octossílabos não mantêm um esquema padronizado. Realmente, nos versos citados por ele, o acento na quarta sílaba não foi generalizado talvez a poeta desejasse que o efeito do “desequilíbrio dos mares” se transpusesse para a variação dos acentos nos versos, liberdade que a métrica moderna dispõe:

No desequilíbrio dos mares,	5-8
as proas giraram sozinhas...	2-5-8
Numa das naves que afundaram	1-4-8
é que tu certamente vinhas.	3-6-8

(CHOCIAY, 1974, p. 94)

Já nos poemas octossílabos de Péricles Eugênio, iremos perceber que o poeta utiliza o padrão de acentos na quarta e oitava sílabas, e variações nos outros acentos. Construções como essa acima de Cecília Meireles não vão ser encontradas em seus poemas. Ocorrendo no máximo somente versos esparsos fora deste padrão, como o existente na estrofe inicial do poema “Fuga”, em que há um acento na terceira sílaba e não na quarta:

<u>Co</u> /mo um/ <u>sei</u> /o/ que/ <u>se</u> / re/ <u>trai</u> /	1-3-6-8
se o/ <u>to</u> /ca/ <u>mão</u> / a/ <u>ven</u> /tu/ <u>ro</u> /sa,	2-4-6-8
<u>a ho</u> /ra é/ de/ <u>luz</u> / <u>qua</u> /se a/ssus/ <u>ta</u> /da,	1-4-5-8
<u>ver</u> /de a/rre/ <u>di</u> /o/ <u>de</u> / fo/ <u>lha</u> /gens.	1-4-6-8

(RAMOS, 1988, p. 52)

O exemplo acima é exceção no conjunto dos poemas, e a mudança pode ser justificada se entendermos o efeito de retardamento do acento, da quarta para terceira sílaba, como forma de mimetizar o “seio que se retrai” no primeiro verso. A acentuação da segunda sílaba do verso seguinte também foge da regularidade dos demais versos, e potencializa a idéia da retração. Por outro lado, um poema como “Negror” vai possuir quase todos os acentos no mesmo padrão iâmbico 2-4-6-8. Vejamos o poema seguido de sua escansão:

Negror

*Quen m'end'ora soubesse
verdad'e mi dissesse
D. João Soares Coelho*

Se me procuro ver por dentro,
encontro alguma luz escassa
e mais, amigo, uns horizontes
noturnos, sempre a se arredar.

Na funda treva desse abismo
a luz mal treme, já se apaga;
ou, se há fulgores, não demoram,
cegos relâmpagos sem rumo.

A vista curta noto apenas
que o além de dentro só me foge,
que o além de dentro é morte ambígua,
talvez nevoento suicidar-se.

Bastasse o dia, voz de flamas!
A noite em nós supera a noite,
nem há maior mistério que o homem,
mais negro até do que o futuro.

(RAMOS, 1988, p. 59)

Se/ me/ pro/cu/ro/ ver/ por/ den/tro, 2-4-6-8
en/con/tro al/gu/ma/ luz/ es/ca/ssa 2-4-6-8
e/ mais/, a/mi/go, uns/ ho/ri/zon/tes 2-4-6-8
no/tur/nos/, sem/pre a/ se a/rre/dar/. 2-4-6-8

Na/ fun/da/ tre/va/ de/sse a/bis/mo 2-4-6-8
a/ luz/ mal/ tre/me/, já/ se a/pa/ga; 2-4-6-8
ou/, se há/ ful/go/res/, não/ de/mo/ram, 2-4-6-8
ce/gos/ re/lâm/pa/gos/ sem/ ru/mo. 1-4-6-8

A/ vis/ta/ cur/ta/ no/to a/pe/nas 2-4-6-8
que o a/lém/ de/ den/tro/ só/ me/ fo/ge, 2-4-6-8
que o a/lém/ de/ den/tro é/ mor/te am/bí/gua, 2-4-6-8
tal/vez/ ne/voen/to/ sui/ci/dar/-se. 2-4-6-8

Bas/ta/sse o/ di/a/, voz/ de/ fla/mas! 2-4-6-8
A/ noi/te em/ nós/ su/pe/ra a/ noi/te, 2-4-6-8
nem/ há/ mai/or/ mis/té/rio/ que o ho/mem, 2-4-6-8
mais/ ne/gro a/té/ do/ que o/ fu/tu/ro. 2-4-6-8

Podemos dizer que nos poemas octossílabos de Péricles Eugênio há mais influência do verso parnasiano do que uma busca de novas formas da medida, como no exemplo de Cecília Meireles. São casos como esses que poderiam fazer a crítica ver nos poetas da “Geração de 45” um retrocesso aos moldes do Parnasianismo, embora nesta

situação, pelo poema ter sido publicado em 1988, seria até anacrônico falar disto, ou, simplesmente, Péricles Eugênio em 1988 não tenha deixado de ser de 45.

A tradição do verso octossílabo na visão de Rogério Chociay é uma repercussão da lírica trovadoresca introduzida principalmente por Castilho (via poesia francesa) em nossas letras. Péricles Eugênio não deixa de trabalhar em *Noite da memória*, assim como em suas outras obras, com a tradição poética.

Em conclusão, podemos afirmar que o padrão utilizado por Péricles Eugênio em seus poemas octossílabos pode ser bem exemplificado com o poema “A palma”. Ali temos uma padronização de acentos nas 4.^{as} e 8.^{as} sílabas, e algumas variações nos acentos restantes, embora o padrão 2-4-6-8 prevaleça de forma geral:

A palma

Dentro de um lago turvo, denso,
entre o mais fundo e o mais à luz,
quase sem ar, quase sem força,
em vão lutavas por sair.

E perseguia-te o inimigo,
e mais e mais se aproximava:
a mão, relâmpago de facas,
enfim rasgou a tua carne.

Ainda assim, na luz pequena,
sentiste um laivo de triunfo
- um fugitivo amargo laivo –
ao ver as águas, na penumbra,

se iluminarem de vermelho.

(RAMOS, 1988, p. 10)

Den /tro/ de um/ la /go/ tur /vo/, den /so,	1-4-6-8
en /tre o/ mais/ fun /do e o/ mais / à/ luz /,	1-4-6-8
qua /se/ sem/ ar /, qua /se/ sem/ for /ça,	1-4-5-8
em/ vão / lu/ ta /vas/ por / sa/ ir /.	2-4-6-8
E/ per /se/ gui /a/- te o i /ni/ mi /go,	2-4-6-8
e/ mais / e/ mais / se a/ pro /xi/ ma /va:	2-4-6-8
a/ mão /, re/ lâm /pa/ go / de/ fa /cas,	2-4-6-8
en/ fim / ras/ gou / a/ tu /a/ car /ne.	2-4-6-8
A/ in /da a/ ssim /, na/ luz / pe/ que /na,	2-4-6-8
sen/ tis /te um/ lai /vo/ de / tri/ un /fo	2-4-6-8
- um/ fu /gi/ ti /vo a/ mar /go/ lai /vo –	2-4-6-8
ao/ ver / as/ á /guas/, na / pe/ num /bra,	2-4-6-8
se i/ lu /mi/ na /rem/ de / ver/ me /lho.	2-4-6-8

Verificando o poema, percebemos que o andamento iâmbico é a principal característica rítmica, porém nos quatro versos iniciais ele ocorre apenas no verso “em vão lutavas por sair”. O terceiro verso, com duas sílabas tônicas seguidas, pode nos passar a sensação da possibilidade do octossílabo ser a união de dois versos tetrassílabos. Isto apenas ocorre por estar presente na quarta sílaba um vocábulo monossílabo, ou um vocábulo oxítono. Neste caso específico, além da vírgula que demarca a pausa, temos uma estrutura sintática idêntica entre os dois trechos, advérbio + preposição + substantivo, criando uma espécie de eco no verso.

As repetições sintáticas, comuns na obra de Péricles Eugênio, trazem grande vantagem na manutenção do ritmo, o uso de versos com as mesmas características serve para estruturar uma ordem rítmica iniciada. Outro destes exemplos pode ser observado no poema “In memoriam”, que possui um padrão sintático muito próximo em alguns versos o que impõe certo ritmo, no caso específico, novamente o iâmbico:

Ficaram fontes pés de lua,
ficaram vozes pela noite,
ficaram rostos que se esfumam,
ficaram vozes, tantas vozes.

(RAMOS, 1988, p. 40)

Fi/ <u>ca</u> /ram/ <u>fon</u> /tes/ <u>pés</u> / de/ <u>lu</u> /a,	2-4-6-8
fi/ <u>ca</u> /ram/ <u>vo</u> /zes/ <u>pe</u> /la/ <u>noi</u> /te,	2-4-6-8
fi/ <u>ca</u> /ram/ <u>ros</u> /tos/ <u>que</u> / se es/ <u>fu</u> /mam,	2-4-6-8
fi/ <u>ca</u> /ram/ <u>vo</u> /zes/, <u>tan</u> /tas/ <u>vo</u> /zes.	2-4-6-8

Mais um exemplo poderia ser colhido na seguinte estrofe do poema “Sobre um penhasco”:

E vejo as ondas, estes símbolos
de longas nuvens que se partem,
de espádua e seios cor de céu,
de curvas fêmeas que recebem.

(RAMOS, 1988, p. 36)

E/ <u>ve</u> /jo as/ <u>on</u> /das/, <u>es</u> /tes/ <u>sím</u> /bolos	2-4-6-8
de/ <u>lon</u> /gas/ <u>nu</u> /vens/ <u>que</u> / se/ <u>par</u> /tem,	2-4-6-8
de es/ <u>pá</u> /dua e/ <u>sei</u> /os/ <u>cor</u> / de/ <u>céu</u> /,	2-4-6-8
de/ <u>cur</u> /vas/ <u>fê</u> /meas/ <u>que</u> / re/ <u>ce</u> /bem.	2-4-6-8

Também estão presentes em *Noite da memória* os poemas heptassílabos. Medida conhecida do leitor de Péricles Eugênio, é utilizada em 8 poemas na obra. Nelas a

acentuação rítmica é muita próxima a apresentada em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, que consiste na variação rítmica entre os versos, porém mantendo certo padrão nas mudanças acentuai. No poema abaixo, “Cabelos, os meus cabelos”, embora um pouco longo, percebemos o movimento rítmico variado dado aos versos. Ressaltamos que os oito versos iniciais do poema mantêm praticamente (com a exceção do quarto verso) o mesmo andamento, para logo em seguida iniciarem as variações que irão ocorrer até o fim do poema:

Cabelos, os meus cabelos

*Cabelos, los meus cabelos,
El-rei m'enviou por ellos.
João Zorro*

Cabelos, os meus cabelos,
que fontes de negro espanto!
descendo por minhas costas
com segredos de floresta:

meus peitos, meus peitos altos,
são tochas em meio às trevas,
ardendo com seus perfumes,
queimando com fogos claros;

trago uma lua nos ombros,
cascatas pelo meu corpo,
e as sombras da madrugada
no topo de minhas coxas.

Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens:
se ele os pudesse colher,
duros ramos de alecrins!

Teria em corpo desnudo
a ternura do bom Deus,
as mãos derramando trigo
sobre papoulas dormidas.

Cabelos, os meus cabelos,
el-rei os mandou buscar
para os prender em seu leito:
meu corpo, o triste, vai junto.

Não mais verei os meus bosques,
não mais os trevos em flor:
minh'alma geme na estrada,
anoitecendo os caminhos.

Quer el-rei os meus cabelos,

e quer também o meu corpo:
arderei nas madrugadas,
rosa austera em grave leito.

Meu alvo corpo desnudo,
deserto avaro de estrelas,
um sonho de areias brancas
em brancas dunas a pique...

Arderei nas madrugadas,
sofrendo amargos carinhos:
meu coração, o infeliz,
suspira, pombo ferido.

Cabelos, os meus cabelos,
el-rei deseja o meu corpo:
sangrarei sobre seus linhos
como uma rola flechada.

Cabelos, os meus cabelos,
meus peitos, meus peitos altos,
meu virgem corpo desnudo
já não será para o amado.

(RAMOS, 1988, p. 13-14)

Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
que/ <u>fon</u> /tes/ de/ <u>ne</u> /gro es/ <u>pan</u> /to!	2-5-7
des/ <u>cen</u> /do/ por/ <u>mi</u> /nhas/ <u>cos</u> /tas	2-5-7
<u>com</u> / se/ <u>gre</u> /dos/ <u>de</u> / flo/ <u>res</u> /ta:	1-3-5-7
meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>al</u> /tos,	2-5-7
são/ <u>to</u> /chas/ em/ <u>mei</u> /o às/ <u>tre</u> /vas,	2-5-7
ar/ <u>den</u> /do/ com/ <u>seus</u> / per/ <u>fu</u> /mes,	2-5-7
quei/ <u>man</u> /do/ com/ <u>fo</u> /gos/ <u>cla</u> /ros;	2-5-7
<u>tra</u> /go u/ma/ <u>lu</u> /a/ nos/ <u>om</u> /bros,	1-4-7
cas/ <u>ca</u> /tas/ <u>pe</u> /lo/ meu/ <u>cor</u> /po,	2-4-7
e as/ <u>som</u> /bras/ da/ <u>ma</u> /dru/ <u>ga</u> /da	2-5-7
no/ <u>to</u> /po/ de/ <u>mi</u> /nhas/ <u>co</u> /xas.	2-5-7
Meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>nus</u> /,	2-5-7
<u>pa</u> /ra o a/ <u>ma</u> /do os/ <u>te</u> /nho/ <u>vir</u> /gens:	1-3-5-7
<u>se</u> e/le os/ pu/ <u>de</u> /sse/ co/ <u>lher</u> /,	1-4-7
<u>du</u> /ros/ <u>ra</u> /mos/ <u>de</u> a/le/ <u>crins</u> /!	1-3-5-7
Te/ <u>ri</u> /a em/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do	2-4-7
<u>a</u> / ter/ <u>nu</u> /ra/ <u>do</u> / bom/ <u>Deus</u> /,	1-3-5-7
as/ <u>mãos</u> / de/rra/ <u>man</u> /do/ <u>tri</u> /go	2-5-7
<u>so</u> /bre/ pa/ <u>pou</u> /las/ dor/ <u>mi</u> /das.	1-4-7
Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
el/ <u>rei</u> / os/ man/ <u>dou</u> / bus/ <u>car</u> /	2-5-7
<u>pa</u> /ra os/ pren/ <u>der</u> / em/ seu/ <u>lei</u> /to:	1-4-7
meu/ <u>cor</u> /po, o/ <u>tris</u> /te/, vai/ <u>jun</u> /to.	2-4-7

Não/ <u>mais</u> / ve/ <u>rei</u> / os/ meus/ <u>bos</u> /ques,	2-4-7
não/ <u>mais</u> / os/ <u>tre</u> /vos/ em/ <u>flor</u> :	2-4-7
mi/ <u>nh'al</u> /ma/ <u>ge</u> /me/ na es/ <u>tra</u> /da,	2-4-7
a/ <u>noi</u> /te/ <u>cen</u> /do os/ ca/ <u>mi</u> /nhos.	2-4-7
<u>Quer</u> / el/ <u>-rei</u> / os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	1-3-5-7
e/ <u>quer</u> / tam/ <u>bém</u> / o/ meu/ <u>cor</u> /po:	2-4-7
<u>ar</u> /de/ <u>rei</u> / nas/ <u>ma</u> /dru/ <u>ga</u> /das,	1-3-5-7
<u>ro</u> /sa aus/ <u>te</u> /ra em/ <u>gra</u> /ve/ <u>lei</u> /to.	1-3-5-7
Meu/ <u>al</u> /vo/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do,	2-4-7
de/ <u>ser</u> /to a/ <u>va</u> /ro/ de es/ <u>tre</u> /las,	2-4-7
um/ <u>so</u> /nho/ de a/ <u>rei</u> /as/ <u>bran</u> /cas	2-5-7
em/ <u>bran</u> /cas/ <u>du</u> /nas/ a/ <u>pi</u> /que...	2-4-7
<u>Ar</u> /de/ <u>rei</u> / nas/ <u>ma</u> /dru/ <u>ga</u> /das,	1-3-5-7
so/ <u>fren</u> /do a/ <u>mar</u> /gos/ ca/ <u>ri</u> /nhos:	2-4-7
meu/ <u>co</u> /ra/ <u>cão</u> /, o in/fe/ <u>liz</u> /,	2-4-7
sus/ <u>pi</u> /ra/, <u>pom</u> /bo/ fe/ <u>ri</u> /do.	2-4-7
Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
el/ <u>-rei</u> / de/ <u>se</u> /ja o/ meu/ <u>cor</u> /po:	2-4-7
<u>san</u> /gra/ <u>rei</u> / so/bre/ seus/ <u>li</u> /nhos	1-3-7
<u>co</u> /mo u/ma/ <u>ro</u> /la/ fle/ <u>cha</u> /da.	1-4-7
Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>al</u> /tos,	2-5-7
meu/ <u>vir</u> /gem/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do	2-4-7
já/ <u>não</u> / se/ <u>rá</u> / pa/ra o a/ <u>ma</u> /do.	2-4-7

As mudanças acentuais não trabalham com o silabismo puro, ou seja, a livre variação de acentos de verso para verso. Notamos, e os versos iniciais são importantes para confirmar, o uso repetido da acentuação 2-5-7. Também há trechos em que o poeta varia os acentos de forma esquemática, como nas duas estrofes abaixo:

Meu/ <u>al</u> /vo/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do,	2-4-7
de/ <u>ser</u> /to a/ <u>va</u> /ro/ de es/ <u>tre</u> /las,	2-4-7
um/ <u>so</u> /nho/ de a/ <u>rei</u> /as/ <u>bran</u> /cas	2-5-7
em/ <u>bran</u> /cas/ <u>du</u> /nas/ a/ <u>pi</u> /que...	2-4-7
Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>al</u> /tos,	2-5-7
meu/ <u>vir</u> /gem/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do	2-4-7
já/ <u>não</u> / se/ <u>rá</u> / pa/ra o a/ <u>ma</u> /do.	2-4-7

No primeiro trecho a mudança de acento no terceiro verso tira a monotonia do andamento. Como não há rima, a mudança do acento da sílaba poética cria uma variação na melodia dos versos. O mesmo ocorre no segundo trecho, depois de dois versos com a mesma acentuação, o poeta muda o acento da quinta para a quarta sílaba, porém,

mantendo o mesmo ritmo. Mas, ao usar o vocábulo “amado” para finalizar o verso, cria uma quase rima com “altos” e fecha o poema como se formasse um acorde musical.

Tematicamente, o poema “Cabelos, os meus cabelos” aproxima-se de uma cantiga de amigo, já que, além da métrica (verso heptassílabo), o eu-lírico se apresenta como a amada. Hênio Tavares, em sua *Teoria literária*, assim define a cantiga de amigo: “nas *cantigas de amigo* os trovadores simulavam ser as suas amadas os autores. Elas se dirigiam ao namorado, lembrando-lhe a saudade que dele sentiam ou o receio que tinham da possível volubilidade do seu amor” (TAVARES, 1969, p. 55). Nos versos das duas estrofes selecionadas abaixo percebemos esta presença da amada como o eu-lírico do poema:

Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens:
se ele os pudesse colher,
duros ramos de alecrins!

Cabelos, os meus cabelos,
meus peitos, meus peitos altos,
meu virgem corpo desnudo
já não será para o amado.

A questão da saudade também é trabalhada em alguns momentos do poema:

Não mais verei os meus bosques,
não mais os trevos em flor:
minh'alma geme na estrada,
anoitecendo os caminhos.

A relação dos poemas de Péricles Eugênio com as cantigas ficou esclarecida em sua epígrafe à *Noite da memória*. Na epígrafe, dizia ele sobre os poemas serem recordações das velhas cantigas, porém “refeitas com doses outrora inexistentes de sensualidade e reflexão” (RAMOS, 1988, p. 5). Esta sensualidade poderia, em nossa opinião, ser percebida em versos como os seguintes:

meus peitos, meus peitos altos,
são tochas em meio às trevas.

e as sombras da madrugada
no topo de minhas coxas.

Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens.

A amada, *persona* do eu-lírico, não deixa de dar um caráter reflexivo ao poema, já que durante todo o texto a amada entristece-se por não poder se entregar ao amado, pois está subjugada aos desejos de “el-rei”.

Por fim, encontramos em *Noite da memória* um poema pentassílabo. O poema possui o título de “Tanto quanto”, e apresenta em quase toda sua extensão um andamento essencialmente trocaico. O uso do verso com cinco sílabas, também comumente chamado de redondilha menor, provém da poesia galego-portuguesa. Novamente nos apoiando em Rogério Chociay, diz ele, sobre a redondilha menor, que é “uma quadra de versos pentassílabos, com esquema rímico ABBA, empregada por exemplo na *cantiga*, poema em que a quadra final faz um retorno rímico e temático à primeira (*mote*), razão por que esta forma foi entendida como redonda, donde a palavra *redondilhas*” (CHOCIAY, 1974, p. 85). No poema de Péricles Eugênio o tratamento dado aos versos é diferente. Não podemos chamar seu poema de redondilha, pois não trabalha com todas essas características apresentadas acima por Chociay. O poema é formado por oitavas, ocorrendo algumas rimas esporádicas, longe do esquema ABBA. As três rimas existentes surgem apenas entre dois versos e em pontos diferentes das estrofes, como abaixo, no trecho inicial do poema. Aproveitamos e incluímos o esquema do andamento trocaico utilizado nos versos:

Tanto quanto

Tanto o dia é exato
quanto a noite é vaga;
mis a sombra é triste
do que o dia é exato;
menos doce é a rosa
do que a noite é vaga;
como a losna trava,
tal a sombra é triste.

[...]

(RAMOS, 1988, p. 17)

<u>Tan</u> /to o/ <u>di</u> /a é e/ <u>xa</u> /to	A	1-3-5
<u>quan</u> /to a/ <u>noi</u> /te é/ <u>va</u> /ga;		1-3-5
<u>mais</u> / a/ <u>som</u> /bra é/ <u>tris</u> /te		1-3-5
<u>do</u> / que o/ <u>di</u> /a é e/ <u>xa</u> /to;	A	1-3-5
<u>me</u> /nos/ <u>do</u> /ce é a/ <u>ro</u> /sa		1-3-5
<u>do</u> / que a/ <u>noi</u> /te é/ <u>va</u> /ga;	B	1-3-5
<u>co</u> /mo a/ <u>los</u> /na/ <u>tra</u> /va,	B	1-3-5
<u>tal</u> / a/ <u>som</u> /bra é/ <u>tris</u> /te.		1-3-5

Sem dúvida, diante do exposto, Péricles Eugênio apropria-se das medidas típicas da lírica trovadoresca, porém sem abandonar sua busca estética por uma poesia de fundo simbolista, com certo teor hermético, e com seu trabalho rítmico de base silábico-acental, cuja origem foi proposta já em *Lamentação floral*.

O livro *Noite da memória* mostra, de forma geral, um posicionamento estético típico da poesia de Péricles Eugênio encetada desde *Lamentação floral*, principalmente nos poemas medidos. Mas, por outro lado, em *Noite da memória* o poeta se esgueira mais contido pelos meandros de sua poesia, ao contrário da exagerada proliferação floral de sua *Lamentação floral*. Ocorreu na poesia de Péricles Eugênio um processo de depuração, uma clareza da linguagem, que vai se aperfeiçoando do primeiro ao seu último livro. Algumas destas observações foram bem sintetizadas por Afrânio Coutinho em um pequeno artigo sobre o livro publicado no *Jornal do Comércio*, em 31 de dezembro de 1989. Ali ele diz as seguintes palavras sobre *Noite da Memória*:

O que este livro atual demonstra, depois do longo silêncio, é a altura a que chegou a sua poesia. É a poesia de um criador sereno, maduro, disciplinado. []⁶⁵ constante pela palavra exata, em luta interior com a expressão de um estado de alma agônico, ascético em busca da simplicidade. Tudo nele revela luta criadora; nada é fácil, nada é imediato. E nisto reside a singularidade de sua lírica, produto de uma conquista, da aquisição de um universo poético peculiar, absolutamente pessoal de alta nobreza que ocupa lugar de relevo em nossas letras atuais. (COUTINHO, 1989, s/p)

Noite da memória finaliza um ciclo poético de 42 anos iniciado desde a publicação de *Lamentação floral*, em 1946. Vimos que Péricles Eugênio já escrevia poesia muito antes disto, o que lhe computaria mais alguns anos como poeta. De qualquer forma, esperamos que o texto apresentado nesta tese sirva, se não para analisar da forma como merece toda a poesia do poeta, ao menos como uma introdução para o leitor que queria se aventurar nesta poesia de cunho tão pessoal.

E nada melhor para finalizar este capítulo, do que citar um último poema desta *Noite da memória*, poema traz o título “Gelo”:

Gelo

Não, a vida não é rio
que nos conduza ao mar:

⁶⁵ O artigo foi retirado do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, portanto, como em vários outros documentos, há um carimbo que evita a leitura da palavra em questão. De qualquer forma, o sentido do texto parece ser que o poeta está “em busca constante pela palavra exata”.

é um forte e luminoso rio,
que de repente pára de correr,

como se num momento
as águas se gelassem.

(RAMOS, 1988, p. 94)

Mais uma vez o poema revela aspectos do fim último do homem, tema tão recorrente na poesia de Péricles Eugênio. Realmente, diante da perspectiva do poeta diante da morte, a vida está mais para um congelamento, um fim estático, embora esta luminosidade possa ser a grande vantagem da vida de um poeta, pois a sua vida na forma da poesia pode congelar nas páginas de um livro, e ser sempre revivida nos olhos e na mente do leitor.

3.8 Poesia avulsa de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Dentro da obra poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos, encontramos alguns poemas publicados em jornais e revistas que não foram inclusos em nenhum de seus livros. Por este motivo, e pela dificuldade do leitor, muitas vezes, em encontrar estes mesmos jornais e revistas, reproduzimos alguns dos poemas, ou, pelo menos, aqueles que encontramos, principalmente, em seu acervo particular.

Nosso objetivo é o de proporcionar o acesso a textos esquecidos pelo tempo, e de difícil acesso aos leitores do poeta. O que nos chama a atenção no conjunto dos poemas é o fato de alguns deles serem sonetos. O soneto como modelo formal não ocorreu em nenhum de seus livros publicados. Não há registro, por parte do poeta, do motivo da não inclusão de sonetos em seus livros, o que pode nos levar a pensar em uma recusa de trabalhar com formas tradicionais⁶⁶ dentro daquele momento de renovação literária da literatura brasileira, da qual fazia parte os poetas da “Geração de 45”. Aliás, Péricles Eugênio chegou a vencer, em 1949, sob o pseudônimo de Gil Goncourt, um concurso de sonetos promovido pelo suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. No dia 6 de novembro de 1949, o jornal publicou uma carta de Péricles Eugênio dirigida ao suplemento “Letras e Artes”, a fim de identificar-se e de esclarecer a origem

⁶⁶ Como foi visto, a exceção na obra de Péricles Eugênio, pelo menos daquela publicada em livro, foi o uso da redondilha maior.

do pseudônimo. A carta foi endereçada ao jornal no dia 20 de outubro de 1949, e abaixo a reproduzimos na íntegra:

Prezado Jorge Lacerda

Ao comunicar-lhe que o soneto premiado é de minha autoria, quero chamar a sua atenção para a razão de ser do pseudônimo. Gil Goncourt, na realidade, é o nome de um poeta paulista sobre cujo paradeiro reina grande incerteza: basta dizer que uns afirmam que ele está vivo, enquanto outros sustentam que faleceu há muito tempo.

De um modo ou de outro, poucos conhecem a obra do notável escritor, a maior parte da qual, ao que me consta, permanece inédita. Entre os que tiveram acesso a ela, em circunstâncias particularíssimas, figura o sr. Alcântara Silveira, uma das raras pessoas, ao lado dos srs. Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e poucos mais, que podem falar extensa e intensamente sobre as produções de Gil Goncourt.

Ora, pouco depois de anunciado o concurso de LETRAS E ARTES, Alcântara Silveira, em carta dirigida a Geraldo Vidigal divulgada pela imprensa, deu os traços característicos da poesia de Gil Goncourt. Tratava-se, ao que dizia ele, de composições marcadas por um tom sensual tirante a “blasé”.

A glosa que enviei para o suplemento obedece, tanto quanto possível, a essas indicações. Daí a adoção do pseudônimo, como desdobramento do título real do poema, que vem a ser o seguinte: “Glosa em soneto, à maneira de Gil Goncourt”. Com esse título é que o poema figurara em meu próximo livro.

Solicitando-lhe que publique esses esclarecimentos, aqui fica ao seu dispor. (RAMOS, 1949, p. 13)

O poema não foi incluso no livro seguinte do poeta, *Sol sem tempo*, entretanto, em 1949, no dia 20 de novembro, Péricles Eugênio publicou no *Jornal de São Paulo* o poema “Glosa em soneto”, que, pelo título, acreditamos ser o poema apresentado ao concurso:

Glosa em soneto

Não me detenhas pelas horas frias,
Enquanto dormem árvores na rua:
Onde a estrela de amor que refletias
Naquela noite que não é mais tua?

Olhos de vaga, torso de ardentias,
Ganhei-te no decurso de uma lua;
Perdeste-me ao cantar das cotovias,
Entre a lágrima e a rosa semi-nua ...

Potro de flama esquiva, odeio a calma:
Zurzindo, os cascos num tropel de chispas,
Fujo do tédio, embora tu te dispas.

E assim ficamos, entre léguas de alma,

- Tu que morreste para os meus carinhos –
Quanto mais juntos, tanto mais sozinhos...

(RAMOS, 1949, p. 1)

Ainda no *Jornal de São Paulo*, Péricles Eugênio, no dia 1.º de janeiro de 1950, publicou o “Soneto da lua oculta”:

Soneto da Lua Oculta

Jaguar nascido em mês ressoante de igapós,
Distendo o olhar bravio ao longo das torrentes:
Em vão! Torturo o leito e sei que estás na foz,
Iara, lua oculta alucinando enchentes.

A orquídea refloriu na ponta dos cipós,
Silvaram na espessura estrelas e serpentes:
Porém não mais escuto, ó rara, a tua voz,
Abrindo sóis de espanto à margem das nascentes.

Réstea de claridade iluminando as furnas,
Pupilas quase mel, translúcidas e diurnas,
Eis que te evoco, ó Antiga, à luz das frondes velhas:

E surges para mim das amplidões noturnas,
Mostrando num clarão de cactus e bromélias
Os seios de ouro nu coroados de camélias.

(RAMOS, 1950, p. 1)

Outro soneto do poeta, intitulado “Ânfora”, foi publicado na *Revista Clube de Poesia*, em 1993. Ao pé do poema, Péricles Eugênio afirma ser um soneto dos seus vinte anos, e nunca publicado em livro:

Ânfora

Na ânfora delirante do teu beijo
Erra um sabor de pétalas pisadas.
E quanto mais se aviva o meu desejo,
Mais tens o olor das flores cobiçadas.

Inteira um desconsolo benfazejo,
Onde renasce a alma das baladas,
Se falas, tua voz é um longo adejo,
Com o ritmo das águas onduladas.

Em ti pressinto a flama do futuro,
O demorado amor que em vão procuro,
Estrela azul sem sombra entre os refolhos;

Mas, quando acaso aguardo uma esperança,

A minha vista uniramente alcança
a penumbra castanha dos teus olhos.

(Soneto dos 20 anos, nunca publicado em livro)

(RAMOS, 1993, p. 5)

Encontramos também no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” o soneto “A trave e a sombra”⁶⁷, provavelmente publicado em jornal, pois, infelizmente, o recorte em que se encontra o poema não traz a origem da publicação (**Figura 12**), contudo, como fica registrado na imagem presente no apêndice desta tese, o poema foi publicado e assinado com o nome de Péricles Eugênio:

A trave e a sombra

Quando o Senhor nasceu de ti, Abrigo certo,
Maria, fonte viva, estrela sobre os mares,
Sorrias para o Céu como um rosal aberto,
Ouvindo, ao longe, o som dos fusos e teares.

Dormindo meigamente, o Infante, descoberto,
Trazia à palha de ouro a alvura dos luas:
Ainda não viera a Fuga, a sede no deserto...
- Ao alto, os Querubins erravam pelos ares.

Alegre de ser mãe, sorrias. Sim, teu filho
Teria a luz, o trono, a Majestade, o brilho
E o esplendor dos Reis. Porque ele era Jesus.

Mas logo a dor, Maria, o teu sorriso empana:
- O luar, atravessando as traves da choupana,
Lança no berço humilde a sombra de uma cruz.

(RAMOS, s/d, s/p)

Publicado na *Revista O XI de Agosto*, revista da Faculdade de Direito, é seu poema “Rapsódia”⁶⁸, que também, no recorte do qual o retiramos para reprodução, não contém os dados de publicação (**Figura 13**):

Rapsódia

Desde que apareceu, e enquanto exista a Vida,
batalhas se travam no prado incolor
que muito além das nuvens se desdobra.
Os Desejos-dos-vivos teem vultos fulgurantes como grandes versos,
e seus cabelos são fulvos como o ananás;

⁶⁷ Ver Figura 12 no Apêndice 2.

⁶⁸ Ver Figura 13 no Apêndice 2.

o sangue flavo, que lhes corre nas veias,
chama-se luz.

Os Nirvanas-dos-mortos teem vultos negros e apagados como calúnias,
e seus cabelos são argênteos como as gotas d'água na folha do inhame;
o sangue preto, que lhes pulsa nas artérias,
chama-se trevas.

Dois deuses guerreiros regulam os prélios tremendos:
ora está vigilante aquela divindade invisível
de broquel visível da cor das louras ipoméias,
broquel conhecido por sol;
ora toma lugar aquele nume invisível
de escudo visível da cor da açucena,
escudo que dizemos lua.

E os combatentes trazem lanças e setas,
dardos e espadas, penachos e pedras;
por sobre o arnez as cotas são azues:
e elas são tantas, e tanta é a distância
que os homens (ignaros!) afirmam que o céu é azul.

Ferrada a peleja sob os fachos estelares,
o ódio campeia excitando as heróicas coragens,
e o embate é violento, e o certame é temível.
Contudo logo cede a ala dos Nirvanas:
espadas ovantes fazem-nos verter o sangue de trevas,
que tinge de negro os espaços;
gládios potentes lhes cortam argênteas madeixas,
lançando-as abaixo.
E a este sangue de trevas,
e a esta chuva serena de cabelos cor das gotas d'água na folha do
inhame,
os homens lá em baixo dão os nomes de noite e luar.

Inalterada continua a luta,
até que por seu turno os Desejos baqueiam:
e ao sangue fulvo que tinge os espaços de luz,
e à cálida chuva das tranças da cor do ananás,
dão os homens os nomes de dia e de raios-de-sol.

É este o combate que o aedo vos narra.

(RAMOS, s/d, s/p)

Outro poema de Péricles Eugênio publicado pelo *Jornal de São Paulo* é “Acalanto da beleza ausente” (publicado em 26 de março de 1950), que reproduzimos abaixo:

Acalanto da beleza ausente

e cai em teu regaço como um ramo de lilases,
enquanto para mim
ele caminha como um cego de olhos arrancados.

Dorme, formosa! Doloroso é o mundo,
 e tu és bela, ausente e bela;
 dorme sem chorar por nós,
 os que penamos até sermos lodo inanimado,
 a boca sem queixume, o braço inerte, a carne sem desejo.

Dorme tranqüila! Teu domínio agora é um feudo de planícies incolores,
 um átrio a que não chega a nossa angustia,
 o nosso desamparo,
 este abandono que nem sabe se hão de dar-nos sepultura.

Dorme, formosa! Dorme, e não despertes mais,
 que não exigem pranto os mortos deste mundo.

Ida a tocha do sol e o jogo das centelhas,
 calaram-se os dragões no mar bravio;
 não mais teu rosto se reflete sobre as ondas, claro de promessas,
 olho de musgo, voz de fonte enlouquecendo as rochas...

Tu morderás comigo a flor do sono:
 já o silencio nos incita a desfolhar papoulas
 e nesse vulto de esperança atormentada
 a calma, a triste calma, quase humana,
 derruba, como um óleo e como um vinho
 a chama cor de nêspira do amor e do repouso.
 Noturna estás, esplendida e noturna!
 Lá fora o vento despe as cerejeiras
 e o luar esfria lábios já sem cor,
 e peitos lívidos, e mãos de folha morta.
 Noturna estás! O sono se aproxima.

(RAMOS, 1950, p. 16)

E para concluir esta pequena antologia de poemas avulsos do poeta, reproduzimos quatro poemas reunidos sob o título “Poesia inédita”, que o poeta publicou na *Poesia*, revista do Clube de Poesia de São Paulo, em dezembro de 1987. Publicados um ano antes de *Noite da memória*, nenhum destes poemas foi incluso no livro de 1988. Assim, fica o registro, aqui, destes quatro poemas de Péricles Eugênio:

Matinal

Entre uma porta e uma janela
 a prisioneira das manhãs
 navega, nuvem num céu baixo,
 e encalha fácil como um barco
 na onda branca dos lençóis.
 E a moça, embora sendo nuvem,
 ostenta o corpo do verão,
 cheirando a cravos e alecrins.

E sendo nuvem entre vagas

ela também se torna onda:
vaga recurva ou distendida,
onda à feição de nuvem baixa.

Como não ser num mar tão alvo
a nuvem rara, a barca branca?
Como não ser a rosa oblonga
no leito, encalhe do verão?
Balouça a barca e a nuvem baixa
persiste em ondas sonolentas,
por céu um teto de retângulo
sobre uma porta e uma janela.

(RAMOS, 1987, p. 5)

Captura

Quando ela entrou,
no ar espalhou-se um cheiro, já longínquo,
de água em gargalo de moringa,
tão claro como um rastro de alecrim;

e do poço do tempo
ressurgiu a infância com o seus vestígios
de alfazemas e saíras e mangueiras,
ressurgiu toda uma lembrança leve,
mas ampla como vento, súbito parado;
e pôs-me puro o gorgolejo da água da moringa,
e me vestiu de branco o que já fui,
friorienta imagem de menino em terno de fustão.

E ela, parada ali na frente,
era moeda de prata, capturada,
numa presença branca a retinir,
a reluzir; um ícone de lua, turba de jasmins,
um grande cisne de asas luminosas.

Pureza. Olhando pra o teto,
que brancor! e vendo a moça à minha frente,
toda trigo! fugiu de mim o tempo,
e vi-me a contemplar, como em prisão de céu,
o mundo, que brancura! o mundo das paredes,
o mundo branco das paredes e dos santos.

(RAMOS, 1987, p. 6)

Tempo azul

Índigo corrosivo, anil mordente,
O azul se derramava sobre o asfalto:
Tão líquida era a tarde, tão fluente,
Que erguia catadupas no basalto,
Em vagas ácidas rolava a enchente,
O mundo era um naufrágio do céu alto,
E tudo submergia, asa e nascente,

Naquele mar sem praias, de cobalto.
 Se hoje ondas ferem a raiz da imbuia,
 Vejo-te azuis as coxas, aleluia,
 Água de sonho o busto impenitente;
 Vejo-te azul, sibila do ocidente,
 Redonda à mão como não vejo a lua,
 Dama de naipes brancos, fria e nua.

(RAMOS, 1987, p. 7)

Fuga

Ombros luzentes de um clarão de amoras,
 A sombra a arder no chão, rubra de brasas,
 Quando perdeste, leve, as tuas asas,
 Rompias da bigorna das auroras.
 Azuis baliam no horizonte as horas,
 O orvalho soluçava sobre as casas,
 Mas tu, cravando os pés nas águas rasas,
 Brilhavas com o esplendor das passifloras.
 De ardente a humana, bela mais que triste,
 Ainda te lembro o talhe de cascata,
 Suave que mal chegavas e partiste:
 Ainda te lembro ao longe, irmã das vinhas,
 O dorso claro, tempestade e prata,
 Fugindo em meio a um bando de andorinhas.

(RAMOS, 1987, p. 7)

Com certeza, deve haver outros poemas avulsos do poeta a serem coligidos em uma possível obra completa, que esta nossa seção seja um primeiro passo neste sentido.

4. CAPÍTULO 3: O PROJETO CRÍTICO-TRADUTÓRIO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

4.1 Introdução

Este capítulo visa discutir e dar um panorama da posição do poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos como tradutor e da recepção crítica feita por ele dos autores que traduziu. O que queremos, portanto, é expor “as linhas gerais” do projeto tradutório de Péricles Eugênio que fundamenta e dá unidade ao seu vasto trabalho como tradutor.

O primeiro ponto que salta aos olhos observando suas traduções é o amplo espectro temporal abordado por Péricles Eugênio como tradutor. O poeta partindo da poesia bíblica e grega chega até a poesia moderna, traçando um percurso diacrônico que resulta numa espécie de sinédoque da história da literatura ocidental. Convém deixar já estabelecido desde início que este panorama diacrônico trabalha particularmente com uma produção focada na poesia, não que o poeta não tenha se aventurado na prosa, como veremos adiante, também exercitada por ele, mas reiteramos o caráter preponderante da tradução poética quase sempre em verso, já que um importante trabalho de sua lavra é a transposição de alguns dramas shakespearianos, sempre respeitando a forma original, como afirmou em entrevista, “o que era verso era verso, o que era prosa era prosa” (RAMOS, 1988, p. 8), o que lhe rendeu prêmios e notoriedade como tradutor.

Entendemos que um bom ponto de partida sobre as idéias de tradução de Péricles Eugênio, seria apresentar o seu breve artigo publicado em 1950, no *Jornal de São Paulo*, artigo intitulado “Da impossibilidade da tradução”. Nele Péricles Eugênio, em início de carreira, propõe suas idéias mestras sobre o que entende, ou melhor, o que demarca seu campo de trabalho como tradutor.

Antes de irmos ao artigo, convém salientar que este mesmo texto foi republicado como parte da introdução ao volume dos *Sonetos de Shakespeare* em sua primeira edição, em 1953, e novamente republicado em edição aumentada e acrescida de sonetos em 1970. Assim, entendemos ser mais coerente utilizar aqui o texto do artigo em sua versão definitiva de 1970, ainda que, na verdade, esta última versão traga poucas mudanças frente o artigo original, contendo apenas alterações em uma ou outra palavra, mas que, por fim, lhe acabou por dar melhor clareza.

Também será de grande valia utilizar a entrevista, já abordada, de Péricles Eugênio concedida a Moacir Amâncio para o “Caderno de Sábado”, do *Jornal da Tarde*,

em 6 de fevereiro de 1988. Esta entrevista traz como título “Traduzir poemas, a sensível arte do desafio”, e foi feita por ocasião da publicação de Péricles Eugênio de seu volume de traduções de poemas de W. B. Yeats. A entrevista, embora curta, e muito mais num clima de bate-papo do que acadêmica, traça algumas linhas de pensamento de Péricles Eugênio sobre a tradução. Com a morte do poeta em 1992, esta entrevista e o artigo anterior abarcam um espaço de tempo que vai de 1950 a 1988, ou seja, trinta e oito anos de incessante trabalho de tradução. Entendemos, assim, que o artigo e a entrevista poderiam ser uma espécie de moldura para o pensamento do poeta em relação à tradução.

O início do artigo é contundente e já marca Péricles Eugênio dentro de uma vertente da tradução que entrou em voga no Brasil, principalmente, a partir da década de 50, e que via, diante da impossibilidade de se traduzir pacificamente um texto de uma língua à outra, a tradução como “recriação” de um texto original. Nas palavras de Péricles Eugênio:

Praticamente é impossível, nas traduções de qualquer língua para o português, preservar todos os valores do original. Formalmente, o metro nem sempre pode ser guardado, ou o ritmo; para conversar as rimas, tem-se, muitas vezes, de parafrasear ou resumir o pensamento do autor. Traduzir é, antes do mais, compreender; mas ninguém pode garantir que a nossa compreensão do texto seja exata ou ainda a única exata. Ainda que o fosse, não se poderia respeitar, escrupulosamente, a sonoridade das palavras, nem as evocações que essas palavras despertam com sua simples sonoridade. (RAMOS, 1970, p.5)

O trecho acima apresenta a problemática do trabalho de tradução, e Péricles Eugênio demonstrando a realidade da questão, e sua argúcia crítica, propõe seu método ao dizer: “Traduzir é assim recriar, empreender uma aventura de compreensão e reexpressão de determinado texto. Não há traduções exatas; há, isto sim, reexpressões algumas vezes felizes de textos estrangeiros” (RAMOS, 1970, p.5-6). Vista de longe, dos dias atuais, estas palavras podem soar um tanto batidas, principalmente com a ampla difusão, nos meios acadêmicos, do conhecido artigo/manifesto “Da tradução com crítica e como criação”, de Haroldo de Campos, que demarca bem aquela sequência metodológica já delineada por Péricles Eugênio: primeiramente se deve compreender bem um determinado texto, sob um viés crítico, e, depois, re-expressá-lo em outra língua, sob um viés criativo.

De qualquer forma, acreditamos que o tradutor-poeta, no limiar da década de 50, mostrava o quanto estava dentro deste rodado que foi a internacionalização da literatura a partir do pós-guerra nas letras brasileiras e, porque não, mundiais. E que

colocou o trabalho da tradução como ponto de convergência comum de vários tradutores e pensadores da literatura brasileira.

Este período, em que a “Geração de 45” seria a representante cultural brasileira, é para o jurista Ives Gandra da Silva Martins, em seu prefácio para a antologia *50 Poetas do Clube de Poesia: 1945-1995*, “nitidamente o explodir de uma nova onda cultural simultânea com o que ocorre no mundo. Diria até pioneira ao mundo” (MARTINS, 1995, p. 12). Ainda segundo Ives Gandra,

A guerra de 39-45 foi uma guerra de valores mais nítidos do que a primeira. O confronto entre as democracias e as ditaduras constituiu-se na tônica dominante e o anseio de liberdade, a grande aspiração dos povos, até mesmo os dominados pelos regimes de exceção. Desventram-se, no choque, todos os matizes de todas as espécies que conformam a oposição entre o totalitarismo estatal e as liberdades individuais. (MARTINS, 1995, p. 12-13)

Este embate entre o nacionalismo totalitário e a liberdade individual resulta para Ives Gandra num novo espaço cultural, quando diz que “A vitória de 45, portanto, é o explodir da liberdade em todo o mundo. O mundo comemora uma nova era. E esta nova era, no Brasil, começa com a Geração de 45, abrindo um insuspeitado e novo espaço cultural”. E diz ser até mesmo pioneira no mundo, uma vez que “começa, de rigor, antes mesmo do fim da guerra, com o livro “Predestinação”, de Geraldo Vidigal, prefaciado por Mário de Andrade”. Na visão de Gandra, este livro de 1944, teria dado início à “Geração de 45”, e marcaria, ao lado de outras pracinhas, naturalmente, a presença do Brasil no conflito mundial. Assim, para Ives Gandra, “o que marca a Geração de 45 é a sua anterioridade ou, como querem alguns, simultaneidade, com o mesmo florescer de anseios idênticos em todo o mundo, até porque participara, o Brasil, da 2ª guerra mundial” (MARTINS, 1995, p. 13).

Ives Gandra, mais à frente em seu prefácio, ainda entende a contenção formal da Geração - que para os seus detratores seria uma espécie de neo-parnasianismo, ou volta a modelos já gastos - como um desdobramento desta cultura de âmbito universal. Segundo ele,

O retorno mais acentuado à forma clássica, que 22 rompera, só aprimora as idéias de liberdade que conformam o movimento. A ordem e a disciplina da forma permitem veicular este novo universo de espectro abrangente. O moderado classicismo de alguns dos fundadores do Movimento não esconde a fantástica exploração de imagens, de soluções artísticas, de linguagem desbravadora. A poesia, a arte em

geral, todas as ciências sociais terminam por receber tal influência e não escondem tal impacto. (MARTINS, 1995, p. 13-14)

E, sem dúvida, o trabalho de tradução deve ser incorporado neste momento, com sua abertura à produção vinda de toda parte do globo, e do transpasse para o português não só das obras poéticas em si, mas também de obras críticas, como pode ser percebido nos suplementos literários da época, como, por exemplo, o “Literatura e Arte”, do *Jornal de São Paulo*, coordenado por Péricles Eugênio entre os anos de 1949 e 1950.

É importante salientar que, se esta influência cultural se desdobrou pelas várias ciências sociais, como diz Ives Gandra, dela não escapou o Direito. Curso do qual naquele momento saiu vários dos grandes poetas, críticos e escritores brasileiros da época, como o próprio Péricles Eugênio, formado em 1943, ou, outro importante poeta, Domingos Carvalho da Silva, que mesmo formado em 1937, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, foi um ativo membro da “Geração de 45”. Sem falar na tríade concretista Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, todos ex-alunos da mesma faculdade. Neste sentido, Ives Gandra acredita “que aquele anseio de liberdade, que plantou as novas cores do ano de 1945 em todo o mundo, esculpe a Geração de 45 no estilo que viria a ser recepcionado no Direito por seus primeiros criadores e com influência natural e diferenciada sobre outros movimentos como o concretismo, o “práxis”, o conceptualismo, o reflexionismo e muitos outros” (MARTINS, 1995, p. 14). Ainda em relação ao Direito, Ives Gandra diz que

Não ficou infenso a tal pressão. Do positivismo jurídico, que dominou a primeira metade do século, partiu-se para a libertação da norma pura, das camisas de força do kelsenianismo para se ingressar numa redescoberta do jusnaturalismo clássico com a valorização dos direitos fundamentais que vieram a ser consagrados da Declaração Universal do Homem em 1948, mesmo ano em que o Clube de Poesia ganhou sua forma definitiva, após o 1º Congresso Brasileiro de Poesia. (MARTINS, 1995, p. 14)

Toda esta discussão sobre liberdade, ou “libertação da norma pura”, como diz Gandra, não iria refletir nos novos olhares sobre a tradução? Ainda sobre este ponto, arremata Ives Gandra dizendo:

A volta ao classicismo das idéias universais, com o conteúdo crítico e deontológico das realidades descobertas, plasmada por este anseio de liberdade, areja o Direito, a Economia, a Sociologia e todas as ciências sociais no Brasil e no mundo. Pode-se dizer que, à semelhança do que ocorrera após a Revolução Americana e Francesa, que tornaram a humanidade diferente, após 1945 o mundo ganhou sua nova vertente em

busca de um homem inserido em seu contexto social, sem perder a própria individualidade. (MARTINS, 1995, p. 14-15)

Assim, nesta declaração do “anseio de liberdade”, que Ives Gandra compreende ser o principal mote do período do qual falamos, poderíamos incluir nosso personagem de pesquisa, o poeta-tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos. Não seria demais reforçar esta idéia com outra citação de Gandra, ao dizer em seu prefácio que “o ideal da liberdade é, portanto, uma busca do indivíduo e do social, da integração, em sua dignidade maior, dos dois pólos da relação comunitária, que é a dimensão individual e o contexto social. (MARTINS, 1995, p. 15). E concluindo seu pensamento, a semente lançada pela “Geração de 45” passou “a germinar pelas mais diversas veredas do espaço cultural brasileiro” (1995, p. 15).

Voltando desta digressão à questão da tradução, acreditamos que num sentido muito próximo ao apresentado por Péricles Eugênio, em seu artigo “Da impossibilidade da tradução”, Paulo Rónai, em sua *Escola dos Tradutores*, já asseverava em artigo intitulado “Traduzir o intraduzível” que

Julgava-se outrora, sem maior exame, que todos os textos de literatura eram traduzíveis e que o sucesso da operação dependia exclusivamente da habilidade de quem a executava. Modernamente chegou-se à conclusão oposta, a de que todo texto literário é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem. Os partidários dessa teoria têm apontado com razão que as palavras isoladas não têm sentido em si mesmas: a sua significação é determinada, de cada vez, pelo respectivo contexto. Por contexto, entende-se a frase ou o trecho em que a palavra se encontra de momento, tornados entendíveis por um conjunto de centenas de outras frases lidas ou ouvidas anteriormente pelo ouvinte ou leitor, e que subsistem no fundo de sua consciência. Traduzidas as palavras, ou mesmo as frases, de determinado idioma para outro, elas ficam arrancadas ao contexto múltiplo da língua-fonte e recolocadas no contexto completamente diverso da língua-alvo. E como num texto literário não é apenas a idéia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar idéias, toda obra literária transportada para outra língua constituiria caso de traição. (RÓNAI, 2012, p. 13-14)

Portanto, como no famoso brocardo *traduttori traditori*, o tradutor é um traidor, e, se podemos deduzi-lo a partir do entendimento sobre tradução nesse período, apenas consegue se reexpressar em outra língua.

Esta reexpressão, ou re-criação no dizer de Péricles Eugênio, parte de um trabalho de compreensão do texto a ser traduzido, o que para Haroldo de Campos seria a operação “crítica”. Num sentido próximo, João Alexandre Barbosa, em seu sugestivo artigo

“*Envoi*: a tradução como resgate”, dizia que é necessário “imantar, para o campo magnético da tradução, um elemento fundamental: a interpretação” (BARBOSA, 2009, p. 156). “Interpretação”, pois a tradução é, em sua opinião, uma produtora de sentidos, e não o espaço de busca do Sentido, como na “hermenêutica religiosa”. Sendo, assim, o tradutor um intérprete, para ele “a interpretação indica uma escolha daqueles aspectos de origem que são adequados, por uma ou outra motivação” (BARBOSA, 2009, p. 156). E esclarece em seguida, que “na medida em que a tradução é vista como produção de sentidos, envolvendo o processo de interpretação, a passagem de um código a outro, seja ele qual for, exige o exercício da crítica. Tradução: crítica do sentido” (BARBOSA, 2009, p. 157). É em termos correlatos a este aspecto abordado por João Alexandre Barbosa que Péricles Eugênio responde sobre o que é traduzir poesia, na entrevista ao *Jornal da Tarde*:

Traduzir poesia já é uma coisa um bocado mais amarrada. Você tem que pegar um texto original e procurar compreender o texto. Em primeiro lugar, você vai compreendê-lo, é uma questão completamente difícil, porque às vezes você pensa que está escrevendo uma coisa e está escrevendo outra. Isso acontece frequentemente. Então, você tem que entender o que ele quer; depois ver qual é a qualidade e o nível do texto na língua original; procurar transpor aquilo para a sua língua, de um modo tal que o leitor quando pegue a tradução pegue uma tradução de nível também, quer dizer, que procure não depreciar o texto original. (RAMOS, 1988, p. 8)

Ainda neste sentido, continua o tradutor afirmando que a não depreciação do texto original vai depender muito da capacidade do tradutor em trabalhar sua própria língua, vejamos em suas palavras:

Naturalmente isso vai estar na medida do que você é capaz de fazer na sua própria língua, o seu conhecimento da própria língua. É muito importante que você conheça a sua própria língua para traduzir, porque uma das grandes dificuldades, às vezes, é a falta de palavras em português para se traduzir uma palavra, ficar sabendo o que é na outra língua. Então é difícil, é complicado. É uma tarefa humilde e ambiciosa. Humilde porque você está servindo a um autor e é ambiciosa porque você está procurando dar tudo o que você pode com referência a esse autor, procurando chegar o máximo possível ao lado dele (na medida das suas forças, evidentemente). É isso que eu entendo que se deve fazer. Naturalmente que a gente erra muitas vezes, ou nem tudo você pode traduzir porque às vezes você é ambíguo completamente, o que é intraduzível, então tem que anotar isso porque não tem outro jeito. (RAMOS, 1988, p. 8)

Ainda em relação ao conhecimento da língua, muito reveladora do toque poético singular da obra de Péricles Eugênio é sua próxima resposta na entrevista. Quando

questionado sobre o fato de o tradutor ter que pertencer um pouco à língua original, estudá-la e conhecê-la intimamente para se tornar tradutor, a resposta do poeta vai em caminho contrário ao dizer:

Eu acho que o mais necessário é você conhecer a sua própria língua, muito mais do que conhecer a língua dos outros porque você tem elementos para chegar à compreensão da língua dos outros. Você tem dicionário, tem gramática, tem livros, às vezes tem outras traduções já, então pode chegar à compreensão do texto dormindo em cima do texto. Agora, a sua própria língua envolve um trabalho muito maior, de muito mais tempo do que esse. (RAMOS, 1988, p. 8)

Entendemos de modo correlato a esse sentimento e a esse pensamento o testemunho de Haroldo de Campos sobre as traduções de Maiakóvski:

Quando me dispus a traduzir um poema de Maiakóvski, após pouco mais de três meses de estudo do idioma russo, conhecia minhas limitações, mas tinha também presente o problema específico da tradução de poesia, que, a meu ver, é modalidade que se inclui na *categoria da criação*. Traduzir poesia há de ser criar – *re-criar* –, sob pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de “trair”. (CAMPOS, 2013, p. 47)

Assim, para esses dois tradutores, a categoria criativa e, especialmente para Péricles Eugênio, o conhecimento da língua de chegada são os pontos culminantes da tradução.

Voltado ao artigo de 1970, Péricles Eugênio ali dará um exemplo da dificuldade do exercício da tradução, e para registrar isto de forma mais clara utiliza o soneto “Rosa de fuego”, do poeta espanhol Antonio Machado (1875-1939). Para Péricles Eugênio este poema seria “relativamente” fácil de ser traduzido, pois a própria tradução direta dos vocábulos do espanhol para o português seria quase sempre exata, e manteria quase todas as rimas.

O soneto, que segue abaixo, está presente no livro *De un Cancioneiro Apócrifo*:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta

se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego, en vuestra mano.

(RAMOS, 1970, p. 6)

Em sua análise, Péricles Eugênio inicia com seguinte comentário:

A estrutura do soneto é bastante simples. Compõe-se de hendecassílabos, capazes de ser métrica e rítmicamente reproduzidos por decassílabos portugueses. A ordem das rimas também pode ser facilmente guardada: ABAB – CDCD – EFE – FEF. Ainda mais: as rimas podem ser quase todas mantidas com sua própria sonoridade: ANTES, IDOS, ERA, ETA; as outras, a própria tradução das palavras as conserva: leite, espreite, verão, mão... (RAMOS, 1970, p. 6)

Contudo, em alguns trechos surgem problemas na tradução, e um deles é apontado no verso “cerca la sed y el hontanar cercano”, no qual a tradução mais direta não chegaria perto da eficácia estética de seu original. Sobre este verso, Péricles Eugênio diz:

Os dicionários nos garantem que “cêrca”, em português, é um advérbio que significa “perto” e que existe na língua o vocábulo “cercão” com o sentido de “próximo”. Ora, a tradução de “cerca” por “cerca” e “cercano” por “cercão” preservaria a correspondência etimológica das palavras, mas transformaria um bom verso castelhano num péssimo verso português. Isso porque “a sêde cêrca” é uma expressão nada comum, ininteligível para muitos; não seria melhor colocar “a sêde perto”, de compreensão mais fácil? “Cercão”, por seu turno, é palavra que existe em português; mas ou já se arcaizou, ou pelo menos é dessueta, pois nunca a vimos empregada. De resto, ainda que fosse corrente, não poderia ser usada no verso; seria de mau gosto, pois “cercão” é homófono de “ser cão”. Antonio Machado, se tivesse escrito em português, não teria usado o verso “a sêde cêrca e o manancial cercão” de profundo mau gosto. Teria eliminado o “cercão”; e ainda escrito “a sêde perto”, “próxima a sede” ou qualquer coisa de igual simplicidade. (RAMOS, 1970, p. 6-7)

A solução de Péricles Eugênio para este verso, em sua transposição do poema para o português, foi: “Próximas sede e fonte, em direção”⁶⁹.

E finalizando esta rápida análise, Péricles Eugênio faz comentários sobre a primeira quadra do soneto. E oferece a seguinte tradução:

Tecidos sois de primavera, amantes,
de terra e água e vento e sol tecidos.

⁶⁹ Confira a tradução completa do poema na seção “Literatura Espanhola”.

A serra em vossos peitos ofegantes
e nos olhos os campos florescidos⁷⁰.

(RAMOS, 1970, p. 7)

Nela a mudança maior ficaria com a substituição de “*jadeantes*” por “ofegantes”, e outra em “*en los ojos*” com o acréscimo da conjunção “e”, “e nos olhos”. Assim, metro, ritmo e rima permaneceriam os mesmos, como percebemos colocando as duas estrofes em paralelo:

Te/ ji /dos/ sois / de/ pri/ma/ ve /ra, a/ man /tes,	A	2-4-8-10
de/ tie /rra y/ a /gua y/ vien /to y/ sol / te/ ji /dos.	B	2-4-6-8-10
La/ sie /rra en/ vues /tros/ pe /chos/ ja/de/ an /tes,	A	2-4-6-10
en/ los/ o /jos/ los/ cam /pos/ flo/re/ ci /dos,	B	3-6-10

Te/ ci /dos/ sois / de/ pri/ma/ ve /ra, a/ man /tes,	A	2-4-8-10
de/ te /rra e/ a /gua e/ ven /to e/ sol / te/ ci /dos.	B	2-4-6-8-10
A/ se /rra em/ vo /ssos/ pei /tos/ o/fe/ gan /tes	A	2-4-6-10
e/ nos/ o /lhos/ os/ cam /pos/ flo/res/ ci /dos.	B	3-6-10

Um ponto, contudo, ficaria desequilibrado, alerta-nos Péricles Eugênio, pois a assonância em “*vuestros pechos*” ficaria suprimida. Por nossa parte, também salientaríamos, que as fricativas velares em “j”, presentes nos quatro versos da estrofe, nos vocábulos “tejidos” (1º e 2º versos), “jadeantes” (3º verso) e “ojos” (4º verso), também ficam comprometidas na estrofe ao perderem este efeito sonoro. Entretanto, há na tradução uma compensação deste efeito, mas com outras fricativas. Podemos dizer que “tecidos”, agora em português, assona com “sois” (1º verso), novamente com “tecidos” (2º verso), o 3º verso perderia este efeito, a não ser que percebamos isto em “*serra*” e “*vossos*”, não seria também no “fe” de “*ofegantes*” em que “f” também é um fricativa, além claro da rica aliteração em “s” neste 3º verso, como na estrofe inteira, diga-se de passagem. Por fim, se falta em “olhos” um efeito que havia no conjunto da estrofe original, ganha-se no “ci” de “florescidos” mais um eco do “ci” de “tecidos”.

Assim, Péricles Eugênio conclui dizendo que

Se esses sacrifícios têm de ser feitos num caso, como o desse soneto, de extrema simplicidade, que dizemos de traduções de línguas não tão próximas do português como o espanhol? Traduzir importará, forçosamente, em recriar. (RAMOS, 1970, p. 7)

⁷⁰ Em sua tradução do poema, publicada em 05/03/1950 no *Jornal de São Paulo*, este verso figura: “Nas pupilas os campos florescidos”.

Entretanto, acreditamos que outros efeitos compensam o original dentro deste novo poema recriado, como tentamos mostrar há pouco.

Ainda na entrevista concedida ao *Jornal da Tarde*, Péricles Eugênio lança mão de um conceito de tradução marcado pela imanência da obra, ao ver no texto um valor inerente que independe do autor, segundo ele:

O texto vale pelo que vale, não pelo que o autor disse que vale. Isso é um perfil básico de estilo literário. O texto, uma vez escrito, independe das intenções do autor. Ele é o que o leitor acha que é. Por isso que eu estou falando que você pode traduzir. Você pode não ter pegado todas as intenções e, apesar disso, traduzir. (RAMOS, 1988, p. 8)

Infelizmente, Péricles Eugênio não deixou um trabalho mais longo falando da sua compreensão sobre a tradução, além destes dois textos que apresentamos acima, que abordam aspectos do seu ideário neste assunto, mas não de modo profuso, temos contato com seu pensamento e método de tradução a partir de seus vários volumes publicados. Ali, entre as introduções ou notas introdutórias, ou notas específicas de cada poema, vamos trilhando informações relevantes que destacam seu ponto de vista sobre a tradução e comentários sobre algumas soluções que ele utiliza em suas recriações.

Desta forma, acreditamos ser relevante apresentar ao leitor um panorama das suas traduções publicadas, durante sua longa carreira como tradutor. Neste panorama iremos comentar estes estudos introdutórios e notas, além, claro, das próprias traduções em si. A atenção dada às introduções e notas vem do fato, já apontado, de a tradução de Péricles Eugênio ser feita a partir primeiramente da compreensão de uma obra, de sua crítica, e, em seguida, é que ele procede à sua recriação. Assim, estes textos “metaescriturais” à tradução de certa forma fazem parte dela, como um primeiro objeto de análise para a futura recriação.

Péricles Eugênio começou a publicar suas traduções de forma sistemática quando era responsável pelo suplemento literário “Literatura e Arte” do *Jornal de São Paulo*, entre 1949 a 1950. Ali assinava uma coluna chamada “Antologia”, a qual era bem curta, composta por rápidas informações e dados sobre o poeta e sua obra, e ao lado a tradução, quase sempre de poemas, um ou no máximo dois poemas, devido à limitação espacial.

As traduções são basicamente de poetas ingleses, aparecendo alguns poemas de outras línguas, como será visto à frente.

Alguns poemas desta antologia acabaram sendo republicados em volumes posteriores de tradução específicas de poetas ou em coletâneas. Vários deles serão

discutidos por nós durante a exposição deste capítulo, principalmente para comparar estas versões de 1950, que quase sempre foram alteradas, com as estas novas republicações, o que irá demonstrar que o processo de tradução de Péricles Eugênio não era estanque, e suas traduções passavam sempre por releituras e re-elaborações formais.

Para uma melhor divisão do conteúdo, preferimos, ao invés de apresentar cronologicamente as traduções, expô-las divididas por campos de literatura, ou seja, dividiremos sua produção tradutória em: Literatura Anglófona; Literatura Clássica; Literatura Francesa; Literatura Espanhola; Tradução em Prosa.

4.2 Literatura Anglófona

4.2.1. Os Sonetos de William Shakespeare

O primeiro trabalho profissional de tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos ocorre a pedido de Mário da Silva Brito, era uma tradução dos sonetos de William Shakespeare para a editora Saraiva. O encontro dos dois é narrado por Péricles Eugênio na entrevista, já citada, de 1988 ao *Jornal da Tarde*, “Traduzir poemas, a sensível arte do desafio”. Ali diz:

Um dia eu trabalhava na secretaria do governo com o Cassiano Ricardo e o Mário da Silva Brito chegou lá: “Nós estamos lá na Saraiva com uma coleção nova e vamos pagar bem, vamos pagar oito contos de réis pela tradução (o que naquela ocasião era muito dinheiro); estou querendo uma tradução dos sonetos do Shakespeare, você é capaz de fazer?”. “Eu não sei, posso experimentar, se servir eu faço.” E publicaram. (RAMOS, 1988, p. 8)

Embora não tenha conseguido muito material sobre os sonetos de Shakespeare naquele momento, Péricles Eugênio ao traduzir, via Garrett, utiliza o verso alexandrino com doze sílabas poéticas ao invés do decassílabo, isto devido o caráter monossilábico da língua inglesa que na tradução para português poderia deixar dificuldade na compreensão do sentido, já com as duas sílabas a mais do verso dodecassilábico o sentido de cada verso poderia ser melhor trabalhado.

Esta tradução dos sonetos de Shakespeare acaba por abrir caminho para futuras traduções de Péricles Eugênio. Em conversa com José Olympio, este ao dizer que desconhecia a tradução dos sonetos, e que havia procurado alguém para fazê-las, queixase a Péricles Eugênio por não o ter avisado. O tradutor responde que também foi uma

encomenda, contudo, José Olympio diz estar precisando de uma tradução da peça *Hamlet*, que, por fim, como veremos a frente, foi feita, e acabou se tornando a tradução mais conhecida e divulgada do poeta lorenense.

A tradução dos *Sonetos de Shakespeare* de Péricles Eugênio da Silva Ramos recebeu duas edições organizadas pelo próprio poeta, além de uma edição fac-similar da 1ª edição. A primeira edição veio a lume em 1953 pela Editora Saraiva, a pedido de Mário da Silva Brito, como foi visto anteriormente. Esta edição consta de uma introdução e de 33 sonetos traduzidos. A edição fac-similar da 1ª edição foi publicada pela editora Tecnoprint, em 1966. A 2.ª edição, feita em 1970 pela Editora Civilização Brasileira, foi totalmente revista e aumentada, tanto na quantidade de sonetos traduzidos, de 33 para 45, quanto da ampliação da introdução, que foi revista e incorporada por novas publicações sobre o “cisne do Avon”.

Também em relação aos sonetos, consta na bibliografia de Péricles Eugênio uma *Seleção de 22 sonetos de Shakespeare*, publicada em 1964, pela Agência Americana Editora, esta seleção, além dos sonetos, é acompanhada por um L. P. bilíngüe com gravações de leituras dos sonetos em inglês pela atriz inglesa Barbara Jefford e em português pela atriz carioca Maria Fernanda, sob a direção de Pontes de Paula Lima. Esse livro foi produzido como comemoração aos 400 anos de nascimento de William Shakespeare.

Não há como negar que a obra do bardo inglês é o grande paradigma da carreira literária de Péricles Eugênio, isto se mostra na sua influência sobre as suas três áreas de atuação, quais sejam tradução, crítica literária e ensaística. O poeta sempre solicita e evoca nos seus textos exemplos e referências à obra de Shakespeare e, na sua própria poesia, ele trabalha com uma construção rítmica muito próxima daquele movimento do verso inglês clássico, o pentâmetro iâmbico. Aliás, o emprego do *blank verse*, característico da poesia antiga inglesa, pode ser também uma motivação para o escasso uso de rimas nos poemas autorais de Péricles Eugênio.

O primeiro ponto que irá demarcar a tradução dos sonetos vai ser a escolha do metro a ser utilizado. Na introdução ao volume, Péricles Eugênio estabelece sua visão:

No que se refere ao inglês, por exemplo, é muito difícil conservar o mesmo metro e o mesmo ritmo do original nas traduções em português. Isso porque num verso do mesmo número de sílabas em inglês e em português, o verso inglês comporta um número muito maior de palavras do que o português. Vocábulos como *love* e *loved*, em inglês, contam uma só sílaba. (RAMOS, 1970, p. 7-8)

Sobre este ponto, um exemplo destacado (pelo próprio Péricles Eugênio) é o dístico fecho do soneto 53, em que encontramos apenas dois vocábulos que não são monossílabos (*external* e *constant*), que reproduzimos com nossa escansão:

In all external Grace you have some part,
But you like none, none you for constant heart

[In all] |ex ter| |nal Grace| |you have| |some part|

[But you] |like none,| |none you] |for con| |stant heart|

Para Péricles Eugênio são pentâmetros iâmbicos que não comportam uma tradução literal ao decassílabo português, assim, em sua proposta de tradução, utilizando o dodecassílabo, propõe:

Nas graças do universo és parte relevante,
Mas já ninguém te iguala em coração constante.

Nas/ gra/ças/ do u/ni/ver/so és/ par/te/ re/le/van/te, 2-4-6-8-10-12

Mas/ já/ nin/guém/ te i/gua/la em/ co/ra/ção/ cons/tan/te. 2-4-6-8-10-12

Se o verso traduzido perde, por um lado, o caráter monossilábico e ganha certo desenvolvimento temporal com duas sílabas a mais, por outro lado, o andamento continua sendo o iâmbico, e transpondo, de certa forma, o ritmo original. Porém isto pode não passar de ilusão, pois o próprio Péricles Eugênio na introdução aos sonetos utiliza três dísticos do poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe, em tradução de Fernando Pessoa, para discutir este fato. Segundo ele, no trecho abaixo foi mantido a aparência do ritmo, mas não o mesmo ritmo, já que a sucessão de pés na tradução não é a mesma do texto original:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me,

Na tradução de Fernando Pessoa consta:

Foi há muitos e muitos anos já,
Num reino de ao pé do mar.
Como sabeis todos, vivia lá

Aquela que eu soube amar;
E vivia sem outro pensamento
Que amar-me e eu a adorar.

(RAMOS, 1970, p. 9)

Basta comparar o 3.º e o 5.º verso do original com os da tradução para perceber que a quantidade de pés da tradução é bem menor.

Outro ponto observado por Péricles Eugênio é quanto à fidelidade ao texto, muitas vezes em uma tradução vocábulos, que aparentemente são essenciais na língua de partida, acabam sendo totalmente modificados ou suprimidos na transposição. Nestes mesmos dísticos de Poe, o nome “Annabel Lee”, título e tema do poema, acaba sendo sacrificado por outra escolha vocabular, assim, o verso

By the name of Annabel Lee,

ficará no texto de Pessoa,

Aquela que eu soube amar.

Sobre este ponto, afirma Péricles Eugênio: “a tradução do inglês para o português não pode guardar, simultaneamente, estrita fidelidade à letra, ao metro, ritmo e rima. A tradução de Pessoa é antes uma recriação, e brilhante recriação, do que propriamente tradução” (RAMOS, 1970, p. 9).

Para Péricles Eugênio, há ainda outro ponto importante sobre o processo de tradução, o aspecto do “sentido” do texto a ser traduzido. Na introdução e notas dos sonetos, Péricles Eugênio sempre propõe a idéia de adesão ou não a determinadas leituras e transposições precedentes. Estas adesões estão intimamente ligadas a dados ou referências que os sonetos fazem, muitas vezes, com informações externas ao texto. Como exemplificação, tomaremos um dos sonetos e as discussões que ele acarreta. O soneto será o de número 107, que reproduzimos no original e na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

107

Not mine own fears, nor the prophetic soul,
Of the wide world, dreaming on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Suppos'd as forfeit to a confin'd doom.
The mortal Moon hath her eclipse endur'd,
And the sad Augurs mock their own presage,

Incertainties now crown themselves assur'd,
 And peace proclaims olives of endless age.
 Now with the drops of this most balmy time,
 My love looks fresh, and Death to me subscribes,
 Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes.
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

107

Nem meu próprio temor, nem a alma predizente
 Do universo a sonhar com as coisas que virão
 Podem marcar o fim de meu amor ardente,
 Tido como sujeito a fixa duração.
 Já seu eclipse padeceu a Lua mortal,
 E os maus augúrios quem os fez não mais os clama;
 O incerto se coroou de uma certeza tal,
 Que as oliveiras de era infinda a paz proclama.
 Tempo balsamizado! O meu amor, agora,
 Vejo fresco de orvalho, e a Morte, em meu poder:
 Sobre as tribos sem voz ela triunfe embora,
 Em minha pobre rima eu sempre hei de viver.
 E aqui te deixo um monumento alheio aos anos,
 Que roem tumbas de bronze e cascos de tiranos.

(SHAKESPEARE, 1970, p. 102-103)

O soneto 107 comporta a estrutura do soneto de molde inglês ou elisabetano, não petrarquiano, além dos 14 versos, o soneto consiste “em três quadras em rimas cruzadas e independentes para cada quadra, seguidas de um dístico final. A ordem das rimas é pois a seguinte: ABAB – CDCD – EFEF – GG” (RAMOS, 1970, p. 12). Este modelo foi usado pela primeira vez pelo Conde de Surrey no soneto “The soote season which bud and blossom forth brings”. E em 1575, define-o George Gascoigne como um poema com quatorze versos e dez sílabas, e esclarece: “the firste twelue do ryme in staues of foure lines by crosse meetre, and the last twoo ryming together do conclude the whole” (RAMOS, 1970, p. 12-13). Diz Péricles que este foi o padrão seguido por Shakespeare, com exceção do soneto 145, em metro octossilábico.

O problema de interpretação deste soneto 107 seria a observação ou não de dados externos no poema. Há os que julgam haver alusões, enquanto outros a negam.

A chave para leitura e compreensão do soneto parece cair no que se entende por “Lua mortal”, que poderia ser ou a rainha Elizabeth ou a Invencível Armada, caso não se verifique o simples sentido de lua. Além disso,

confin'd doom significaria “pena de prisão”, com referência ao Conde de Southampton, ou quereria dizer simplesmente que o amigo (ou o amor) do poeta não está sujeito aos limites da morte. Essa duas vinculações fundamentais estão longe, porém, de esgotar o assunto. Para começar, o soneto pode ser interpretado de acordo com sonetos anteriores: *fear* se prenderia ao verso 13 do soneto 104, *prophetic soul* ao verso 9 do soneto 106, e assim por diante. (RAMOS, 1970, p. 10)

A matéria não é fácil, as duas citações a seguir, embora um pouco longas, mostram o cipoal de interpretações que o soneto foi submetido, e isto nos lembra um trecho da entrevista de Péricles Eugênio, dada ao *Jornal da Tarde*, dizendo sobre a necessidade do tradutor dormir em cima do texto. Segue o texto:

Nesse campo, T. W. Baldwin assevera que o soneto 107 meramente responde às questões formuladas no 65, sem coisa alguma de tópico, a menos que haja alusão a um eclipse da lua. Mas se se der acepção figurada à lua, o próprio “eclipse” da “lua mortal” tem oferecido margem a exegese oscilantes: ou *crise*, ou *morte*. Se se eclipsou a “lua mortal”, que parece ser mesmo a rainha Elizabeth, significa isso ou que ela morreu, ou então, menos provavelmente, que passou por alguma crise, da qual ressurgiu mais brilhante. Tal crise seria, para Butler, a ameaça trazida pela Invencível Armada; para Tyler, a sedição de Essex; para Gollancz, a paz de Vervins; para G. B. Harrison, o 63º aniversário da rainha, etc. (RAMOS, 1970, p. 10-11)

Em seguida, Péricles Eugênio elenca vários dados que atestam as escolhas abordadas, a citação integral dá uma melhor visualização do processo de interpretação do soneto:

Aos que adotam a solução “morte da rainha”, não lhes parece difícil completar as alusões contidas nos demais versos do soneto. Receava-se, por exemplo, que o trespassse de Elizabeth trouxesse calamidades; mas isso não ocorreu: “The sad Augurs mock their own presage”, como diz Shakespeare no verso 6, cujo sentido se esclarece com o sermão sobre a ascensão de James, de John Donne: “When every one of you in the city were running up and down like ants, with their eggs bigger than themselves, every man with his bags to seek where to hide them safely, Almighty God shed down his spirit of unity and recollecting and reposedness and acquiescence upon you all”. Não houve calamidade alguma; pelo contrário, as incertezas da sucessão terminaram com o advento de James I, ocasião em que a paz proclamou as oliveiras de era sem fim, como consta do verso 8. Dizia-se de James, frisa Sidney Lee, que o rei entrara em sua herança não com um ramo de oliveira na mão, mas com toda uma floresta de oliveiras cercando-o, já que ele trouxe paz não apenas a seu reino, mas à Europa inteira. Da mesma forma, como James viera da Escócia a Londres durante uma formosa primavera, pode Shakespeare falar em “this most balmy time”. “Tyrants’ crests” e “tombs of brass” seriam alusões a Elizabeth e ao monumento que lhe seria erguido, ou então, sugere-o Benvenuto Cellini, à tumba de Henrique VII na abadia de Westminster, “obra do escultor

florentino Pietro Torrigiani e o mais suntuoso monumento de bronze existente na Inglaterra”. (RAMOS, 1970, p.11)

A citação mostra bem os caminhos que um possível tradutor do soneto deverá encarar, e “sempre que não for possível a tradução literal, o tradutor terá de optar por uma delas. Ora, com os limites de metro e rima, é muito difícil haver tradução literal desse soneto; o tradutor deve apegar-se antes ao sentido do que à letra, e o sentido é discutível” (RAMOS, 1970, p. 11-12).

Gostaríamos agora de nos atermos à tradução do soneto 107 feita por Péricles Eugênio. E de início, após toda esta apreciação acima, nos questionamos: qual o caminho que o tradutor adotou?

De saída, poderíamos eliminar a hipótese “Southampton”, mas mesmo esta não pode ser abandonada de todo. Segue a explicação: em sua introdução aos sonetos, Péricles Eugênio afirma que o verso 4, caso ele venha a derivar à hipótese “Southampton”, poderia ser traduzido como “Já dado por perdido em cela de prisão”, e caso negue esta “conjetura” o tradutor poderia propor “Supondo-o condenado a fixa duração”. Formalmente, os dois versos são dodecassílabos, com andamento iâmbico e com a rima final em “ão”:

Já/ da/do/ por/ per/di/do em/ ce/la/ de/ pri/são/ 2-4-6-8-10-12

Su/pon/do-o/ con/de/na/do a/ fi/xa/ du/ra/ção/ 2-4-6-8-10-12

O interessante é que no soneto publicado por Péricles Eugênio o verso 4 saiu como:

Tido como sujeito a fixa duração.

Ti/do/ co/mo/ su/jei/to a/ fi/xa/ du/ra/ção/. 1-3-6-8-10-12

Embora mantenha o verso dodecassílabo e a rima final em “ão”, o andamento rítmico sofre alteração em dois pés. Em vez da seqüência de 6 iambos, temos dois troqueus seguidos de quatro iambos.

Já o sentido fica mais próximo da segunda opção, que não adere à hipótese “Southampton”, pois o segundo hemistíquio, “a fixa duração”, é um hexassílabo idêntico ao proposto na introdução, negando a hipótese “Southampton”, além do abandono do vocábulo “condenado”, dentro do campo semântico de “prisão” e “cela”.

Parece-nos que o verso, ao utilizar “sujeito” ao invés de “condenado”, se afasta mais ainda do próprio exemplo dado por Péricles Eugênio. Contudo, uma pequena dúvida, por mais leve que seja, permanece. Chega a ser irônico o fato de o poeta não utilizar neste caso as opções apontadas previamente ao próprio verso, o que acaba deixando uma dúvida no ar: caso aderisse à hipótese “Southampton”, utilizaria Péricles Eugênio o verso “Já dado por perdido em cela de prisão”? Bom, parece ter sido este o caso, pois na 1ª edição, a *princeps* dos sonetos, esses dois versos estão diferentes da 2ª edição:

- 4 Já dado por perdido em cela de prisão
5 Eclipse padeceu a lua – era mortal –

Em nota ao verso 4 na 1ª edição, Péricles Eugênio afirma que o sentido literal do verso seria: “Suposto condenado a pena de prisão” ou “Suposto condenado a fixa duração”. Ao utilizar “cela” nesta primeira transposição, parece-nos que o poeta teria interpretado o verso mais estritamente à leitura de “Southampton”. Ao contrário, na segunda tradução o verso “Tido como sujeito a fixa duração”, contrariando as opções da nota, parece se afastar dessa hipótese.

Caso tenha feito conscientemente isto, o poeta pode ter visualizado uma tradução da própria abertura de interpretações dadas ao poema, pois se assume a sua posição, age em conluio com o leitor (devido, em grande parte, às notas explicativas), assim, da forma como ficou, esta dúvida se transfere ao leitor que percebe a própria tradução como uma recriação do original, pois a leitura ficaria obscura quanto a aderir ou não à hipótese “Southampton”.

Outro ponto que pode nos ajudar a compreender o vínculo ou não de eventos externos ao soneto é a nota apresentada ao fim da obra. Nela o poeta faz uma rápida análise das duas possibilidades: a 1ª, “desvinculada a acontecimentos do tempo”; a 2ª, “que entrevê alusões a acontecimentos contemporâneos”.

Começando pela 2ª, Péricles Eugênio assim a analisa:

Para a segunda interpretação este soneto é biográfico e “datável”, de acordo com os fatos a que seja ligado e que são arrolados com grande variedade, como se pode ver em Rollins. De modo geral, pode-se dizer que no verso 4 se tem visto a libertação de Southampton da Torre, com ascensão de James I. Em “mortal Moon” ou se tem descortinado a rainha Elisabeth, ou se tem feito ligação diversa; se da Rainha se trata, então o eclipse terá sido a sua morte, em 1603, Lee, ou um ano de crise, como o “grande climatérico” (63 anos, 1596), G. B. Harrison, ou o da

ameaça trazida pela Invencível Armada (1588), Butler. Se não se trata da Rainha, “mortal Moon” será a própria Invencível Armada, que era “mortal”, i. e., mortífera, e avançava em forma de Lua, etc. (SHAKESPEARE, 1970, p. 103)

Deixamos por último a 1ª interpretação, pois, em nossa leitura, parece ser a escolhida por Péricles Eugênio, embora não seja isto que vá definir a boa ou má qualidade tradutória do soneto, apenas queremos entrever se as escolhas feitas por Péricles Eugênio seguem um caráter mais imanentista quanto à leitura do poema:

De acordo com a primeira, os versos 1-4 são assim interpretáveis: “nem meus próprios temores, nem a alma profética do mundo a sonhar com o futuro, que decorrerá do presente, poderão vencer a duração de meu amor, que erroneamente supõem estar sujeito ao fado que limita as coisas todas”, Bliss Reed, que continua, a propósito do verso 5: “é possível ler este soneto como mais um da série na qual Shakespeare proclama que sua devoção é superior ao fado e à morte”. Baldwin vê na 1ª quadra resposta à indagação formulada na 1ª quadra do soneto LXI, e remata: “Negligenciar a referência a Ovídio tem resultado em conjeturas inúteis quanto a possíveis alusões nesta primeira quadra. Não há nenhuma aqui, com certeza.” A única que ele admite é a de algum eclipse da Lua no verso 5 (*On the Literary Genetics*, págs. 309, 311 e 319) (SHAKESPEARE, 1970, p. 103)

Há no comentário de Bliss Reed um trecho que nos faz ver esta ligação da tradução de Péricles Eugênio com a 1ª interpretação, quando Reed diz “estar sujeito ao fado” (ao destino), este sujeitar-se em Reed, preso a um destino definido parece ser o mesmo sujeitar-se no verso de Péricles Eugênio, em que a duração já está pré-determinada, “fixa”, em um espaço determinado de existência já traçado pelo destino. A fora este dado mais perceptível, parece-nos que a tradução de Péricles Eugênio vai em busca do que acreditamos ser sua principal característica em seu trabalho tradutório, que seria uma equiparação integral e literal do sentido das palavras. Não só no caso dos sonetos como nas outras traduções temos acesso a um conteúdo muito próximo de quantidade de sentido.

Em relação a este ponto, Sebastião Uchoa Leite, em artigo intitulado “O paradoxo da tradução poética”, presente em seu livro *Jogos e enganos*, descreve dois caminhos, ou melhor, duas opções que o tradutor pode seguir em busca da transposição poética para outra língua, segundo ele:

O tradutor tem duas opções: ou propõe-se recuperar o texto-fonte segundo a lei estrita das equivalências, preso à certa literalidade da transposição, ou arriscar-se à aventura de resgatar não a letra, mas a vida do texto. Na segunda hipótese ele interpreta *mais* o texto, e corre o

risco de desviar-se da identidade original do mesmo para alcançar o êxito de uma nova originalidade na língua-alvo. Contudo, essa variação (ou interpretação) mais radical pode se transformar numa recuperação mais contemporânea do original, a interpretação da forma constituindo-se numa nova produção de sentido. Em outras palavras, dar uma vida nova ao texto com um sentido mais amplo. *Make it new* conforme os preceitos poundianos da tradução poética. (LEITE, 1995, p. 12-13)

Em nossa leitura, Péricles Eugênio assume uma postura muito mais ligada à primeira opção descrita por Sebastião Uchoa Leite do que à segunda. Nosso tradutor, talvez esteja buscando “a letra” correta, a literalidade, muito mais do que uma interpretação contemporânea com soluções sincrônicas mais radicais. E isto ganha uma realidade mais palpável numa afirmativa como a seguinte, de um dos principais tradutores brasileiros, seguidor declarado dos preceitos poundianos do “*Make it new*”, Augusto de Campos, que diz, na introdução às suas traduções de William Butler Yeats, em sua obra *Poesia da recusa*, as seguintes palavras:

As novas versões constituem, como as outras, uma tentativa de recriação, tendo por meta fazer do texto-origem um poema palatável em português. Não se trata, pois, de tradução literal. Basta comparar os últimos versos da primeira estrofe de “A Torre”, na minha recriação, com a versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos (um conhecedor e um estudioso competente, porém mais apegado à literalidade do que à beleza das soluções) para verificar o quanto nos distanciamos na prática tradutória. (CAMPOS, 2011, p. 178)

Assim fica demarcado, ainda que de forma esquemática, estes dois caminhos possíveis de tradução ou recriação. Embora Péricles Eugênio já em 1950 utilizasse o termo “recriação” em lugar de tradução propriamente dita, o seu uso contém diferenças em relação ao “recriar” dos seguidores do “*Make it new*” de Ezra Pound. Recriar estaria, para Péricles Eugênio, mais vinculado àquela primeira opção apresentada por Sebastião Uchoa Leite, e que está corroborada neste comentário de Augusto de Campos, desse modo poderíamos dizer que seria esta a diretriz geral das traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Retornando ao soneto 107, e com esta chave interpretativa proposta acima de apego à literalidade por parte de Péricles Eugênio, se compararmos o 1º quarteto do texto original e a tradução, notamos uma uniformidade de conteúdo, e deste modo, a justificativa do alongamento do verso decassílabo para o dodecassílabo, já que “para usarmos o decassílabo, teríamos de sacrificar muita coisa do texto: daí a necessidade de dodecassílabo” (RAMOS, 1970, p. 8):

Not mine own fears, nor the prophetic soul,
Of the wide world, dreaming on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Suppos'd as forfeit to a confin'd doom.

Nem meu próprio temor, nem a alma predizente
Do universo a sonhar com as coisas que virão
Podem marcar o fim de meu amor ardente,
Tido como sujeito a fixa duração.

As duas primeiras linhas são um caso perfeito do que queremos demonstrar, há um equivalente semântico para cada palavra do texto original no texto traduzido:

1º Verso

Not = Nem, mine = meu, own = próprio, fears = temor
nor = nem, the = a, prophetic = predizente, soul = alma

2º Verso

Of the = Do, wide world = universo (lit. vasto mundo), dreaming = a
sonhar, on things = com as coisas, to come = que virão

Embora em alguns casos esta busca mais literal não aconteça satisfatoriamente, o sentido se encarrega de ajustar as mudanças, como acontece no 3º verso, no qual “true love control” é traduzido por “amor ardente”. Assim, se o vocábulo “amor” permanece, o “true... control” (“verdadeiro... controle”) passa a ser “ardente” em português, mas, arder de amor não seria estar controlado, ou seja, sujeito verdadeiramente à pessoa amada?

Também vale comentar o 5º verso, que traz uma inversão sintática radical frente ao original, passando da voz ativa para a passiva, chegando a lembrar alguns lances barrocos. No verso original, o impacto da leitura cai de chofre em “mortal Moon”, já em português o destaque recai em “eclipse”, embora no contexto geral o sentido de “eclipse da Lua mortal” fique praticamente idêntico. O mesmo ocorre no 8º verso, “Que as oliveiras de era infinda a paz proclama”, em que, no texto de partida, verifica-se a disposição sintática na ordem direta, “And peace proclaims olives of endless time”.

Já nos versos 11 e 12,

11 Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
12 While he insults o'er dull and speechless tribes,

11 Sobre as tribos sem voz ela triunfe embora,
12 Em minha pobre rima eu sempre hei de viver,

A tradução requer que palavras dos dois versos sejam trocadas para que o metro fique arranjado, o que demonstra mais uma vez a necessidade de se recriar o poema ao

traduzi-lo. Como exemplo, citamos “poor rhyme/pobre rima” que se encontram no verso 11 do original, e na tradução no verso 12, ou “speechless tribes/tribos sem voz” que também se encontram em versos diferentes no original e na tradução.

No aspecto rítmico, o verso dodecassílabo de Péricles Eugênio tem como base o andamento iâmbico, como o próprio tradutor afirmou em citação acima. Para uma melhor visualização apresentamos abaixo uma escansão do soneto traduzido em português, para que apreciemos o resultado do trabalho final:

<u>Nem</u> / meu/ <u>pró</u> /prio/ te/ <u>mor</u> /, nem/ <u>a al</u> /ma/ <u>pre</u> /di/ <u>zen</u> /te	1-3-6-8-10-12
<u>Do u</u> /ni/ <u>ver</u> /so a/ so/ <u>nhar</u> / com as/ <u>coi</u> /sas/ <u>que</u> / vi/ <u>rão</u> /	1-3-6-8-10-12
<u>Po</u> /dem/ mar/ <u>car</u> / o/ <u>fim</u> / de/ <u>meu</u> / a/ <u>mor</u> / ar/ <u>den</u> /te,	1-4-6-8-10-12
<u>Ti</u> /do/ <u>co</u> /mo/ su/ <u>jei</u> /to a/ <u>fi</u> /xa/ <u>du</u> /ra/ <u>ção</u> /.	1-3-6-8-10-12
<u>Já</u> / seu/ e/ <u>clip</u> /se/ <u>pa</u> /de/ <u>ceu</u> / a/ <u>Lua</u> / mor/ <u>tal</u> /,	1-4-6-8-10-12
E os/ <u>maus</u> / au/ <u>gú</u> /rios/ <u>quem</u> / os/ <u>fez</u> / não/ <u>mais</u> / os/ <u>cla</u> /ma;	2-4-6-8-10-12
O in/ <u>cer</u> /to/ <u>se</u> / co/ <u>rouu</u> / <u>de u</u> /ma/ cer/ <u>te</u> /za/ <u>tal</u> /,	2-4-6-7-10-12
Que as/ <u>o</u> /li/ <u>vei</u> /ras/ <u>de e</u> /ra in/ <u>fin</u> /da a/ <u>paz</u> / pro/ <u>cla</u> /ma.	2-4-6-8-10-12
<u>Tem</u> /po/ bal/ <u>sa</u> /mi/ <u>za</u> /do! O/ <u>meu</u> / a/ <u>mor</u> /, a/ <u>go</u> /ra,	1-4-6-8-10-12
<u>Ve</u> /jo/ <u>fres</u> /co/ de or/ <u>va</u> /lho, e a/ <u>Mor</u> /te, em/ <u>meu</u> / po/ <u>der</u> /:	1-3-6-8-10-12
<u>So</u> /bre as/ <u>tri</u> /bos/ sem/ <u>voz</u> / e/la/ tri/ <u>un</u> /fe em/ <u>bo</u> /ra,	1-3-6-7-9-12
Em/ <u>mi</u> /nha/ <u>po</u> /bre/ <u>ri</u> /ma eu/ <u>sem</u> /pre hei/ <u>de</u> / vi/ <u>ver</u> /.	2-4-6-8-10-12
E a/ <u>qui</u> / te/ <u>dei</u> /xo um/ <u>mo</u> /nu/ <u>men</u> /to a/ <u>lhei</u> /o aos/ <u>a</u> /nos,	2-4-6-8-10-12
Que/ roem/ <u>tum</u> /bas/ de/ <u>bron</u> /ze e/ <u>cas</u> /cos/ <u>de</u> / tí/ <u>ra</u> /nos.	3-6-8-10-12

Ocorrem algumas inversões de pés nos primeiros hemistíquios no verso de doze sílabas, o que é aceitável na versificação. Nos segundos hemistíquios temos duas inversões, nos versos: “O incerto se corou de uma certeza tal” e “Sobre as tribos sem voz ela triunfe embora”. No dístico final, temos no 2.º verso, uma interessante seqüência de dois anapestos seguidos de três iambos. Estas inversões não são suficientes para descaracterizar o andamento iâmbico, que perfaz, *grosso modo*, todo o soneto.

Avançando, nesta apreciação dos *Sonetos de Shakespeare*, gostaríamos de apresentar a recepção crítica que ela mereceu por um grande especialista da obra de William Shakespeare no Brasil, Eugênio Gomes. Este publicou no dia 3 de outubro de 1953, no *Correio da Manhã*, um artigo com o título homônimo ao da tradução, “Sonetos de Shakespeare”. O artigo foi posteriormente reproduzido de forma integral, e sem modificações, por Eugênio Gomes em seu conhecido livro *Shakespeare no Brasil* (1961). Antes de abordar a tradução em si, Eugênio Gomes coloca alguns pontos sobre a transposição dos sonetos de Shakespeare em geral. Diz que “há muitos modos de traduzir ou adaptar os sonetos de Shakespeare, pululam exemplos da liberdade às vezes excessiva com que essa temerária empresa tem sido executada” (GOMES, 1953, s/p). Também salienta um modo de traduzir poesia em prosa para que haja uma transposição, ou

fidelidade, textual, e não ocorra uma interferência estética pessoal do tradutor, vejamos em suas palavras:

Não há dúvida que somente em prosa é possível conservar-lhes a fidelidade textual, se bem que, mesmo assim, o tradutor seja forçado a lançar mão de equivalentes, contornando ambigüidades, aliterações e assonâncias de caráter estritamente idiomático.

É, contudo, a forma recomendável para as traduções que pretendam dar vestidura menos arbitrária às idéias do autor. Reduzido, porém, a essa forma pedestre, perde o soneto, é óbvio, o que tem de concentrado, específico e musical. (GOMES, 1953, s/p)

É claro que Eugênio Gomes parece exagerar, uma vez que não é tão comum se encontrar poemas de tom lírico traduzidos em prosa, ao menos no Brasil, como é mais comum na poesia épica, de tom narrativo. O que parece salientar é a dificuldade de se transpor para outra língua recursos idiomáticos sem que se intrometa certa visão estética pessoal do tradutor. Contudo, esta visão é diferente para certo tipo de tradutores, aqueles “happy few”, como ele diz no artigo, que seriam capazes de se torturarem em busca da recuperação de parte dos efeitos estéticos do texto original. Neste sentido, diz Eugênio Gomes que “quem se decide a traduzir honestamente os sonetos de shakespearianos precisa estar capacitado de que atraiu para si uma responsabilidade quase indefinível” (GOMES, 1953, s/p).

A partir deste ponto, Eugênio Gomes passa a comentar a empresa tradutória de Péricles Eugênio nesses sonetos. Já adiantamos que Péricles Eugênio seria na opinião de Gomes, como vamos conferir no artigo, um destes poucos afortunados com a capacidade de tamanha empreitada, ou uma raridade num mundo de tendência mercantilista, esta, que tiraria “às inteligências todo o estímulo para qualquer obra desinteressada ou que simplesmente implique estudo e reflexão” (1953, s/p), Eugênio Gomes afirma, assim, que os sonetos traduzidos por Péricles Eugênio são

A mais notável contribuição jamais realizada entre nós a esse respeito. É obra de um poeta e de um técnico, em que se aliam o gosto, o tato, a segurança da língua e do metro, e, “last but not least”, um grande conhecimento da complicadíssima teia em que se entrelaçam os variados problemas dos sonetos de Shakespeare. (GOMES, 1953, s/p)

Mais à frente em seu artigo, Eugênio Gomes expõe as características gerais do formato do volume, algo que iremos perceber, ao longo deste trabalho, como método e formato de apresentação das traduções feitas por Péricles Eugênio, para o crítico, nos sonetos, o tradutor

Procura orientar os seus leitores, nem só através da introdução, advertindo-os da complexidade do teor e do sentido dessas composições, como igualmente em algumas notas elucidativas ao pé desse ou daquele soneto mais inçado de obscuridade.

Geralmente bem informado, presta desse jeito, às nossas letras, sem fumos de pedanteria, um serviço de legítima exegese, o que reabilita o grande centro cultural da Paulicéia de algumas edições ou traduções shakespearianas deploráveis. (GOMES, 1953, s/p)

Ainda sobre os sonetos, faz um rápido panorama da divisão de temas entre os 154 sonetos de Shakespeare, embora assinale a dúvida sobre a autenticidade de alguns. A divisão seria a seguinte:

1 a 126, endereçados a um jovem amigo, descrito como um “sweet boy” ou “my lovely-boy”, que tinha face de mulher; 1 a 17 contendo um apelo a esse amigo para se casar de modo que pudesse reproduzir num filho a sua beleza; 40 a 42, queixas do amigo por ter roubado a amante do poeta; 78 a 86, o poeta é favorecido pelo beneplácito de seu amigo, que também aparece como seu patrão; 127 a 152, dirigidos à sua amante, que era morena e casada; 153 e 154, duas versões de um epigrama grego sobre Cupido e que provavelmente não foram escritas por Shakespeare. (GOMES, 1953, s/p)

Eugênio Gomes salienta que, embora Péricles Eugênio apenas tenha traduzido 33 sonetos deste conjunto, não deixou de selecionar sonetos de todas as divisões, e aventurou-se nos mais difíceis, que seriam, na sua visão, os de número 19, 107 e 129. Também aponta Gomes que Péricles Eugênio não seguiu a ordem numérica convencional dos sonetos, acreditando ver nisto “uma ordem correspondente decerto às emoções que eles lhe suscitaram, através de um itinerário lírico sutilmente organizado e precedido no livro da linha inicial e cada soneto” (GOMES, 1953, s/p).

Pois bem, algumas coisas precisam ser revistas do que foi afirmado acima, primeiro temos que lembrar que o artigo de Eugênio Gomes faz referência à publicação dos *Sonetos de Shakespeare* de 1953. Como já foi apontado anteriormente, Péricles Eugênio reeditou em 1970 seus sonetos, acrescentando 12 sonetos aos previamente traduzidos, além do mais, nesta 2.^a edição aumentada, a ordem dos sonetos segue a convenção numérica, ou seja, do número menor, começando pelo número 5, ao número maior, terminando no número 147. Assim, paira em nós uma dúvida sobre o comentário de Eugênio Gomes em relação a esta “ordem emocional” que haveria na seqüência dos sonetos na 1.^a edição, mas que deixa de existir nesta 2.^a edição de 1970. Não há qualquer referência de Péricles Eugênio a esta organização dos sonetos, tanto da 1.^a quanto da 2.^a

edição. De qualquer forma, a exposição de Gomes atrai o olhar para este detalhe dos sonetos.

Ainda no artigo de Gomes encontramos palavras deste naipe, para descrever o trabalho de tradução feito por Péricles Eugênio:

Sente-se que o técnico de versificação que há nesse poeta moderno quis experimentar em tão complexo jogo os seus recursos artísticos até à temeridade. Sua consciência da extensão dessa temeridade é um traço de bravura intelectual

E, mais à frente

a língua e os demais recursos empregados em suas traduções, de timbre aliás parnasiano, são enfim de quem possui o dom poético em alto grau. (GOMES, 1953, s/p)

Neste ponto gostaríamos de abrir um parêntese, vários dos artigos de jornais que estamos discutindo neste trabalho são retirados do acervo pessoal de Péricles Eugênio, ou seja, são recortes que foram arquivados em pastas e que hoje compõe o acervo do poeta-tradutor lorenense. Dizemos isto porque neste ensaio constam algumas anotações que provavelmente foram feitas pelo próprio tradutor. O que chamou-nos a atenção foi que nas duas citações presentes no parágrafo acima constam estas “marcas”, trata-se, como se fica patente, de momentos em que Eugênio Gomes disserta em relação às características de Péricles Eugênio, na primeira, que abre com “Sente-se que o técnico...” e fecha com “bravura intelectual”, existe uma grande chave lateral ao lado deste parágrafo no artigo, anotada a lápis. No segundo trecho, além da chave lateral, existem algumas pequenas chaves internas, que tentaremos reproduzir abaixo da forma como está anotada no artigo:

Por outro lado,] a língua e os demais recursos empregados em suas traduções, [de timbre aliás parnasiano], são [enfim] de quem possui o dom poético em alto grau.

À primeira vista, pareceu-nos ser correções do texto, como é comum nos artigos presentes no acervo, à margem dos quais o escritor faz correções tanto gramaticais quanto de possíveis gralhas, ou outros tipos de problemas. Porém, chama a atenção o fato das três chaves englobarem o lado, digamos, problemático do tradutor, pois este “por outro lado” e o “enfim” parecem trazer à tona um “parnasianismo” em sua linguagem, ora, não afirmou na citação acima que Péricles Eugênio era um “poeta moderno”? Dizer que ele possui um “timbre parnasiano” não seria presumir um retrocesso em sua forma de elaborar sua tradução? Não só Péricles Eugênio, mas toda a “Geração de 45” é muitas

vezes denominada de uma geração “neo-parnasiana”, o que desde o começo foi combatido pelos adeptos da geração, que não concordavam com esta postura. Portanto, estes colchetes parecem uma anotação de desaprovação, o que não podemos comprovar, mas que não deixa de ser curioso pensar na percepção de uma crítica injusta por parte do tradutor.

Seguindo em seu artigo, Eugênio Gomes aponta alguns deslizos, em sua opinião, cometidos por Péricles Eugênio nos seus sonetos. Diz o articulista: “Que, apesar disto, o tradutor tivesse sido menos feliz em algumas passagens, é natural, até porque as cesuras e as rimas o obrigaram inevitavelmente a um esforço que, embora honesto e seguro, nem sempre pode alcançar o êxito desejado” (GOMES, 1953, s/p). Comentaremos um dos deslizos apontados, que estaria no soneto número 30, “When to the sessions of sweet silent thought”, um dos preferidos de Eugênio Gomes, como ele afirma. Para Gomes, o soneto “perdeu, na tradução, as aliterações da primeira linha (confesso não saber como seria possível adaptá-la à nossa língua respeitando o texto...) e, também, que a rima em ‘ento’, aplicada no primeiro quarteto, veio a repetir-se no dístico do último terceto” (GOMES, 1953, s/p). Realmente, na tradução de Péricles Eugênio, a linha aliterativa fica comprometida, como podemos ver abaixo nos dois versos paralelos:

- 1 When to the sessions of sweet silent thought,
1 Quando para as sessões do quieto pensamento

(SHAKESPEARE, 1970, p. 60-61)

Em nota, Péricles Eugênio registra que “é famosa a aliteração em *s* no presente verso e em *w* no 4” (SHAKESPEARE, 1970, p. 61). Também no 4.º verso as aliterações em *w* não se mantêm, vejamos:

- 4 And with old woes new wail my dear times' waste
4 Com velhas mágoas, tudo o que me foi levado.

(1970, p. 60-61)

Eugênio Gomes conclui seu artigo dizendo que pelo fato de o tradutor ter organizado a ordem dos sonetos fora da seqüência numérica convencional, como já foi comentado, criou-se, assim,

A atmosfera entre ideal e sensual que já levava o crítico Derek Traversi a advertir que o soneto renascentista é essencialmente um poema amatório e os sonetos maduros de Shakespeare contém uma análise

profundamente pessoal acerca da natureza das relações amorosas humanas. (GOMES, 1953, s/p)

Interessante exposição, mas que perde um pouco a força, pois, como nós comentamos anteriormente, na 2.^a edição revista e aumentada dos *Sonetos de Shakespeare* Péricles Eugênio estabelece a ordem numérica convencional. De todo modo, a presença no acervo do artigo de Eugênio Gomes, com as anotações, possivelmente, atribuíveis ao tradutor, mostra que ele tinha conhecimento do comentário acima, e mesmo assim estabeleceu uma nova ordem dos sonetos. Estaria aqui Eugênio Gomes vendo a “intenção” do autor onde ela não existe? Ou por motivos editoriais houve esta mudança? Quem sabe estaria Péricles Eugênio com outra concepção de obra nesta nova edição? De qualquer forma, foram estes *Sonetos de Shakespeare*, publicados em 1953, que abriram espaço para a carreira de tradutor profissional de Péricles Eugênio. Para muitos sua próxima tradução, a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, foi o ponto alto da sua carreira como tradutor.

4.2.2 A *Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*

No ano de 1955 Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou a 1.^a edição da sua tradução da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Sob o título completo *A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*, o volume, publicado pela Editora José Olympio, traz estampada a seguinte dedicatória: “A Eugenio Gomes. Em testemunho de apreço O.D.C. O Tradutor”. Realmente, como veremos abaixo, Eugênio Gomes teve papel relevante durante o processo de tradução da peça. Esta edição conta, além da peça, com uma introdução onde são apontados dados relevantes sobre o texto de William Shakespeare, incluído também informações sobre o trabalho de tradução de Péricles Eugênio, e um total de 684 notas e uma nota final sobre as fontes utilizadas na tradução da peça.

A 2.^a edição revista do *Hamlet* sai em 1965 pela Imprensa Oficial do Estado. Nela permanece a mesma dedicatória a Eugênio Gomes. Com a tradução, introdução e notas revistas, esta edição traz uma “Advertência” inicial, onde consta, por exemplo, que

Quando empreendeu a tarefa de pôr em português o *Hamlet* de Shakespeare, a pedido do benemérito editor José Olympio, não calculava o tradutor que essas páginas um dia ganhassem o palco, hipótese que contudo se verificou, e de imediato. Mal vinda a lume, a peça foi encenada pela Companhia Nídia Lícia – Sérgio Cardoso, que com ela inaugurou o Teatro Bela Vista, de São Paulo, no ano de 1956.

Depois disso, a tradução tem sido utilizada na Escola de Arte Dramática de São Paulo; e ainda recentemente, em fins de 1964, o ator Sérgio Cardoso nela baseou metade de seu espetáculo “O Resto é Silêncio”, tão favoravelmente acolhido pela plateia. (RAMOS, 1965, p. 7)

Estabelecido que Péricles Eugênio não imaginava a encenação de seu texto, após “a prova do palco” sentiu a necessidade de retoques para uma melhor adaptação à oralidade dos atores. Diante disto,

Retocou-o para esta edição em vários lugares, bem como, para melhor esclarecê-lo, alterou, suprimiu e acrescentou notas, reformou a Introdução e em geral procurou melhorar todo o trabalho, que sai modificado nalgumas dezenas de versos. Não só questões de sensibilidade vocabular o levaram a essas mudanças, mas também a obtenção de edições e comentários procurados há mais de dois lustros; e ainda o aproveitamento de frutos mais novos da erudição anglo-americana. Entre aquelas, cabe salientar que os anos, afinal, nos trouxeram às mãos, para citar uma das mais notáveis, a clássica e longamente almejada edição de Furness. (RAMOS, 1965, p. 7-8)

Assim, por estes motivos, fica estabelecida a prevalência desta 2.^a edição sobre a anterior, como afirma o próprio tradutor em sua “Advertência”.

A 3.^a edição, também revista, veio a lume pela editora Abril Cultural, em 1976, parte da coleção “Teatro Vivo”. Em dedicatória, está contido: “Em memória de EUGÊNIO GOMES”. Eugênio Gomes havia falecido em 1972. Com as mesmas 685 notas da 2.^a edição, esta 3.^a não possui a introdução presente nas outras duas edições, fato lamentável, devido à relevância das informações ali contidas.

Diante desta ausência, gostaríamos agora de compartilhar algumas destas informações presentes na introdução de Péricles Eugênio à peça *Hamlet*.

De início, tomamos conhecimento de que a história de Hamlet é de vários séculos anteriores a Shakespeare, remontando à tradição islandesa. Segundo Péricles Eugênio,

Já a *Edda* em prosa (redigida por volta de 1230) traz uma canção do poeta Snaebjorn (escrita aproximadamente em 980) na qual há referência a Amlodhi. Esse Amlodhi – conjetura Gilbert Murray deve ser o mesmo de que cuidaria posteriormente Saxo Gramático: o deste escritor falava amiúde por enigmas, em sua pretensa loucura, e a canção reporta-se a um desses enigmas; assim, o Amlethus de Saxo se refere à areia com a metáfora “farinha triturada pelo mar”, quando a canção de Snaebjorn já havia considerado o mar a “arca de farinha de Amlodhi”. (RAMOS, 1965, p. 11)

A despeito desta proto-origem islandesa é na obra *Gesta Danorum (História Dânica)* do *clericus* dinamarquês *Saxus Grammaticus* (nascido em meados do século XII)

que surgirá uma primeira versão completa da saga de Hamlet. Saxo morreu sem ter concluído a revisão final de sua obra, que foi publicada em Paris em 1514. Sobre a *Gesta* de Saxo Gramático, Péricles Eugênio acredita que “como Saxo tenha sido um erudito, é provável que haja aproveitado, no registo da lenda, algumas sugestões oferecidas por Tito Lívio, ao narrar a história do fingido louco que derrubou os Tarquínios, Lucius Junius Brutus” (RAMOS, 1965, p. 11-12). Por fim, narra em linhas gerais a história de Amleto de Saxo Gramático. Que gira em torno da inveja de Fengo por seu irmão Horvendilo, ambos co-governadores da Jutlândia, após a morte do pai, Gervendilo. Horvendilo ganhando sucesso na pirataria enciumou Colero, Rei da Noruega, este conheceu a morte ao desafiá-lo. A proeza pela morte do rei da Noruega, mais uma profusa quantidade de presentes dado a Rorico, Rei da Dinamarca, por Horvendilo, deu-lhe como retribuição, por parte do soberano, a mão da própria princesa Geruta. Da união de Gervendilo e Geruta nasceu Amleto. O irmão, Fengo, diante da felicidade de Gervendilo, e tomado pela inveja, o matou num banquete sob o pretexto de manter Geruta livre das violências do marido. Fengo, em seguida, casou-se com Geruta, unindo “o assassínio com o incesto”. Frente à situação, Amleto finge-se de louco para viver em paz em relação ao tio. Embora grande parte dos que lhe ouvissem as falas sem sentido ou os seus atos lunáticos risse dele, outros, “mais sagazes”, desconfiavam da simulação da loucura. Diante disto, aconselharam Fengo a pô-lo à prova, que é assim descrita por Péricles Eugênio da seguinte maneira:

Fazendo o moço encontrar em sítio retirado do bosque uma bela jovem, com ele criada desde a infância, e que o seduzisse: se mantivesse comércio carnal com ela (o que espões ficariam observando), tal seria indício de que estava apenas simulando a vesânia. Um irmão de leite, contudo, avisa Amleto do plano; e este faz abortar a trama, sem todavia deixar de fruir da beldade, sob promessa de que nada diria a ninguém. Frustrado o ardil, os amigos de Fengo nem por isso desanimam; e assim um deles, mais abundante de presunção que de solércia, se oferece para apurar a verdade sobre o estado mental de Amleto. Durante uma calculada ausência de Fengo, introduz-se sob o *stramentum* do quarto de Geruta, para ouvir a conversação de filho e mãe. Mas Amleto, que vivia prevenido contra as ciladas, entra cantando como galo e batendo os braços como asas: percebe alguém sob os seus pés, e crava-lhe a espada; retira o antecessor de Polônio de sob o *stramentum*, acaba de matá-lo, pica-lhe o corpo, ferve-lhe os restos e atira-os aos porcos. (RAMOS, 1965, p. 13)

Amleto, após esta cena, acusa a mãe de “entregar-se à luxúria como se fosse uma rameira, e de ser blandiciosa para aquele que lhe matara o esposo” (1965, p. 13), além de

se comportar como as bestas, que se acasalam indiscriminadamente. Em seguida, incita em Geruta o sentimento da virtude conclama que as imagens do passado sobrepujem as “tentações do presente”. Fengo, ameaçado pelo desaparecimento do amigo, e por não poder matar Amleto diretamente, sob pena de ofensa contra a rainha Geruta, envia-o para a Bretanha, acompanhado “por dois cortesãos, portadores de cartas gravadas em madeira, nas quais solicitava ao rei daquele país que matasse Amleto” (p. 14). Entretanto, o que se dá é o contrário, pois durante a viagem, enquanto os cortesãos dormem, Amleto troca as cartas, colocando nas novas que o rei da Bretanha mate os dois “áulicos” e que lhe dê a mão de sua filha em casamento. Por fim, narra Péricles Eugênio que

Tudo corre da forma como a falsa carta postula, tanto o nosso herói encanta o soberano com suas mostras de sabedoria. Um ano depois do embarque, Amleto retorna: surpreende os convivas no seu próprio banquete fúnebre (que ele instruíra à mãe que preparasse), embebeda-os e ateia-lhes fogo; depois vai a Fengo, desperta-o, atira-lhe em face os agravos e mata-o. (RAMOS, 1965, p. 14)

Esta cena terminaria o livro III de Saxo Gramático, no livro IV Amleto continuaria sua saga, e viveria outras aventuras desconectadas do *Hamlet* de Shakespeare. Contudo, nesta glosa percebemos como a história de Saxo tem grande proximidade com a do *Hamlet* de Shakespeare.

Em nota, em relação ao nome Amleto e o fingimento da loucura, Péricles Eugênio comenta que “segundo Kemp Malone, Hamlet se decompõe em *Anle*, um nome escandinavo comum, e *odhi*, cognome que a princípio significava ‘furioso na batalha’ e, depois, ‘louco’. Até hoje, entre os noruegueses – diz Ernest Jones – ‘amlod’ é um coloquialismo com o sentido de ‘louco’, estúpido” (RAMOS, 1965, p. 12).

Da obra de Saxo derivaram-se outras, uma delas foi a versão germânica de Hans Sachs, em 1558, “claudicante” na opinião de Péricles Eugênio. Outra se encontra nas “Histoires Tragiques” (Paris, 1570), de François de Belleforest, cuja “Historie Troisième: Avec quelle ruse Amlet, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horuendille, occis par Fegon son frère, et autre occurrence de son histoire” (RAMOS, 1965, p. 15) é um relato filigranado e embelezado do texto de Saxo. Belleforest manteve, de forma geral, a mesma narrativa, mas adicionou alguns detalhes, um deles seria o fato de Geruta manter um relacionamento adúltero com Fengo, antes da morte de Horvendilo. Sobre a influência desta versão de Belleforest, em sua tradução inglesa, como fonte do *Hamlet* de Shakespeare, Péricles Eugênio argumenta que

até o momento não se provou que tenha existido na Inglaterra tradução anterior à feita por mão desconhecida e impressa em 1608 (*The Hystorie of Hamblet*). Ademais, essa tradução se acha contaminada pela peça em dois pontos: Hamblet clama “um rato, um rato!”, na cena do assassinio do espião, e *loudier* (palavra em que, por sua vez, Belleforest havia transformado o *stramentum* de Saxo) surge como *arras* ou *hangings*, o que indica que a peça influi sobre o tradutor, já que ambos os pontos inexistem em Belleforest. (RAMOS, 1965, p. 15-16)

Já da versão original em francês como fonte, Péricles Eugênio registra:

Por outro lado, no que se refere à possível leitura do original francês, há na tragédia shakespeariana detalhes que não constam de Belleforest, mas se acham germinalmente em Saxo: assim a descrição do antecessor de Polônio como “*praesumptione quam solertia abundantior*”, ou de Geruta, após ser objurgada, como “*lacerata mater*”. É o que assinala John Dover Wilson, que por isso mesmo toma como provável que tanto a versão de Saxo como a de Belleforest tenham influenciado a peça, talvez em diferentes estádios de sua evolução. (RAMOS, 1965, p. 16)

Ainda anota Péricles Eugênio, que antes do *Hamlet* de Shakespeare subir ao palco, outra com o mesmo tema já havia sido representada. As certificações que apontam são as seguintes, começando da mais antiga:

Thomas Nashe, na epístola prefixada ao *Menaphon: Camilla's Alarm to Slumbering Euphues* (1589), de Greene, na qual se fala em “*whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speeches*”; vem em seguida uma anotação no *Diary* de Philip Henslowe, 1594, de acordo com a qual um *Hamlet* fora representado no teatro de Newington Butts em 11 de junho daquele ano; depois, uma frase no *Wit's Miserie, and the World's Madnesse* (1596), de Lodge, que assim se lê: “*Hate Virtue is a foul lubber, and looks as pale as the Visard of the ghost, which cried so miserably at the Theatre, like an oister wife, Hamlet, revenge*”. Há, finalmente, no *Satiromastix* de Dekker, provavelmente representado no início do outono de 1601, uma fala em que a personagem Tucca diz que o seu nome é “*Hamlet revenge*”. (RAMOS, 1965, p. 17)

Houve, portanto, entre 1589 (data da carta de Nashe, que poderia ter sido redigida em 1587) e 1603, data que Shakespeare publicou seu primeiro in-quarto (Q1) do *Hamlet*, outro *Hamlet* “no palco elisabetano”. A designação da peça pela crítica alemã ficou sendo como o *Ur-Hamlet*, ou *Hamlet* original. Esta versão, que foi acusada de ser a fonte direta do *Hamlet* de Shakespeare, é tributada a Thomas Kyd (1558-1594), autor da *Spanish Tragedy*. Como o *Ur-Hamlet* não sobreviveu, pouco se sabe dela, mas é citada como uma tragédia no modelo de Sêneca, e em que “surgia um fantasma que clamava pálido: ‘Hamlet, revenge!’” (RAMOS, 1965, p. 17). Mas “tudo o mais são conjeturas, como a de que tinha uma peça dentro da peça (porque isso ocorre na *Spanish Tragedy* e no *Hamlet*

de Shakespeare), ou de que nela foi que o governador da Jutlândia passou a Rei da Dinamarca” (RAMOS, 1965, p. 17-18). Nomes como Peter Alexander, A. S. Cairncross e Harold Bloom (mais recentemente) defendem a tese de que o autor do *Ur-Hamlet* seria o próprio Shakespeare.

Como dito atrás, a primeira edição do *Hamlet* foi publicada em 1603, num in-quarto conhecido como Q1, um segundo surgiu em 1604 (ou 1605), denominado Q2. A terceira edição foi publicada em 1623, no in-fólio (F1), segundo Péricles Eugênio, foi preparada por John Heminges e Henrie Condell, companheiros de Shakespeare no conjunto *Lord Chamberlain*, posteriormente chamado “*the King’s Players*”. Houve outros in-quartos entre 1605 e 1623, “mas sem importância textual”. As três versões reconhecidas como as principais apresentam muitas diferenças, basta cotejar o número de linhas do Q1, 2.143 linhas, com as do Q2, 3.179 linhas, para se ter uma idéia do problema. Já o F1, “omite mais de 200 linhas que são indiscutivelmente de Shakespeare, mas em compensação contém, afora uma ou outra linha, aqui e lá, cinco passagens que não constam de Q2” (RAMOS, 1965, p. 19). Frente uma longa discussão sobre as qualidades e defeitos das três versões acima, classificando o Q1 como um *bad quarto* e o Q2 como um *good quarto*, denominação que se tornou vulgar, Péricles Eugênio assevera que

Quanto a Q 2, foi tarefa de nossos dias concluir que é a edição mais próxima do original de Shakespeare, mais próxima ainda do que F 1. O que se dá por firme, hoje, é que esse texto foi composto diretamente do manuscrito de Shakespeare (isto é, dos *foul papers*, como se chamavam), ao passo que F 1 foi tirado de uma cópia do livro do ponto (*prompt-book*), por sua vez tirado dos *foul papers*. Assim, entre ele e o original de Shakespeare medeiam duas cópias, o que não se dá no caso de Q 2, composto dos *foul papers*, pelo menos a partir do II Ato. Todavia, Q 2 se acha tremendamente gralhado: o tipógrafo frequentemente não atinava com o sentido das palavras de Shakespeare, não lhe entendia a letra aqui e lá, casos em que se deve levar em conta F 1, emendando contudo o texto quando F 1 adota vocábulo de fisionomia gráfica muito diferente, o que faz pressupor que o escriba teatral tenha emendado o que também não entendeu. Quando é semelhante a formação gráfica dos termos, na gralha de Q 2 e no vocábulo de F1, então a palavra constante de F1 talvez seja a shakespeareana. (RAMOS, 1965, p. 22-23)

Diante de tal complexidade, traduzir Shakespeare não é tarefa fácil. Para a sua empreitada Péricles Eugênio seguiu a edição preparada por John Dover Wilson, embora utilize outras versões em determinados pontos. Segundo ele, “uma boa edição moderna [do *Hamlet*] é o resultado da colação de Q 2 com F 1, com eventuais emendas e o

aproveitamento das partes de Q 2 não constantes de F 1 e das partes de F 1 não constantes de Q 2” (RAMOS, 1965, p. 23).

Passemos a falar especificamente do processo de tradução de Péricles Eugênio. Ele a apresenta em sua introdução num subitem intitulado “Verso, Prosa, Rima”. Ali diz que “a presente tradução adota forma paralela à do original: verso responde a verso, prosa a prosa, rima a rima” (RAMOS, 1965, p. 31). Para Péricles Eugênio, este ponto divergia até 1955, data da 1.^a edição de seu *Hamlet*, das outras traduções em português, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Sobre o verso de Shakespeare, diz ser, com pequenas exceções, o pentâmetro iâmbico, ou, o que corresponde para nós, o decassílabo com acentos tônicos nas sílabas pares. Entretanto, existem alguns problemas nesta transposição, que é apontada por ele:

Mas é em regra impossível dar-lhe correspondência portuguesa com o verso heróico ou sáfico, sob pena de o tradutor amputar palavras ou alongar por demais o número de linhas, motivo por que adotei um tipo de dodecassílabo íntegro, isto é, não resultante, como o alexandrino clássico francês, da junção teórica de dois hexassílabos, mas indecomponível nestes, a não ser por simples coincidência. Em princípio, tal dodecassílabo, que vem a ser uma das formas do nosso conhecido “alexandrino sem cesura mediana”, é acentuado em todas as sílabas pares, para aproximar-se da música iâmbica de Shakespeare... (RAMOS, 1965, p. 33)

Exemplo deste verso dodecassílabo iâmbico é dado com o seguinte verso:

Também ouvi dizer, e em parte creio nisso
Tam/bém/ ou/vi/ di/zer/, e em/ par/te/ crei/o/ ni/sso 2-4-6-8-10-12

Também ressalva, para que ocorra esta música iâmbica, a necessidade de se entender sílabas semifortes como “tônicas reais”, como no exemplo abaixo:

Profanaríamos o ofício funeral
Pro/fa/na/ri/a/mos/ o o/fi/cio/ fu/ne/ral/ 2-4-6-8-10-12

Também admite em sua tradução mudanças de iampos por troqueus, numa quantidade superior a de Shakespeare, além de tolerar, “em lugar das substituições trissilábicas de Shakespeare, eventuais anapestos em início de linha”, e agrega, “sem falar em que usei uns poucos versos de 14 sílabas, no lugar em que Shakespeare se vale se um alexandrino, ou em linha diferente” (RAMOS, 1965, p. 34).

O verso 5 comportaria duas inversões de iambos em troqueus nos 1.^{os} 2.^{os} pés, como exposto no esquema abaixo:

5 Vosso | turno | de guar | da trans | correu | em paz?
 _ U _ U U _ U _ U _ U _

O verso 3 traria também o padrão do verso 7, uma inversão de iambo por troqueu no primeiro pé, seguindo de cinco iambos, como no esquema:

3 Muito o | briga | do, por|que vies | tes me | render:
 _ U U _ U _ U _ U _ U _

Na 3.^a edição da peça, de 1976. Este verso consta,

Muito obrigado, já que viestes me render

Que escandida ficaria:

Mui/to o/bri/**ga**/do/, **já**/ que/ **vies**/tes/ **me**/ ren/**der**/ 1-4-6-8-10-12

Ou, no esquema de pés:

Muito o | briga | do, já | que vies | tes me | render
 _ U U _ U _ U _ U _ U _

O verso mantém o mesmo padrão rítmico em sua versão da 2.^a edição da peça, inversão no 1.^o pé, permanecendo todo o resto dentro da alternância binária iâmbica.

Por fim, o verso 2 comportaria dois anapestos no dois primeiros pés, em seguida uma sequência de três iambos. Vejamos abaixo o esquema em pés:

2 Já bateu | meia-noi | te. Vai | dormir, | Francisco.
 U U _ U U _ U _ U _ U _ U

Ou, em outra possível leitura, um troqueu no 1.^o pé, no 2.^o pé um espondeu (sílabas fort-forte), seguindo-se, então, quatro iambos:

2 Já ba | teu mei | a-noi | te. Vai | dormir, | Francisco.
 _ U _ _ U _ U _ U _ U _ U

Esta análise torna-se viável pensando na estrutura dos versos dodecassílabos em português comparados diretamente ao pentâmetro iâmbico inglês. Como foi discutido por nós na introdução desta tese.

A introdução do *Hamlet* de Péricles Eugênio trabalha com outros elementos que não discutiremos aqui, como, por exemplo, um rápido estudo do caráter do personagem Hamlet, ou as possíveis fontes utilizadas por Shakespeare na composição de sua peça, além daquelas já indicadas anteriormente.

Concluída a introdução temos acesso à peça. Como o objetivo de nossa tese não é apresentar um estudo específico das obras em si, mas tentar dar um panorama do Péricles Eugênio tradutor, do seu método, ou soluções que utilizou em determinados momentos, acreditamos ser relevante apresentar uma série de cartas de Eugênio Gomes endereçadas a Péricles Eugênio, cujo conteúdo é uma discussão sobre a tradução do *Hamlet*, durante os anos de 1953 e 1954. O conteúdo destas cartas, que se encontrava restrito ao ambiente do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, pode agora ser dividido no espaço desta tese.

4.2.3 *Hamlet* e um Diálogo entre Eugênio Gomes e Péricles Eugênio da Silva Ramos

Chama a atenção no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” algumas cartas endereçadas a Péricles Eugênio por Eugênio Gomes, este, um eminente estudioso da obra de William Shakespeare no Brasil, aliás, conhecido por seu *Shakespeare no Brasil*, um livro que visou “primordialmente a revelar os múltiplos efeitos da arte de Shakespeare sobre a sensibilidade ou o pensamento brasileiro” (GOMES, 1961, p. 11), segundo nos informa o próprio autor em sua advertência introdutória ao livro.

São 13 cartas⁷¹ que possuem como tema a tradução da peça *Hamlet* empreendida por Péricles Eugênio entre o final de 1953 até 1955, ano da publicação da 1ª edição da peça. A primeira carta remetida por Eugênio Gomes é de 3 de novembro de 1953, a última ainda no período de tradução é de 23 de novembro de 1954 (**Figura14**). Consta ainda uma carta de 12 de maio de 1966, na qual Eugênio Gomes faz rápidos comentários sobre a publicação da 2ª edição da peça, revista pelo tradutor. Todas as cartas foram remetidas por Eugênio Gomes da cidade do Rio de Janeiro. Há no acervo outras cartas de Eugênio Gomes remetidas a Péricles Eugênio, porém sobre outros assuntos que não discutiremos neste tópico, cujo interesse é a tradução da peça *Hamlet*, de William Shakespeare.

Eugênio Gomes leu e comentou sobre várias passagens do *Hamlet* que naquela época Péricles Eugênio, conforme traduzia, enviava-lhe em forma de manuscrito.

⁷¹ As cartas estão dispersas em várias pastas de documentos do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

Portanto, o conteúdo destas 13 cartas presentes no acervo é um diálogo de caminhos que deveriam ser, ou não, tomados por Péricles Eugênio durante sua tradução.

Dito isto, o que se segue é uma amostragem deste diálogo. Tentaremos mostrar algumas soluções aceitas, outras não, tudo com o intuito de mostrar como o processo de tradução do *Hamlet* de Péricles Eugênio, além de se apoiar constantemente em obras inúmeras de shakespearianistas e tradutores de outras línguas, foi orientado por Eugênio Gomes. Desta forma, entendemos que a exposição da tradução de *Hamlet* feita a partir deste(s) diálogo(s) traria um olhar diferenciado sobre as outras obras aqui apresentadas.

O tom das cartas surpreende um pouco, pois, se, em *Shakespeare no Brasil*, Eugênio Gomes é comedido em seus comentários sobre Péricles Eugênio da Silva Ramos, mantendo certo afastamento crítico (como deve ser em uma obra de tal natureza), nas cartas percebemos uma sensação de camaradagem e amizade, e não uma postura de mestre e discípulo, como, aliás, o próprio Eugênio Gomes solicita em carta de 3 de novembro de 1953 (a carta de Eugênio Gomes com data mais recuada encontrada no acervo): “quando opinar sobre o seu trabalho, esteja certo de que farei sempre de maneira sincera, sem o mais leve intuito de ostentar erudição ou de me sobrepor a outros. Não sei posar o mestre e, em relação a v., julgo-me apenas um companheiro mais idoso...”.

Ainda nesta carta, encontramos mais dois dados que julgamos importantes, um deles é o intuito de Eugênio Gomes “contribuir de qualquer modo para que se faça em nosso país uma tradução de alta qualidade” do *Hamlet*, e indica o próprio Péricles Eugênio como homem ideal para tal empreitada. Até então, não haveria em português, segundo Eugênio Gomes, uma tradução “funcional” para a representação da peça em palco. Diz ele, em seu *Shakespeare no Brasil*, em capítulo dedicado às traduções do *Hamlet* em português, que até meados da década de 50:

É pena que não tenhamos uma tradução funcional tão honesta e segura como a de Tristão da Cunha no plano de obra, antes para a leitura, do que para a representação. E a falta de uma tradução do *Hamlet* que, ao contrário daquela, transija até certo ponto com a linguagem corrente sem prejuízo do que existe de substancial em Shakespeare, é ainda um problema para o nosso teatro. Nenhuma das traduções existentes está no caso de ser levada à cena, sem algumas adaptações nesse particular, e é por isso que as traduções devem ser feitas periodicamente, como sucede aliás em outros países, sobretudo na França. Enfim, cada geração precisa pagar este tributo a Shakespeare. (GOMES, 1961 p. 54)

Em nota final a este capítulo de *Shakespeare no Brasil*, Eugênio Gomes aponta que duas novas traduções haviam surgido, uma de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e

outra de Carlos Alberto Nunes. Geração que parece ter pagado este tributo melhor que as anteriores.

O panorama das traduções do *Hamlet*, anteriores a estas de Péricles Eugênio e Carlos Alberto Nunes, é apresentado por Eugênio Gomes da seguinte maneira. Houve um *Hamlet* inicialmente representado no Brasil pelo ator brasileiro João Caetano, em 1835. João Caetano utilizava, “ao que parece”, a tradução de Oliveira Silva, além de outra de Antônio José de Araujo, “ambas desconhecidas”, diz Gomes. Em seguida, houve em 1871 uma encenação no Brasil, “por dois artistas de fama universal: Ernesto Rossi, em junho, e Tomás Salvini, em outubro” (GOMES, 1961, p. 49), da peça em forma resumida, traduzida por Giulio Carcano, impressa no Rio de Janeiro, e cujo exemplar consta na Biblioteca Nacional. Em Portugal, “a tradução mais antiga seria a de Dom Luís, editada em 1877, sem menção do nome do autor” (p. 49). Sobre esta tradução, Eugênio Gomes tece os seguintes comentários:

Camilo Castelo Branco, que não tinha o elogio fácil, viu em D. Luís um tradutor vigoroso e fiel de Shakespeare. As traduções do rei têm justamente os defeitos dessa qualidade, pois não é traduzindo literalmente que se pode manter o clímax dramático de uma peça. D. Luís de Bragança, que converteu sem meios termos em vernáculo algumas passagens escabrosas do *Otelo*, não teve a mesma bravura em sua tradução do *Hamlet*, talvez por ter adotado alguma edição censurada da tragédia. O fato é que certa frase de Hamlet, dirigida a Ofélia, no ato da representação do “Dumb-show”, e que tem sentido indecoroso, não aparece na tradução do rei. Aliás, quem cotejar essa tradução com o texto inglês, verá que ela não prima absolutamente pela fidelidade. O primeiro exemplo é o da pergunta de Bernardo iniciando a cena: “Who’s there?” ali traduzida por “Quem vem lá? Viva quem?”. Este apêndice é injustificável, uma vez que somente em sua fala seguinte é que Bernardo emite a senha: “Vive o Rei!”. Minúcias como esta poderiam ser apontadas em outros lugares da tradução. Reeditada, ainda sem nome do autor, em 1880, dela existe na Biblioteca Nacional o exemplar que D. Luís ofereceu, numa dedicatória concisa, a D. Pedro II. (GOMES, 1961, p. 50)

Há outra tradução portuguesa, de 1879, de Bulhão Pato, cuja versão “não parece ter sido feita diretamente e caracteriza-se por um estio emproado e desenvolto, com largas concessões à vulgaridade” (GOMES, 1961, p. 50). Já de 1887 é a tradução do *Hamlet* do maranhense José Antônio de Freitas.

Digna de recriminação, por parte de Eugênio Gomes, é a edição, de 1945, da tradução do *Hamlet* de Domingos Ramos. Chega a ser embaraçoso os comentários tecidos por Eugênio Gomes, que reproduzimos abaixo:

Traduzir inglês... do francês, não é coisa rara, aqui e noutras bandas. Mas a desfaçatez daquele falso erudito vai muito além. Veja-se a última edição de 1945, da sua tradução do *Hamlet*. Lá está, reproduzida ninguém sabe quantas vezes, uma “advertência”, a título de introdução, que constitui suculento estudo de interpretação crítica, a encher nada menos de 33 páginas em tipo reduzido. Não há ali indicação alguma do autor, seguindo-se que este seja o próprio tradutor. Pois, pertence a Émile Montégut, desde o título “Advertissement”, até às últimas linhas. Não se sabe porque o tradutor “profiteur” somente desprezou as oito linhas finais. Os comentários e notas críticas, das páginas 253 a 306, são quase todos também de Montégut, com a ligeira atenuante de que o escamoteador as faz preceder do esclarecimento geral de que foram “coligidas dos principais comentadores”. O nome de Montégut, porém, apenas é mencionado acidentalmente de mistura com outros, como sempre acontece em casos desta natureza. Será preciso acrescentar que a tradução portuguesa do *Hamlet* foi calcada sobre a do erudito francês? Tradução da tradução nunca será coisa irrepreensível, mas arrimado a um tradutor escrupuloso como Montégut, reconhecidamente dos mais capazes que Shakespeare já encontrou entre os latinos, o Dr. Domingos Ramos teria prestado relativamente melhor serviço do que certos tradutores diretos. Lastimavelmente, porém sua tradução afasta-se de vez em quando daquele modelo, deixando ver o que seria o trabalho se realizado exclusivamente à mercê de suas interpretações. (GOMES, 1961, p. 51-52)

Também consta uma tradução portuguesa de João Felix Pereira, que foi encontrada por Eugênio Gomes na Biblioteca Pública de Nova York, e não encontrada em importantes bibliotecas brasileiras. Trata-se de uma edição impressa em Lisboa, em 1889. Detalha Gomes que esta data da edição está “emendada à mão para 1890”. Além da folha de rosto trazer os seguintes títulos do tradutor: “Médico, Engenheiro Civil, Agrônomo, antigo professor da Escola de Comércio de Lisboa e Professor jubilado do Liceu Nacional da mesma cidade...” (1961, p. 52). Afora estes detalhes, diz Eugênio Gomes que “desempenhou ele razoavelmente bem sua tarefa, escorado em comentadores e exegetas de autoridade, àquela época” (1961, p. 52-53).

Há uma tradução de F. dos Santos Quintella, editada pelo Escritório de Publicações do Porto, não há indicação da data de publicação, mas para Gomes ela é posterior a 1890, uma vez que a tradução traz uma nota, no final do volume, em que constam os dizeres: “os seguintes versos foram extraídos da interessantíssima tradução de J. Felix Pereira”. Também diz que é uma “tradução de cunho popular e que nada acrescenta de novo à interpretação do texto original” (1961, p. 53).

Outra tradução do *Hamlet* apresentada por Eugênio Gomes é a de Tristão da Cunha, publicada em 1933. Segundo Gomes,

é um capricho de erudito, e fino erudito, empenhado em dar-lhe o sabor de um vernáculo equivalente à linguagem da época da peça. Sabor estranho e mesmo intolerável para o paladar das platéias do nosso tempo, mas que não impediu o êxito de sua representação pelo Teatro da Casa do Estudante. (GOMES, 1961, p. 53)

Fato curioso desta tradução é o narrado por Augusto Frederico Schmidt, dizendo que “Tristão da Cunha traduziu o *Hamlet* para o português seiscentista ditando à datilógrafa sem recorrer aos dicionários” (1961, p. 53). Para Gomes, Tristão da Cunha “de certo, já havia assimilado perfeitamente a peça para traduzir de maneira tão despachada. O fato de tê-la ditado daquela maneira não exclui a hipótese de que já tivesse traduzido a tragédia para si mesmo...” (GOMES, 1961, p. 53).

A última tradução do *Hamlet* comentada é a de Oliveira Ribeiro Neto, cuja publicação se deu em 1948. Gomes aponta que dela se afirmaram: “observando as elucidções das pesquisas mais recentes e numa linguagem que, sem trair o texto shakespeariano, trouxesse um sabor novo, enriquecido pelas nuances que o idioma português adquiriu no Brasil” (GOMES, 1961, p. 53). Entretanto, para Eugênio Gomes, o resultado não é tão bom quanto aparenta o comentário acima, para ele, quanto à linguagem, “o tratamento que lhe dá o tradutor brasileiro é por vezes impreciso e descuidado” (1961, p. 53). Dentre alguns exemplos de problemas da tradução descritos, selecionamos o seguinte, um trecho da peça comumente citado:

Há imagens e metáforas, no *Hamlet*, que não podem sofrer a mínima alteração devido a terem, por assim dizer, uma chancela imutável de universalidade. É o que acontece com a conhecida frase: “Alguma coisa está podre no reino da Dinamarca”. O Sr. Oliveira Ribeiro Neto entendeu de assear o texto propondo em vez daquilo: “Alguma coisa está errado no reino da Dinamarca”. (GOMES, 1961, p. 54)

É diante deste panorama, que Eugênio Gomes acreditava na necessidade de uma tradução à altura de Shakespeare, e uma peça que servisse tanto para a leitura quanto para a encenação.

Voltando a carta de 3 de novembro de 1953, o segundo ponto apresentado por Eugênio Gomes é frisar a importância de Péricles Eugênio utilizar o texto fixado por John Dover Wilson como obra guia da tradução, pois segundo Eugênio Gomes “é ainda o mais relevante e respeitável”. O que foi seguido por Péricles Eugênio, como consta na seguinte nota da sua 3.^a edição do *Hamlet*: “Esta tradução seguiu principalmente o texto fixado por John Dover Wilson (New Cambridge), Cambridge University Press, 2.^a edição, 1936”. Esta edição do *Hamlet* fixada por John Dover Wilson encontra-se no acervo do tradutor, e

é dela utilizamos todas as citações originais nesta tese. Trata-se, na verdade, de uma reimpressão de 1948 da 2.^a edição de 1936. Como esclarecimento da versão base da tradução, Péricles Eugênio ainda redige na primeira nota da tradução as seguintes informações:

As edições originais, *i.e.*, o 1.^o quarto (Q1), editado em 1603 (um *bad* quarto), o 2.^o quarto (Q2), editado em 1604 (um *good* quarto) e o 1.^o fôlio (F1), editado em 1623, não trazem lista de personagens: Rowe foi quem a elaborou pela primeira vez (1709). Traduzo a lista de Wilson, exceto quanto a Hamlet (redação de Sisson) e a Valtemando e Cornélio (redação do tradutor). (RAMOS, 1976, p. 243)

A indicação do texto adotado por John Dover Wilson segue em grande parte das notas, ao lado de outras edições e outros organizadores. Assim, parece estar estabelecida, pelo menos neste ponto, a indicação feita por Eugênio Gomes da utilização do texto organizado por John Dover Wilson.

Exatamente um mês após a carta de 3 de novembro, em 3 de dezembro de 1953, Eugênio Gomes remete outra carta a Péricles Eugênio, nela já está presente algumas propostas de traduções, na verdade, nas cartas seguintes remetidas o conteúdo será basicamente comentários sobre a tradução. Julgamos ser importante a notar a partir dessas cartas o que é seguido, e o que não é, por Péricles Eugênio.

Convém ressaltar que, além de tudo, as propostas têm que ser muitas vezes adaptadas ao metro utilizado por Péricles Eugênio, ou seja, a mudança de uma palavra pode acarretar possíveis mudanças na estrutura total do verso em alguns casos.

A carta de 3 de dezembro de 1953, antes de abordar o tema da tradução, traz no parágrafo inicial uma interessante discussão e agradecimento de livros enviados e propostas de correções de palavras, tudo com um ar de amizade intelectual que apenas estes documentos não acadêmicos conseguem revelar. Vejamos na intriga o início da carta:

Antes de tudo, muito obrigado pela remessa do livro de sonetos de sua magnífica tradução, da “Antologia da poesia Brasileira Moderna”, que eu estava interessado em ver e, “last but not least”, por seu generoso artigo sobre a minha “Prata da Casa”. Arguta a correção que v. propõe para a palavra “ceptro” com a qual o mestre Afrânio Peixoto ficara tão intrigado. Penso, entretanto, que a palavra é mesmo “sceptro”, no sentido figurado de glorificação nupcial acarretando a morte, como é usual no mundo das abelhas. Os dois últimos versos do quarteto parecem justificar essa hipótese, pois, a abelha que, extinto o amante, após o gozo efêmero e fatal, não quer saber de “outro amor”, será a Iramaia viúva, etc. Exemplo em Frei Domingos Vieira do sentido

figurado desse termo: “Dar o sceptro do seu coração às paixões; fazer-se, tornar-se escravo delas.” Que acha v.? (Carta de 3 de dezembro de 1953)

Em seguida surgem as primeiras propostas de tradução das linhas iniciais da peça, mais precisamente do Ato I, Cena 1, linhas 6 e 7. Como consta na carta, Eugênio Gomes elogia o sentido adotado por Péricles Eugênio na sua tradução da expressão “sick at heart”. E assevera que este seguiu o sentido adotado por John Dover Wilson, e que foi precedido por Hunter (1845) e Strachey (1848). Deste último cita uma interessante passagem sobre a cena em questão, diz Strachey: “The key-note of the tragedy is struck in the simple preludings of this common sentry’s midnight guard, to sound afterwards in ever-spreading vibrations through a darker and colden night than the senses can feel”. O trecho na peça seria uma fala do guarda Francisco, e fica na linha 8⁷² da peça traduzida por Péricles Eugênio. Abaixo segue o texto original fixado por John Dover Wilson e a tradução de Péricles Eugênio com as variantes da 1.^a e 3.^a edição⁷³:

FRANCISCO. For this relief much thanks, ‘tis bitter cold,
And I am sick at heart.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 3)

FRANCISCO
Muito obrigado, porque viestes me render:
O frio está cortante e me desencoraja.

(SHAKESPEARE, 1955, p. 36)

FRANCISCO
Muito obrigado, já que viestes me render:
O frio está cortante, e sinto-me sem ânimo.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 12)

Interessante é Eugênio Gomes afirmar que não gosta da variante “... e trago o desalento / em pleno coração”. Julga ter “um ‘cachet’ parnasiano, a que falta naturalidade, não lhe parece?”. Dizemos interessante pelo fato dos poetas da “Geração de 45” serem taxados muitas vezes por neo-parnasianos, e aqui presenciamos uma fuga deste viés poético. Como um sestro de Péricles Eugênio, deixamos aqui os três versos com sua estrutura métrica e rítmica:

⁷² Convém ressaltar que, na maioria dos casos, as linhas da peça indicadas por Eugênio Gomes nas cartas não batem com as linhas da tradução de Péricles Eugênio. Embora trate do mesmo conteúdo em linhas diferentes, num evidente testemunho de *work in progress*.

⁷³ Neste trecho, a 3.^a edição segue a 2.^a edição de 1965. A partir daqui, quando não indicadas as variantes entre as edições, reproduzimos o texto da 3.^a que seguiu as duas anteriores sem modificações.

O/ fri/o es/tá/ cor/tan/te | e/ me/ de/sen/co/ra/ja 2-4-6-8-10-12

O/ fri/o es/tá/ cor/tan/te, | e/ sin/to/-me/ sem/ â/nimo. 2-4-6-8-10-12

e/ tra/go o/ de/sa/len/to | em/ ple/no/ co/ra/ção/ 2-4-6-8-10-12

Três versos alexandrinos, embora o segundo, o escolhido por Péricles Eugênio em sua 2.^a e 3.^a edição, contenha um corte semântico mais claro na sexta sílaba, compondo assim dois hemistíquios perfeitos.

Contudo, nem todas as propostas de Eugênio Gomes parecem ser acatadas por Péricles Eugênio. Separamos um exemplo, desta mesma carta de 3 de dezembro de 1953, de uma proposta referida a uma fala da personagem Horácio no Ato I, Cena 1, linhas 60 e 61, em que consta:

Permita-me impugnar ainda uma vez especialmente o verso 60. Não me soa bem o ‘... que se valem de trenós.’ Aliás, trata-se de uma passagem discutidíssima, como sabe. Por mim, eu traduziria deste modo: ‘Quando, no gelo, em meio a rude alteração, / os poloneses fez rolar de seus trenós.’ De qualquer maneira, parece-me necessário dar outra variante à linha 61. (Carta de 3 de dezembro de 1953)

Indo ao texto, reparamos que aquele “que se valem de trenós” impugnado por Eugênio Gomes entrou na tradução, e da sua proposta “quando, no gelo, em meio a rude alteração” quase nada se fez presente na tradução, a não ser o sentido de contenda. Vejamos a tradução final de Péricles Eugênio cotejada com o trecho original:

HORATIO. Such was the very armour He had on,
When he the ambitious Norway combated,
So frowned he once, when in an angry parle
He smote the sledded Polacks on the ice.
’Tis strange.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 5-6)

HORÁCIO
Assim era a armadura que ele usava, quando
Lutou com o ambicioso rei da Noruega;
Assim franzia a testa, quando, sobre o gelo,
Em parlamentação colérica esmagou
Os poloneses que se valem de trenós.
É estranho.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 16)

O que pode ter movido esta permanência do “que se valem de trenós” é o que apresenta Péricles Eugênio em nota a esta passagem, lá, na nota 17, ele diz: “*Que se valem de trenós* está por *sledded*; o tradutor entende que Shakespeare usou o termo para dar cor local, atribuindo o uso de trenós a um povo (acepção preferível, Verity), e não para dizer que aqueles determinados poloneses estavam de trenós (como julgam Wright e Freund)” (SHAKESPEARE, 1976, p. 245). Voltando ao texto de Eugênio Gomes, “os poloneses fez rolar de seus trenós”, percebemos que o fato cultural do valer-se de trenós, como meio de vida, fica abrandado, ou seja, ficamos com a sensação de que os poloneses apenas estavam em seus trenós. A nós parece caro este exemplo, como demonstração do método de tradução de Péricles Eugênio, um método que privilegia a recuperação do *significado* das passagens em questão, assim, se alguns poetas sacrificam em alguns momentos o sentido em favor do *significante* (aliterações, assonâncias, paronomásias), Péricles Eugênio parece se preocupar com uma hipertrofia do *significado*, no sentido de expor a cultura por trás das palavras quando necessário. Esta tendência tem o colocado, muitas vezes, como um tradutor contrário às traduções ditas radicais, em comparação, por exemplo, aos irmãos Campos. Mas, vale ressaltar, que esta tendência em seu processo de tradução nem sempre ocorre, como será observado em alguns casos mais abaixo. Ressalta-se também o fato da versificação muitas vezes engessar algumas boas soluções de tradução. Por fim, a única mudança do trecho em relação à 1.^a e 2.^a edição foi a troca do vocábulo “cenho” por “testa” nesta 3.^a edição.

Entretanto, o jogo aliterativo, muitas vezes indicado em suas notas, mas nem sempre retomado por Péricles Eugênio em suas traduções, ocorre em alguns casos, como em um apontado por Eugênio Gomes ainda nesta carta de 3 de dezembro de 1953. No item 10 de seus apontamentos, Eugênio Gomes, comentando sobre o Ato I, Cena 1, linha 166 diz:

Efetivamente, Francisco Fernandes (tão passivo, coitado!) consigna a regência “atrever-se de”, mas “apud” Stringari, enquanto os demais exemplos são tirados de Camões, Vieira, e Rui... Nisto de regências, procuro sempre evitar o esporádico, o exótico, o excepcional. Coerente com este critério, prefiro a variante que v. alvitra, mas com ligeira alteração, como vai ver: “A ave da aurora regorgeia a noite inteira / e, então, espírito nenhum ousa sair”. De certo, v. encontrará solução melhor. O verbo “cantar” é que deve estar ali, não há dúvida, pois, a aliteração em “a” estabelece o clímax metafórico indicado”. (Carta de 3 de Dezembro de 1953)

Realmente no trecho indicado por Eugênio Gomes, uma fala da personagem Marcelo, o verbo “cantar” está presente, perfazendo assim uma seqüência aliterativa, ou assonante, como entendemos, conforme indicado por Gomes em sua carta. Na tradução de Péricles Eugênio consta:

MARCELO

Quando o galo cantou, ele se esvaeceu.
 Dizem que sempre, quando se aproxima a época
 Em que o natal do Salvador comemoramos,
Durante toda a noite a ave da aurora canta,
 E então espírito nenhum ousa sair;
 Saudáveis são as noites, e não há planeta
 Que exerça má influência; as fadas não encantam,
 Nem têm poder as bruxas para enfeitiçar,
 Tão cheio é esse tempo da divina graça.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 20-21)

Parece-nos que “atrever-se de” estaria relacionado aos espíritos, o que gera toda esta controvérsia apontada por Eugênio Gomes, opinando sobre o que não é esporádico, exótico e excepcional em relação às regências, se assim é, a solução de Péricles Eugênio parece bem razoável ao utilizar o verbo “ousar”. E o que mais nos chama a atenção é o segundo verso citado, idêntico ao de Eugênio Gomes, porém sem as vírgulas, mas que contém as variações necessárias no primeiro verso para a presença do verbo “cantar”, o que satisfaz a seqüência “aliterativa” indicada por Eugênio Gomes. Com exceção do vocábulo “noite” a vogal “a” está presente em todas as palavras do verso, mas com a sinalefa do “te” de “noite” com o artigo “a” e o “a” de “ave” (“noi/te a a/ve”) fica quase patente a “aliteração”, ou assonância, no verso indicado por Eugênio Gomes.

DurAnte todA A noite A Ave dA AurorA cAntA,

Uma dúvida, porém, chama-nos a atenção, haveria no trecho original este efeito aliterativo em “a”? No texto fixado por Wilson consta:

Marcellus. Some day that ever `gainst that season comes
 Wherein our Saviour's birth is celebrated
This bird of dawning singeth all night long,
 And then they say no spirit dare stir abroad,
 The nights are wholesome, then no planets strike,
 No fairy takes, nor witch hath power to charm,
 So hallowed, and so gracious is that time.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 9)

Colocando os dois versos lado a lado percebemos certo padrão de abertura da vogal “a” em ambos os casos:

This bird of **dawning** singeth **all night** long,

Durante toda a noite a ave **da aurora canta**,

Se é isto que tem em mente Eugênio Gomes, o verso em português tem um efeito mais assonante na vogal “a” do que o original em inglês.

Como fecho desta carta, indicamos uma proposta feita por Eugênio Gomes que parece ter sido plenamente acatada por Péricles Eugênio. Já que consta em sua carta, de forma um tanto lacônica: “9) I, 1, 132. – ‘Fala qual é!’ Preferível: ‘Dize qual é!’” (Carta de 3 de dezembro de 1953). No texto publicado por Péricles Eugênio temos:

HORÁCIO

...

Se existe alguma boa ação a ser cumprida,
Que repouso te dê, e a mim merecimento,

Dize qual é!

Se sabes que infortúnio pende sobre a pátria,
E se a presciência, acaso, o pode conjurar,
Oh fala!

(SHAKESPEARE, 1976, p. 19)

A carta de 3 de dezembro de 1953 é concluída com estas duas últimas notas, ou propostas acima.

Esperamos com esta exposição clarear o diálogo entre os dois estudiosos, e mostrar um pouco como o processo de criação da tradução do *Hamlet*, de Péricles Eugênio, conta muito com a ajuda de outro pensador da obra shakespeariana. Mas para uma amostragem mais clara deste diálogo, vamos citar mais algumas propostas encontradas nas cartas seguintes às duas já expostas.

Da carta de 5 de janeiro de 1954, separamos duas notas que achamos interessante por dar certa indicação do uso, por parte de Péricles Eugênio, de uma outra tradução do *Hamlet* como guia da sua versão. Na nota 5 da carta, referente ao Ato I, Cena 2, linha 87, Eugênio Gomes afirma o seguinte:

Experimentarei colocar devidamente o assunto. “Hamlet, é doce (e de louvar em vossa índole) / que tributeis a vosso pai lutosos preitos”. Não, não é doce, isto é, agradável ou deleitável, tributar tais preitos... É um sinal de doçura da índole ou dos sentimentos de Hamlet que ele assim proceda. Essa a interpretação adotada geralmente. Montégut: “Il

est délicate et honorable pour votre nature, Hamlet”. L. Astrana Marin: “Es una Hermosa acción que enaltece vuestros sentimientos, Hamlet, el render a vuestro padre ese fúnebre tributo...” Enfim, o que impugna não é a palavra “doce”, que pode ou deve figurar no texto, mas em outro sentido. Por exemplo: “Doce e digno traço é de vossa índole, Hamlet / que tributeis a vosso pai ltuosos preitos...”. (Carta de 5 de janeiro de 1954).

Partindo para o texto apresentado por Péricles Eugênio, notamos as seguintes ocorrências, primeiro, o vocábulo “doce” acabou figurando fora do texto, embora o tradutor mantenha o sentido de doçura da índole de Hamlet ao utilizar a palavra “meigo”; segundo, o verso seguinte apresentado por Péricles Eugênio é muito próximo da versão em espanhol de Astrana Marin, o que pode demonstrar o apreço do tradutor pela versão espanhola de Marin como via de soluções para alguns casos⁷⁴. Segue a versão original e a tradução de Péricles Eugênio em suas duas variantes, uma fala do Rei Cláudio:

King. 'Tis sweet and commendable in your
nature, Hamlet,
To give these mourning duties to your father,

(SHAKESPEARE, 1948, p. 12)

REI
Hamlet, mostrais um traço meigo e de louvar,
Quando rendeis a vosso pai ltuosos preitos;

(SHAKESPEARE, 1955, p. 54)

REI
Hamlet, mostrais um traço meigo e de louvar,
Quando rendeis a vosso pai tributos fúnebres;

(SHAKESPEARE, 1976, p. 26)

Colocados lado a lado, os versos de Péricles Eugênio e Astrana Marin:

P.E.S.R. - Quando rendeis a vosso pai tributos fúnebres;
A. M. - El render a vuestro padre ese fúnebre tributo.

Em outra nota da carta, apontamos, com certa tendência irreverente de Eugênio Gomes, o lado um tanto aberto da peça *Hamlet*, no sentido de ter sofrido várias alterações

⁷⁴ Encontra-se presente no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” a tradução do *Hamlet* feita pelo tradutor espanhol Luis Astrana Marín (1889-1959). In: *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. 16.^a ed. Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1968.

ou inclusões em seu texto, que provavelmente não estariam no texto original. A nota 7 correspondente ao Ato I, Cena 3, linha 86, diz:

abraçam-se. O verbo “embrace” é encontradiço em Shakespeare, com efeito, mas a minha estranheza vem do fato de ve-lo aparecer nessa passagem do Hamlet. Se Dover Wilson o incluiu fe-lo sem qualquer esclarecimento, apesar de ter sido o seu interlocutor entre os editores da peça. Piccoli, que lhe segue as pegadas, afasta-se dele neste ponto. Afinal, existem tantas coisas absurdas no “Hamlet” que mais uma faz pouca diferença... (Carta de 5 de janeiro de 1954)

Péricles Eugênio, partindo em sua tradução da versão de Dover Wilson, mantém o “abraçam-se”, que, no caso, é o texto de uma rubrica, e mantém viva desta forma a tradição das absurdidades no *Hamlet*:

LAERTES [*rises*]. Farewell, Ophelia, and remember well
What I have said to you.

OPHELIA. 'Tis in my memory locked,
And you yourself shall keep the key of it.
[they embrace
LAERTES. Farewell. [He goes

(SHAKESPEARE, 1948, p. 21)

LAERTES (*erguendo-se*)
Adeus Ofélia.
E recordai-vos bem daquilo que vos disse.

OFÉLIA
Fechei vossas palavras na memória: a chave,
Vós mesmo a guardareis. (*Abraçam-se.*)

LAERTES
Adeus. (*Sai.*)

(SHAKESPEARE, 1976, p. 39-40)

Em carta seguinte, de 23 de janeiro de 1954, Eugênio Gomes chama a atenção para uma passagem do Ato I, Cena 5, linhas 24-27. Nesta nota, Eugênio Gomes discute o sentido do termo *fool* no texto. A cena, o diálogo entre o fantasma do Rei Hamlet e o seu filho, o Príncipe Hamlet, consta com o seguinte verso, ao que nos parece, em uma versão inicial de Péricles Eugênio: “Vinga-lhe o vil, monstruoso assassinato”. Na nota, diz Eugênio Gomes:

Fool = vil? Não me parece razoável. O fato de não haver nenhum esclarecimento especial sobre o termo “fool” empregado nesses versos,

significa que sua acepção é a comum: idiota, insano, estúpido, etc. Prefiro, aliás, o último termo. Para minha surpresa só vi até agora utilizado por um tradutor, o desconcertante Oliveira Ribeiro Neto. Ora, já se viu? O fato é que “fool”, aqui, significa estúpido ou insano. Os espanhóis costumam adotar a palavra vil, o que v. também fez, mas, evidentemente, sem apoio no texto original. Outro reparo: v. emprega esse termo cinco vezes, em três linhas, quando “fool” só aparece 3 vezes. (Carta de 23 de janeiro de 1954)

Antes de um esclarecimento necessário para o que afirmou Eugênio Gomes, vamos avançar, e à frente voltamos a esta nota. Interessante foi a solução apresentada por Péricles Eugênio, uma vez que tudo o que foi exposto na nota de Eugênio Gomes parece ter sido seguido, assim, vejamos o texto publicado, para fazermos as considerações:

FANTASMA

Vinga-lhe o torpe, monstruosíssimo assassínio.

HAMLET

Assassínio!

FANTASMA

Sim, e torpíssimo, pois sempre o é; mas esse

Foi muito mais que torpe, estranho e monstruoso.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 50-51)

O que chama mais a atenção é a mudança de “vil” para “torpe”, pois segundo o *Dicionário Caldas Aulete* a palavra “vil” está num campo semântico do pouco valioso, do que é baixo, ou movido por interesse, que se move pelo dinheiro, alguém desprezível, abjeto, infame, torpe, indiferente ao que é elevado e nobre. No mesmo dicionário o vocábulo “torpe”, utilizado por Péricles Eugênio, está no campo semântico do impudico, desonesto, infame, vergonhoso, obsceno, indecente, asqueroso, nojento. Ambos os termos, de qualquer forma, afastam-se do sentido apresentado por Eugênio Gomes, cujo vocábulo ideal seria o “estúpido”, que, neste mesmo dicionário, é definido como o que é falto de inteligência, ou de juízo, de discernimento, alguém que é incapaz de entender as coisas, grosseiro, brutal, indelicado, portanto, parece nos muito mais ligado ao sentido do que é incapaz intelectualmente, a ponto de se mover a um crime monstruoso, do que no sentido de alguém de baixo nível ético, ou moral. Portanto, tudo continua um tanto nebuloso. O ponto central desta discussão parece ser o fato de Péricles Eugênio fugir do sentido proposto por Eugênio Gomes e manter a idéia de “vil”, e, em seguida, “torpe” como solução do trecho. A mudança de “vil” por “torpe” parece ocorrer por questões

métricas, já que a primeira versão do verso, com a utilização do “vil”, faria o verso ser um decassílabo, e a versão publicada com “torpe”, um dodecassílabo:

Vinga-lhe o vil, monstruoso assassinato
Vin/ga/-lhe o/ vil/, mons/truo/so a/ssa/ssi/na/to 1-4-6-8-10

Vinga-lhe o torpe, monstruosíssimo assassinio.
Vin/ga/-lhe o/ tor/pe/, mons/truo/sí/ssi/mo a/ssa/ssi/nio. 1-4-6-8-10-12

Embora, no campo semântico, Péricles Eugênio tenha mantido um vocábulo próximo de “vil”, o uso do termo cinco vezes volta a ser três vezes como consta no texto original. Três vezes se contarmos a passagem do adjetivo “torpe” para o superlativo “torpíssimo”.

Contudo, o imbróglio permanece, e é apenas solucionado por outra carta de Eugênio Gomes, de 10 de fevereiro de 1954, que deixa claro o que ocorreu em sua leitura, de fundo um tanto anedótico, e que gostaríamos de compartilhar aqui. Diz Eugênio Gomes:

I, 5. 24 – Fool. Um caso de ilusão ótica, não há dúvida. Onde estava foul vi, em dado instante, fool e, pronto! esta palavra envolveu-me o raciocínio. Chego a pensar que o Ribeiro Neto influio de qualquer modo nessa obnubilação através de algum geniozinho misterioso e mesquinho a serviço de certos espíritos... A foolish thing, indeed (Carta de 10 de Fevereiro de 1954).

Reproduzimos, abaixo, o trecho na versão original, o que deixa claro o erro cometido por Eugênio Gomes em sua leitura, infelizmente falta-nos a carta de Péricles Eugênio endereçada a Eugênio Gomes, onde, acreditamos, ou apenas supomos, deve dar conta do erro do colega:

Hamlet. O God!
Ghost. Revenge his **foul** and most unnatural murder.
Hamlet. Murder!
Ghost. Murder most **foul**, as in the best it is,
 But this most **foul**, strange and unnatural.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 27)

Ainda nesta carta, apontamos outra nota que nos chamou a atenção, trata-se ainda do Ato I, Cena 5, linha 101, nela Eugênio Gomes afirma o seguinte: “memória neste crânio. Melhor: globo, em vez de crânio, com o esclarecimento, entre parênteses, de que, ao pronunciar esta frase, Hamlet aperta o cérebro com as mãos” (Carta de 23 de janeiro de 1954). Péricles Eugênio utiliza a proposta em sua tradução, pois em seu texto consta:

HAMLET

...

Lembrar-te?... Sim, pobre fantasma, enquanto houver
Memória neste globo atônito. Lembrar-te?

(SHAKESPEARE, 1976, p. 53)

Contudo, o esclarecimento entre parênteses (uma rubrica?) indicado por Eugênio Gomes passa a fazer parte das notas, mais precisamente da nota 163 da tradução, que diz: “*Globo, i. e.,* cabeça, que ele aperta com as mãos (Clarendon) (SHAKESPEARE, 1976, p. 269). Esta nos parece uma bela amostra de um diálogo frutífero entre os dois shakespearianos.

Esta carta, de 23 de janeiro de 1954, possui 43 notas. A de número 34, sobre o Ato I, Cena 5, linha 104, contém o seguinte texto: “Forms = formas. Segundo Kittredge, deve ler-se: idéias. Dover Wilson indica: sketch. Opto por aquela exegese”. Este mesmo conteúdo, com adições, consta na nota 165 da tradução de Péricles Eugênio, lá temos: “*Traço, i.e., esboços, desenhos.* No orig., *forms = sketches* (Wilson); ou *ideas* (Kittredge), ou ainda *images* (Gordon, Travers). *Juventude e observação:* hendíanis (‘observação juvenil’), segundo Wright e Freund” (SHAKESPEARE, 1976, p. 269). Assim, vamos constatando que muitas vezes estamos lendo notas das notas. Na sua tradução, Péricles Eugênio acaba utilizando “traços” que não está presente na exegese de Eugênio Gomes, como observamos no texto:

HAMLET

...

Por certo. Apagarei das tábuas da memória
 Toda e qualquer anotação banal e tola,
 As máximas dos livros, traços e impressões,
 Tudo o que nele copiaram juventude
 E observação: ...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 53)

Segundo Péricles Eugênio, em nota anterior, de número 164, essas “tábuas”, segundo Douce, White, Dover Wilson, “eram amiúde reunidas em forma de livro, e usadas pelos jovens da época, especialmente quando em viagem, para registrar coisas de interesse. Podiam ser cobertas com cera, praticando-se a escrita por incisão com estilete. Num equivalente moderno: canhenho, caderno de notas” (SHAKESPEARE, 1976, p. 269). Será que ao utilizar o vocábulo “traço” Péricles Eugênio buscava a palavra paroxítona? E assim estabelecer um verso dodecassílabo?

Separamos uma última nota desta carta de 23 de janeiro de 1954, a nota parece-nos importante por versar sobre um momento muito conhecido, e citado, da peça de William Shakespeare, trata-se do diálogo entre Hamlet e Horácio no qual ele diz:

HAMLET

Pois dai-lhe o acolhimento que se dá a estranhos
Há no céu e na terra, Horácio, bem mais coisas
Do que sonhou jamais **nossa filosofia**.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 58)

O conhecido trecho parecia ter em versão anterior “tua filosofia” e não “nossa filosofia”. Isto vem à tona na nota 40 da carta Eugênio Gomes, em que diz; “tua filosofia. Altera-se aqui o tratamento que Hamlet vinha dando a Horácio. Tua, aí, soa melhor, não há dúvida, mas...”. Bom, revendo o texto percebemos que o diálogo envolve tanto Hamlet quanto Horácio e Marcelo, assim os pronomes de tratamento são sempre empregados na primeira e na segunda pessoa do plural, pois se trata do momento em que todos juram não contar nada sobre a revelação e a presença do fantasma. É interessante, pois, desta forma todos aqueles que presenciaram a cena passam a não conhecer sua própria filosofia, e não apenas Horácio, como parece induzir o texto no original. Pois todos, até mesmo Hamlet, ficam estupefatos com a presença do fantasma do rei.

Hamlet. And therefore as a stranger give it welcome.
There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in **your philosophy**.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 32)

No final da carta Eugênio Gomes afirma: “não pude fazer uma análise mais demorada, e estou certo de que alguns de meus reparos não lhe serão necessários ou úteis. Em todo o caso, aí vão”. O que nos interessa aqui é este tom de humildade que garante a Péricles Eugênio, mesmo em começo de carreira como tradutor, um grande respeito por parte de Eugênio Gomes, conhecedor da obra de William Shakespeare, mas que via em seu companheiro de correspondência o potencial necessário para uma tradução segura da obra de Shakespeare.

A carta seguinte, de 10 de fevereiro de 1954, começa com um elogio de Eugênio Gomes sobre explicações métricas recebidas por parte de Péricles Eugênio, diz Gomes: “Perfeito seu esclarecimento quanto às regras métricas, de que não pretende discrepar, e com toda a razão, mas quando faço algum reparo não me preocupa o limite numérico.

Isso é lá com v. que está com a mão na medida...”, esta informação parece-nos importante para esclarecer porque, em alguns momentos, Péricles Eugênio pode não acatar a todas as sugestões de Eugênio Gomes, enquanto em outras sim, não podemos esquecer que em sua tradução Péricles Eugênio tem que dialogar tanto com o sentido das palavras quanto com a estrutura métrica dos versos, um trabalho hercúleo, poderíamos dizer.

Nesta mesma carta, na nota 7, Eugênio Gomes, agora comentando sobre o Ato II, Cena 1, linha 13 (um diálogo entre Polônio e Reinaldo), diz que: “mal e mal. Diz-se mal-mal. Se v. não suprimir o e, que é demais ali, será melhor adotar o equivalente ‘assim assim’”. E é justamente o que faz Péricles Eugênio, no texto publicado consta:

POLÔNIO

...

Fingi que o conheceis por alto, esclarecendo:

“É, eu conheço o pai e os companheiros dele;

E até ele próprio, assim assim”. Ouvis, Reinaldo?

REINALDO

Estou atento, meu senhor.

POLÔNIO

“Assim assim”;

Podeis asseverar: Conheço-o mais ou menos;

...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 64)

Outro exemplo, ainda neste diálogo entre Polônio e Reinaldo, Ato II, Cena 1, linha 68, é o seguinte: “Observe his inclination in yourself. Observe por ti mesmo. Não me parece plausível sua tradução neste verso: Observa-lhe a conduta por seus próprios olhos (observar por ou com?) Veja isso”. A solução apresentada por Péricles Eugênio acabou sendo a seguinte:

POLÔNIO

Notai-lhe as propensões, com vossos próprios olhos.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 67).

Portanto, mesmo com algumas diferenças frente a versão original, Péricles Eugênio seguiu a sugestão de Eugênio Gomes e retirou a preposição “por” e colocou “com”.

Após a apresentação de todas as notas (10 no total, nesta carta), Eugênio Gomes faz uma breve exposição do que achou da tradução desta Cena 1, do Ato II. Vejamos o

que diz: “A verdade é que v. se saiu muito bem desse entrevero traducional (deixe passar o termo) com o velhaco do Polônio. A cena foi esplendidamente traduzida” (Carta de 10 de fevereiro de 1954).

Na próxima carta, de 21 de março de 1954, Eugênio Gomes faz considerações em relação ao Ato II, Cena 2. A primeira proposta, referente à linha 19, informa sobre o sentido do termo “Good gentlemen”, que Péricles Eugênio traduz por “meus bons senhores”. A frase é dita pela rainha Gertrudes aos dois jovens companheiros de Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern. Como assinala Eugênio Gomes, “a Rainha está se dirigindo a dois cortezãos ainda jovens, companheiros de infância de seu filho. Hamlet chama-lhes: Good lads (II, 2, 230). A expressão ‘bons senhores’, aliás, ‘meus bons senhores’, parece-me imprópria, no caso”. A saída de Péricles Eugênio para esta situação acaba sendo:

RAINHA
 Ele sempre falou em vós, bons cavalheiros,
 Nem há dois homens vivos, estou certa disso,
 Que lhe sejam mais caros...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 73)

Vale destacar que as duas opções, a antiga e a nova, são metricamente idênticas, apenas com uma variação no ritmo acentual, como vemos em seguida:

1ª versão: Meus/ bons / se/ <u>nho</u> /res	2-4
2ª versão: Bons / ca/va/ <u>lhei</u> /ros	1-4

Levando em conta a questão métrica, parece-nos que a mudança de “senhores” para “cavalheiros” se apresenta como uma ótima solução para caracterizar a juventude dos amigos de Hamlet, como bem apontou Eugênio Gomes.

Ainda em relação às falas da Rainha Gertrudes, apontamos uma nota interessante na carta. Segundo consta, Péricles Eugênio em uma de suas falas utilizou a solução “razões precípuas”. Para Eugênio Gomes, o termo “precípuas” não ficaria bem na boca ou lábios de uma rainha. Péricles Eugênio acata, e modifica para a seguinte solução:

RAINHA
 Temo que não difiram da razão maior:
 A morte do pai dele, e o nosso casamento
 Mais que apressado.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 74).

Novamente uma boa saída para o que salientou Eugênio Gomes, a mudança de “precípuas” para “maior”.

Algumas linhas à frente, Eugênio Gomes chama a atenção para outro ponto problemático na tradução de Péricles Eugênio, pois este utiliza a expressão “meu real colega” como equivalente de “our brother Norway”. Na peça, o Rei Cláudio havia enviado embaixadores a Noruega para ter informações sobre o Rei norueguês. Para Eugênio Gomes, “os soberanos se tratam ou se tratavam por irmãos ou primos. ‘Colega’ não calha bem”. Mais uma vez Péricles Eugênio acata à proposta, e redige o texto da seguinte forma:

REI

...

Bem vindos, bons amigos! Dize, Valtemando,
Que nos trazeis de nosso irmão da Noruega?

(SHAKESPEARE, 1976, p. 74)

Aos poucos vamos percebendo o quanto a tradução da peça passa pela ajuda direta de Eugênio Gomes.

A próxima nota que elencamos consiste na seguinte expressão proposta por Péricles Eugênio: “Não, pus reto mãos à obra”. Diz Eugênio Gomes: “reflita sobre os principais componentes deste período: pus...reto...obra. Se não estivessem tão juntos, ainda bem. E, depois, não lhe esqueça que, declamado o trecho, ficará ainda mais ressaltada a conexão viciosa desses três termos, dada a curteza da frase” (Carta de 12 de março de 1954). O trecho faz parte do Ato II, Cena 2, linha 145, um diálogo em entre o Rei e Polônio:

POLÔNIO

...

Que pensaríeis? Não, fui reto ao que importava,
Assim falando à minha senhoril donzela:
“Hamlet é um príncipe, está além de tua estrela
Põe fim a isso...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 77)

Dois pontos importantes neste exemplo: primeiro, é novamente uma solução que credita a opinião de Eugênio Gomes, dos três componentes principais da frase original, dois foram modificados (“pus” e “obra”), com a inclusão de um novo termo mais longo, “importava”, no lugar de “obra”, sem é claro que ocorressem mudanças métricas, uma vez que os dois exemplos permanecem com suas sete sílabas métricas:

2ª versão: Não/, fui/ re/to ao/ que im/por/ta/va,

1-3-5-7

Compondo verdadeiros versos com andamento trocaico (sílabas fortes seguidas de uma sílaba fraca), tão caro nas poesias de Péricles Eugênio; segundo, também é importante ressaltar o ponto em que Eugênio Gomes comenta sobre o texto ser declamado, ou seja, esta é uma preocupação a mais que o tradutor tem que lançar mão em uma empreitada desta, prever como um verso vai soar ao ser declamado numa possível montagem do texto. Assim, ressaltamos mais uma vez o nível de atenção despendido por Eugênio Gomes nas leituras dos primeiros manuscritos da tradução do *Hamlet*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Em nota seguinte, Eugênio Gomes chama a atenção para um ponto parecido com a nota anterior, ou seja, para ele a frase “se ele não a amar” traria um efeito vicioso como em “pus reto mãos à obra”, e propõe que se o verbo “amar” for mudado para o tempo “presente” esta sensação seria amenizada, ou a impressão seria desfeita. E é o que ocorre na publicação da 1.ª edição da peça, como podemos observar abaixo:

POLÔNIO

Em tal ensejo, soltar-lhe-ei a minha filha:
Ocultos por detrás de uma tapeçaria,
Ver-lhe-emos a conduta: **se ele não a ama**,
E não tiver perdido o juízo só por isso,
Que eu deixe o posto que preencho no Governo,
E vá cuidar de alguma granja e seus labregos.

(SHAKESPEARE, 1955, p. 108-109)

De qualquer maneira, parece ser o que ocorre no texto original, com o verbo “love” flexionado no presente:

Polonius. At such a time I'll loose my daughter to him.
Be you and I behind an arras then,
Mark the encounter, **if he love her not**,
And be not from his reason fall'n thereon,
Let me be no assistant for a state,
But keep a farm and carters.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 44)

Entretanto, na 2.ª edição volta a figurar “amar” no lugar de “ama”:

POLÔNIO

Em tal ensejo, soltar-lhe-ei a minha filha:
Ocultos por detrás de uma tapeçaria,
Ver-lhe-emos a conduta; **se ele não a amar**,

E não tiver perdido o juízo só por isso,
 Que eu deixe o posto que preencho no Governo
 E vá cuidar de alguma granja e seus labregos.

(SHAKESPEARE, 1965, p. 147)

Assim como na 3.^a edição, a diferença, aqui, é que o verso “E vá cuidar de alguma granja e seus labregos” também sofre modificações, como percebemos abaixo:

POLÔNIO

Em tal ensejo soltar-lhe-ei a minha filha:
 Ocultos por detrás de uma tapeçaria,
 Ver-lhe-emos a conduta; se ele não a amar,
 E não tiver perdido o juízo só por isso,
 Que eu deixe o posto que preencho no governo
 E vá cuidar dos carroceiros de uma granja.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 79)

Esta mudança poderia ter ocorrido por questões métricas? Se fizéssemos a mudança, os versos ficariam diferentes metricamente, mantida a primeira parte do verso idêntica:

Ver/-lhe/-e/mos/ a/ con/du/ta/; se e/le/ não/ a/ a/mar/, 3-7-9-11-14
 Ver/-lhe/-e/mos/ a/ con/du/ta/; se e/le/ não/ a/ a/ma, 3-7-9-11-13

O verso com a opção “amar” seria daqueles casos de 14 sílabas que Péricles Eugênio aponta em sua introdução, como possibilidade de ocorrências aqui e acolá na tradução. Já com a opção “ama” o verso ficaria com 13 sílabas, fugindo do padrão estabelecido por Péricles Eugênio. Outro ponto poderia ser a aliteração em “r” presente em grande quantidade no trecho, além dos verbos estarem em sua maioria no tempo futuro e no infinitivo: “soltarei”, “veremos”, “amar”, “cuidar”, “tentar”.

Finalizamos a apresentação desta carta de 12 de março de 1954, mostrando uma discussão de Eugênio Gomes sobre uma passagem deste mesmo Ato II, Cena 2. Diz Gomes: “Quanto à frase: but that i love thee best, etc. penso te-la Marin traduzido bem: pero te amo en extremo. Oh , hasta el último extremo, créelo. Outra tradução interessante, a de Corrado Pavolini: ma ch’io ti ami infinitamente, oh, infinitissimamente, credilo” (Carta de 12 de março de 1954). Em sua tradução, Péricles Eugênio apresenta a seguinte solução:

POLÔNIO

“...
 ...

Querida Ofélia, não sou hábil em versificar, não tenho

arte para medir os meus gemidos, mas acredita que meu amor por ti é insuperável, ó Insuperável...”

(SHAKESPEARE, 1976, p. 76)

Péricles Eugênio propõe em sua tradução uma estrutura próxima das outras, a versão em espanhol e a italiana, ou seja, repetindo duas vezes “insuperável”, assim como Marin fez ao repetir “extremo” duas vezes, e Pavolini repetir duas vezes “infinitamente” (embora com a segunda vez no superlativo), o que coaduna melhor com o texto original. Na nota 213, Péricles Eugênio redige:

No orig., *I love thee best, O most Best*. Esse segundo *best* traz inicial maiúscula em F1, donde ser tomado por Travers como um epíteto da amada, e não como grau do amor. Quanto à forma *most Best*, que superlativo – indaga o mesmo Travers – é suficiente para a amada? (SHAKESPEARE, 1976, p. 275)

Assim a tradução de Pavolini é mais próxima sintaticamente, embora a concisão da frase inglesa fique comprometida pela expansão dos monemas. Contudo, respondendo ao questionamento de Travers, não poderíamos creditar ao longo vocábulo “infinitissimamente” uma tentativa icônica (Peirce) de expor o extremo e insuperável amor de Hamlet por sua amada, Ofélia?

Seguindo, temos a carta de 1 de abril de 1954, as observações nela contida ainda são do Ato II, Cena 2. Selecionamos a nota 6 da carta para ser comentada aqui, nela está registrado o seguinte conteúdo:

“e renunciei à prática dos exercícios viris”. Esse “viris” exorbita do texto, embora possa estar implícito, com a agravante de prestar-se interpretações maliciosas. Quanto a “exercises”, usualmente significando “practises”, seg. Onions, veja o que diz Tieck, citado em “A New Variorum”: “We must not to take too literally what Hamlet says here, else it contradicts what he says to Horatio, V, II, 198, that he had been in continual practice since Laertes went into France.” (Carta de 1 de abril de 1954)

Realmente, Péricles Eugênio parece aceitar a opinião de Eugênio Gomes, já que em seu texto não consta mais o “viris”:

HAMLET

...

... Fugiu-me ultimamente, mas não sei por quê, toda a minha alegria, e renunciei à prática dos exercícios; e tudo me desagrada a tal ponto que esta bela estrutura, a terra, me parece um promontório estéril...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 87)

Este “prestar-se interpretações maliciosas” em relação a “viris”, do qual fala Eugênio Gomes, seria dar uma conotação sexual a este “exercício viril? Possivelmente, sim. O outro trecho citado na nota de Eugênio Gomes, via Tieck, seria sobre o desafio proposto por Laertes para que Hamlet aceitasse bater-se contra aquele. Segue o trecho, do Ato V, Cena 2:

NOBRE

Meu senhor, Sua Majestade cumprimentou-vos por intermédio do jovem Osrico, que lhe levou a resposta de que o aguardais no salão. Ele envia-me para saber se continua a ser de vosso agrado bater-vos com Laertes, ou se desejais alguma dilação.

HAMLET

Sou fiel a meus desígnios que concordam com o prazer do rei. Se fala a conveniência dele, está pronta a minha; agora ou a qualquer tempo, contando que eu esteja bem disposto como no momento.

NOBRE

O rei, a rainha e todos os demais estão descendo.

HAMLET

Em boa hora.

NOBRE

A rainha deseja que trateis amavelmente Laertes, antes de iniciardes o encontro.

HAMLET

É um bom conselho. *(Sai o nobre.)*

HORÁCIO

Perdereis essa aposta, meu senhor.

HAMLET

Não creio. Desde que ele foi para a França tenho-me exercitado continuamente. Vencerei com a vantagem que me deram. Mas não podes calcular a angústia que me oprime o coração – pouco importa, porém.

(SHAKESPEARE, p. 226-227)

Embora longo, o trecho deixa entrever a contradição do texto, ou o nível psicológico elaborado de Hamlet. Colocando lado a lado os dois trechos, percebemos o ponto de forma mais clara:

Ato II, Cena 2:

Hamlet: Fugiu-me ultimamente, mas não sei por quê, toda a minha alegria, e renunciei à prática dos exercícios.

Ato V, Cena 2:

Hamlet: Desde que ele foi para a França tenho-me exercitado continuamente.

Na nota 9, da carta em questão, Eugênio Gomes discute uma fala da personagem Rosencrantz, no Ato II, Cena 2, linha 341 e seguintes, diz:

V. pode melhorar a tradução dessa fala de Rosencrant [E.G. grafa sem o “z”]. Está um tanto rígida e contém algumas coisas com que não estou de acordo. Por ex., “arbitrariamente” por “tyrannically”. Segundo Kittredge: “boisterly”. Cf. Schmidt: “dreadfully, violently”. Em vez de “teatros públicos”, ali literalmente de acordo com a nota de Dover Wilson, talvez conviesse mais “teatros vulgares”. Quanto à expressão: “the gosse-quills” é indispensável esclarecer-lhe o sentido numa nota. (Carta de 1 de abril de 1954)

Novamente, Péricles Eugênio aproveita várias indicações de Eugênio Gomes, redige:

ROSENCRANTZ

Não: eles se esforçam, mantendo o passo de costume; mas há, senhor, uma ninhada de pirralhos, filhotes de falcão, que gritam mais alto do que a controvérsia, e são veementemente aplaudidos por isso: estão na moda, e vociferam tanto contra os teatros vulgares (como os chamam) que muitos portadores de espada se amedrontam com penas de ganso, e dificilmente ousam freqüentá-los.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 89)

Péricles Eugênio modificou o “arbitrariamente” por “veementemente”, e em lugar de “teatros públicos” utilizou “teatro vulgares”, como propunha Eugênio Gomes. A utilização de “veementemente” (*vehemently*) parece ser esclarecida, em nota, como opção possível no lugar de “tyrannically”. Vejamos como está: “246. *Tyrannically* – *vehemently* (Verity), *boisterously* (Kittredge), *violently* (Hubler), etc” (SHAKESPEARE, 1976, p. 281). Para o leitor melhor cotejar, segue o texto no original:

Rosencrantz. Nay, their endeavour keeps in the wonted pace; but there is, sir, an aery of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't: these are now the fashion, and so berattle the common stages (so they call them) that many

wearing rapiers are afraid of goose-quills, and dare scarce come thither.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 49)

A nota “indispensável” sugerida por Eugênio Gomes, referente a “*goose-quills*”, também foi redigida por Péricles Eugênio. Segue ela: “248. *I.e.*, com os escritos dos poetas representados pelos Meninos. Esses autores ridicularizavam os teatros públicos e seus freqüentadores” (SHAKESPEARE, 1976, p. 281). Os “Meninos” fazem referência a um grupo teatral da época de Shakespeare, chamados “Meninos da Capela”, grupo protegido pela rainha Ana da Dinamarca.

Em carta datada de 28 de abril de 1954, por sinal, a carta mais curta delas, destacamos duas notas: a primeira, referente ao Ato II, Cena 2, no momento da montagem da peça dentro da peça, faz-se menção à expressão “João-dos-sonhos”, Eugênio Gomes diz que seria necessário que Péricles Eugênio desse um equivalente brasileiro. Contudo no texto publicado consta na forma traduzida literalmente:

HAMLET

...

Mas eu, paspalho inerte, de ânimo de lodo,
Arrasto-me alquebrado como um João-dos-sonhos...

(SHAKESPEARE, 1976, p. 99)

O que chama-nos a atenção neste caso é que, além de não aceitar a proposta de Eugênio Gomes, o que é normal, já que ocorre em outros pontos já apresentados por nós, a nota dada por Péricles Eugênio, a esta expressão, deixa-nos a impressão ao lê-la que é redigida como uma resposta direta a Eugênio Gomes. Claro que, provavelmente, esta não é a idéia central de Péricles Eugênio ao redigi-la, mas para quem leu a carta fica difícil livrar-se desta sensação, para que o leitor veja, segue a nota 209 na íntegra:

209. *João-dos-sonhos* – *John-a-dreams*, *i.e.*, *sonhador*. O nome surge também em Armin, *Nest of Ninnies* (1608): “His name is John, indeed, says the cynic; but neither John-a-nods, nor John-a-dreams, yet either as you take it”. Não me pareceu necessário evitar a tradução literal, pois “João” em português significa “um qualquer” em expressões como “João-ninguém”, “João-fernandes” etc. *Paspalho*: lit., tratante, patife, maroto, (*rascal*). (SHAKESPEARE, 1976, p. 285-286)

No final desta curta carta de 28 de abril de 1954, Eugênio Gomes, que residia no Rio de Janeiro, de onde remete todas estas cartas, explica a situação da BN (Biblioteca Nacional) frente à necessidade de algumas pesquisas bibliográficas desejadas por Péricles

Eugênio. Ao mesmo tempo, revela algumas informações sobre sua futura obra *Shakespeare no Brasil*, já que estava no momento de coleta de material. Vejamos o que diz Eugênio Gomes:

A BN não tem os glossários e as edições críticas a que v. se refere; há muitas lacunas em suas coleções, o que venho procurando corrigir na medida de nossas possibilidades. Não lhe posso ajudar no momento de outro modo porque ando sempre às voltas com a minha pequena shakespeareana. Além de outras coisitas, venho trabalhando há tempos com a bibliografia de Shakespeare no Brasil, ou melhor dito, para fazer o levantamento dessa bibliografia, aliás, já em vias de conclusão. Uma das curiosidades dessa penosíssima pesquisa é que encontrei para mais de vinte traduções, adaptações e paródias do monólogo “To be, or not to be”. Terá v. alguma que me tenha escapado? Vou lhe enviar um dia destes a relação do que achei. Conto incluir também a sua tradução, pois, é idéia minha publicar em apêndice esse material. (Carta de 28 de abril de 1954)

Esta ideia da publicação, em apêndice, dos monólogos traduzidos do “To be, or not to be” parece não ter ocorrido, uma vez que não encontramos este conteúdo no *Shakespeare no Brasil*, obra publicada em 1961.

Partimos agora para a última carta de Eugênio Gomes presente no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” que tem como tema as notas de leitura da tradução do *Hamlet* por Péricles Eugênio. A carta foi remetida no dia 26 de maio de 1954, e contém cerca de 28 notas sobre o Ato III, Cena 1, esta passagem é bem conhecida por estar presente o monólogo *To be, or not to be*.

Na linha 44, Eugênio Gomes diz estar muito mal o vocábulo “benigno” colocado de forma isolada, mesmo que “literalmente de acordo com o texto”. Entendemos que foi assim mesmo publicado por Péricles Eugênio, embora na 1.^a edição esteja “gracioso” em lugar de “benigno”, que volta a figurar na 2.^a e 3.^a edições:

POLÔNIO Passei-vos por aqui, Ofélia.
Tomemos posição, gracioso, se vos praz.

(SHAKESPEARE, 1955, p. 135)

POLÔNIO. Passei-vos por aqui, Ofélia.
Tomemos posição, benigno, se vos praz.

(SHAKESPEARE, 1965, p. 181)

POLÔNIO
Andai um pouco por aqui, Ofélia.
Tomemos posição, benigno, se vos praz.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 107)

Em nota, Péricles Eugênio se justifica da seguinte maneira: “301. *Benigno, i.e.*, meu benigno senhor. *Gracious* puro e simples, observa Travers, tem um tom de intimidade que faltaria a ‘my gracious lord’ ou ‘gracious my lord’” (SHAKESPEARE, 1976, p. 287). Péricles Eugênio parece ter seguido na 1.^a edição a exegese de Travers, propondo uma tradução literal e isolada de “*gracious*”, mantendo, assim, o tom de intimidade entre pai e filha. Porém, modifica para “benigno” nas outras edições. No texto original, assim consta:

Polonius. Ophelia, walk you here. Gracious, so
please you,
We will bestow ourselves...

(SHAKESPEARE, 1948, p. 59)

Visto isto, como em outros casos apontados, Péricles Eugênio justifica sua escolha frente ao questionamento de Eugênio Gomes, neste caso, o que é “tão mal” para este é sinal de “intimidade” para aquele.

Na nota seguinte da carta, encontramos esta observação de Eugênio Gomes, sobre a linha 49, da mesma cena do exemplo anterior: “pomos capa de açúcar. Não me parece suficiente. V. Piccoli: e com gesti di pieta insuccheriamo le stesse demonio”. A solução apresentada por Péricles Eugênio parece aproveitar a lição de Piccoli, nela consta:

POLÔNIO

...

Amiúde temos esta culpa – está provado: -
Aparentando um ar contrito e pios gestos.
Pomos capas de açúcar sobre o próprio diabo.

(SHAKESPEARE, 1976, p. 107)

Solução mais próxima do original:

Polonius. [...] That show of such an exercise may colour
Your loneliness; we are oft to blame in this,
‘Tis too much proved, that with devotion’s visage
And pious action we do sugar o’er
The devil himself.

(SHAKESPEARE, 1948, p. 59-60)

Pois, Péricles Eugênio incluiu o complemento “sobre o próprio diabo” a “pomos capa de açúcar”, aproximando-se assim da versão de Piccoli. Mais um registro do aproveitamento de idéias propostas por Eugênio Gomes.

Após todas as notas, nesta carta de 26 de maio de 1954, Eugênio Gomes dá sua opinião sobre a tradução de Péricles Eugênio do trecho *To be, or not to be*, achamos interessante mostrar aqui como exposição crítica de um texto ainda não publicado naquele momento:

V. deu um timbre novo ao monólogo “To be” em nossa língua. salvo as ligeiríssimas restrições que acabo de fazer, está magnífico. Peço que me autorize a aproveitá-lo juntamente com as demais traduções no trabalho a que me referi na carta anterior. E a do inglês Young? V. deixou-me extremamente aguçado com a informação, pois, essa tradução é uma curiosidade interessante deveras. Gostaria de inclui-la também. Quando ma enviar, não se esqueça de incluir alguns dados sobre o tradutor, nascimento, morte, etc. (Carta de 26 de maio de 1954)

As duas objeções do monólogo, citadas por Eugênio Gomes na passagem acima, são duas pequenas expressões que diz não lhe soarem bem, e que não constam no texto publicado, o que nos leva a crer que Péricles tenha seguido sua opinião. Fora este senão, Eugênio Gomes mostra-se favorável à tradução apresentada, chamando-a de “magnífica”, e, o que pode ser mais importante, dotando-a de “um timbre novo”, o que nos parece importante como renovação literária.

Como fecho desta carta, e com caráter apenas anedótico, citamos aqui as palavras de Eugênio Gomes, que nos faz questionar sobre um possível segundo sentido no trecho, ou se é apenas certa reserva em entrar no campo de assuntos pessoais com Péricles Eugênio. As palavras de Gomes são as seguintes: “E, antes de pôr o derradeiro ponto, permita-me a impertinência de lhe perguntar: V. vai sempre a Lorena?” O que quis dizer? Lorena é a cidade natal de Péricles Eugênio.

A próxima carta remetida por Eugênio Gomes é datada de 23 de novembro de 1954, infelizmente, como veremos no texto, as suas atribuições diárias não permitiram que Eugênio Gomes acompanhasse o trabalho de tradução de forma sistemática, como vinha fazendo nas cartas anteriores. Vejamos em suas próprias palavras:

Alegrou-me receber sua carta acompanhada de uma nova forma de sua tradução do monólogo “To be”. Sempre para lhe escrever, coisa que ia sempre adiando contra os meus desejos, eu temia que v. não compreendesse que o meu mutismo não significava desinteresse pelo andamento do trabalho. Tenho tido várias coisinhas cacetes a me embaraçar os movimentos e só por isso não pude ainda prestar às

últimas folhas a atenção desvelada que dei às outras. Estava justamente pensando em dizer-lhe que gostaria de ler a tradução em conjunto, quando v. a concluir. (Carta de 23 de novembro de 1954)

Levando em conta que a publicação da 1ª edição do *Hamlet* de Péricles Eugênio tenha ocorrido em 1955, pela Editora José Olympio, percebemos que, na parte final do processo de tradução, Eugênio Gomes participou de forma menos presente na leitura e correção do texto, isto é, se o acervo não traz uma lacuna na sequência de cartas, o que é difícil de determinar.

A rica discussão, ou diálogo, se pensarmos que algumas notas da tradução de Péricles Eugênio sirvam como verdadeiras respostas às indagações ou dúvidas de Eugênio Gomes, poderia ser ainda maior se o tempo fosse conivente e os dois estudiosos tivessem mais tempo livre para um diálogo ainda mais demorado, porém acreditamos que o material apresentado neste estudo, ao lado do conteúdo das cartas na íntegra, sirva como norteador de um processo de tradução específico, e um enriquecimento crítico da obra de tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Doze anos separa a carta de novembro de 1954 da próxima carta presente no acervo, esta datada de 12 de maio de 1966. Provavelmente a correspondência entre os dois não tenha parado por tanto tempo, acreditamos que as cartas presentes no acervo estejam interligadas pelo tema comum de William Shakespeare, uma vez que o acervo de Lorena foi montado tendo como base o material de Péricles Eugênio sobre o dramaturgo e poeta inglês.

Esta carta de 12 de maio de 1966 serve com agradecimento pela oferta da nova edição revista do *Hamlet* preparada por Péricles Eugênio. Assim está na carta: “Recebi o exemplar da edição revista do seu *Hamlet*, cuja oferta lhe agradeço deveras. Ainda não pude fazer uma leitura pausada mas já vi que as sábias lições de Kittredge foram seguidamente adotadas, o que mostra o acerto de suas prospecções em tão difícil terreno”. Mais uma vez percebemos o quanto traduzir Shakespeare significa estar atento a todo tipo de ajuda crítica e filológica.

Portanto, pelo que temos visto e observado, traduzir Shakespeare implica o conhecimento de toda uma linguagem específica do período elisabetano. Fazer apenas uma leitura sincrônica de suas peças pode gerar atualizações à nossa cultura, e também, porque não, gerar resultados criativos e novas releituras, mas, por outro lado, pode cair em aparentes erros de interpretação que não coadunam com o pensamento do bardo

inglês. Quem sabe até que ponto estas distorções podem nos afastar daquilo que foi próprio William Shakespeare?

4.2.4 *Macbeth e Otelo, o Mouro de Veneza*

Das peças de William Shakespeare, Péricles Eugênio, além do *Hamlet*, deixou mais duas traduções publicadas, as tragédias *Macbeth* e *Otelo*. O que chama a atenção em relação a estas últimas duas é o silêncio que ronda em torno delas nos escritos de Péricles Eugênio. Ele comenta muito sobre os sonetos e o *Hamlet*, mas suas outras duas traduções do bardo inglês ficam um tanto olvidadas no meio de sua produção. O caso de *Otelo* é ainda mais sintomático, uma vez que mesmo na biografia “O poeta trabalhador”, a mais completa que encontramos de Péricles Eugênio, não há referência a esta tradução. Na mesma biografia, a peça *Macbeth* é citada apenas na 1.^a edição de 1967, mas não na 2.^a edição, do início dos anos oitenta, totalmente retrabalhada pelo tradutor. Entretanto, outras obras citadas contêm as referências das edições posteriores.

Este silêncio também foi identificado por Marcia Martins, em seu artigo “A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros”, de 2009. Para ela, que indica nas traduções de poesia de Péricles Eugênio “uma fidelidade dupla, tanto ao sentido como à forma, sendo que no caso de Shakespeare essa última deveria contemplar não só a estrutura da peça, isto é, a rima e a métrica escolhida pelo poeta, como a linguagem metafórica, rica em tropos” (MARTINS, 2009, p. 33), a recepção crítica das traduções dos dramas de Shakespeare por Péricles Eugênio ficou restrita praticamente ao *Hamlet*, e diz que “praticamente não foram localizados comentários a respeito das duas outras peças” (2009, p. 33). A autora lança em seu artigo, algumas opiniões críticas de terceiros sobre as traduções, uma de Bárbara Heliodora, que diz apreciar o trabalho de Péricles Eugênio, “embora lamentando que seus versos longos e dicção erudita façam com que os atores tenham dificuldade de dizer o seu texto e que as platéias também não o entendam com facilidade” (2009, p. 33); outra de João Marschner, que indica as traduções mais para a estante do que para o palco; e esta última de Décio de Almeida Prado, dizendo que o texto é “muito mais de erudito do que de um poeta” (2009, p. 33).

Ainda para Marcia Martins, “as traduções shakespearianas de Silva Ramos, versificadas quando pertinente, caracterizadas por muitas inversões, razoável complexidade sintática e dicção erudita, refletem a busca de perfeição formal e de simetria na composição presentes na sua obra lírica” (MARTINS, 2009, p. 33). Martins,

citando Jorge Wandeley, aproxima este escrúpulo formal das traduções como característico da poesia da “Geração de 45”, esta busca da forma transitória, portanto, da poesia às traduções e, nestas, o tradutor buscaria “obedecer rigorosamente ao original, tentar a aproximação máxima com este referencial, procurar ser sua imagem especular” (MARTINS, 2009, p. 33). E conclui a articulista dizendo que

Diante disso, seu comportamento tradutório pode ser entendido, no caso de *Hamlet*, como normativo, visto coadunar-se com as poéticas líricas e tradutórias vigentes (especialmente em relação à poesia de Shakespeare), e no caso de *Macbeth* e *Otelo*, publicados em um ambiente literário-cultural pós-geração de 45, como especialmente conservador. A suavização de algumas referências sexuais, uma outra característica das traduções de Silva Ramos, pode ser vista como uma decorrência tanto dessa visão idealizada de Shakespeare quanto da moral dos anos 1950 e 1960 no Brasil. (MARTINS, 2009, p. 33)

Feito estes comentários iniciais, gostaríamos abaixo de expor um pouco destes dois trabalhos de tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Começando por *Macbeth*, a primeira delas a ser traduzida, Péricles Eugênio a publicou em uma 1.^a edição em 1967, pela Comissão Estadual de Teatro. A 2.^a edição revista saiu pelo Círculo do Livro, não traz estampada a data de publicação, mas deu-se provavelmente após 1980, já que a introdução que abre o volume foi assinada por Péricles Eugênio em março de 1980.

Este volume da 2.^a edição, da qual nos valeremos para traçar os comentários, apresenta uma introdução com dados gerais sobre a obra, além de um item dedicado às informações sobre o processo de tradução de Péricles Eugênio, a peça traduzida e as notas da peça, em número de 333. Esta edição, como frisa Péricles Eugênio em sua introdução, não corresponde integralmente à 1.^a edição de 1967, além de várias alterações no texto, houve uma supressão de numerosas notas.

Péricles Eugênio inicia a introdução comparando as figuras de Hamlet e Macbeth. Enquanto aquele não passa de figura lendária, remanescente de lendas islandesas, como foi visto anteriormente, este realmente existiu. Foi governador de uma província (*mormaor*) escocesa, em 1029. Depois, em 1040, ascendeu ao trono da Escócia ao matar o rei Duncan, que estava enfraquecido por uma derrota ao rei norueguês Thorfinn. Como relata Péricles Eugênio, por provavelmente não fazer parte da família real, foi, após várias tentativas, desalojado do poder pelo filho de Duncan, Malcom. Fugiu para o norte do país, onde foi batido por Malcom, em 1057. Consta que seu reinado foi próspero, além de beneficiar a igreja.

A segunda comparação de Péricles Eugênio é entre os textos das duas peças, enquanto sobre o *Hamlet* se apresenta uma discussão filológica sobre suas diferentes variantes, como aquelas constantes entre os *in-quartos*, Q1 e Q2, além do *fólio*, F1. O *Macbeth* teve apenas uma única versão, o *fólio*, F1. O que era para ser vantagem torna-se, ao contrário, um problema, pois a extensão da peça, a segunda mais curta do “cânone shakespeariano”, a primeira é a *Comedy of Errors*, pode ser indício que o texto do F1 esteja mutilado. Também isso dificulta o reconhecimento de eventuais interpolações cuja autoria não possa ser atribuída a Shakespeare, o que nas várias versões do *Hamlet* pode ser mais bem determinado do que num documento único, sem a possibilidade de comparação. Na sequência, Péricles Eugênio apresenta alguns exemplos possíveis de interpolações e expõe informações que levam a crer que o interpolador do *Macbeth* tenha sido Thomas Middleton (*circa* 1570-1627).

A primeira encenação da peça deve ter ocorrido por volta de 1606, o que leva a esta data são as várias referências à peça em outros textos datados de 1607 em diante. Péricles Eugênio alinha os vários dados de especialistas que levam a esta conclusão. Para ele, merece destacar o “ambiente escuro e pesado, de crimes no meio das trevas, de medo e insegurança” (RAMOS, s/d, p. 16) da peça. Knights julga, ser *Macbeth* “uma afirmação do mal” e delimita o que seria seus dois temas principais: a inversão de valores e a desordem inatural. Para ele, “cada um desses temas é fixado no primeiro ato; um quando da asserção de que *‘fair is foule, and foule is fair’*⁷⁵; o outro na segunda cena, cheia de imagens de confusão” (RAMOS, s/d, p. 16-17). Sendo o homicídio um comportamento invertido, e como a peça está repleta de homicídios, vários são os momentos inaturais em *Macbeth*. Segundo Péricles Eugênio, “logo depois do assassinio de Duncan, a cena IV do segundo ato reflete esses distúrbios: o dia torna-se noite, uma coruja mata um falcão, os cavalos do rei se entredevoram. E com esses temas decorre toda a peça, através da qual Macbeth age sempre de modo desleal ou atroz” (RAMOS, s/d, p. 17).

O interessante é que, mesmo diante de toda maldade de Macbeth, a audiência shakespeariana parecia sentir por ele, e não pelos seus atos, um sentimento de piedade ou terror (Quiller-Couch). Ainda seguindo Quiller-Couch, “tal comiseração era e é a majestade da fala do herói da tragédia, que levava o público a sentir que Macbeth era de algum modo um grande homem (RAMOS, s/d, p. 17). Seguindo seu raciocínio, nas fraquezas de Macbeth e de sua esposa estaria o reconhecimento dos homens e das

⁷⁵ “O bom é mau, e o mau é bom”. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

mulheres em geral, que agradecem à “Providência” por não estarem no lugar desses personagens. Neste mesmo aspecto, o dramaturgo austríaco Franz Grillparzer (1791-1872) parece entender as duas personagens, quando “procurou a solução do problema na concepção de Macbeth e Lady Macbeth como homem e mulher, abstratamente, tipos do universal masculino e do universal feminino em seu caráter e ações. Assim, há uma simpatia natural por eles em todos nós que pertencemos a um sexo ou outro” (RAMOS, s/d, p. 17).

No item dedicado à tradução, Péricles Eugênio declara que se serviu basicamente para a tradução do *Macbeth* preparado por Kenneth Muir (Methuen, Londres, em 8.^a edição, de 1953) e, evidentemente, se ocupa de questões métricas e estilísticas de sua transposição:

Na presente tradução adotamos o verso decassílabo, que corresponde na medida ao pentâmetro iâmbico do original. Deixamos passar dodecassílabos cá e lá, o que não deve causar escândalo, pois a métrica do original foge muitas vezes, por vários títulos, ao padrão decassilábico.

Assinale-se ainda que as bruxas falam com versos trocaicos de quatro acentos – o que traduzimos com heptassílabos no início, e no corpo da peça com enassílabos compostos; os versos das interpolações em que surge Hécate, iâmbicos de quatro acentos, traduzimo-lo também em decassílabos. (RAMOS, s/d, p. 17)

Sobre o primeiro ponto do processo de tradução, podemos citar algumas linhas do Ato I, Cena 2, da peça, ali, em um diálogo entre Duncan (Rei da Escócia), Malcom (filho do Rei) e Um Capitão, encontramos o padrão decassilábico empreendido na tradução da peça, além de dois versos dodecassílabos, e até mesmo um verso menor, um pentassílabo, surge em meio aos decassílabos, embora longo, o trecho esclarece o primeiro parágrafo da citação acima:

DUNCAN

Quem é este homem todo ensangüentado?
Por seu aspecto, poderá nos dar
as últimas notícias da revolta.

MALCOM

É o capitão. Lutou como um valente
para impedir que eu fosse preso. Salve,
meu bravo amigo: informa ao rei o estado
em que deixaste a luta.

CAPITÃO

Duvidoso:
como dois nadadores que extenuados

se agarrem um ao outro, e assim afoguem sua própria destreza. O cruel Macdonwald - digno de ser rebelde, já que nele fervilham as inúmeras baixezas naturais – recebeu das ilhas do Oeste soldados de armas leves e pesadas; e a Sorte prostituía-se ao rebelde ao lhe sorrir para a maldita causa, mas tudo em vão: Macbeth, o destemido (ele merece ser chamado assim), desdenhando a Fortuna e brandindo o aço que fumegava com os sangrentos golpes, mostrou-se o favorito da Bravura e abriu passagem até dar de face com o miserável; e sem perder mais tempo, nem sequer para apertar-lhe as mãos e despedir-se, do umbigo ao queixo Macbeth descoseu-o e cravou-lhe a cabeça nas ameias.

DUNCAN

Valente primo! nobre gentil-homem!

CAPITÃO

Como dos lados de onde raia o sol vêm terríveis trovões, e tempestades com seus naufrágios: de maneira igual, daquela fonte de onde parecia provir sossego rola a inquietação. Ouvi, ó rei de Escócia, ouvi: a justiça armada de valor nem bem forçara os levianos reforços inimigos a confiar em seus próprios calcanhares, o Senhor da Noruega, vendo o ensejo, deu início a outro assalto, com armas limpas e tropas descansadas.

DUNCAN

E isso não intimidou os nossos comandantes, Macbeth e Banquo?

CAPITÃO

Sim, como os pardais dão medo às águias, ou a lebre ao leão.
[...]

(SHAKESPEARE, s/d, p. 22-23)

DUNCAN

Quem/ <u>é</u> / es/ <u>te ho</u> /mem/ <u>to</u> /do en/ <u>san</u> /güen/ <u>ta</u> /do?	2-4-6-8-10
Por/ <u>seu</u> / as/ <u>pec</u> /to/, <u>po</u> /de/ <u>rá</u> / nos/ <u>dar</u> /	2-4-6-8-10
as/ <u>úl</u> /ti/ <u>mas</u> / no/ <u>tí</u> /cias/ <u>da</u> / re/ <u>vol</u> /ta.	2-4-6-8-10

MALCOM

É o/ ca/pi/tão/. Lu/tou/ co/mo um/ va/len/te 2-4-6-10
pa/ra im/pe/dir/ que eu/ fo/sse/ pre/so/. Sal/ve, 1-4-6-8-10
 meu/ bra/vo a/mi/go: in/for/ma ao/ rei/ o es/ta/do 2-4-6-8-10
 em/ que/ dei/xas/te a/ lu/ta/.

CAPITÃO

Du/vi/do/so: 2-4-6-8-10
co/mo/ dois/ na/da/do/res/ que ex/te/nua/dos 1-3-6-8-10
 se a/ga/rrem/ um/ ao/ ou/tro, e a/ssim/ a/fo/guem 2-4-6-8-10
 sua/ pró/pria/ des/tre/za. O/ cruel/ Mac/don/wald/ 2-5-7-10
 - dig/no/ de/ ser/ re/bel/de/, já/ que/ ne/Le 1-4-6-8-10
 fer/vi/lham/ as/i/nú/me/ras/ bai/xe/zas 2-4-6-8-10
 na/tu/rais/ – re/ce/beu/ das/ i/lhas/ do Oes/te 3-6-8-10
 sol/da/dos/ de ar/mas/ le/ves/ e/ pe/sa/das; 2-4-6-8-10
 e a/ Sor/te/ pros/ti/tuí/a/se ao/ re/bel/de 2-4-6-8-10
 ao/ lhe/ so/rrir/ pa/ra a/ mal/di/ta/ cau/sa, 2-4-(6)-8-10
 mas/ tu/do em/ vão/: Mac/beth/, o/ des/te/mi/do 2-4-6-8-10
 (e/le/ me/re/ce/ ser/ cha/ma/do a/ssim/), 1-4-6-8-10
 des/de/nhan/do a/ For/tu/na e/ bran/din/do o a/co 3-6-10
 que/ fu/me/ga/va/ com os/ san/gren/tos/ gol/pes, 2-4-6-8-10
 mos/trou/-se o/ fa/vo/ri/to/ da/ Bra/vu/ra 2-4-6-8-10
 e a/briu/ pa/ssa/gem/ a/té/ dar/ de/ fa/ce 2-4-7-10
 com o/ mi/se/rá/vel; 2-4
 e/ sem/ per/der/ mais/ tem/po/, nem/ se/quer/ 2-4-6-8-10
pa/ra a/per/tar/-lhe as/ mãos/ e/ des/pe/dir/-se, 1-4-6-8-10
 do um/bi/go ao/ quei/xo/ Mac/beth/ des/co/seu/-o 2-4-7-10
 e/ cra/vou/-lhe a/ ca/be/ça/ nas/ a/mei/as. 3-6-8-10

DUNCAN

Va/len/te/ pri/mo!/ no/bre/ gen/til/-ho/mem! 2-4-6-10

CAPITÃO

Co/mo/ dos/ la/dos/ de on/de/ rai/a o/ sol/ 1-4-6-8-10
vêm/ te/rrí/veis/ tro/vões/, e/ tem/pes/ta/des 1-3-6-8-10
 com/ seus/ nau/frá/gios/: de/ ma/nei/ra i/gual/, 2-4-6-8-10
 da/que/la/ fon/te/ de on/de/ pa/re/ci/a 2-4-6-8-10
 pro/vir/ so/sse/go/ ro/la a in/quie/ta/cão/. 2-4-6-8-10
 Ou/vi/, ó/ rei/ de Es/có/cia/, ou/vi/: a/ jus/ti/ça 2-4-6-9-12
 ar/ma/da/ de/ va/lor/ nem/ bem/ for/ça/ra 2-4-6-8-10
 os/ le/via/nos/ re/for/ços/ i/ni/mi/gos 3-6-8-10
 a/ con/fiar/ em/ seus/ pró/prios/ cal/ca/nha/res, 3-6-8-10
 o/ Se/nhor/ da/ No/rue/ga/, ven/do o en/se/jo, 3-6-8-10
 deu/ i/ní/cio a/ ou/tro a/ssal/to/, com/ ar/mas/ lim/pas 3-5-7-10-12
 e/ tro/pas/ des/can/sa/das/.

DUNCAN

E i/sso/ não/ 2-4-6-8-10
 in/ti/mi/dou/ os/ no/ssos/ co/man/dan/tes, 2-4-6-8-10
 Mac/beth/ e/ Ban/quo?/

CAPITÃO

Sim/, co/mo os/ par/dais/ 2-4-6-(8)-10
 dão/ me/do às/ á/guias/, ou/ a/ le/bre ao/ leão/. 2-4-6-8-10
 [...]

O trecho comporta versos decassílabos em sua maioria, e estão presentes dois versos dodecassílabos, embora um deles, “Ouvi, ó rei de Escócia, ouvi: a justiça”, poderia ser escandido como decassílabo no seguinte esquema: “Ou/vi/, ó/rei/ de Es/có/cia, ou/vi:
a/ jus/ti/ça”. Deixamos as doze sílabas por acreditar no certo tom solene do verso, a fora o fato dos dois pontos marcarem uma pausa maior. Também ocorre no trecho um verso tetrassílabo, verificamos nele uma contração entre “com” e “o” (c’o), para que o tetrassílabo continue dentro do esquema rítmico decassilábico, no qual funciona como uma espécie de hemistíquio.

No segundo parágrafo da citação sobre o processo de tradução, Péricles Eugênio chama a atenção para o fato de traduzir as falas das bruxas com versos heptassílabos no início da peça e versos eneassílabos compostos no corpo da peça, passagens que, no original, são escritas “com versos trocaicos de quatro acentos” (RAMOS, s/d, p. 17). Para uma melhor visualização do afirmado, separamos alguns trechos da peça *Macbeth*, em que a presença das bruxas está presente. No início da peça há um diálogo entre as três bruxas, que ocorre em um descampado envolto a raios e trovões:

1.ª BRUXA

Quando é que vamos nós três
encontrar-nos outra vez?
Com chuva, raio ou trovão?

2.ª BRUXA

Terminada a agitação,
ganho o combate e perdido.

3.ª BRUXA

Antes de o sol ter caído.

1.ª BRUXA

Onde?

2.ª BRUXA

A charneca é o lugar.

3.ª BRUXA

Para Macbeth nos achar.

1.ª BRUXA

Já vou, Gato Cinzento!

2.ª BRUXA

O Sapo está chamando.

3.ª BRUXA

Estou indo!

TODAS

O bom é mau, e o mau é bom.
Vamos planar
entre a neblina e a impureza do ar.

(SHAKESEPARE, s/d, p. 21-22)

1.ª BRUXA

Quan/do é/ que/ **va**/mos/ nós/ **três**/
en/con/**trar**/-nos/ **ou**/tra/ **vez**? 1-4-7
Com/ **chu**/va/, **rai**/o ou/ tro/**vão**? 3-5-7
2-4-7

2.ª BRUXA

Ter/mi/**na**/da a a/**gi**/ta/**ção**/, 3-5-7
ga/nho o/ com/**ba**/te e/ per/**di**/do. 1-4-7

3.ª BRUXA

An/tes/ de o/ **sol**/ ter/ ca/**í**/do. 1-4-7

1.ª BRUXA

On/de?

2.ª BRUXA

A/ char/**ne**/ca é o/ lu/**gar**/. 1-4-7

3.ª BRUXA

Pa/ra/ Mac/**beth**/ nos/ a/**char**/. 1-4-7

1.ª BRUXA

Já/ vou/, **Ga**/to/ Cin/**zen**/to! 3-6

2.ª BRUXA

O/ **Sa**/po es/**tá**/ cha/**man**/do. 2-4-6

3.ª BRUXA

Es/tou/ **in**/do! 3

TODAS

O/ **bom**/ é/ **mau**/, e o/ **mau**/ é/ **bom**/. 2-4-6-8
Va/mos/ pla/**nar**/ 1-4
en/tre a/ ne/**bli**/na e a/ **im**/pu/**re**/za/ **do ar**/. 1-4-6-8-10

O trecho, basicamente heptassilábico, é silábico, com versos variando nos acentos internos, uma ou outra medida ocorre, como é previsto nas traduções de Péricles Eugênio.

Ainda no Ato I, agora na Cena 3, as bruxas voltam a aparecer, e várias medidas são utilizadas em suas falas, como o verso heptassílabo:

1.ª BRUXA

Tenho aqui um polegar
de piloto: ao regressar
a seu país naufragou.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 27)

Te/nho a/qui/ um/ po/le/gar/ 1-3-5-7
de/ pi/lo/to: ao/ re/gre/ssar/ 3-5-7
a/ seu/ pa/ís/ nau/fra/gou/. 2-4-7

O verso octossílabo:

3.ª BRUXA

Não serás rei, mas pai de reis:
Macbeth e Banquo, salve pois!

(SHAKESPEARE, s/d, p. 28)

Não/ se/rás/ rei/, mas/ pai/ de/ reis/: 1-4-6-8
Mac/beth/ e/ Ban/quo/, sal/ve/ pois!/ 2-4-6-8

Agora, a presença do verso decassílabo:

3.ª BRUXA

Salve, Macbeth, que ainda sereis rei!

(SHAKESPEARE, s/d, p. 28)

Sal/ve/, Mac/beth/, que a/in/da/ se/reis/ rei!/ 1-4-6-10

Também ocorre o verso hexassílabo:

3.ª BRUXA

Um tambor, um tambor!
Macbeth está chegando.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 27)

Um/ tam/bor/, um/ tam/bor!/ 1-3-4-6
Mac/beth/ es/tá/ che/gan/do. 2-4-6

Ou, até mesmo, a ocorrência do verso dodecassílabo:

2.ª BRUXA

Salve, Macbeth! Salve tu, *thane* de Cawdor!

(SHAKESPEARE, s/d, p. 27)

2.ª BRUXA

Sal/ve/, Mac/beth!/ Sal/ve/ tu/, tha/ne/ de/ Caw/dor!/ 1-4-5-7-8-12

Por fim, as bruxas parecem falar no eneassílabo de forma mais plena, no Ato IV, Cena 1, ali o padrão hegemônico é o verso eneassílabo. Separamos abaixo um trecho de cada uma das três bruxas.

1.^a BRUXA

O caldeirão vamos circundar,
e envenenadas tripas jogar.
Suaste veneno, enquanto dormias,
por trinta e uma noites e dias
na fria pedra, ó sapo, entocado:
vai tu primeiro ao pote encantado.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 85)

O/ <u>cal</u> /dei/ <u>rão</u> / va/mos/ <u>cir</u> /cun/ <u>dar</u> /,	2-4-7-9
e en/ <u>ve</u> /ne/ <u>na</u> /das/ <u>tri</u> /pas/ jo/ <u>gar</u> /.	2-4-6-9
<u>Suas</u> /te/ ve/ <u>ne</u> /no, en/ <u>quan</u> /to/ dor/ <u>mi</u> /as,	1-4-6-9
por/ <u>trin</u> /ta e/ <u>u</u> /ma/ <u>noi</u> /tes/ e/ <u>di</u> /as	2-4-6-9
na/ <u>fri</u> /a/ <u>pe</u> /dra, ó/ <u>sa</u> /po, en/to/ <u>ca</u> /do:	2-4-6-9
vai/ <u>tu</u> / pri/ <u>mei</u> /ro ao/ <u>po</u> /te en/can/ <u>ta</u> /do.	2-4-6-9

2.^a BRUXA

Pela ferroada em meu polegar,
algum malvado já vai chegar.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 87)

<u>Pe</u> /la/ fe/ <u>rroa</u> /da em/ <u>meu</u> / po/le/ <u>gar</u> /,	1-4-6-9
al/ <u>gum</u> / mal/ <u>va</u> /do/ já/ <u>vai</u> / che/ <u>gar</u> /.	2-4-7-9

3.^a BRUXA

[...]

beijos de tártaro, e até o nariz
de um turco: engrosse a papa isso tudo;
e mais de um tigre qualquer miúdo,
do caldeirão forme o conteúdo.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 86)

<u>bei</u> /ços/ de/ <u>tár</u> /ta/ro, e a/ <u>té o</u> / na/ <u>riz</u> /	1-4-7-9
de um/ <u>tur</u> /co: en/ <u>gro</u> /sse a/ <u>pa</u> /pa i/sso/ <u>tu</u> /do;	2-4-6-9
e/ <u>mais</u> / de um/ <u>tí</u> /gre/ qual/ <u>quer</u> / mi/ <u>ú</u> /do,	2-4-7-9
do/ <u>cal</u> /dei/ <u>rão</u> / for/me o/ <u>con</u> /te/ <u>ú</u> /do.	2-4-7-9

Voltando à questão das interpolações, as falas de Hécate devem ser uma delas, pois, como aponta Péricles Eugênio, esses acréscimos são

claramente apontáveis não só pelo fato de o verso não ser trocaico, como nas outras falas das bruxas, e sim iâmbico, mas ainda em razão de circunstâncias que não combinam com as sabidamente autênticas (assim a “furna de Aqueronte”, quando Macbeth vai é uma caverna da Escócia;

ser ele chamado “filho” das bruxas; a acusação de terem elas feito tratos com ele; a divisão de “recompensas” etc.) e até de certos ridículos, como o de as bruxas dançarem uma ronda para desanuviar o espírito do rei. (RAMOS, s/d, p. 6)

Hécate no texto original fala em iambos de quatro acentos, que Péricles Eugênio traduziu em versos decassílabos, embora o fecho da fala de Hécate no Ato III, Cena 5, seja em versos dodecassílabos, como pode ser visto abaixo, no trecho final de sua fala:

HÉCATE

[...]

Desdenhará o destino; zombará
da morte; e as esperanças levará
acima de sabedoria e bem;
acima de qualquer temor, também.
Sabeis que segurança por demais
é o pior inimigo dos mortais.

(Canto atrás do palco: “Vinde embora! Vinde embora!”, etc.)

Ouvi, meu pequenino espírito me chama:
sentado numa espessa nuvem me reclama.
Sai.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 82)

HÉCATE

Des/ <u>de</u> /nha/ <u>rá</u> o/ des/ <u>ti</u> /no/; <u>zom</u> /ba/ <u>rá</u> /	2-4-6-8-10
da/ <u>mor</u> /te; e as/ <u>es</u> /pe/ <u>ran</u> /ças/ <u>le</u> /va/ <u>rá</u> /	2-4-6-8-10
a/ <u>ci</u> /ma/ <u>de</u> / sa/ <u>be</u> /do/ <u>ri</u> /a e/ <u>bem</u> /;	2-4-6-8-10
a/ <u>ci</u> /ma/ <u>de</u> / qual/ <u>quer</u> / te/ <u>mor</u> /, tam/ <u>bém</u> /.	2-4-6-8-10
Sa/ <u>beis</u> / que/ <u>se</u> /gu/ <u>ran</u> /ça/ <u>por</u> / de/ <u>mais</u> /	2-4-6-8-10
é o/ pi/ <u>or</u> / i/ní/ <u>mi</u> /go/ <u>dos</u> / mor/ <u>tais</u> /.	3-6-8-10
Ou/ <u>vi</u> /, meu/ <u>pe</u> /que/ <u>ni</u> /no es/ <u>pí</u> /ri/ <u>to</u> / me/ <u>cha</u> /ma:	2-4-6-8-10-12
Sen/ <u>ta</u> /do/ <u>nu</u> /ma es/ <u>pe</u> /ssa/ <u>nu</u> /vem/ <u>me</u> / re/ <u>cla</u> /ma.	2-4-6-8-10-12

O trecho deixa clara a presença dos versos decassílabos e o do andamento binário iâmbico com cinco acentos, com uma exceção no final. Também há os dois versos finais (o primeiro deles, “Ouvi, meu pequenino espírito me chama”, poderia ser entendido como um dissílabo seguido de decassílabo) com doze sílabas, divergindo um pouco do que afirma Péricles Eugênio em sua introdução sobre o processo de tradução, mas nada que estranhe o leitor, pois as pequenas variações métricas estão presentes em todas as traduções de Péricles Eugênio das peças de William Shakespeare, o que também ocorre no original, fica-se novamente registrado.

A peça *Otelo, o Mouro de Veneza*, traduzida por Péricles Eugênio, foi publicada em 1985, também pelo Círculo do Livro. Parece ter sido desejo do tradutor fechar o ciclo de tradução das grandes peças de Shakespeare, ao lado de *Hamlet* e *Macbeth*, como o

próprio afirma em sua introdução: “ Não é esta a primeira tradução a aparecer em nossa língua; até um rei já empreendeu a tarefa de a pôr em português. Há pois vários antecedentes; mas depois de traduzir o *Hamlet* e o *Macbeth*, não quisemos excluir de nosso esforço o *Othelo*, essa peça sedutoramente grande” (RAMOS, 1985, p. 20). A peça *Otelo* mantém a tradição das profusas notas apresentadas por Péricles Eugênio, como acompanhamento do texto. Neste caso, temos 243 notas. É verdade, que, embora sejam numerosas, nem chegam perto das 685 notas de *Hamlet*.

Como dizíamos atrás, esta peça traduzida por Péricles Eugênio parece não ter tido grande repercussão em sua bibliografia, ao ponto de não haver nenhuma referência a ela em sua biografia “O poeta trabalhador”. De qualquer forma, deixaremos registrado aqui um pouco deste outro empreendimento de Péricles Eugênio em relação à obra de William Shakespeare.

É de William Schoenbaum⁷⁶ a informação de que Shakespeare tenha composto o *Otelo* após voltar de uma viagem a Itália. O motivo da viagem foi fugir de uma praga que grassou sobre Londres, entre os anos de 1592 e 1594. Período em que as atividades coletivas foram proibidas, incluso aí as seções teatrais. Outra peça que pode ter sido escrita sobre o influxo da viagem a Itália, foi *The Merchant of Venice*.

Acredita-se que a peça tenha sido redigida entre 1602 e 1604, logo depois do *Hamlet*. Já a sua representação, segundo Kenneth Muir, em 1604 há o registro dela, embora não necessariamente a primeira. De qualquer forma, em 1613, há o registro de uma representação “por ocasião das festividades em regozijo pelo casamento da princesa Elizabeth, filha do rei Jaime, com o príncipe Frederico, eleitor palatino do Reno” (RAMOS, 1985, p. 19).

Já sobre a publicação textual da peça, registra Péricles Eugênio, que é de 1622

o primeiro in-quarto (Q1), que tem autoridade textual junto com a versão publicada no primeiro fólio, em 1623, sob o título *The Tragedie of Othello, the Moore of Venice*. Essa versão marca atos e cenas, com uma relação dos nomes das personagens no fim. Q2 é de 1630, mas já não oferece o mesmo interesse textual. Quanto a Q1 e F1, suscitam problemas como os seguintes: há passagens omitidas no in-quarto, constantes de F1; há passagens omitidas em F1, constantes de Q1. Quando há divergência no texto, o problema do editor é optar por uma das lições, havendo ainda a possibilidade de emendas, caso ambos os textos pareçam incorretos. Por isso mesmo as edições modernas da peça

⁷⁶ W. Schoenbaum. *William Shakespeare, A compact Documentary Life*, Oxford University Press, ed. de 1978.

são obra de especialistas, que num ponto ou noutro sempre discordam.
(RAMOS, 1985, p. 19)

Observamos neste caso um problema próximo ao do *Hamlet*, cujo texto moderno nasce deste incessante cotejar de versões. No caso do *Otelo* de Péricles Eugênio, ele utilizou como base para sua tradução as edições de H. H. Furness, de 1886, H. C. Hart, de 1903, e, principalmente, a de George Lyman Kittredge, em seu *Sixteen Plays of Shakespeare*, na edição de 1946, embora a primeira seja de 1939. Outras mais recentes também foram utilizadas, como a de Kenneth Muir e a de Gamini Salgado.

Em relação à sua tradução, ponto de nosso maior interesse, diz ele em sua introdução que se valeu “do verso decassílabo, mas também do de doze sílabas, sempre que o molde nos pareceu dever alargar-se por imposições da expressão” (RAMOS, 1985, p. 20). O que retiramos de importante da citação, e que já ocorreu no *Macbeth*, foi a mudança de postura de Péricles Eugênio frente o pentâmetro iâmbico, uma vez que nos sonetos e no *Hamlet* ele buscou o verso maior de doze sílabas como padrão, enquanto no *Macbeth* e no *Otelo* tenha tentado uma medida mais próxima ao original.

Exemplo de tradução, que engloba o que Péricles Eugênio registra em sua citação acima, está logo nas primeiras linhas do diálogo inicial da peça, entre Rodrigo (um cavalheiro veneziano) e Iago, ali, entre a hegemonia dos versos decassílabos surge, hora ou outra, um verso dodecassílabo, como observamos abaixo, no trecho seguido de sua escansão:

RODRIGO

Absurdo; não me contes; contrario-me
por teres tu, que usaste a minha bolsa
como se fossem teus os seus cordões,
sabido disso, Iago.

IAGO

Pelo sangue
de Cristo, vós não me quereis ouvir;
passai a detestar-me, se jamais sonhei
com coisa assim.

RODRIGO

Tu me disseste que
lhe tinhas ódio.

IAGO

Desprezai-me, se
eu não tiver. Três grandes da cidade,
de barrete na mão, foram pedir-lhe
que me fizesse seu lugar-tenente;

eu, pela minha fé, sei meu valor;
 não mereço lugar abaixo desse.
 Mas por amor de seu orgulho e fins,
 ele os ilude com um falar bombástico,
 todo estofado com expressões de guerra:
 rejeita os mediadores. “Certo”, diz,
 “já escolho meu oficial.” E quem?
 Um grande calculista, na verdade,
 um certo Miguel Cássio, um florentino,
 que com a bela mulher quase se dana;
 jamais pôs ele um esquadrão em campo
 nem sabe as formações para a batalha
 mais que uma moça, exceto por teorias
 livrescas, dessas tais que os conselheiros
 togados poderiam externar
 com a mesma habilidade. Sua ciência
 de soldado é sem prática, é palrice.
 Ele, porém, senhor, foi o escolhido,
 e eu, experimentado em Rodes, Chipre,
 e noutros campos, de cristãos e de gentios,
 devo deixar que um simples guarda-livros
 ponha em calma, sem vento, a minha nau.
 Esse que conta usando moedas gastas,
 ele é que na hora certa deverá
 ser o lugar-tenente, e eu, Deus nos valha!
 o alferes de Sua Senhoria, o Mouro.

(SHAKESPEARE, 1985, p. 25-26)

RODRIGO

Ab/sur/do/; não/ me/ con/tes/; con/tra/rio/-me/ 2-4-6-8-10
 por/ te/res/ tu/, que u/sas/te a/ mi/nha/ bol/sa 2-4-6-8-10
co/mo/ se/ fo/ssem/ teus/ os/ seus/ cor/dões/, 1-4-6-8-10
 sa/bi/do/ di/sso, I/a/go/.

IAGO

Pe/lo/ san/gue 2-4-6-8-10
 de/ Cris/to/, vós/ não/ me/ que/reis/ ou/vir/; 2-4-6-8-10
 pa/ssai/ a/ de/tes/tar/-me/, se/ ja/mais/ so/nhei/ 2-4-6-8-10-12
 com/ coi/sa a/ssim/.

RODRIGO

Tu/ me/ di/sses/te/ que/ 2-4-6-8-10
 lhe/ ti/nhas/ ó/dio/.

IAGO

Des/pre/zai/-me/, se/ 2-4-6-8-10
 eu/ não/ ti/ver/. Três/ gran/des/ da/ ci/da/de, 2-4-6-8-10
 de/ ba/rre/te/ na/ mão/, fo/ram/ pe/dir/-lhe 3-6-7-10
 que/ me/ fi/ze/sse/ seu/ lu/gar/-te/nen/te; 2-4-6-8-10
eu/, pe/la/ mi/nha/ fé/, sei/ meu/ va/lor/; 1-4-6-8-10
 não/ me/re/ço/ lu/gar/ a/bai/xo/ de/sse. 3-6-8-10
 Mas/ por/ a/mor/ de/ seu/ or/gu/lho e/ fins/, 2-4-6-8-10
e/le os/ i/lu/de/ com um/ fa/lar/ bom/bás/tico, 1-4-6-8-10
to/do es/to/fa/do/ com ex/pre/ssões/ de/ gue/rra: 1-4-6-8-10

re/ <u>jei</u> /ta os/ <u>me</u> /dia/ <u>do</u> /res/. “ <u>Cer</u> /to”, <u>diz</u> ,	2-4-6-8-10
“já es/ <u>co</u> /lho/ <u>meu</u> / o/ <u>fi</u> /ci/ <u>al</u> .” E/ <u>quem</u> /?	2-4-6-8-10
Um/ <u>gran</u> /de/ <u>cal</u> /cu/ <u>lis</u> /ta/, <u>na</u> / ver/ <u>da</u> /de,	2-4-6-8-10
um/ <u>cer</u> /to/ Mi/guel/ <u>Cá</u> /ssio, um/ <u>flo</u> /ren/ <u>ti</u> /no,	2-6-8-10
que/ com a/ <u>be</u> /la/ mu/ <u>lher</u> / <u>qua</u> /se/ se/ <u>da</u> /na;	3-6-7-10
ja/ <u>mais</u> / pôs/ <u>e</u> /le um/ <u>es</u> /qua/ <u>drão</u> / em/ <u>cam</u> /po	2-4-6-8-10
nem/ <u>sa</u> /be as/ <u>for</u> /ma/ <u>ções</u> / <u>pa</u> /ra a/ ba/ <u>ta</u> /lha	2-4-6-7-10
<u>mais</u> / que u/ma/ <u>mo</u> /ça, ex/ <u>ce</u> /to/ <u>por</u> / teo/ <u>ri</u> /as	1-4-6-8-10
li/ <u>vres</u> /cas/, <u>de</u> /ssas/ <u>tais</u> / que os/ <u>con</u> /se/ <u>lhei</u> /ros	2-4-6-8-10
to/ <u>ga</u> /dos/ <u>po</u> /de/ <u>ri</u> /am/ <u>ex</u> /ter/ <u>nar</u> /	2-4-6-8-10
com a/ <u>mes</u> /ma ha/ <u>bi</u> /li/ <u>da</u> /de/. <u>Sua</u> / ci/ <u>ên</u> /cia	2-4-6-8-10
de/ sol/ <u>da</u> /do é/ sem/ <u>prá</u> /ti/ <u>ca</u> , <u>é</u> / pal/ <u>ri</u> /ce.	3-6-8-10
<u>E</u> /le/, po/ <u>rém</u> /, se/ <u>nhor</u> /, foi/ <u>o</u> es/ <u>co</u> / <u>lhi</u> /do,	1-4-6-8-10
<u>e eu</u> /, ex/pe/ <u>ri</u> /men/ <u>ta</u> /do em/ <u>Ro</u> /des/, <u>Chi</u> /pre,	1-4-6-8-10
e/ <u>nou</u> /tros/ <u>cam</u> /pos/, <u>de</u> / cris/ <u>tãos</u> / e/ <u>de</u> / gen/ <u>ti</u> /os,	2-4-6-8-10-12
<u>de</u> /vo/ dei/ <u>xar</u> / que um/ <u>sim</u> /ples/ <u>guar</u> /da/- <u>li</u> /vros	1-4-6-8-10
po/nha em/ <u>cal</u> /ma/, sem/ <u>ven</u> /to, a/ <u>mi</u> /nha/ <u>nau</u> /.	3-6-8-10
<u>E</u> /sse/ que/ <u>con</u> /ta u/ <u>san</u> /do/ <u>moe</u> /das/ <u>gas</u> /tas,	1-4-6-8-10
e/ <u>le é</u> / que/ <u>na ho</u> /ra/ <u>cer</u> /ta/ <u>de</u> /ve/ <u>rá</u> /	2-4-6-8-10
<u>ser</u> / o/ lu/ <u>gar</u> /-te/ <u>nen</u> /te, e eu/, <u>Deus</u> / nos/ <u>va</u> /lha!	1-4-6-8-10
o al/ <u>fe</u> /res/ de/ <u>Sua</u> / Se/nho/ <u>ri</u> /a, o/ <u>Mou</u> /ro.	2-5-8-10

O trecho, embora longo, serve para demonstrar como alguns versos dodecassílabos estão infiltrados na grande maioria decassílabica. Também percebemos que alguns versos decassílabos, assim como observado no *Hamlet* e no *Macbeth*, são formados com partes da fala de personagens diferentes, como reproduzimos abaixo:

RODRIGO

[...]
sabido disso, Iago.

IAGO

Pelo sangue

sa/bi/do/ di/sso, I/a/go/. || Pe/lo/ san/gue 2-4-6-8-10

Entendemos que com este panorama das traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos da obra de William Shakespeare tenhamos dado um olhar abrangente sobre seu trabalho tradutório, e sobre a sua posição frente o vate inglês. A idéia era expor um pouco de cada obra para que o conjunto nos desse este panorama, esperamos ter conseguido, e clareado alguns pontos ao leitor. Pensando no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, acreditamos que um novo passo seria trabalhar com as traduções de Shakespeare em manuscritos presentes no acervo, e ver neste material não publicado ou finalizado como se dá o trabalho de tradução, e a partir daí compará-lo com as peças publicadas.

4.2.5 Poetas de Inglaterra

Outra publicação de Péricles Eugênio da Silva Ramos que demonstra seu apreço pela poesia em língua inglesa é, sem dúvida, a antologia *Poetas de Inglaterra*, publicada em 1970. Com parceira de Paulo Vizioli, professor de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana da Universidade de São Paulo, Péricles Eugênio traça uma linha diacrônica da poesia inglesa, e seus principais poetas, desde Geoffrey Chaucer, no século XIV, passando por algumas baladas do século XV, depois pelo período elisabetano no século XVI, e assim, de século em século, até finalizar a antologia com o poeta gaulês Dylan Thomas, no século XX.

Como introdução à antologia, Péricles Eugênio redigi uma curta “Advertência” em que esclarece as diretrizes de sua publicação. Inicia citando um trecho de T. S. Eliot, que acredita que ao leitor comum um dos proveitos de uma antologia seria a possibilidade “da comparação ao nosso alcance, em reduzido espaço, entre poemas de várias épocas, de modo que assim nos fica aberto um panorama do progresso da poesia” (RAMOS, 1970, p. 7). Nas palavras de Eliot:

Se há muita coisa que só podemos aprender lendo integralmente um poeta, há muito igualmente que aprender passando de um poeta a outro. Caminharmos para diante ou para trás, entre uma balada da fronteira anglo-escocesa, uma canção elisabetana, um poema lírico de Blake ou Shelley e um monólogo de Browning, é habilitar-nos a colher experiências emocionais, bem como motivos de reflexão, que a atenção concentrada num só poeta não pode fornecer. Assim como num jantar bem apresentado (perdoai-me lembrar-vos tais prazeres nestes tempos), o que apreciamos não é a quantidade dos pratos, mas a combinação das boas coisas, no mesmo sentido devemos tomar os prazeres da poesia. (ELIOT, apud, RAMOS, 1970, p. 7)

É exatamente esta mesma liberdade de caminhar adiante ou atrás que o leitor encontra na *Poesia de Inglaterra*, nela “é possível fazer a caminhada sugerida por T. S. Eliot, entre uma balada fronteiriça, uma canção elisabetana, um poema lírico de Blake ou Shelley e um monólogo de Browning” (1970, p. 7). Num sentido próximo, Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura*, já proclamava que “o MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (POUND, 2006, p. 23), como exemplo a este método, diz que

não é sensato avaliar determinado autor ou período sem examinar, *pelo menos*, uma obra do período imediatamente anterior; assim, antes de

chegar a um pronunciamento definitivo acerca da década de 1890, dê-se uma vista de olhos em Rossetti; antes de decidir sobre Rossetti, leiam-se algumas páginas de Browning, e assim por diante. (POUND, 2006, p. 139).

Imbuído deste espírito eliotiano, ou pondeano, poderia ser feita com proveito a leitura da antologia *Poetas de Inglaterra*. Experiência comparativa que poderíamos realizar ao apresentar dois poemas traduzidos por Péricles Eugênio dos dois poetas citados por Ezra Pound. Sobre o tema comum do desflorar da primavera, Robert Browning (1812-1889) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) compõem, respectivamente, os seguintes poemas: “Pensando na Pátria, Quando no Exterior” (“*Home-Thoughts, From Abroad*”); e “Ardor e Memória” (“*Ardour and Memory*”), poemas que reproduzimos abaixo, e que o leitor poderá cotejar como o propõem Eliot e Pound:

Pensando na Pátria, Quando no Exterior

Oh, estar na Inglaterra,
 agora que é abril! Em minha terra,
 numa destas manhãs descobre alguém,
 mesmo se pouco atento, ao despertar,
 que em torno ao tronco do olmo os galhos e também
 os ramos baixos miúdas folhas já contêm;
 e o tentilhão gorjeia no pomar,
 agora, na Inglaterra!

E após abril, quando vem maio os passarinhos,
 as andorinhas fazem os seus ninhos!
 Minha pereira, sobre o campo debruçada,
 da sebe espalha sobre o trevo
 flores e gotas da orvalhada;
 vê, no florido ramo que se inclina,
 esse é o tordo sagaz, que duas vezes trina
 cada canção, para ninguém pensar
 que ele não pode recobrar
 o seu primeiro, belo e descuidado enlevo!
 Parecem rudes com o orvalho os prados:
 todos porém se alegrarão,
 quando ao chegar o meia-dia forem despertados
 os ranúnculos, dote das criancinhas,
 tão mais brilhantes do que as flores do melão!

(RAMOS, 1970, p. 213)

Ardor e Memória

A voz do cuco, o palpitar do coração da primavera;
 a cor vermelha do botão, que foge quando se abre,
 formosa e clara, a rosa de olhos grandes;
 as nuvens de verão, a visitarem asas

com as labaredas da alva e do poente;
os furtivos e trêmulos ribeiros, renascidos para a luz
entre as brisas não mais implumes e os desejos da manhã,
enquanto as filhas da alvorada vão cantando:

- tudo isso agrada a ardor, e mais memória; e quando partem
as alegrias, e através dos ramos negros da floresta em vôo
o vento se arremessa a luz brandindo,
mesmo então o verdor sozinho da roseira
resplenderá vermelho, embora a rosa esteja morta,
entre canções e cantos fúnebres, sem fim.

(RAMOS, 1970, p. 221)

Seguindo em sua “Advertência”, Péricles Eugênio comenta sobre o processo de tradução, e do fato de ter adotado técnicas diferentes, pois

conforme a época em que as transposições foram feitas (e algumas delas datam de vinte anos, de quando assinávamos uma secção de poesia traduzida no suplemento literário do *Jornal de São Paulo*) usamos ou não a rima, bem como nos valem da homeometria ou do verso flutuante. Também a adoção de uma técnica ou de outra fluiu do que nos pareceu mais adequado para a versão em português, diante de cada texto, concretamente. (RAMOS, 1970, p. 7)

Embora, nesta “Advertência”, Péricles Eugênio utilize os verbos no plural, entendemos que ele faça referência apenas à sua parte do trabalho de tradução, como fica claro na citação ao fazer referência à sua coluna “Antologia”, no *Jornal de São Paulo*. Em relação a Paulo Vizioli, afirma que “ao seu conhecimento da poesia da Inglaterra une fina percepção dos valores do texto e ardente desejo de os transpor para a nossa língua” (RAMOS, 1970, p. 7).

Como adiantamos anteriormente, a divisão da antologia é feita por séculos, do século XIV ao século XX. Como amostragem do conteúdo, citamos apenas alguns nomes dos poetas traduzidos, ao lado do nome, em parênteses, segue o século pertencente: Geoffrey Chaucer (XIV); Baladas (XV); Edmund Spenser (XVI); William Shakespeare (XVI); John Donne (XVII); John Milton (XVII); Alexandre Pope (XVIII); William Blake (XVIII); William Wordsworth (XIX); Samuel Taylor Coleridge (XIX); Lord Byron (XIX); Percy Shelley (XIX); John Keats (XIX); Robert Browning (XIX); W. B. Yeats (XX); James Joyce (XX); T. S. Eliot (XX); Dylan Thomas (XX).

Mesmo que Péricles Eugênio seja o responsável por grande parte dos poemas traduzidos, Paulo Vizioli é o único tradutor do capítulo referente às “Baladas”, assim como dos poemas de Alexander Pope, Robert Burns e Dylan Thomas. Os outros poetas da

antologia foram traduzidos por Péricles Eugênio, contando alguns poemas destes poetas também com a tradução de Paulo Vizioli.

Destacamos na antologia, entretanto, o poema “Minha Última Duquesa”, do poeta Robert Browning, poema cuja tradução foi assinada por ambos tradutores, Péricles Eugênio e Paulo Vizioli. A nós parece fato único esta assinatura conjunta de tradução na carreira de Péricles Eugênio.

Como afirmamos, anteriormente, a antologia *Poetas de Inglaterra* engloba alguns poemas publicados por Péricles Eugênio em sua coluna chamada “Antologia” no suplemento literário do *Jornal de São Paulo*, jornal este em que colaborou entre 1949 e 1950. Cotejar os poemas publicados no jornal com os publicados em *Poetas de Inglaterra* dá a devida demonstração de obra inacabada, ou *work in progress*, na carreira de Péricles Eugênio, sempre modificando seus textos diante de uma nova oportunidade de publicação, e isto, dos seus poemas às suas traduções.

Esta posição de abertura para novas soluções tradutórias vem exposta em sua “Advertência”, como já mostramos atrás, e ressaltamos aqui novamente, quando o tradutor diz que “conforme a época em que as transposições foram feitas usamos ou não a rima, bem como nos valem da homeometria ou do verso flutuante” (RAMOS, 1970, p. 7). Isto fica patente na tradução de um conhecido poema de William Blake (1757-1827), “O Tigre” (“*The Tyger*”), onde na versão de 1950 Péricles Eugênio utiliza “versos flutuantes”, ou seja, o seu verso livre, enquanto na versão de *Poetas de Inglaterra*, de 1970, o tradutor utiliza versos “homeométricos” ao traduzir o poema em versos heptassílabos. Abaixo a versão publicada em 19 de março de 1950, no *Jornal de São Paulo*, em que visualmente já é possível perceber a variação métrica:

O Tigre

Tigre, tigre, que flamejas
Pelas florestas da noite,
Que mão, que olho imortal
Pode forjar tua terrível simetria?

Em que abismos, em que céus,
Ardia o fogo de teus olhos?
Sobre que vãos
Que mão ousou arrebatrar o fogo?

Que espadas perderam, e que arte,
Dobrar as fibras do teu coração?
E quando o coração se pôs a palpitar,
Que mão terrível, que terríveis pés?

Que martelo? Que corrente?
 Em que fornalha esteve teu cérebro?
 Que bigorna? Que terrível punho
 Ousou colher os seus temores?

Quando as estrelas atiraram suas lanças
 E molharam o céu com suas lágrimas
 Será que ele sorriu ao ver a sua obra?
 O que faz o Cordeiro, esse também te fez?

Tigre, tigre, que flamejas
 Pelas florestas da noite,
 Que mão, que olho imortal
 Pode forjar tua terrível simetria?

(RAMOS, 1950, p. 3)

Apenas como exemplificação, poderíamos escandir as duas últimas estrofes e perceber a “flutuação” métrica:

<u>Quan</u> /do as/ es/ <u>tre</u> /las/ a/ti/ <u>ra</u> /ram/ su/as/ <u>lan</u> /ças	1-4-8-12
E/ mo/ <u>lha</u> /ram/ o/ <u>céu</u> / com/ <u>su</u> /as/ <u>lá</u> /grimas	3-6-8-10
Se/ <u>rá</u> / que e/le/ so/ <u>rriu</u> / ao/ <u>ver</u> / a/ <u>su</u> /a/ <u>o</u> /bra?	2-6-8-10-12
O/ que/ <u>faz</u> / o/ Cor/ <u>dei</u> /ro, e/sse/ tam/ <u>bém</u> / te/ <u>fez</u> /?	3-6-10-12
<u>Ti</u> /gre/, <u>ti</u> /gre/, <u>que</u> / fla/ <u>me</u> /jas	1-3-5-7
<u>Pe</u> /las/ flo/ <u>res</u> /tas/ da/ <u>noi</u> /te,	1-4-7
Que/ <u>mão</u> /, que/ <u>o</u> /lho i/mor/ <u>tal</u> /	2-4-7
<u>Po</u> /de/ for/ <u>jar</u> / tu/a/ te/ <u>rri</u> /vel/ si/me/ <u>tri</u> /a?	1-4-8-12

Muito diferente da versão de *Poetas de Inglaterra*, com os seus versos rigorosamente heptassílabos, com uma possível exceção que mais abaixo iremos comentar:

O Tigre

Tigre, tigre, que flamejas
 pelas florestas noturnas,
 que mão, que olhos imortais
 te forjaram tão terrível?

Em que abismos, em que céus
 o fogo que eram teus olhos
 ousou voar sobre que asas?
 Que mão roubou esse fogo?

Que arte e que ombros te trançaram
 as fibras do coração?
 E quando este palpitou,

que mãos, que terríveis pés?

Qual o malho? Que corrente?
Que forja fundiu teu cérebro?
Que bigorna? Qual o punho
que ousou colher seus terrores?

Quando os astros dardejaram,
molhando o céu com seu pranto,
Êle sorriu vendo sua obra?
Fêz-te Quem fêz o Cordeiro?

Tigre, tigre que flamejas
pelas florestas noturnas,
que mão, que olhos imortais
te forjaram tão terrível?

(RAMOS, 1970, p. 124-125)

Novamente retiramos as duas estrofes finais como exemplo do verso medido, contudo chamamos a atenção para um dos versos, que seria o único do poema a fugir da medida heptassilábica:

<u>Quan</u> /do os/ <u>as</u> /tros/ dar/de/ <u>ja</u> /ram,	1-3-7
mo/ <u>lhan</u> /do o/ <u>céu</u> / com/ seu/ <u>pran</u> /to,	2-4-7
<u>Ê</u> /le/ so/ <u>rriu</u> / <u>ven</u> /do/ sua/ <u>o</u> /bra?	1-4-5-8
<u>Fêz</u> -te/ Quem/ <u>fêz</u> / o/ Cor/ <u>dei</u> /ro?	1-4-7
<u>Ti</u> /gre/, <u>ti</u> /gre/ <u>que</u> / fla/ <u>me</u> /jas	1-3-5-7
<u>pe</u> /las/ flo/ <u>res</u> /tas/ no/ <u>tur</u> /nas,	1-4-7
que/ <u>mão</u> /, <u>que o</u> /lhos/ <u>i</u> /mor/ <u>tais</u> /	2-3-5-7
<u>te</u> / for/ <u>ja</u> /ram/ <u>tão</u> / te/ <u>rri</u> /vel?	1-3-5-7

Embora expondo apenas estas duas estrofes escandidas, todas as outras são compostas por versos heptassílabos. Porém, o terceiro verso da penúltima estrofe “Ele sorriu vendo sua obra” contém uma medida diferente. Entendemos que o verso poderia ser lido de duas maneiras. Uma da forma como identificamos acima:

Ê/le/ so/rriu/ ven/do/ sua/ o/bra? 1-4-5-8

E outra como um verso eneassílabo, fazendo o hiato em “sua”:

Ê/le/ so/rriu/ ven/do/ su/a/ o/bra? 1-4-5-9

Nossa escolha pela primeira opção decorre do fato de podermos ver neste verso uma união de dois tetrassílabos, funcionando como verdadeiros pés quebrados do verso

maior heptassílabo, e não desconstruindo, desta forma, o ritmo encetado pelo verso com sete sílabas. Em uma nova organização visual, poderíamos estabelecer os versos da seguinte maneira:

<u>Quan</u> /do os/ <u>as</u> /tros/ dar/de/ <u>ja</u> /ram,	1-3-7
mo/ <u>lhan</u> /do o/ <u>céu</u> / com/ seu/ <u>pran</u> /to,	2-4-7
<u>Ê</u> /le/ so/ <u>rriu</u> /	1-4
<u>ven</u> /do/ sua/ <u>o</u> /bra?	1-4
<u>Fêz</u> /-te/ Quem/ <u>fêz</u> / o/ Cor/ <u>dei</u> /ro?	1-4-7

Este encontro no verso de duas sílabas teoricamente fortes, entre “*sorriu vendo*”, nos chamou a atenção para a possibilidade deste duplo tetrassílabo, o que não alteraria na prática a medida do poema, ao contrário do que aconteceria se ele fosse visto como um octossílabo ou eneassílabo. A não ser que o tradutor tenha pensando na sinalefa entre a sílaba final do verso anterior, “molhando o céu com seu pranto”, com a sílaba inicial de “Ele sorriu vendo sua obra”. Ficando “*pran/to, E/le*”. O que tiraria uma sílaba do verso “Ele sorriu vendo sua obra”, deixando-o com sete sílabas poéticas. Entretanto, a vírgula depois de “pranto” leva a uma pausa maior que não coadunaria com esta elisão.

Paulo Vizioli também traduziu o poema “The Tyger”, não nesta antologia de 1970, cuja tradução é a de Péricles Eugênio, mas num volume de traduções de William Blake intitulado *William Blake: Poesia e Prosa Selecionadas*, que foi publicado em 1993. Em sua tradução, Paulo Vizioli optou por um poema versificado em versos eneassílabos. Reproduzimos abaixo as duas estrofes finais do poema para a visualização do leitor:

Quando os astros, inermes de espanto,
Salpicaram os céus com seu pranto,
Por acaso sorriu teu obreiro?
Quem te fez, fez também o Cordeiro?

Tigre, tigre, flamante fulgor
Nas florestas de denso negror,
Que olho imortal, que mão ousaria
Te moldar a feroz simetria?

(BLAKE, 1993, p. 55)

Outro escritor que aparece estampado na antologia é o romancista irlandês James Joyce (1882-1941), embora consagrado com seus romances *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), Joyce deixou publicado dois volumes de poesias *Chamber Music* (1907) e *Pomes Penyeach* (1927). O poema presente na antologia, “I Hear An Army”, faz parte de

Chamber Music. Na nota introdutória ao poema Péricles Eugênio diz que James Joyce em poesia “não procurou atingir o mesmo nível de realização em que se sustentou como prosador”, e que nos dois volumes de poesia James Joyce “se conservou à margem de tudo aquilo por que é celebrado em prosa e se ateuve aos limites da convenção ou do tradicional” (RAMOS, 1970, p. 273). Ainda para Péricles Eugênio, “a verdadeira poesia de Joyce há de ser encontrada difusa, pelas páginas de *Ulisses* ou do *Finnegans Wake*, principalmente nesta obra críptica, ambiciosa e de enorme campo de referências, em que a sua paixão vocabular o levou à criação de sugestivas palavras, amiúde carregadas de senso poético” (RAMOS, 1970, p. 273).

Sobre o poema “I Hear An Army”, especificamente, Péricles Eugênio diz ser antológico, e nele, assim como em outros de Joyce, “a aparente desconexão dos dois versos finais é de notável efeito e instala o leitor no próprio coração da poesia” (RAMOS, 1970, p. 273). Abaixo reproduzimos o poema traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos:

Ouço Um Exército

Ouço um exército investindo sobre a terra
e o trovão dos cavalos a arremeter, espuma em torno dos joelhos:
arrogantes na armadura negra, atrás deles se erguem,
desdenhando rédeas e vibrando relhos, os cocheiros.

Clamam dentro da noite seus nomes de guerra:
grito dormindo ao escutar, longe, seu riso a rodopiar.
Flama que cega, eles fendem a escuridão dos sonhos,
batendo com estridor, batendo em meu coração como em bigorna.

Vêm sacudindo em triunfo seus longos cabelos verdes:
saem do mar e correm bradando pela praia.
Meu coração, és tão tolo que assim te desesperas?
Meu amor, meu amor, meu amor, por que me abandonaste?

(RAMOS, 1970, p. 275)

A tradução deste poema também foi feita pela primeira vez por Péricles Eugênio em sua coluna “Antologia”, no *Jornal de São Paulo*, no dia 19 de fevereiro de 1950. A versão de 1950 contém pontos diferentes desta publicada em *Poetas de Inglaterra*, como podemos observar abaixo:

Ouço Um Exército

Ouço um exército investindo sobre a terra
E o trovão dos cavalos aos coices, espuma em torno de seus joelhos:

Arrogantes na armadura negra, atrás deles se erguem,
Desdenhando rédeas e vibrando relhos, os cocheiros.

Clamam dentro da noite seus nomes de guerra:
E eu grito dormindo quando escuto ao longe seu riso a girar.
Flama que cega, eles fendem a meia-luz dos sonhos,
Batendo com estridor, batendo no coração como em bigorna.

Vêm sacudindo em triunfo seus longos, verdes cabelos:
Saem do mar e correm bradando vitória pela praia.
Meu coração, assim desconheces o desespero?
Meu amor, meu amor, meu amor, por que me deixaste sozinho?

(RAMOS, 1950, p. 3)

Na primeira estrofe, a diferença é pequena, na verdade, há apenas uma mudança, em vez de “cavalos aos coices” (1950), o tradutor registrou “cavalos a arremeter” (1970), o que parece se aproximar mais do texto original, em que consta “And the thunder of horses plunging, foam about their knees”, com o verbo “*to plunge*” significando mergulhar, precipitar, arrojar.

Na segunda estrofe, indicamos a mudança de “fendem a meia-luz dos sonhos” (1950) por “fendem a escuridão dos sonhos” (1970), novamente Péricles Eugênio parece se aproximar mais da letra original, onde consta “They cleave the gloom of dreams”. O sentido imediato de “*gloom*” nos dicionários segue a idéia de “escuridão”, com algo do sentimento de “tristeza” em volta do vocábulo. Este sentido parece ficar obscurecido ao se utilizar “meia-luz”, que, ironicamente, perde por falta de clareza.

Na terceira e última estrofe, logo no 1.º verso, o tradutor coloca em ordem direta a expressão “cabelos verdes”. Na versão anterior, de 1950, ficamos com a sensação que Péricles Eugênio quis manter a ordem do texto em inglês, o adjetivo seguido do substantivo, como observamos no verso original: “They come shaking in triumph their long, green hair”.

O que ocorre no 2.º verso da última estrofe, comparando ambas as traduções, é interessante, pois Péricles Eugênio na tradução de 1950 inclui no 2.º verso o vocábulo “vitória” que não está no texto original, e o retira na versão de 1970, como pode ser observado abaixo:

Saem do mar e correm bradando vitória pela praia (1950)
saem do mar e correm bradando pela praia (1970)

No original está:

They come out of the sea and run shouting by the shore.

(RAMOS, 1970, p. 274)

Não há, portanto, o termo “vitória” no verso. Por outro lado, no 3.º verso o sentido de “*wisdom*”, como provido de conhecimento ou sabedoria, fica um pouco obscurecido ao se utilizar “desconheces”, mas que na versão de 1970, é melhor incorporado com o termo “tolo”. Vejamos os versos ao lado do original:

My heart, have you no wisdom thus to despair?

(RAMOS, 1970, p. 274)

Meu coração, assim desconheces o desespero? (1950)

Meu coração, és tão tolo que assim te desesparas? (1970)

E, por fim, o último verso que se apega literalmente à letra do original, na versão de 1950, e sofre modificações na versão de 1970, e que o faz ressoar a uma conhecida passagem do Evangelho bíblico. Vejamos mais uma vez os versos ao lado do original:

My love, my love, my love, why have you left me alone?

(RAMOS, 1970, p. 274)

Meu amor, meu amor, meu amor, por que me deixaste sozinho? (1950)

Meu amor, meu amor, meu amor, por que me abandonaste? (1970)

Sem dúvida, ao compararmos as duas traduções, a versão de 1970 é mais cuidada, tentando ater-se ao original, embora com modificações onde necessárias, como vimos na inversão do adjetivo no 1.º verso. A versão de 1950, embora tenha um vínculo maior ao original, foge, em alguns pontos, totalmente da literalidade do poema, como na inclusão do termo “vitória”, que poderia ser entrevista em uma leitura interpretativa do poema, mas que não está presente na letra original.

Para fecharmos nossos comentários sobre a antologia *Poetas de Inglaterra*, gostaríamos de colocar em discussão mais um poema da antologia. Trata-se de um poema do poeta John Donne (1572-1631), “Ó morte, não te orgulhes”. O interesse neste poema ocorre pelo fato da existência no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” de um manuscrito do poema.

O poema, cujo título original é “Death be not proud”, é um soneto nos moldes ingleses, ou seja, três quartetos e um dístico final. A versão publicada do poema está

apresentada em uma estrofe única, apenas com um recuo diferencial do dístico final, como observamos abaixo:

Ó Morte, Não Te Orgulhes

Ò morte, não te orgulhes: nada tens de forte,
 embora poderosa te hajam proclamado,
 pois aqueles que pensas ter aniquilado
 não morrem, nem me podes tu matar, ó morte.
 Agradam teus retratos – sono e quietação,
 logo de ti maior prazer deve provir:
 são os melhores os primeiros a partir,
 - aos ossos dás repouso, à alma libertação.
 És escrava da Sorte, Acaso, reis e audazes;
 veneno, guerra, doença – eis tua companhia;
 se nos põem a dormir papoulas ou magia,
 tanto ou mais do que tu, de que te satisfazes?
 Um breve sono, ao despertar, deixando atrás,
 não mais teremos morte; morte, morrerás!

(RAMOS, 1970, p. 71)

Já a versão do manuscrito contém as separações entre as estrofes, como pode ser visto na **Figura 15**.

O primeiro ponto que chama a atenção do leitor comparando o texto publicado e a versão do manuscrito é que se por um lado a letra cursiva do tradutor possa dificultar a leitura de algumas palavras do texto, por outro, a versão manuscrita apresenta uma maior riqueza em conteúdo e sentido. Dizemos isto porque a estrofe inicial, em seus dois primeiros versos, por exemplo, enquanto se mostra calmamente estabelecida na versão publicada, já no manuscrito, com suas duas versões, demonstra um pouco do processo da escritura, com as hesitações e escolhas do tradutor frente às possibilidades de se estabelecer o texto final.

Vejam os mais de perto as duas versões do manuscrito, a primeira está na parte superior do texto, como, aparentemente, uma versão inicial feita por Péricles Eugênio:

Ó Morte, não te orgulhes; tem-se proclamado
 Poderosa e temível, quando não és forte;

São dois versos dodecassílabos. Registra-se aqui também uma possível variante que segue ao lado deste verso no manuscrito, onde consta: “Temível e contudo não és forte”. Um verso decassílabo, de andamento iâmbico:

Te/mí/vel/ e/ con/tu/do/ não/ és/ for/te 2-4-6-8-10

A segunda versão está no final da folha, como uma variante da primeira estrofe:

Ó Morte, não te orgulhes: nadas tens de forte,
Embora poderosa te ajam proclamado,

Também aqui, há uma anotação paralela que, infelizmente, mesmo utilizando o *zoom* fica difícil definir o que está escrito. Acreditamos que o primeiro termo seja “malgrado”.

Por fim, a segunda variante acabou sendo a que permaneceu na publicação, como pode ser cotejado com o poema cima. As duas versões são formadas por versos dodecassílabos, na verdade todo o soneto traduzido é construído com esta medida, mantendo o padrão de Péricles Eugênio em traduzir grande parte dos pentâmetros iâmbicos em versos com doze sílabas poéticas. Segue a escansão dos dois trechos para esta verificação:

Ó/ Mor/te/, não/ te or/gu/lhes/; tem/-se/ pro/cla/ma/do 2-6-8-12
Po/de/ro/sa e/ te/mí/vel/, quan/do/ não/ és/ for/te; 3-6-8-12

Ó/ Mor/te/, não/ te or/gu/lhes/: na/das/ tens/ de/ for/te, 2-6-8-12
Em/bo/ra/ po/de/ro/sa/ te, a/jam/ pro/cla/ma/do, 2-6-8-12

Cotejando os dois trechos acima com os mesmos versos do original,

Death be not proud, though some have callèd thee
Mighty and dreadful, for thou art no so, (RAMOS, 1970, p. 70),

entendemos que a primeira tentativa de tradução se aproxima mais da organização sintática original, principalmente na justaposição dos dois adjetivos “Mighty” e “dreadful”, ficando “Poderosa” e “temível”, enquanto na segunda tradução apenas “poderosa” tenha permanecido. Não deixa de ser uma experiência possível, através do manuscrito, traçar uma pequena história deste segundo verso do poema “O morte, não te orgulhes”, de John Donne. Começando com a primeira versão do manuscrito:

Poderosa e temível, quando não és forte;

Em seguida, a variante decassilábica:

Temível e contudo não és forte,

Depois, a segunda versão do manuscrito, presente na parte de baixo da folha:

Embora poderosa te hajam proclamado,

Em seguida, a anotação paralela, em que reconhecemos o “malgrado”, mas não o termo seguinte, que deixamos, portanto, em branco:

Malgrado te hajam proclamado,

Por fim, a versão publicada em 1970, na antologia:

embora poderosa te ajam proclamado,

Esta micro e sinuosa história do 2.º verso do poema de John Donne só foi possível com a presença material do manuscrito. Quantas não seriam possíveis, se o acesso a outros manuscritos ocorresse.

4.2.6 Uma Tríade Inglesa: John Keats, Lord Byron e Percy Shelley

Os volumes de poemas dos três poetas ingleses traduzidos por Péricles Eugênio da Silva Ramos foram publicados originalmente pela Art Editora de São Paulo. Recentemente a Editora Hedra reeditou e publicou os volumes de John Keats, Lord Byron e Percy Shelley.

O padrão de apresentação das obras é o mesmo, sempre com uma introdução incluindo dados biográficos dos poetas, além de uma apreciação de suas obras com levantamento bibliográfico crítico parcial, nada muito exaustivo, embora de rica e de profunda densidade em alguns pontos. Por fim, Péricles Eugênio lança mão de uma nota explicativa sobre o processo de tradução para cada poeta em questão.

Estabelecido estes dados iniciais, faremos abaixo uma exposição da tradução feita por Péricles Eugênio destes três representativos poetas da Literatura Inglesa. Começemos por John Keats.

Publicado em 1ª edição, em 1985, e ganhando uma nova edição em 1986, a tradução dos *Poemas de John Keats* valeu a Péricles Eugênio o Prêmio Jabuti de 1986, na categoria “Tradução de Obra Literária”. Nesta edição bilíngüe, o tradutor verteu ao português as principais odes, as baladas “La Belle Dame sans Merci” e “Meg Merrilies”, além de poesias avulsas e sonetos, de John Keats. Também está presente no volume trechos do *Endimião* e do *Hiperíon*. Sobre as odes, diz Péricles Eugênio: “já havíamos publicado traduções de quatro das odes em *Poetas de Inglaterra*, mas sujeitamos esses

esboços a severa revisão, e completamos o resultado com a tradução da “Ode sobre a Indolência” e da ode “Ao Outono” (RAMOS, 1987, p. 31). Em nota à 2ª edição, Péricles Eugênio diz ter optado por traduzir a versão primitiva da balada “La Belle Dame sans merci”, que foi posteriormente revisada por John Keats. Segundo a crítica, o texto primitivo seria superior ao revisto por Keats.

Em sua nota à tradução dos poemas, Péricles Eugênio diz ter traduzido as “odes” sem rima, em versos que variam de seis a vinte e duas sílabas, tendo como base o andamento binário. E indica as seguintes odes como exemplo: “Ode a Psiquê”, “Ode a um Rouxinol”, “Ode sobre uma urna grega” e “Ode sobre a melancolia”. Neste instante não há como não vincularmos este padrão métrico-rítmico utilizado na tradução das odes de John Keats com o utilizado por Péricles Eugênio em sua própria poesia, especialmente em seu livro de estréia de 1946, *Lamentação Floral*. Vale aqui citar novamente o trecho da “Advertência” para sua *Poesia quase completa*, de 1972, em que afirma: “Já no 1.º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros desse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário” (RAMOS, 1972, p. xiii). Após a leitura destes dois trechos acima, não poderíamos deixar de nos questionar, seria este padrão métrico-rítmico utilizado por ele resquícios das leituras de autores clássicos da poesia em língua inglesa? E a utilização do verso branco nas odes de John Keats? Apenas uma forma de facilitar a tradução frente a complexidade das peças poéticas do vate inglês, uma vez que as odes deste são rimadas? Ou o predomínio do verso branco também não teria referência com esta espécie, se ousamos dizer, de paixão do poeta lorenense pela poesia inglesa mais antiga, onde a presença do verso branco é tão comum?

Continuando a nota sobre o processo de tradução, as odes “Sobre a Indolência” e “Ao Outono” por serem “de implicações menos intrincadas” foram traduzidas “em dodecassílabos de andamento também binário (senários [seis] iâmbicos acentuais)” (RAMOS, 1987, p. 31).

Já os poemas avulsos, com medidas menores que o pentâmetro iâmbico ficaram em decassílabos brancos, “os excertos dos poemas longos, em dodecassílabos, também brancos. As baladas foram traduzidas em versos rimados, assim como os sonetos” (RAMOS, 1987, p. 31).

O objetivo final desta tradução, segundo ele, é de ser uma introdução à obra do poeta John Keats. Assim,

O nosso desejo foi captar o mais fielmente possível o pensamento e as imagens de Keats, horizonte não facilmente atingível e mesmo incerto algumas vezes, ou devido a dificuldades do original, ou ao nosso modo de entendê-lo. De qualquer modo, nosso texto servirá de introdução a Keats. (RAMOS, 1987, p. 32)

Estaríamos aqui novamente frente uma crítica via tradução? O que podemos fazer é expor alguns exemplos e soluções de tradução utilizadas por Péricles Eugênio, e deixar entrevisto sua posição frente a obra de John Keats.

Para Péricles Eugênio, na

carreira de Keats pode admitir-se que haja tido uma linha dupla: a primeira vai de *Endimião* aos dois poemas sobre Hiperión, a segunda dos sonetos às odes. Sabe-se, com efeito, que Keats baseou no soneto as estrofes que imaginou para as odes – as quais, nem como forma, nem como conteúdo, devem coisa alguma aos seus antecessores, assinalam os críticos. (RAMOS, 1987, p. 17-18)

Na verdade, John Keats foi um experimentalista consciente do soneto, pois para ele a estrutura do soneto não caía bem na língua inglesa. Péricles Eugênio cita uma carta de Keats, de 1819, endereçada ao irmão George e à cunha Georgiana, em que afirmava o seguinte: “Tenho estado a tentar descobrir uma estrofe de soneto melhor do que a comum. A legítima não quadra bem à língua, por causa das rimas predatórias; a outra parece muito elegíaca, e dificilmente o dístico final tem efeito agradável” (RAMOS, 1987, p. 11-12). Fugindo desta “rima predatória” Péricles Eugênio cita, e traduz, o soneto “What the Thrush Said” (“O que Disse o Tordo”), como um belo exemplo de soneto em versos brancos, que reproduzimos abaixo:

What the thrush Said

O thou whose face hath felt the Winter's wind,
 Whose eye has seen the snow-clouds hung in mist,
 And the black elm tops 'mong the freezing stars,
 To thee the spring will be a harvest-time.
 O thou, whose only book has been the light
 Of supreme darkness which thou feddest on
 Night after night when Phoebus was away,
 To thee the spring shall be a triple morn.
 O fret not after knowledge – I have none,
 And yet my song comes native with the warmth.
 O fret not after knowledge – I have none,
 And yet the Evening listens. He who saddens
 At thought of idleness cannot be idle,
 And he's awake who thinks himself asleep.

(KEATS, 1987, p. 56)

O que Disse o Tordo

Tu, que o vento do inverno já atingiu no rosto
 E viste em meio à bruma as nuvens mães da neve
 E os negros cimos do olmo entre as estrelas gélidas,
 Terás na primavera um tempo de colheita.
 Tu, cujo livro único vem sendo a luz
 Da escuridão suprema, de que te nutriste,
 Noite após noite, quando Febo se ausentava,
 Terás na primavera tríplice manhã.
 Oh, não anseies por saber - eu nada sei,
 Porém a noite escuta-me. Quem se entristece
 Pensando no ócio não se encontra na indolência,
 E está desperto quem se julga adormecido.

(KEATS, 1987, p. 57)

Interessante observar, que o resultado dos versos brancos na tradução para o português parece alcançar um estranhamento ainda maior, uma vez que em inglês ainda ocorrem algumas proximidades sonoras, como, por exemplo, entre o “wind” e “mist” na primeira estrofe. Outro ponto a ser observado, e que poderia desabonar a tese do verso branco, ou ao menos chamar a atenção para uma reiteração sonora, seria a repetição do verso “O fret not after knowledge – I have none”. Em nota a este verso, Péricles Eugênio explica que a repetição seria intencional, com função “imitativa”, uma vez que o tordo também canta duas vezes a mesma melodia, e cita esta explicação como já estabelecida em um verso de Robert Browning.

Como contraponto, reproduzimos agora o outro extremo, o poema “On First Looking into Chapman’s Homer”, que, segundo o próprio John Keats, é considerado seu primeiro poema com expressão própria. Em seguida, segue a tradução de Péricles Eugênio, sob o título de “Ao compulsar, pela Primeira Vez, o Homero de Chapman”. Vejamos como as rimas, ao contrário do poema anterior, estão presentes:

On First Looking into Chapman’s Homer

Much have I travell’d in the realms of gold,
 And many goodly states and kingdoms seen;
 Round many western islands have I been
 Which bards in fealty to Apollo hold.
 Oft of one wide expanse had I been told
 That deep-brow’d Homer ruled as his demesne;
 Yet did I never breathe its pure serene
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:
 Then felt I like some watcher of the skies
 When a new planet swims into his ken;
 Or like stout Cortez when with eagle eyes

He star'd at the pacific – and all his men
 Look'd at each other with a wild surmise –
 Silent, upon a peak in Darien.

(KEATS, 1987, p. 92)

Ao Compulsar, pela Primeira Vez, o Homero de Chapman

Já por impérios de outro eu muito viajara,
 Diversos reinos vira – e quanto belo Estado!
 Já muitas ilhas, a ocidente, eu circundara,
 As quais em feudo Apolo aos bardos tinha doado.

Eu já sabia que em país mais dilatado
 Homero, o que pensava fundo, governara:
 Porém seu límpido ar não tinha ainda aspirado,
 Até que ouvi a voz de Chapman, brava e clara.

Como o que espreita o céu e colhe na visão
 Algum novo planeta, assim fiquei então;
 Ou como quando – de águia o olhar – Cortez nem bem

O Pacífico havia dividido, além,
 - Seus homens a se olhar, supondo com aflição –
 E ficou sem falar, num pico em Darien.

(KEATS, 1987, p. 93)

Destas amostragens, tanto do tradicional soneto rimado quanto do soneto em versos brancos, Péricles Eugênio chama a atenção para algo importante, e que ainda é propagado em alguns ambientes estudantis, principalmente no ensino secundário. Segundo ele, “na Inglaterra os sonetos em versos brancos remontam a Spenser⁷⁷; e dizer-se que no Brasil, quando os primeiros foram publicados, tomou-se isso como ousadia do Modernismo!” (RAMOS, 1987, p. 11). Realmente, pensar em verso branco como recurso moderno é desconhecer a tradição literária inglesa. E aqui, novamente, apontamos a freqüente utilização de Péricles Eugênio dos versos brancos em seus poemas com versos de sete sílabas poéticas, tradicionalmente conhecidos na tradição em língua portuguesa, desde os trovadores aos repentistas do nordeste brasileiro, pela forte presença da rima como principal característica. Modernismo ou tradição?

Das odes de John Keats selecionamos para comentar com maior realce a “Ode sobre uma Urna Grega”, não apenas por ser uma das principais, e bem melhor executadas de John Keats, mas, principalmente, pela análise apresentada por Péricles Eugênio da Silva Ramos na introdução ao volume. Frente uma exposição crítica de importantes

⁷⁷ Edmund Spenser nasceu em Londres, em 1552, e faleceu também em Londres, em 1599. “Metricamente perito, legou-nos o soneto ‘spenseriano’, em três quadras e um dístico com singular esquema de rimas abab – bcbc – cdcd – ee” (RAMOS, 1970, p. 37).

pesquisadores da obra de John Keats, em que estes propõem suas leituras particulares de trechos obscuros da Ode, Péricles Eugênio lança mão de sua própria análise, extremamente original, e com ricas observações, que agora apresentamos como demonstração de sua abordagem crítica⁷⁸.

Segue abaixo a “Ode sobre uma Urna Grega” traduzida por Péricles Eugênio da Silva Ramos:

Ode sobre uma Urna Grega

I

Tu, ainda não violada noiva do repouso,
Criança, de que o silêncio e o tardo tempo cuidam,
Silvestre historiadora, que assim podes exprimir
Um florido conto com maior doçura do que a nossa rima:
Que legenda franjada de folhagens te rodeia a forma
De divindades ou mortais, ou de umas e outros,
Pelo vale de Tempe ou nos da Arcádia?
Que homens são esses ou que deuses? Que virgens relutantes?
Doida perseguição! Que luta por fugir?
Que frutas e pandeiros? Que furor selvagem?

II

É doce a melodia que se escuta; mais ainda,
Aquele que não se ouve; soai pois, ó brandas frutas;
Não para o ouvido material, porém mais gratas
Tocai-nos para o espírito árias insonoras:
Formoso jovem sob as árvores, não podes mais cessar
Tua canção, nem estas árvores despir-se;
Jamais, jamais, afoito amante, podes tu beijar,
Embora próximo da meta – entanto não te aflijas;
Ela não pode se fanar: se não alcanças teu prazer,
Para sempre a amarás e ela será formosa!

III

Felizes, ah! felizes ramos! não podeis perder
As vossas folhas, nem dizer adeus à primavera;
Melodista feliz, infatigável,
Para sempre a modular cantigas para sempre novas;
Oh mais feliz amor! oh mais feliz, feliz amor!
Ardendo para sempre e sempre a ser fruído,
Arfando para sempre e para sempre jovem!
Amor acima da paixão dos homens que respiram,
Essa que deixa o coração desconsolado e farto,
A testa em fogo e ressequida a língua.

IV

Quem serão estes que estão vindo para o sacrifício?

⁷⁸ O verso “‘Beauty is truth, truth beauty’, - that is all”, da “Ode sobre uma Urna Grega”, serviu como um dos motes para o ensaio “Poesia e Verdade” de Péricles Eugênio da Silva Ramos. O ensaio está presente em *O amador de poemas*, de 1956.

Para que verde altar conduzes, misterioso sacerdote,
 Esta novilha que levanta para os céus o seu mugido,
 Tendo os sedosos flancos revestidos por guirlandas?
 Que pequenina urbe junto a rio ou mar
 Ou construída em montanha, com tranqüila cidadela,
 Por esta gente é abandonada, esta manhã piedosa?
 Cidadezinha, para sempre tuas ruas ficarão silentes,
 Nem alma alguma voltará jamais para dizer
 Por que razão estás desabitada.

V

Ó forma ática! Atitude bela! com um entrelace
 De virgens e varões de mármore a cercar-te,
 Com ramos de floresta e com pisadas ervas,
 Tu, forma silenciosa! como a eternidade
 Além do pensamento nos perturbas: fria pastoral!
 Quando a velhice destruir a geração de agora,
 Tu permanecerás, no meio de outras dores,
 Não das nossas, amiga do homem, a quem dizes:
 “A beleza é a verdade, a verdade a beleza” – é tudo
 O que sabeis na terra, e tudo o que deveis saber.

(KEATS, 1987, p. 41-43-45)

A “Ode sobre uma Urna Grega” é tomada como composta em maio de 1819. Assim como todas as outras grandes odes de John Keats são imaginadas compostas neste mesmo ano. Para Péricles Eugênio, “a ‘Ode sobre uma urna grega’, além de sua importância intrínseca, é também um dos textos mais vivos e controversos da literatura inglesa, uma espécie de *Hamlet* em miniatura” (RAMOS, 1987, p. 18). Sem dúvida, as cartas de Eugênio Gomes remetidas a Péricles Eugênio sobre a tradução do *Hamlet* dão uma dimensão destas controvérsias, mesmo não sendo vistas em sua exaustividade.

Pelo que indica Péricles Eugênio, estas controvérsias são animadas, principalmente, pelos dois versos finais do poema:

“Beauty is truth, truth beauty” – that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know.

(KEATS, 1987, p. 44)

“A beleza é a verdade, a verdade a beleza” – é tudo
 O que sabeis na terra, e tudo o que deveis saber.

(KEATS, 1987, p. 45)

Enquanto para alguns críticos é sinal de fraqueza estética, para outros seria a solução para um poema não tão bem realizado. Enquanto um Robert Bridges diz que o “dístico redime uma obra em si mesma não muito notável”, para T. S. Eliot os versos

seriam “uma séria mancha num belo poema” (RAMOS, 1987, p. 18). Contudo o próprio Eliot reconhece que “se as linhas sobre beleza e verdade o impressionam como um defeito, isso se deve ao fato ou de ele não chegar a compreendê-las, ou de o juízo não ser verdadeiro” (RAMOS, 1987, p. 19). William Walsh diz ser sem sentido para alguns, enquanto para outros seria “um dito da grandeza de um Novo Testamento ou de um Dante” (RAMOS, 1987, p. 18). Para C. M. Bowra existe a questão do gosto, sem dúvida, “mas na verdade há um caso de interpretação não só no dístico final, como no início da ode e noutros pontos dela” (RAMOS, 1987, p. 19). Ainda Eliot, afirmava que “ripeness is all” (“a madureza é tudo”) já estaria proposto “dramaticamente” no *Rei Lear* de Shakespeare, e que “não propõe o mesmo problema que as linhas de Keats, as quais são pois uma intrusão” (RAMOS, 1987, p. 19). Porém, este argumento em favor do *Rei Lear* apresentado por Eliot, também poderia ser assinalado em favor da Ode de Keats. Quem o faz é Cleanth Brooks, cuja tese, para Péricles Eugênio, seria a seguinte:

Quem fala é uma “silvestre historiadora”, e supõe-se que uma historiadora diga a verdade; dado que essa verdade seja bela, está explicada a igualação final: “A silvestre historiadora toma uns poucos detalhes e ordena-os de modo que tenhamos não apenas beleza, mas compreensão da verdade essencial.” (RAMOS, 1987, p. 19)

Antes de aprofundar o problema dos versos finais da Ode, Péricles Eugênio salienta que existem outros pontos muito discutidos do poema, como o fato da Ode ser fraca em conjunto, ou, mais precisamente, na terceira estrofe (Cleanth Brooks), ou “no verso ‘O Attic form! Fair attitude! With brede’ [“Ó forma ática! Atitude bela! com um entrelace”], no qual o grecismo da exclamação, seguindo de um arcaísmo inglês, é algo ‘cockney’, no dizer de William Empson” (RAMOS, 1987, p. 19). O mesmo Empson, por outro lado, “não concorda com a depreciação da terceira estrofe, para ele muito eficaz se ligada com a quarta” (1987, p. 19).

Entretanto, argumenta Péricles Eugênio: “o problema dos dois versos finais não é tão grande: sua interpretação e vinculação ao contexto podem ser perfeitamente defendidas, não só dramaticamente, no argumento de Cleanth Brooks, mas à luz do pensamento de Keats...” (RAMOS, 1987, p. 19).

O interessante no que veremos abaixo, e gostaríamos de ressaltar, é que o método de trabalho crítico de Péricles Eugênio vai consistir na apreciação crítica da recepção da Ode, seguida se sua própria leitura, mas uma leitura que vai sendo justificada pelo que ele coloca na citação anterior, ou seja, “à luz do pensamento de Keats”. Como veremos, aos

poucos, seu diálogo vai se afastando dos outros críticos e se aproximando do próprio poeta, e ficamos com a sensação, que a partir do poema, Péricles Eugênio consegue traduzir aquilo que John Keats viu com seus próprios olhos.

Voltando aos versos finais da Ode, segundo Péricles Eugênio:

Para começar, há um problema textual. A igualação Beleza - Verdade é dita pela urna, mas o resto – é tudo o que sabeis, etc. – por quem? Pela urna ou pelo poeta? O texto de 1820 dá “Beauty is Truth, Truth Beauty” – that is all, etc., com igualação entre aspas. O autógrafo de Keats, bem como as cópias de seus amigos Brown, Woodhouse e Dilke, não traz essas aspas. O texto publicado em *Annals of Fine Arts*, janeiro de 1820, não traz aspas, e sim ponto depois de Beauty. That is all é uma sentença nova, começada com maiúscula. C. M. Bowra, que expõe essas divergências, conclui que a forma sem aspas, a do manuscrito, implica que as duas linhas são mensagem da urna; a segunda, com aspas, da príncipe de 1820 – e que se supõe seja a vontade final de Keats, pode presumir que só cinco palavras são a mensagem da urna (“Beauty is Truth, Truth Beauty”), que Keats aprova e endossa com linguagem enfática. Bowra, contudo, acha que mesmo neste caso os dois versos são da urna, pois isso decorre do “ye”, vós. Se fosse Keats a falar, diria “we”, mesmo porque linhas atrás falara em “other woe than ours”. São, pois, parte da mensagem da urna. (RAMOS, 1987, p.19-20).

Das várias interpretações destes versos, elencados em seu estudo, Péricles Eugênio aponta o fundamento platônico, “o belo é esplendor do verdadeiro”, o aristotélico, pois sendo a arte imitação da natureza, a arte seria verdadeira por ser imitação do real. Avançando no tempo expõe que “no século XVIII, lembra-o Empson, o dr. Johnson elogiava Bonhours, ‘o qual mostrara que toda beleza depende da verdade’ e por seu turno acentuava que ‘o legítimo fim da ficção é transmitir a verdade’” (RAMOS, 1987, p. 20). Outro teórico recordado é Boileau, com sua frase “rien n’est beau que le vrai”, e o filósofo Shaftesbury, que diz “all Beauty is Truth”.

Ao que tudo indica, Keats acreditava na igualdade entre “beleza” e “verdade”, para ele a “beleza” significava “realidade”. Em carta remetida, em 1817, a Bailey dizia: “O que a Imaginação apreende como Beleza deve ser Verdade, preexistente ou não. (...) A Imaginação pode ser comparada ao sonho de Adão: este acordou e viu que era verdade” (RAMOS, 1987, p. 20). Em outra carta (Taylor), de 1818, compondo o *Endimião*, dizia que tinha dado “passos regulares da imaginação em busca de uma verdade” (1987, p. 21), ou nesta outra, do mesmo ano, endereçada ao irmão George, onde afirmava que: “nunca tenho certeza de verdade alguma, a não ser percebendo claramente sua beleza” (1987, p. 20). Além disto, Keats, dizia “que tinha certeza de que escreveria

por mera aspiração ao belo, ainda que os seus trabalhos noturnos devessem ser queimados todas as manhãs” (1987, p. 20).

O mais importante nesta última apreciação é que estas declarações são anteriores à produção da Ode, assim, não teria o que se estranhar à conclusão do seu poema, uma vez que ele está imerso no pensamento de John Keats. Por fim, mesmo depois, diante da incerteza do futuro da sua obra, afirmara em carta à sua noiva, que “amara o princípio da beleza em todas as coisas” (RAMOS, 1987, p. 21).

Num subitem, de sua introdução aos *Poemas de John Keats*, intitulado “Intensidade”, Péricles Eugênio vai trabalhar o conceito de “intensidade” na poesia de Keats. Para este, em carta de 1817 ao irmão, “a excelência de toda arte está em sua intensidade, capaz de fazer o desagradável evaporar do estreito contato com Beleza e Verdade” (RAMOS, 1987, p. 21).

Após esta conceituação de “intensidade” pelo próprio Keats, Péricles Eugênio começa a iniciar sua própria leitura da Ode, o que para nós é uma exposição de todo um trabalho de pesquisa paralelo a uma leitura, muitas vezes, de caráter autoral, embora sempre justificada por elementos textuais do poema ou dados externos em que a dúvida de que não sejam verdadeiros se mostram pouco prováveis.

O início de sua leitura começa da seguinte maneira:

Pois bem, com base nessa “intensidade”, às vezes força contida, e nessa “evaporação”, talvez seja lícito supor que a primeira estrofe da “Ode sobre uma Urna Grega” não venha sendo totalmente bem interpretada. Assevera-se que nela se fala de uma “bacanal” (Cleanth Brooks) e desse pensamento não parece estar muito distante C. M. Bowra, que a aproxima do “Hino à Tristeza” do *Endimião*, portanto de cenas báquicas, e aduz que Keats viu cenas de orgias dionisíacas nos mármores gregos do Museu Britânico. Após salientar que Keats copiou em desenho (que subsiste em sua Casa da Piazza di Spagna) a cena do sacrifício de um livro de F. e P. Piranesi, *Les Monuments Antiques Du Musée Napoléon*, com gravuras de T. Piroli que reproduzem, no caso, um lado de vaso de Sosóbio existente no Louvre, Bowra aventura a suposição de que Keats possa ter visto num livro de G. B. Piranesi sobre vasos, candelabros, etc. (1778) uma cena dionisíaca de dez figuras: “entre estas há alguma relevantes para a Ode de Keats – um homem tocando flauta, uma mulher com um pandeiro, um homem quase nu agarrando um vestido de mulher ao persegui-la. (RAMOS, 1987, p. 21-22).

Pelo apresentado acima, parece-nos que a análise da 1ª estrofe como resultado do contato de Keats com imagens de cenas báquicas em gravuras de livros ou mármores do Museu Britânico tem força em importantes estudiosos da sua Ode. E realmente, se

lermos esta estrofe com a idéia da cena báquica em mente, principalmente os três versos finais da estrofe, o que propõem Bowra e Brooks parece ser um caminho viável de leitura.

I

Tu, ainda não violada noiva do repouso,
 Criança, de que o silêncio e o tardo tempo cuidam,
 Silvestre historiadora, que assim podes exprimir
 Um florido conto com maior doçura do que a nossa rima:
 Que legenda franjada de folhagens te rodeia a forma
 De divindades ou mortais, ou de umas e outros,
 Pelo vale de Tempe ou nos da Árcadia?
 Que homens são esses ou que deuses? Que virgens relutantes?
 Doida perseguição! Que luta por fugir?
 Que frutas e pandeiros? Que furor selvagem?

Entretanto, Péricles Eugênio seguirá um caminho diferente para estabelecer sua leitura desta primeira estrofe, segundo ele:

O caminho, a nosso ver, é diverso; nele pensamos desde que lemos, pela primeira vez, o primeiro verso da Ode: “Thou, still unravish’d bride of quietness.” No início da Ode, como aponta William Walsh em seu ensaio sobre Keats, este apresenta a urna em três imagens sucessivas e diversas, como expressão de três tempos: a noiva recém-casada, do presente momentâneo; a criança, filha de criação do silêncio e do moroso tempo (não poderia ser filha simplesmente, já foi acentuado, porque silêncio e tempo são entidades muito antigas para procriarem), do possível e do futuro; a silvestre historiadora, do passado. A urna foi, é e será (quanto tiver passado a “geração de agora”). Os dois primeiros versos, elucida Walsh, formam um primeiro termo para o violento contraste que é a base da primeira estrofe e a fonte do resto do poema. Claro que o contraste reside por um lado na quietude da urna, e por outro nas cenas de vida nela figuradas, das quais a primeira violenta. (RAMOS, 1987, p. 22)

O ponto de partida da sua análise parece ser estabelecer a ligação entre o primeiro verso, “Tu, ainda não violada noiva do repouso” (Thou still unravish’d Bride of quietness”), com a cena dita báquica. Segundo ele, este primeiro verso sugere “um casamento, com a noiva ainda não violada por um raptor, em ato ou potência, o que não indica que afinal venha a ser estuprada” (RAMOS, 1987, p. 23). E se questiona: “a que tentativa de violação estará Keats aludindo, ou melhor, referindo-se numa cadeia de alusões discretíssimas?” (RAMOS, 1987, p. 23).

O próximo passo vai ser estabelecer o vínculo da Ode com uma cena de casamento e não com uma cena de “orgia báquica”, e afirma: “Não penso estar exagerando se precisar que Keats podia ter em mente a festa nupcial de Pirítoo, rei dos lápitas, com Hipodamia” (RAMOS, 1987, p. 23). Sua referência, para esta cena nupcial,

vem de duas fontes, uma de Pausânias, em sua *Descrição da Grécia*, e outra de uma passagem do livro XII, 211-212 das *Metamorfoses* de Ovídio. Para Péricles Eugênio, no trecho “Nubigenesque feros positis ex ordine mensis / Arboribus tecto discumbere iuserat antro” estaria uma explicação para “legenda franjada de folhagens”, além do que, segundo ele, “convém não esquecer que nos casamentos as portas das casas de noivo e noiva era ornamentadas com festões de hera e louro, o que, como é claro, pode justificar a alusão” (RAMOS, 1987, p. 23). Apenas estranhemos aqui, o fato de Péricles Eugênio não dar uma maior relevância ao trecho “te rodeia a forma” (“about thy shape”), uma vez que poderia justificar ainda mais o local fechado (“antro” em latim?), e não um campo aberto onde freqüentemente é descrita as festas báquicas, ou seja, este “te rodeia a forma” poderia marcar com maior clareza sua análise.

No trecho ovidiano há referência a himeneus na festa, o que para Péricles Eugênio faria supor “cantos, flautas (e cítaras), e dança”, além disso, o tradutor cita uma variante do verso 9 que dizia “What Love? what dance?”, o que, para ele, “combina com a cena nupcial, e menos bem com a báquica” (RAMOS, 1987, p. 23).

Seguindo em sua exposição, Péricles Eugênio faz uma descrição da cena do ataque dos centauros às virgens, que aos poucos vai comprovando, ou melhor, justificando sua leitura particular, diz ele:

Os centauros embriagaram-se e um deles, Euritião, agarrou a noiva pelos cabelos, pretendendo violentá-la. Outros centauros pegaram à força outras mulheres, inclusive virgens, pois estas podiam participar das festas nupciais, dos himeneus e dos epitalamos, como se vê no *Escudo*, de Hesíodo, 280, e em “O Epitalâmio de Helena”, de Teócrito. Como pegaram as moças contra a vontade destas, isso se traduz nas “virgens relutantes”, isto é, que resistiam, a debater-se, na perseguição e na luta por fugir, da Ode. Muitos dos agressores foram mortos pelos lápitas, chefiados por Piríto, que contava com o auxílio de Teseu. (RAMOS, 1987, p. 23)

O trecho acima é esclarecedor, assim como é possível uma leitura báquica, a leitura de um himeneu, via Ovídio, se mostra plausível, e também, e aqui nos interessa mais, demonstra o conhecimento e o aparente desembaraço de Péricles Eugênio frente à literatura clássica. Claro que isto já seria patente com suas traduções de obras clássicas.

Na verdade, a falta deste conhecimento parece incomodá-lo um pouco em algumas situações, e uma delas fica clara em um de seus ensaios d’*O Amador de Poemas*, ali, em ensaio intitulado “Poesia e Prosa”, Péricles Eugênio é extremamente duro com Wilson Martins por este não abonar as distinções entre Poesia e Prosa desde suas primeiras

ocorrências durante o período helenístico, e, sim, tratar o assunto tendo apenas como base a literatura francesa.

Esta crítica nasce de uma conferência feita por Wilson Martins para o primeiro Curso de Poética organizado pelo Clube de Poesia. O título da conferência de Wilson Martins era “Poesia e Prosa. Distinção. Histórico dessa distinção”. A idéia inicial do Clube de Poesia era publicar as 24 conferências em um livro, o que não ocorreu devido o conjunto “lacunoso e falho”, no dizer de Péricles Eugênio, das conferências realizadas. Contudo, algumas destas conferências foram publicadas pela *Revista Brasileira de Poesia*, e que trouxe em seu número 6 (junho de 1953) quatro conferências publicadas.

Voltando a Wilson Martins, segundo Péricles Eugênio,

o tema proposto ao jovem e distinto crítico compreendia, como se vê pelo título, em primeiro lugar a fixação de um critério pelo qual se lograsse discernir a poesia da prosa; e depois, uma exposição, ainda que sucinta, das primeiras teorias que se elaboraram com referência à matéria no curso da história. Em ambos os particulares o trabalho do sr. Wilson Martins parece deficiente. (RAMOS, 1956, p. 29)

A partir de exposto acima, com foco na questão da Poesia e Prosa vista teoricamente no curso da história, e para não fugirmos muito do que nos interessa neste momento, Péricles Eugênio vai justificando a deficiência da exposição de Wilson Martins pelo seu desconhecimento das raízes teóricas da poesia e da prosa, como percebemos no trecho abaixo:

Já que fomos conduzidos à nomeação de filósofos antigos, salientemos que o ensaio do sr. Wilson Martins parece ainda extremamente lacunoso no concernente ao histórico da distinção entre poesia e prosa. Praticamente, o ensaísta limitou-se a citar algumas opiniões de autores franceses, com a justificativa de que nessa literatura “o problema foi tratado mais sistematicamente do que em nenhuma outra”. Eis uma afirmativa grave, que supõe levantamento preliminar de estatísticas unicamente acessíveis, talvez, ao sr. Wilson Martins. Mas, ainda que seja verdadeira, o debate do problema não surgiu na França “ex nihilo”. Basta ver as razões por que Chateaubriand entendia que “Les Martyrs” eram uma epopéia, embora prosa, para nos certificarmos de que o escritor fundava sua opinião em Aristóteles e Dionísio de Halicarnasso. (RAMOS, 1956, p. 31-32)

E continua dizendo do total silêncio sobre as “conhecidíssimas” questões levantadas por Aristóteles, em sua *Arte Poética*, sobre a diferença entre Poesia e Prosa. O mesmo ocorrendo com o período da Idade Média Latina, período do qual, para Péricles Eugênio, valeira dizer que

encarava poesia e prosa simplesmente como duas formas da mesma “ars dictaminis” e que a sua poesia se diferenciava da prosa não por seu grau de elaboração (já que havia a prosa rimada e o “cursus”, e já que poesia e prosa se mesclavam às vezes nas mesmas composições, “prosimetra”), mas porque a primeira se valia do metro, a segunda do ritmo. (RAMOS, 1956, p. 32)

Assim, o que queríamos com o todo exposto acima, mesmo que fugindo um pouco do nosso tema principal neste instante, era mostrar o quanto é importante para Péricles Eugênio, e naturalmente deve ser para qualquer estudioso da poesia, o conhecimento das bases clássicas da literatura, seja ela poesia ou prosa.

E esta análise sobre a Ode de John Keats que estamos apreciação serve para mostrar o quando a leitura de um texto em seus níveis mais profundos necessita deste conhecimento prévio, ou ao menos uma pesquisa em volta do tema. E aqui nos questionamos: seria a Ode de Keats mal realizada para alguns críticos por causa deste desconhecimento?

Voltando à Ode de Keats, o próximo passo de Péricles Eugênio seria justificar sua leitura a partir de algo importante, e que é levantado por ele em forma de questão: “Terá Keats conhecido essa lenda?” (RAMOS, 1987, p. 23). “Sem dúvida”, é sua própria resposta. Assim, sua análise passa a ser uma sucessão de fatos para tentar comprovar o conhecimento da lenda por Keats, o que, em nosso ver, Péricles Eugênio parece fazer de forma esclarecedora.

A primeira comprovação seria novamente o Museu Britânico, pois

a luta dos lápitas e centauros figurava no frontão sul do Partenon, e esses mármores foram levados para a Inglaterra por Lorde Elgin, passando depois para o Museu Britânico. Keats não só viu os mármores, como sobre eles escreveu dois sonetos dirigidos a Haydon. Foi mais de uma vez contemplá-los, e numa dessas vezes ficou enlevado a olhá-los por mais de uma hora: Severn não quis perturbá-lo, ao observar-lhe o entusiasmo. (RAMOS, 1987, p. 24).

Um dos sonetos, provavelmente, é o que segue abaixo, publicado em 1817, e também traduzido por Péricles Eugênio. O título, “Ao Ver os Mármores de Elgin” (“On Seeing the Elgin Marbles”), já deixa claro o conhecimento, por parte de Keats, dos mármores gregos do Partenon.

Ao Ver os Mármores de Elgin

Fraco está meu espírito – a mortalidade
Oprime-me demais, qual sono indesejado;
Cada pico ou abismo de divino fado

De que não deixo de morrer me persuade,

Morrer como águia enferma, o olhar ao céu voltado.
É contudo um prazer amável prantear
Que eu os nublosos ventos não haja de guardar
Frescos para o olho da manhã, mal descerrado.

Essas glórias que a idéia forma vagamente
Cercam de intensa má vontade o coração:
Tais maravilhas trazem dor e confusão

Que mesclam a grandeza grega com o inclemente
Passar do velho Tempo – com um mar fremente
- Um sol – a sombra de sublime condição.

(KEATS, 1987, p. 135)

O segundo ponto comprobatório seria alguns versos de outro poema de Keats, o *Endimião*, que em sua parte IV, nos versos 597 e seguintes versa:

*The Centaur's arrow ready seems to pierce
Some enemy: far forth his bow is bent
Into the blue heaven. He'll be shent,
Pale unrelentor,
When he shall hear the wedding lutes a playing.*

(KEATS, 1987, p. 24)⁷⁹

Em relação ao trecho acima, afirma Péricles Eugênio: “Como se vê, Keats afirma que o centauro será punido ao ouvir os alaúdes das núpcias. A referência parece óbvia ao casamento de Piríto. Este é – se se quiser tomar ‘florido’ literalmente – ‘o florido conto’ ou relato, pois no casamento havia um banquete, e no banquete, flores” (RAMOS, 1987, p. 24).

Um terceiro ponto, que chama a atenção pelo clima nupcial da Ode, é a referência a outro poema de Keats, “Lamia”, poema que foi inspirado em Burton. No poema “Lamia”, em sua segunda parte:

Keats viria a referir-se mais tarde ao costume de levar a noiva de sua casa para a do noivo, precedida nas ruas por “flores espalhadas” (*strewn flowers*, v. 109). Depois, no banquete, ainda em “Lamia”, trazem-se aos convivas grinaldas de flores: “Garlands of every green and every scent / From vales deflower’d”, vv 215-216. (RAMOS, 1987, p. 24)

A presença dos instrumentos musicais “fautas” e “pandeiros”, na primeira estrofe da Ode, assim como foi visto “alaúdes” em *Endimião* e em “Lâmia”, leva Péricles

⁷⁹ O trecho não foi traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Eugênio a escrever uma interessante nota de rodapé, na qual diz estar Keats podendo estar recordando o canto IX, 615, da *Eneida*, de Virgílio. Ali, em tradução de Odorico Mendes, temos:

Ideu vos chama, e adufes e timbales.

(VIRGÍLIO, 1956, p. 305)

O fato do poeta utilizar o termo “legend” (“lenda”) excluiria tanto uma “simples cena báquica” quanto um “casamento com rapto, à espartana” (RAMOS, 1987, p. 24). E afirma que toda a sua articulação se estabelece entendendo que, implicitamente, há no verso 1 “uma tentativa de rapto e violação por um terceiro” (1987, p. 24.) E conclui dizendo que “supor que o noivo, o ‘repouso’, viole, me parece um pouco forte para o marido, e um pouco forte para o repouso. Na superfície, o v. 1 deve significar que a urna não está trincada ou rachada e além disso permanece imóvel” (1987, p. 24).

Seguindo em sua análise, Péricles Eugênio vê em “furor selvagem” (“What wild ecstasy?”) a “embriaguez” dos centauros, que descontrolados, desejam violentar as mulheres. Seu próximo passo agora é explicar os versos: “Of deities or mortals, or of both, / In Tempe or the dales of Arcady?” (“De divindades ou mortais, ou de umas e outros, / Pelo vale de Tempe ou nos da Arcádia?”). Novamente o caminho é a *Eneida*, que, por sinal, foi traduzida em prosa por Keats, em seu início de carreira. Segundo Péricles Eugênio, na *Eneida*, VII, versos 304 e seguintes,

Virgílio diz que Marte arruinou a nação dos lápitas e indaga que crime haviam praticado para isso esses lápitas. As glosas, possivelmente baseadas em Sêrvio, esclarecem que Pirítoos havia convidado os deuses para o seu casamento, com exceção de Marte e da Discórdia. A própria presença de Apolo no frontão de Olímpia é hoje um atestado vivo dessa versão. Daí a ira de Marte, e daí a posterior derrota dos lápitas. Explica-se portanto a indagação de Keats sobre deuses ou homens ou sobre uns e outros. Não seria fácil distingui-los; na “Ode sobre a Indolência”, Keats assevera que o não reconhecimento de figuras em vasos gregos pode ocorrer mesmo com doutos “no saber de Fídias”. E tanto isso é exato que mesmo para esculturas podem surgir pareceres divergentes: por exemplo, o Apolo (como hoje se crê) do frontão de Olímpia já foi considerado Pirítoos por Pausânias (Élis, I, 10.8). (RAMOS, 1987, p. 25)

O próximo passo da análise é elucidar a citação de Tempe. Que seria “uma vale famoso da Tessália, entre o Olimpo e o Ossa, percorrido pelo rio Peneu, que ao fim dele se atira ao mar (RAMOS, 1987, p. 25). Não seria um nome ou região desconhecida, uma vez que é citado por Teócrito, Virgílio, Horácio, Ovídio.

Como primeira hipótese, propõe que Keats poderia ter lido em algum mitólogo que os lápitas e centauros viviam na Tessália, região onde se encontra Tempe.

Outra hipótese, e para Péricles Eugênio mais precisa, seria que Keats teria lido que “Pirítoos reinava sobre seu povo na foz do rio Peneus” (RAMOS, 1987, p. 25). Ou seja, o casamento se dera no vale de Tempe. Ainda vinculada a esta hipótese, Péricles Eugênio, citando E. R. Curtius, base de sua análise neste ponto, diz que

Tempe era citado como símbolo de lugar ameno, valendo portanto para qualquer sítio agradável, sem especificidade geográfica, o que, no caso de Keats, explicaria também a citação à Arcádia, região privilegiada a partir de Virgílio, com passagem pelo renascimento, até o neoclassicismo. Tempe ou Arcádia, usados idealmente, conviriam a núpcias campestres. (RAMOS, 1987, p. 26)

Prosseguindo, Péricles Eugênio apresenta outra hipótese do uso do termo toponímico Tempe na Ode de Keats. Esta estaria vinculada à aventura de Pirítoos e Teseu no rapto de Helena. Os dois a teriam “arrebatao” do templo de Ártemis Órtia, enquanto ela dançava, e a levaram em fuga até Tégea, na Arcádia. Ali, tirada a sorte, Helena ficou para Teseu, porém, este ainda não tinha idade para o matrimônio, era “núbil”, no dizer de Péricles Eugênio. Helena acabou ficando sob a guarda de Etra, mãe de Teseu, e de Afiadno. Para Péricles Eugênio, o trecho acima, encontrado em *Vidas* (Teseu), XXX, de Plutarco,

pode esclarecer não só a referência aos vales da Arcádia, uma vez que Tégea se situava nessa região, como ainda, com um pouco de boa vontade, a “foster-child” do segundo verso, cuidada que Helena foi – ainda menina – por Etra e Afiadno. Ainda mais: Afiadno deve ter sugerido o “silêncio” nesse verso, pois foi proibido por Teseu de falar, diz Plutarco: e Etra o “tardo tempo”, porque já era de idade avançada, se Teseu, filho dela, a essa altura tinha cinquenta anos, como registra Plutarco. (RAMOS, 1987, p. 26)

Um ponto importante que se coloca é o seguinte: onde estão os centauros na “Ode sobre uma Urna Grega”, de John Keats? Realmente não estão lá. Mas para Péricles Eugênio isto é a demonstração e comprovação da teoria da “intensidade” elaborada por John Keats, ou seja, “figuras bestiais, desagradáveis, por isso mesmo são apenas pensadas, não citadas nem aludidas. ‘Evaporam-se’ do texto” (RAMOS, 1987, p. 26).

A exposição de Péricles Eugênio, assim, se encaminha para seu final, não deixando de lado, como vimos acima, a idéia de “intensidade” de Keats, mostrando toda a atenção do analista em sua leitura, se formos abonar tudo aquilo que ele expõe.

Seguindo, trabalha com a hipótese da urna grega possuir duas cenas pintadas, assim como nos “vasos de figuras negras ou vermelhas do período clássico” (RAMOS, 1987, p. 26). Convém lembrar que as urnas gregas de mármore tinham apenas uma cena, como o próprio Keats revela em sua “Ode sobre a Indolência”, ali, em sua primeira estrofe, versa:

Certa manhã vi três figuras de perfil,
De cabeça inclinada as três, e de mãos juntas;
E vinha uma após outra com sereno andar,
Usando plácidas sandálias, vestes brancas;
Passaram, quais figuras de marmórea urna,
Quando a giramos para ver o lado oposto;
Voltaram, como quando uma vez mais viramos
A urna, e então retornam as primeiras formas;
Eram-me estranhas, como em relação a vasos
Pode ocorrer com doutos no saber de Fídias.

(KEATS, 1987, p. 95)

Contudo, como aponta Péricles Eugênio, esta outra urna grega de Keats teria duas cenas, e assevera:

Se for assim, o frautista da segunda e terceira estrofes vincula-se a alguma virgem da primeira estrofe, ou então da quarta. Se é exata a primeira opção, a uma cena violenta segue-se um pormenor idílico, com um moço, provavelmente mais afastado, aproveitando o himeneu para se aproximar da jovem. O conflito, na verdade, começa na caverna. Assim, não terá chegado ainda ao jovem e à moça. Essa interpretação, contudo, parece menos aceitável do que ligar o casal à segunda cena, a do sacrifício. No artigo de 2 de maio de 1819 em que Haydon discorre sobre *O Sacrifício de Listra*, de Rafael, no *Examiner*, há um nexo entre um flautista e o sacrifício. “No sacrifício especial deste cartão” – escreve Robert Gittings (*John Keats*, ed. de 1979, p. 465) – “ele (Haydon) chama a atenção para a figura do rapaz a tocar flauta, ‘inteiramente absorto na harmonia de sua música’”. A descrição por Haydon de um sacrifício grego oferece estreitos paralelos com a estrofe de Keats, desde a novilha engrinaldada até as multidões procedentes da cidade, com todas as classes participando do ato ritual. (RAMOS, 1987, p. 26-27)

Com esta citação acima, encerra-se a análise empreitada por Péricles Eugênio acerca do poema “Ode sobre uma Urna Grega” de Jonh Keats. Embora um pouco longa, achamos importante fazer esta glosa completa da análise, nem tanto pelo seu caráter crítico, que entendemos de grande relevância devido a minuciosidade da leitura, mas pela importância como método de tradução, ou seja, o que queremos dizer é que durante sua leitura Péricles Eugênio vai praticamente dissecando cada expressão, cada palavra, do

poema, sua tradução parte de um conhecimento prévio para a execução da tradução, isto a partir de um pesquisa que se dá em praticamente em todos os poemas, não apenas na Ode em questão, já que os outros poemas também constam de ricas notas de rodapé que nos deixa entrever o mesmo conhecimento empregado nesta Ode. Mas avancemos agora para o próximo poeta a apresentado: Lorde Byron.

Em 1989, pela mesma editora Art Editora, Péricles Eugênio da Silva Ramos publica o volume *Poesias de Lorde Byron*. Uma edição bilíngüe que apresenta vários sonetos, trechos dos grandes poemas e outras peças poéticas de Byron. Frente às outras traduções de Péricles Eugênio, o volume de Lord Byron também possui uma introdução, mas desta vez dando grande destaque à biografia do poeta. Péricles Eugênio apresenta as principais fases da vida de Byron, seus principais amores, e traça comentários sobre suas obras mais consagradas. Além disto, consta nas “orelhas” do livro um curto texto de Tomás Lameirão, intitulado “Byron e o Brasil”. Neste texto, Lameirão, após passar um rápido olhar sobre a vida e obra de Lorde Byron, diz sobre o tradutor:

Extraordinário recriador, Péricles Eugênio da Silva Ramos verteu aqui poesias líricas acolhidas pelas mais recentes antologias byronianas na Inglaterra, acrescentou várias outras particularmente preferidas por nossos românticos, enriquecendo o volume com expressivos excertos do *Don Juan* e do *Childe Harold*. Importa ressaltar nestas versões do poeta paulista a ambição de manter vivo o profundo selo da individualidade de Byron, preservando-lhe o perfil sombrio e a incoercível altivez, que Barbey d’Aureville afirma ser o próprio caráter do gênio dele. (BYRON, 1989, *orelha*)

Lorde Byron, nascido George Gordon Byron, veio ao mundo em Londres no dia 22 de janeiro de 1788. Descendente de família de normandos. O título de “lorde” lhe veio por parte de um tio-avô, sobre este ponto nos relata Péricles Eugênio que:

No século XVI John Byron de Clayton alcançou as terras de Newstead, com a abadia, e foi feito cavaleiro pela rainha Elizabeth em 1579. O avô de Byron, o almirante John Byron, era conhecido como Jack “Mau-Tempo”, pois dizia-se que no mar vivia em perpétuas tempestades. Seu irmão William, o 5.º Lorde Byron, que detinha a abadia de Newstead, era um homem de disposição excêntrica, que chegou a matar em duelo um vizinho, crime de que foi em parte absolvido pelos seus pares; para a outra parte invocou seus privilégios e retirou-se para as suas propriedades. Era conhecido como o “Lorde Malvado” (p. 7) [...] Como o neto do “Lorde Malvado” tivesse sido morto, Byron passou a herdeiro de Newstead e do título, ao qual ascenderia aos 10 anos, por morte do tio-avô. (RAMOS, 1989, p. 8)

Lorde Byron morreu na Grécia no dia 19 de abril de 1824. Estava lá por convite do Comitê Grego de Londres para que assumisse o comando de uma das forças militares com o objetivo da libertação da Grécia. Partiu para Grécia em julho de 1823, permanecendo na Ilha de Cefalônia (protetorado britânico). Mas, ao que parece, não chegou a bater-se contra os inimigos. Embarcou rumo a Missolonghi, na Grécia continental, “envergando um uniforme vermelho”, lá foi recebido ao som de canhões e cantos. Péricles Eugênio diz que no dia “22 de janeiro de 1824 o poeta completou trinta e seis anos, escrevendo um poema a respeito, considerado como o último que redigiu” (RAMOS, 1989, p. 17). O poema se intitula “On This Day I Complete My Thirty-sixth Year”. Péricles Eugênio traduziu este poema, que está presente no volume, sob o título de “Neste Dia eu Completo Trinta e seis Anos”. Reproduzimos abaixo quatro estrofes, que dão a justa ideia do momento político vivido por Byron, além de seu estado de espírito naqueles dias:

[...]

Bandeira, e espada, e campo de batalha,
A glória e a Grécia, vede-os em redor de mim!
O espartano, levado sobre o escudo,
Não era livre assim.

Desperta! – Não a Grécia, ei-la desperta! –
Mas meu espírito! Pensa através de *quem*
O teu sangue vital busca o paterno lago,
E então golpeia bem!

[...]

Por que viver, se carpes tua mocidade?
Da morte honrosa a terra aqui está
- Ergue-te para o campo de batalha,
E esvai o alento já!

Busca – menos buscada do que achada
E para ti a melhor – a tumba do soldado;
Olha depois em torno, escolhe o solo teu,
E dorme descansando.

(BYRON, 1989, p. 59-61)

Ainda em janeiro, Lorde Byron teria recebido “plenos poderes civis e militares”, e sua brigada internacional atacaria Lepanto. Mas seu fim acabou sendo outro, que não a batalha, pois:

Em Missolonghi, afora a confusão de suliotas e gregos, só havia dois canhões em bom estado. Em 15 de fevereiro teve um ataque convulsivo. Em 9 de abril foi colhido por uma tempestade e, completamente encharcado, tomou uma canoa para voltar para a cidade. Ao chegar, queixou-se de dores e febre, e dois dias depois já estava bastante mal. Teve delírios. Médicos o trataram, mas em vão: morreu em 19 de abril de 1824. Seu corpo foi transportado para a Inglaterra e sepultado em Hucknall Torkard, em 16 de julho. Seus pulmões foram depositados, em canopo, na igreja de San Spiridiano em Missolonghi. Sua morte colaborou para aumentar-lhe ainda mais o mito, dando-se como se deu, pela libertação de uma terra oprimida. No Brasil, houve quem o chamasse “poeta-século”. (RAMOS, 1989, p. 17)

No item final da sua introdução, com o título de “Byronismo”, Péricles Eugênio dá uma rápida definição de “byronismo” e depois aponta sua influência na Europa, e também a influência do vate inglês sobre a poesia brasileira. Por fim, traça alguns pontos de seu processo de tradução, que é o que discutiremos a partir de agora.

Péricles Eugênio apresenta suas escolhas comparando-as com algumas traduções de Byron apresentadas por Onédia Célia de Carvalho Barboza, em sua obra *Byron no Brasil: Traduções*. Esta obra faz um recenseamento dos tradutores de Lorde Byron durante, principalmente, o romantismo brasileiro, avançando até os primeiros anos do século XX. Obra fundamental para a compreensão da influência do poeta inglês em terras brasileiras, *Byron no Brasil* recebeu vários elogios por parte de Antonio Candido, autor do prefácio que acompanha o livro.

Especificamente sobre o processo de tradução, Péricles Eugênio se apóia na tese já apresentada na tradução de seus *Sonetos de Shakespeare*, onde utiliza em vários casos um verso maior, de doze sílabas poéticas, em vez do nosso decassílabo, que corresponderia um pouco mais com o pentâmetro iâmbico inglês. Embora a medida métrica fique próxima, o conteúdo das palavras fica comprometido, uma vez que o pentâmetro inglês, na maioria das vezes, comporta mais palavras que o decassílabo, além do caráter monossilábico da língua inglesa. Exemplo disto pode ser verificado em um verso do poema “The Destruction of Sennacherib”:

With the dew on his brow, and the rust on his mail

Que na tradução de Péricles Eugênio perde totalmente o caráter monossilábico:

Tendo orvalho na fronte, e com a armadura enferrujada

Esse pensamento de alongar o verso também foi o utilizado por Ungaretti em sua tradução dos sonetos de Shakespeare, mostrando que Péricles Eugênio não está sozinho nesta transposição para línguas neolatinas.

Esta mesma tese foi utilizada por Péricles Eugênio na tradução dos poemas de Byron, com uma exceção, como diz abaixo:

Essa é a razão por que também eu não sigo a métrica do original – às vezes claramente ultrapassada em nosso meio, o que seria, hoje, embolorar Byron (um exemplo seria o ritmo ternário de “Senaqueribe”), e adoto em princípio versos mais longos, para poder traduzir com o mesmo número de versos o máximo da mensagem do poeta. Uma experiência homeométrica seria certamente curiosa, mas creio que só vaguissimamente, em tese, lembraria o conteúdo do verso inglês. Tentei o mesmo número de sílabas, contudo, em “A Thomas Moore”. (RAMOS, 1989, p. 20)

Alguns pontos chamam a atenção: primeiro ponto, o que seria este “embolorar” ao se utilizar a métrica original? Segundo ponto, estaria Péricles Eugênio novamente em busca daquilo que apontamos atrás, sobre o tradutor trabalhar mais buscando traduzir o *significado* do poema do que sua expressão pelo *significante*? Terceiro ponto, sua tentativa em “A Thomas Moore” de traduzir em português a mesma quantidade de sílabas em inglês teve um bom resultado, sem este “emboloramento”?

Vamos ao primeiro ponto. Separamos o poema “A Destruição de Senaqueribe” para vermos mais de perto esta questão do ritmo ternário, e seu mal resultado se fosse traduzido este movimento rítmico. Em nota ao poema, Péricles Eugênio diz que “o ritmo ternário do texto inglês desmereceria, por martelante demais em português, a equivalência que fosse mantida” (BYRON, 1989, p. 39). Abaixo reproduzimos o poema original, seguido da tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

The Destruction of Sennacherib

The Assyrian came down like the wolf on the fold,
And his cohorts were gleaming in purple and gold;
And the sheen of their spears was like stars on the sea,
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.

Like the leaves of the forest when summer is green,
That host with their banners at sunset were seen;
Like the leaves of the forest when autumn hath blown,
That host on the morrow lay withered and strown.

For the Angel of Death spread his wings on the blast,
And breathed in the face of the foe as he passed;
And the eyes of the sleepers waxed deadly and chill,

And their hearts but once heaved, and for ever grew still!

And there lay the steed with his nostril all wide,
But through it there rolled not the breath of his pride;
And the foam of his gasping lay white on the turf,
And cold as the spray of the rock-beating surf.

And there lay the rider distorted and pale,
With the dew on his brow, and the rust on his mail:
And the tents were all silent, the banners alone,
The lances unlifted, the trumpet unblown.

And the widows of Ashur are loud in their wail,
And the idols are broke in the temple of Baal;
And the might of the Gentile, unsmote by the sword,
Hath melted like snow in the glance of the Lord!

(BYRON, 1989, p. 38)

A Destruição de Senaqueribe

Tendo ouro e tendo púrpura a brilhar em suas coortes,
Desceram os assírios – lobo em busca do redil:
Luziam suas lanças como estrelas pelo mar
Quando na Galiléia, à noite, rola a onda anil.

Como as folhas no boque quando o estio reverdeja,
Como bandeiras, ao pôr-do-sol, o exército surgia;
Como as folhas no bosque quando o outono se adianta,
Um dia após, sem viço e esparso, o exército jazia.

Pois os Anjos da morte as asas na rajada abriram;
No rosto do inimigo, perpassando, eles sopraram;
E os olhos dos dormidos se apagaram, regelados,
E, após arfar uma só vez, os corações pararam.

Lá jazia o corcel, jazia ventas dilatadas,
Porém por elas não passava o alento de seu brio;
Branca na grama a espuma via-se de seu ofego,
Fria tal como a onda ao borrifar no penedio.

E lá jazia o cavaleiro contorcido e pálido,
Tendo orvalho na frente, e com a armadura enferrujada;
E as tendas silenciosas, e as bandeiras já largadas,
As lanças não erguidas, a trombeta não tocada.

E os ídolos quebraram-se nos templos de Baal,
E as viúvas de Assur em prantos erguem seu clamor,
E o poder do infiel, sem que o tocasse a espada ao menos,
Qual neve derreteu-se ao pôr-lhe os olhos o Senhor!

(BYRON, 1989, p. 39)

Como amostragem, para exemplificar o andamento ternário do poema original, fizemos a escansão dos dois versos finais da primeira estrofe, em que entendemos ser bem visível este andamento ternário:

And the sheen of their spears was like stars on the sea,
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.

And the sheen of their spears was like stars on the sea,
U U _ | U U _ | U U _ | U U _
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.
U U _ | U U _ | U U _ | U U _

Os versos comportam quarto pés formados por anapestos, o denominado tetrâmetro anapéstico, que para Onédia Célia de Carvalho Barboza é uma medida muito rara. Além disto, o movimento de duas sílabas átonas seguidas de uma tônica define o ritmo ternário. Os mesmos versos na tradução de Péricles Eugênio ficaram dispostos da seguinte forma:

Luziam suas lanças como estrelas pelo mar
Quando na Galiléia, à noite, rola a onda anil.

Lu/zi/am/ su/as/ lan/ças/ co/mo es/tre/las/ pe/lo/ mar/ 2-4-6-8-10-12-14
Quan/do/ na/ Ga/li/léi/a, à/ noi/te/, ro/la a/ on/da a/nil/. 1-6-8-10-12-14

Ou no esquema de pés:

Luzi|am su|as lan|ças co|mo estre|las pe|lo mar|
U _ U _ U _ U _ U _ U _ U _
Quando na| Galiléi|a, à noi|te, ro|la a on|da anil.|
_ U U U U _ U _ U _ U _

Péricles Eugênio traduziu o poema com 14 sílabas poéticas. Dos dois que separamos e escandimos, o primeiro verso releva um andamento iâmbico constante, já o segundo verso contém aquela variação rítmica utilizada pelo tradutor para desmontar o “martelar” do ritmo ternário. Ali segue um dátilo, depois um anapesto, seguidos de quatro iambs. Este vácuo criado pelas sílabas átonas, entre a 1.^a e a 6.^a sílaba do verso, registra-se em nossa opinião com este intuito de variar a melodia rítmica do trecho, por isso não acentuamos uma sílaba semi-forte em “Ga” de “Galiléia”.

Em seu *Byron no Brasil*, Onédia Célia de Carvalho Barboza tece alguns comentários sobre este poema ao analisar a tradução realizada por José Antônio Oliveira Silva. Diz ela, que “a versão de Oliveira Silva não faz justiça ao original. O tradutor brasileiro usa decassílabos soltos em versos corridos (o original inglês tem 6 quadras e

rimas paralelas) que não apresentam, e não podem apresentar a expressividade rítmica do poema de Byron” (BARBOZA, 1974, p. 158). Escandindo o equivalente à primeira estrofe do poema original, na tradução de Oliveira Silva, temos a seguinte estrutura rítmica:

Qual vem lobo ao redil, o Assírio veio,
D'ouro e púrpura esplendem suas hostes.
No mar cintilam lanças como estrelas,
Quando a onda azul do mar da Galiléia.

(BARBOZA, 1974, p. 158-159)

Qual/ vem/ lo /bo ao/ re/ dil /, o A/ ssi /rio/ vei /o,	3-6-8-10
D'ou/ro e/ púr /pu/ra es/ plen /dem/ su /as/ hos /tes.	3-6-8-10
No/ mar / cin/ ti /lam/ an /ças/ co /mo es/ tre /las,	2-4-6-8-10
Quan/ do a on /da a/ zul / do/ mar / da/ Ga /li/ léi /a.	2-4-6-8-10

Em um primeiro momento, ficamos com a sensação que o tradutor vai tentar recriar o andamento ternário, que abre os dois primeiros versos, nos dois pés iniciais, mas depois predomina o andamento binário, com o ritmo ternário surgindo na tradução aqui ou acolá. Neste sentido, a tradução de Péricles Eugênio se aproxima desta de Oliveira Silva. Entretanto, Onédia Célia condena o uso do decassílabo de Oliveira Silva por não ter a expressividade rítmica do original, queria ela com isto dizer que o ritmo ternário deveria prevalecer na tradução? Para ela, “A beleza do poema de Byron não provém certamente de imagens sutis, mas da força da descrição, do colorido das cenas, e, principalmente, do ritmo, constante, seguro, atrevido, irresistível” (BARBOZA, 1974, p. 158). E conclui dizendo, que o “anapesto, usado, isoladamente, tende às vezes a acelerar o ritmo do verso, mas assim compondo quatro pés exige um grande número de sílabas (doze) e o verso se torna longo, segurando bastante o ritmo” (1974, p. 158). Se é isto, se o ritmo ternário deveria ser o utilizado em português, a tradução de Péricles Eugênio também fugiria da “expressividade original”, porém para ele, ao contrário, esta base ternária não seria expressiva em português, gerando aquele “martelar” constante.

Em relação às rimas, se Oliveira Silva é criticado por Onédia Célia por não utilizar as rimas paralelas do original, com “fold/gold//sea/Galilees”, na primeira estrofe, Péricles Eugênio seria criticado por utilizar apenas uma delas, e ainda cruzada, já que ocorre rima apenas entre o segundo e o quarto verso de cada estrofe, como exemplificamos abaixo com as duas primeiras estrofes do poema:

Tendo ouro e tendo púrpura a brilhar em suas coortes,

A

Desceram os assírios – lobo em busca do redil:	<u>B</u>
Luziam suas lanças como estrelas pelo mar	<u>C</u>
Quando na Galiléia, à noite, rola a onda anil.	<u>B</u>
Como as folhas no boque quando o estio reverdeja,	<u>D</u>
Como bandeiras, ao pôr-do-sol, o exército surgia;	<u>E</u>
Como as folhas no bosque quando o outono se adianta,	<u>F</u>
Um dia após, sem viço e esparso, o exército jazia.	<u>E</u>

Não resta dúvida, e isto após a verificação em outras traduções, que Péricles Eugênio tende a ficar no significado da letra, e, com isto, o comumente alongamento do verso, assim como, de utilizar os versos brancos, mesmo em poemas que possuam rimas originalmente. Esta escolha parece ser compartilhada em sua própria poesia, onde a ocorrência da rima é algo esporádico. Portanto, o uso dos versos brancos seria uma marca das suas traduções, respeitadas as exceções, que fique claro.

Onédia Célia diz ser o poema “The Destruction of Sennacherib”, que relata a destruição, pelo anjo do Senhor, do exército assírio, “extremamente bem construído”. Continua, e diz que em relação à primeira estrofe, ela “descreve a entrada movimentada, atrevida e soberba do chefe assírio e de seus homens” (BARBOZA, 1974, p. 158), o clímax da ação estaria na segunda estrofe, “onde Byron consegue grande feito dramático com uma técnica que poderíamos chamar de cinematográfica, a do *corte*: nos dois primeiros versos dessa estrofe a hoste mostra-se em todo seu esplendor; nos dois últimos, completamente arrasada” (1974, p. 158).

O esplendor:

Como as folhas no bosque quando o estio reverdeja,
Com bandeiras, ao pôr-do-sol, o exército surgia;

A destruição:

Como as folhas no bosque quando o outono se adianta,
Um dia após, sem viço e esparso, o exército jazia.

Sobre este ponto, o efeito do “corte cinematográfico” na tradução de Oliveira Silva ficaria comprometido, pois “o tradutor evita a repetição de ‘Like the leaves of the forest’ e acrescenta um ‘porém’ que tira todo o efeito” (BARBOZA, 1974, p. 158). Abaixo a estrofe traduzida por Oliveira Silva:

Ao pôr do Sol com seus pendões chegaram,
Tão bastas como as folhas das florestas
Quando em todo o vigor verdeja o estio;
No outro dia, porém, o solo juncam,
Aqui e ali dispersas, como quando
Nas florestas de rijo o outono brame.

(BARBOZA, 1974, p. 159)

Lendo o trecho, fica mais claro os motivos da crítica de Onédia Célia em relação à tradução de Oliveira Silva, ele, para traduzir uma estrofe com quatro versos, necessita de seis versos em sua versão, desaproximando-se mais ainda do texto original, além deste intruso “porém”, que, segundo Onédia Célia, evita o efeito cinematográfico do corte. Na tradução de Péricles Eugênio o efeito fica respeitado, pois lá há a repetição do “Like the leaves of the forest”.

Por fim, Onédia Célia indica mais um problema na tradução de Oliveira Silva, segundo ela, “Oliveira Silva põe de lado, por exemplo, o ‘and’ que se repete no início de treze versos do poema, sugerindo o estilo bíblico e a inexorabilidade da justiça divina” (BARBOZA, 1974, p. 158). Realmente, indo à tradução não consta ali um único “and” ou equivalente. Já na tradução de Péricles Eugênio, encontramos sete “ee” equivalendo ao “and”, o que o deixa num meio termo neste aspecto, não colocando todos, mas deixando a marca deste “and” na tradução.

Diante do exposto, vale observar que Péricles Eugênio, em sua introdução, redige as seguintes linhas em relação ao *Byron no Brasil* de Onédia Silva de Carvalho Barboza, diz ele, que “é possível concordar com quase todas as observações da estudiosa, mas num ponto talvez tenha querido um *tour de force*, ao pedir correspondência da métrica (ou do ritmo) da tradução com o original”, e citando-o novamente, correspondência “às vezes claramente ultrapassada em nosso meio, o que seria embolorar Byron” (RAMOS, 1989, p. 20). Seria, portanto, este “emboloramento” a tentativa de se retrabalhar em plena modernidade um paradigma métrico romântico? Pelo menos, é isto que nos parece dizer Péricles Eugênio. Como foi observado em nossa introdução, a poesia romântica brasileira, por exemplo, tem um forte vínculo com o sistema silábico-acental, produzindo peças em que o ritmo e a métrica se sustentam em conjunto de forma rigorosa. Se isto ocorre na poesia de Byron, respeitar todas estas estruturais formais do poema é manter vivo um diálogo com o romantismo, e não uma tentativa de refrigerar a literatura. Portanto, parece-nos que Péricles Eugênio não quer apenas traduzir Byron, mas traduzi-lo dentro de um corte sincrônico atual, correspondente ao seu momento literário. Não foi exatamente isto que Onédia Célia fez ao utilizar o cinema como aparato metodológico para sua análise?

Embora Péricles Eugênio dissesse que “uma experiência homeométrica seria certamente curiosa, mas creio que só vaguissimamente, em tese, lembraria o conteúdo do

verso inglês” (RAMOS, 1989, p. 20), ele tentou a experiência em um poema da antologia. Ironias a parte, o poema traduzido foi “A Thomas Moore”, onde ele tenta em português propor a mesma quantidade das sílabas do original inglês. Para uma melhor visualização da “experiência homeométrica” de Péricles Eugênio, reproduzimos abaixo o poema original seguido da tradução:

To Thomas Moore

My boat is on the shore,
 And my bark is on the sea;
 But, before I go, Tom Moore,
 Here's a double health to thee!

Here's a sigh to those who love me,
 And smile to those who hate;
 And, whatever sky's above me,
 Here's a heart for every fate.

Though the ocean roar around me,
 Yet it still shall bear me on;
 Though a desert should surround me,
 It hath springs that may be won.

Were't the last drop in the well,
 As I gasped upon the brink,
 Ere my fainting spirit fell,
 'Tis to thee that I would drink.

With that water, as this wine,
 The libation I would pour
 Should be – peace with thine and mine,
 And a health to thee, Tom Moore.

(BYRON, 1989, p. 36)

A Thomas Moore

Está na praia o meu bote,
 Meu navio está no mar:
 Mas antes que eu vá, Tom Moore,
 Quero em dobro te brindar!

Eis um suspiro aos que me amam,
 Aos que odeiam, um sorriso;
 Qualquer o céu que me cubra,
 Enfrento o que for preciso.

Ruja o oceano em torno de mim,
 Em suas águas irei;
 Um deserto me rodeie,
 Nele a fontes chegarei.

Só uma gota no meu poço,
E eu nas bordas a ofegar:
Antes de ir-se o meu espírito,
A ti é que a vou tomar

Com esta água e com este vinho,
A libação que eu verter
Será – paz aos teus e aos meus
E a ti, Tom Moore, vou beber.

(BYRON, 1989, p. 37)

Em nota ao poema, Péricles Eugênio diz: “Este poema, que traduzi em versos de 7 sílabas (o original tem número de sílabas correspondentes, mas é silábico-acental), foi escrito em 1817. Thomas Moore, conhecido poeta, foi amigo de Byron” (BYRON, 1989, p. 37). A partir disto, percebemos que a tradução de Péricles Eugênio tem as mesmas sete sílabas, mas deixa de ser silábico-acental, e passa ao silabismo, como pode ser visto na escansão abaixo:

<u>Es</u> /tá/ na/ <u>prai</u> /a o/ meu/ <u>bo</u> /te,	2-4-7
<u>Meu</u> / na/ <u>vi</u> /o es/ <u>tá</u> / no/ <u>mar</u> /:	1-3-5-7
Mas/ <u>an</u> /tes/ que eu/ <u>vá</u> /, Tom/ <u>Moore</u> ,	2-5-7
<u>Que</u> /ro em/ <u>do</u> /bro/ <u>te</u> / brin/ <u>dar</u> /!	1-3-5-7
<u>Eis</u> / um/ sus/ <u>pi</u> /ro aos/ que/ <u>me a</u> /mam,	1-4-7
<u>Aos</u> / que o/ <u>dei</u> /am/, <u>um</u> / so/ <u>rri</u> /so;	1-3-5-7
Qual/ <u>quer</u> / o/ <u>céu</u> / que/ me/ <u>cu</u> /bra,	2-4-7
En/ <u>fren</u> /to o/ que/ <u>for</u> / pre/ <u>ci</u> /so.	2-5-7
<u>Ru</u> /ja o o/ <u>cea</u> /no em/ <u>tor</u> /no a/ <u>mim</u> /,	1-3-5-7
Em/ <u>su</u> /as/ <u>á</u> /guas/ i/ <u>rei</u> /;	2-4-7
<u>Um</u> / de/ <u>ser</u> /to/ <u>me</u> / ro/ <u>dei</u> /e,	1-3-5-7
<u>Ne</u> /le a/ <u>fon</u> /tes/ <u>che</u> /ga/ <u>rei</u> /.	1-3-5-7
<u>Só u</u> /ma/ <u>go</u> /ta/ <u>no</u> / meu/ <u>po</u> /ço,	1-3-5-7
<u>E eu</u> / nas/ <u>bor</u> /das/ <u>a o</u> /fe/ <u>gar</u> /:	1-3-5-7
<u>An</u> /tes/ <u>de ir</u> /-se o/ <u>meu</u> / es/ <u>pi</u> /rito,	1-3-5-7
A/ <u>ti</u> / é/ que a/ <u>you</u> / to/ <u>mar</u> /.	2-5-7
<u>Com es</u> /ta/ <u>á</u> /gua e/ <u>com es</u> /te/ <u>vi</u> /nho,	1-3-5-7
A/ <u>li</u> /ba/ <u>ção</u> / que eu/ ver/ <u>ter</u> /	2-4-7
Se/rá/ – <u>paz</u> / aos/ <u>teus</u> / e aos/ <u>meus</u> /	3-5-7
E a/ <u>ti</u> /, Tom/ <u>Moore</u> /, vou/ be/ <u>ber</u> /.	2-4-7

Já nas duas primeiras estrofes fica clara a variação da acentuação rítmica interna do poema, portanto, do padrão silábico. Apenas a quarta estrofe tem um padrão mais rígido, mas que no conjunto perde força. Notamos também que as rimas utilizadas na tradução são diferentes das rimas originais. No texto de Lorde Byron o padrão da rima é a

cruzada, por exemplo, ABAB na primeira estrofe, enquanto na tradução de Péricles Eugênio temos as rimas ABDB, rimando apenas os 2.^{os} e 4.^{os} versos das estrofes.

O texto traduzido é duas vezes amenizado frente a rigidez formal do original inglês, uma vez que os acentos variam dentro das sete sílabas, e o uso de apenas um par de rimas também quebra um pouco o jogo sonoro. Poderíamos dizer que estamos em um meio termo, nesta tradução, entre o verso de sete sílabas tradicional e o verso de sete sílabas utilizado pelo próprio Péricles Eugênio em sua poesia, com a variação do ritmo dentro dos versos e a não utilização de rimas.

Concluindo nosso panorama sobre a tradução de Péricles Eugênio do que denominamos “uma tríade inglesa”, partamos para o último deles: Percy Shelley.

O volume das *Poesias de Shelley* traduzidas por Péricles Eugênio da Silva Ramos foi publicado em 1995, ou seja, três anos após a morte do tradutor, em 1992. Também publicado pela Art Editora, o volume mantém o padrão das suas outras traduções, com uma introdução constando de uma rápida exposição biográfica do poeta Percy Shelley, informações sobre as suas principais obras, e uma rápida exposição das escolhas no processo de tradução.

O tradutor assina sua introdução com a data de 14 de janeiro de 1992, exatos 4 meses depois, em 14 de maio de 1992, Péricles Eugênio da Silva Ramos viria a falecer na cidade de São Paulo. Quem sabe por este motivo o volume tenha uma característica diferente dos outros trabalhos apresentados por ele, pois percebemos a falta das notas de rodapé, sempre tão ricas em suas traduções. A exceção são três pequenas notas referentes ao longo poema “Adonais”, a elegia composta por Shelley em virtude da morte de John Keats. Pode ser que o tradutor não tenha tido tempo de organizar as notas, o que acaba fazendo falta no momento da leitura, principalmente para os leitores de Péricles Eugênio, sempre tão acostumados com suas constantes e esclarecedoras notas.

Consta na “orelha” do volume um rápido texto de Domingos Carvalho da Silva intitulado “Um tradutor emérito”. Ali faz uma rápida apreciação da tradução dos poemas de Shelley por Péricles Eugênio, e algumas palavras sobre a introdução que abre o volume. Diz Domingos Carvalho, que

Diante da poesia de Shelley, soube Péricles Eugênio manter o equilíbrio entre o que há, no texto, de real e de simbólico, sem sacrificar a linguagem do poema à verdade textual. Conhecedor seguro e metucioso de todos os segredos da poesia, Péricles Eugênio da Silva Ramos projetou-se, desde muito jovem, não apenas como poeta, mas também como ensaísta literário. Trabalhador intelectual incansável e

disciplinado, seguiu em sua existência o caminho oposto ao do velho conceito do poeta boêmio; oposto portanto ao rumo perseguido pelo extraordinário e inditoso Percy Bysshe Shelley, sobre o qual escreveu, para abrir este livro de rara categoria, uma Introdução de rigoroso equilíbrio intelectual. (SHELLEY, 1995, *orelha*)

Sem dúvida, ao que toca à introdução, também concordamos com as palavras de Domingos Carvalho, mas ampliamos sua leitura para as outras introduções também, uma vez que embora concisas, com no máximo 20 ou 30 páginas, estas introduções dão conta de uma biografia e detalhes importantes das obras em tradução, ao mesmo tempo que apontam os principais estudiosos dos autores em questão, além de um parecer do próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Segundo Péricles Eugênio, comentando uma observação de D. W. Harding, desde seu aparecimento, a poesia de Shelley “encontra juízos conflitantes, e embora de tempos em tempos um ou outro domine a opinião crítica, ambos parecem sobreviver” (RAMOS, 1995, p. 34). O que marcaria a poesia de Shelley, ou o que “compensa a atenção”, no dizer de Péricles Eugênio, é a união da “sublimidade, beleza e paixão pelo bem em seus versos”. Citando W. M. Rossetti e Roger Ingpen, Péricles Eugênio afirma serem três os principais fundamentos da “eminência” de Shelley:

Ele não foi excedido em sua idealidade, em sua música e em sua importância. Quanto à idealidade, ele foi contrário a todo tipo de opressão e acreditava na humanidade. Quanto à música de sua poesia, essa não lhe é denegada mesmo pelos seus opositores. Afirma-se até que talvez nenhum dos poetas ingleses notáveis tenha usado uma variedade de formas e medidas maior do que ele. Quanto à importância, além da flama de paixão intelectual que transmite, ele é efetivamente o poeta do futuro. Shelley tinha a têmpera de um renovador e de um mártir; ele uniu a grandeza especulativa e o zelo humanitário num grau para o qual em vão procuraríamos precursor. (RAMOS, 1995, p. 34)

Ressaltamos do trecho acima, o fato de Shelley ser um poeta experimentador, como veremos mais abaixo.

Os que dizem mal da poesia de Shelley os fazem muitas vezes dizendo que sua “música é vazia”, mas como observa novamente Harding:

a deficiência muitas vezes não é do poeta e sim do leitor, que não capta o que se contém na estrutura elíptica das sentenças de Shelley e deixa de perceber-lhes o sentido. Aliás isso é comum no comentário de poesia, que atribui ao poeta o que resulta apenas de falha de compreensão do comentarista. (RAMOS, 1995, p. 35)

Para Péricles Eugênio, acredita-se que o poema mais relevante de Shelley seja seu “Prometeu libertado”. Também destaca o coro final do poema *Hellas*, que vê como uma reminiscência de Isaías, e diz lembrar “o impacto profético da Écloga messiânica de Virgílio: desenvolve-a em parte e alcança uma expressão que é sustentadamente firme – dir-se-a tirante a épica (RAMOS, 1995, p. 35).

Outro poema importante seria a “Ode ao Vento Oeste” que, de fundo estritamente lírico, alcança o auge de “grandeza” como as principais odes de John Keats. Falaremos mais dela adiante.

A elegia funeral “Adonais” é diferente dos demais poemas, foi concebida em memória de John Keats. Sobre este poema Péricles Eugênio reproduz um longo comentário de N. I. White. Retiramos, a seguir, um trecho deste comentário, que entendemos importante, por definir o que Shelley chamava de “Beleza Intelectual”, segundo White: “A única realidade última para Shelley era a Beleza Intelectual; a vida humana era real e duradoura apenas por se identificar com ela” (RAMOS, 1995, p. 36). Neste sentido, White cita o seguinte trecho de “Adonais” como um dos mais altos pontos de expressão de Shelley:

The One remains, the many change and pass;
Heaven’s light forever shines, Earth’s shadows fly;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of Eternity.

(SHELLEY, 1995, p. 158)

O Um fica, os muitos vão-se; a luz é permanente
No Céu, na Terra as sombras passam brevemente;
A Vida, como um domo em vidro multicolor,
Mancha da Eternidade o brando resplendor.

(SHELLEY, 1995, p.159)

Segundo White, “nesta brilhante imagem Shelley condensou quase todo o espírito dos *Triunfos* de Petrarca. Desde 1818 Shelley tinha admirado Petrarca como um dos maiores poetas. Em seus *Triunfos* a Eternidade é a única perfeição duradoura; a vida eterna, à luz da Eternidade, é um cortejo de sombras vãs” (RAMOS, 1995, p. 36). Já as três estâncias finais de “Adonais” transmitem o “desânimo pessoal do autor em algo como êxtase. Uma vez que suas próprias esperanças terrenas estavam mortas, por que hesitar em juntar-se a Adonais numa vida eterna?” (RAMOS, 1995, p. 37). Ainda para White, “a verdadeira essência dessa Eternidade é a Beleza Intelectual, o Um que

permanece fixo num universo de mudanças e decadência. Na estância 54 Shelley exprime apaixonadamente tanto o poder da Beleza Intelectual como da maneira pela qual ela opera” (RAMOS, 1995, p. 37). Reproduzimos abaixo a estância 54 traduzida por Péricles Eugênio:

LIV

Aquela Luz cujo sorriso o Mundo aclara,
A Beleza em que tudo opera e em que não pára,
Aquela Benção que a eclipsante Maldição
De nascer não extingue, aquele Amor-sustentação
Que na trama do ser teceu bem cegamente
Com homem e animal e terra e ar e mar
Arde obscuro ou brilhante: tudo é um espelhar
Do fogo, sede universal; em mim luzente,
As nuvens últimas do que é mortal ei-lo a apagar.

(SHELLEY, 1995, p. 159)

Péricles Eugênio também destaca o poema “Hino à Beleza Intelectual”, que para ele “expõe a descrença de Shelley quanto a comunicar-se com as almas dos mortos, e manifesta sua confiança na Beleza Intelectual, que é algo atemorizante” (RAMOS, 1995, p. 38). Sobre a incomunicabilidade com os mortos transcrevemos um trecho da seção V do “Hino à Beleza Intelectual” traduzido por Péricles Eugênio:

Quando menino procurei espíritos: corri
Por muito quarto, e gruta, e ruína – só para escutar –
E bosque à luz de estrelas; temeroso persegui
A esperança de com os partidos mortos conversar.
Invoquei nomes de veneno, que a aprender nos dão;
Não fui ouvido, nem ouvi também.

(SHELLEY, 1995, p. 87)

Por fim, trazemos à discussão o poema “Ozymandias”, sobre ele, Péricles Eugênio diz que

além de ser um poema em si mesmo bem realizado, tem outra característica, que é o arranjo não canônico de rimas. Seu esquema é abab / acdc / ede / fef, o que era aventureiro e novo para o soneto. De sua “Ode ao Vento Oeste” diz-se também que deveria ser impressa, o que nem sempre acontece, como uma seqüência de cinco sonetos de esquema rimático abab / cbcd / cde / dee. Nossa tradução do *Ozymandias* também não ostenta rimas canônicas, embora a ordem não siga a de Shelley, e a da “Ode ao Vento oeste”, dado o seu ímpeto lírico, foi feita em versos brancos flutuantes, com andamento binário. (RAMOS, 1995, p. 38)

Como foi salientado na passagem, o poema “Ozymandias” de Shelley, assim como algumas peças de John Keats vistas anteriormente, “também é experimental”. A referência à “Ode ao Vento Oeste” também ficou de forma proposital, pois gostaríamos de discutir um pouco os dois poemas, para tentar extrair algo do processo de tradução de Péricles Eugênio, cuja passagem acima nos dá algumas dicas.

Com este objetivo, reproduzimos abaixo o texto original do poema “Ozymandias”, tendo ao lado a marcação das rimas apontada na passagem:

Ozymandias

I met a traveller from an antique land	A
Who said: Two vast and trunkless legs of stone	B
Stand in the desert... Near them, on the sand,	A
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,	B
And wrinkled lip, and sneer of cold command,	A
Tell that its sculptor well those passions read	C
Which yet survive, stamped on these lifeless things,	D
The hand that mocked them, and the heart that fed:	C
And on the pedestal these words appear:	E
‘My name is Ozymandias, king of kings:	D
Look on my works, ye Mighty, and despair!’	E
Nothing besides remains. Round the decay	F
Of that colossal wreck, boundless and bare	E
The lone and level sands stretch far away.	F

(SHELLEY, 1995, p. 48).

A versão abaixo é a tradução de Péricles Eugênio, e sua respectiva marcação das rimas:

Ozimândias

Ao vir de antiga terra, disse-me um viajante:	A
Duas pernas de pedra, enormes e sem corpo,	B
Acham-se no deserto. E jaz, pouco distante,	A
Afundando na areia, um rosto já quebrado,	C
De lábio desdenhoso, olhar frio e arrogante:	A
Mostra esse aspecto que o escultor bem conhecia	D
Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos,	E
À mão que as imitava e ao peito que as nutria.	D
No pedestal estas palavras notareis:	F
“Meu nome é Ozimândias, e sou Rei dos Reis:	F
Desesperai, ó Grandes, vendo as minhas obras!”	G
Nada subsiste ali. Em torno à derrocada	H
Da ruína colossal, a areia ilimitada	H
Se estende ao longe, rasa, nua, abandonada.	H

(SHELLEY, 1995, p. 49).

Péricles Eugênio não segue em sua tradução a estrutura rímica do poema original, como aponta na citação, mas busca, na reconfiguração em português, uma liberdade na organização das rimas que foge dos padrões tradicionais, o que de certa forma corresponde à tentativa empreendida por Shelley, em seu “Ozymandias”, de “inventar” uma nova configuração de rimas. Assim, a idéia fica “traduzida”.

Sobre a “Ode ao Vento Oeste”, como figura na citação acima, ela deveria ser publicada como uma seqüência de cinco sonetos. Esta reiteração parece ser assinalada pelo fato de nem sempre acontecer isto. No volume das *Poesias de Shelley*, Péricles Eugênio traduz os cinco sonetos, deixando a tradução da forma como gostaria Shelley. Contudo, por questões de espaço, vamos apresentar apenas o primeiro soneto da Ode, como forma de exemplificar do processo de tradução dos poemas de Shelley por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Ode to the West Wind

I

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O thou,
Who charriest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving everywhere;
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!

(SHELLEY, 1995, p. 50)

Ode ao Vento Oeste

I

Selvagem Vento Oeste, ó tu, sopro do outono,
Invisível presença de que as folhas mortas
Fogem como fantasmas diante de algum bruxo,

Pálidas, amarelas, pretas ou vermelhas

De febre, pestilentas multidões; ó tu
Que as sementes aladas levas ao seu leito

De inverno, onde repousam frias e prostradas,
Como cadáveres nos túmulos, até
Que a tua irmã azul da primavera toque

O clarim sobre a terra sonhadora e encha
De cores e perfumes a planície e os montes,
Levando aos pastos do ar rebanhos de botões

Espírito selvagem que por toda a parte
Te moves; destruidor e salvador, oh escuta!

(SHELLEY, 1995, p. 51)

Assim como John Keats, Percy Shelley também é um experimentador, e sua “Ode ao Vento Oeste” é um exemplo desta experimentação. Um rápido olhar tanto no soneto original quanto na tradução de Péricles Eugênio já é suficiente para notarmos que formalmente o poema foge das regras tradicionais do soneto. Esta observação também foi feita por G. S. Fraser em seu *Metre, Rhyme and Free Verse*, lá, em seu capítulo dedicado à rima, diz:

A succession of terza rima tercets, four of them, followed not by a fifth tercet but by a couplet, can also be used to create an irregular sonnet form, more rapidly and flexible than the usual sonnet form, as in the stanzas of Shelley's *Ode to the West Wind*. (FRASER, 1980, p. 69).

Portanto, um soneto irregular formado por uma seqüência de quatro tercetos seguidos de um dístico final, que para Fraser gera um efeito de maior “rapidez” e “flexibilidade” frente o soneto tradicional.

Em seguida, Fraser salienta a dificuldade da utilização do soneto em inglês, quando indica algumas rimas imperfeitas nesta primeira estância da “Ode ao Vento Oeste”. Em suas palavras: “It suggests the difficulty of this form in English that even in his first stanza, Shelley has two imperfect rhymes: ‘thou’ with ‘low’ and ‘blow’ and ‘air’ and ‘everywhere’ with ‘hear’” (FRASER, 1980, p. 69). Péricles Eugênio em sua tradução abre mão das rimas, dado o ímpeto lírico da Ode, como ele afirmou, mantendo apenas a divisão de tercetos e o dístico final.

Ainda sobre esta nova reconfiguração do soneto, Fraser complementa:

It should be noticed also that this terza rima fourteen-line stanza has a continuous rapidity that neither the Shakespearian nor the Petrarchan sonnet possess; it arouses expectation, it seems to lead on to the next

stanza, whereas, even in a sonnet sequence that tells a more or less clear story, like Sidney's *Astrophel to Stella*, each sonnet tends to seem a more or less self-contained unit, a discrete short poem, in itself. (FRASER, 1980, p. 69-70)

A ele, parece que o terceto gera uma expectativa maior no leitor, que a divisão tradicional em quartetos não teria. Ainda anota que

Three-line units or tercets or tercets are less easy to handle in English, partly because of the continuity of rhyme they demand: true terza rima, as in Dante, is aba bcb cdc, and so on indefinitely. The only really distinguishes uses of this metre I know are by Wyatt, who introduces it in his free versions of Alemanni's satires in the mid-sixteenth century and by Shelley in his great unfinished poem *The Triumph of Time*. [...] Eliot imitated its effect, but did not follow its form, in a notable passage in *Little Gidding* modeled on one in Dante. (FRASER, 1980, p. 68-69)

Para Fraser, portanto, a “terza rima” parece ser mais efetiva no italiano, e cita Dante, do que no inglês. Esta “terza-rima” italiana foi a que se serviu Dante na sua “Divina Comédia”. Eis suas características:

a) Estrutura estrófica: tercetos, como o nome indica. Ao fim da composição é acrescentado mais um verso. b) Estrutura rímica: O 1º verso e o 3º rimam entre si; o 2º rima com o 1º e o 3º da seguinte; por sua vez, o 2º da 2ª estância rima com o 1º e o 3º da seguinte. E assim continua o esquema. A linha final ou o último verso que se junta ao último terceto (pode também figurar destacado e não ligado) rima com o 2º verso dessa última estrofe. (TAVARES, 1969, p. 318)

Como exemplo, reproduzimos abaixo os dois tercetos finais e o verso final do “Canto I” da *Divina Comédia*, de Dante, na tradução de Augusto de Campos, onde percebemos que o verso final figura destacado do terceto anterior a ele:

E eu a ele: “Poeta, eis quem te pede,
por esse Deus maior que nunca viste:
liberta-me do mal que aqui me impede,

leva-me a esse lugar que me previste,
à Porta de S. Pedro e ao pouso incerto
dos que descreves em seu mundo triste.”

Moveu-se, então, e eu o segui de perto.

(CAMPOS, 2003, p. 201)

Já em um poema como “Terza Rima”, de Álvares de Azevedo, o verso final vem ligado ao terceto final:

Terza Rima

É belo de entre a cinza ver ardendo
 Nas mãos do fumador um bom cigarro,
 Sentir o fumo em névoas recendendo,

Do cachimbo alemão no louro barro
 Ver a chama vermelha estremecendo
 E até... perdoem... respirar-lhe o sarro!

Porém o que há mais doce nesta vida,
 O que das mágoas desvanece o luto
 E dá som a uma alma empobrecida,
 Palavra d'honra, és tu, ó meu charuto!

(AZEVEDO, 1962, p. 227)

Entretanto, este poema de Álvares de Azevedo não tem as rimas encasteladas, pois o “endo” de “estremecendo” deveria ser a rima da última estrofe no lugar desta rima em “ida”.

Por fim, para concluir nossa apreciação, retiramos o terceto e o dístico final, desta primeira estância da “Ode ao Vento Oeste”, em busca do andamento binário apontado por Péricles Eugênio como presente em sua tradução:

O/ cla/ <u>rim</u> / so/bre a/ <u>te</u> rra/ <u>so</u> nha/ <u>do</u> /ra e/ <u>en</u> /cha	3-6-8-10-12
De/ <u>co</u> /res/ <u>e</u> / per/ <u>fu</u> /mes/ <u>a</u> / pla/ <u>ní</u> /cie e os/ <u>mon</u> /tes,	2-4-6-8-10-12
Le/ <u>van</u> /do aos/ <u>pas</u> /tos/ <u>do ar</u> / re/ <u>ba</u> /nhos/ <u>de</u> / bo/ <u>tões</u> /;	2-4-6-8-10-12
Es/ <u>pí</u> /ri/ <u>to</u> / sel/ <u>va</u> /gem/ <u>que</u> / por/ <u>to</u> /da a/ <u>par</u> /te	2-4-6-8-10-12
Te/ <u>mo</u> /ves/; <u>des</u> /trui/ <u>dor</u> / e/ <u>sal</u> /va/ <u>dor</u> /, oh es/ <u>cu</u> /ta!	2-4-6-8-10-12

Percebemos a base iâmbica nos versos dodecassálbos acima, apenas ocorrendo, nesta amostra, dois anapestos, nos dois primeiros pés, no verso “O clarim sobre a terra sonhadora e encha”, o que é normal, e foi muito utilizado por Péricles Eugênio. No último verso desta estância, devemos entender “destruidor” com apenas três sílabas poéticas, para ficar mantido o andamento binário. O que parece ser funcional estando “destruidor” desta forma equivalendo às três sílabas de “salvador”, que, além disto, formam uma rima interna no verso.

Embora panorâmica, esperamos que a apreciação acima dos três poetas ingleses sirva como um amplo olhar sobre a tradução empreendida por Péricles Eugênio, e mostre como o aparato crítico, principalmente no que foi visto em relação à Ode de John Keats, e o verso utilizado nas traduções dêem as direções gerais de suas traduções.

4.2.7 Poemas de W. B. Yeats

Há na bibliografia das traduções de Péricles Eugênio um volume dedicado ao poeta irlandês William Butler Yeats. Nascido em 1865 em Dublin, e falecido em Menton, na França, em 1939. Intitulado *Poemas de W. B. Yeats*, o volume foi publicado também pela Art Editora, no ano de 1987. Os poemas constantes no volume foram retirados da obra *W. B. Yeats – The Poems*, editado por Richard J. Finneran, em 1984. Com 35 poemas representativos da obra de Yeats, os poemas cobrem as várias fases da poesia do poeta irlandês. Desde um poema como “The Lake Isle of Innisfree”, poema de 1890, até um poema como “Politics”, composto em 23 de maio de 1938, um ano antes da morte do poeta.

O poema “The Lake Isle of Innisfree”, segundo o próprio Yeats dizia, foi um dos primeiros a possuir sua música própria. Este dado foi retirado da nota redigida por Péricles Eugênio ao pé do poema, onde também consta que, segundo Richard Ellmann, “embora o metro não seja novo, as vogais acentuadas variam grandemente na duração do tempo, de uma a outra” (YEATS, 1987, p. 55). Reproduzimos abaixo a versão original do poema de Yeats e a tradução de Péricles Eugênio, como amostra da sua tradução:

The Lake Isle of Innisfree

I will arise and go now, and go to Innisfree
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

(YEATS, 1987, p. 54)

A Ilha do Lago de Innisfree

Vou levantar-me agora, vou para Innisfree;
Ramos e barro, uma choupana lá farei;
Nove filas de fava e uma colméia, ali
Numa clareira a soar de abelhas viverei.

Lá terei certa paz, que a paz goteja devagar,
 Cai dos véus da manhã aonde o grilo trila;
 Luz fraca a meia-noite; o meio-dia, púrpura, rutila;
 De asas o pintarroxo as tardes vem povoar.

Vou levantar-me e irei, pois ouço noite e dia
 a água do lago dar nas margens suavemente;
 enquanto piso estrada ou lajem alvadia,
 ouço-a no coração, profundamente.

(YEATS, 1987, p. 55)

Ainda na nota que acompanha o poema, cita Péricles Eugênio que “acentuava Edmund Wilson que, se Yeats houvesse escrito só este e outros poemas líricos como ‘The Man Who Dreamed of Fairyland’, a par de *The Wanderings of Oisín*, ainda assim seria um poeta considerável” (YEATS, 1987, p. 55). Também aponta que “a nostalgia romântica do poema torna-o atraente, a ponto de Robert Louis Stevenson, em carta de Samoa ao autor, em 1894, ter declarado que os versos o haviam cativado: a poesia era ‘tão singular e visionária, simples, engenhosa e eloqüente para o coração’” (YEATS, 1987, p. 55). E conclui a nota explicativa do poema reproduzindo as próprias palavras de Yeats a cerca das razões que o levaram a escrever o poema, a citação foi retirada de *The Trembling of the Veil*:

Eu tinha a ambição, formada em Sligo entre os treze e os vinte anos, de viver, imitando Thoreau, em Innisfree, uma ilhota em Lough Gill, e quando, ao andar pela Fleet Street muito saudoso da pátria, ouvi um pequeno murmúrio de água, e vi um repuxo numa vitrine, com uma pequena bolinha equilibrada no jato, comecei a lembrar-me da água do lago. Da súbita lembrança veio meu poema “Innisfree”. (YEATS, 1987, p. 55)

De nossa parte, a leitura do poema “A Ilha do Lago Innisfree”, na tradução de Péricles Eugênio, traz uma longínqua nota nostálgica que o vincula ao poema “Vou me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, principalmente no verso “Vou levantar-me agora, vou para Innisfree”, e que é, em seqüência, potencializado pela vária utilização de verbos no tempo futuro.

No volume estão traduzidas as principais peças poéticas de W. B. Yeats, como, por exemplo, “The Second Coming” (“A Segunda Vinda”), “A Prayer for my Daughter” (“Oração para minha Filha”), “Sailing to Byzantium” (“Velejando para Bizâncio”), “The Tower” (“A Torre”), “Leda and the Swan” (“Leda e o Cisne”), “Byzantium” (“Bizâncio”), “The Gyres” (“Os Giros”), “Lapis Lazuli” (“Lápis-Lazúli”), entre outras. Todos estes poemas citados acima foram analisados com maior profundidade na

introdução que abre a tradução, além de notas de roda-pé que acompanham individualmente os poemas.

Portanto, o volume mantém aquela estrutura recorrente nas outras traduções de Péricles Eugênio, com uma introdução seguida dos poemas traduzidos ao lado da versão original, ou seja, falamos de um volume bilíngüe, e por fim as notas para cada poema. A diferença que nos chama a atenção neste caso é o silêncio de Péricles Eugênio em relação ao seu processo de tradução. Se por um lado a introdução contém análises de alguns dos poemas traduzidos, dando maior aprofundamento interpretativo, onde ocorre uma apreciação crítica da poesia de Yeats por alguns de seus principais estudiosos, por outro lado, estas análises não focam o verso de Yeats, e sim o sentido impresso nas letras. Também é perceptível uma ampla exposição dos dados biográficos de W. B. Yeats, o leitor sai com um bom panorama da vida, e da relação desta com a obra do poeta irlandês.

Uma indicação do método de tradução de Péricles Eugênio é nos dado por outro tradutor, Augusto de Campos, que em seu “Yeats: a torre e o tempo”, texto de abertura às suas traduções de alguns poemas de Yeats presentes em *Poesia da Recusa*, traça algumas linhas comparando sua tradução mais criativa com a tradução de tendência literal de Péricles Eugênio, diz Augusto de Campos:

Não se trata, pois, de tradução literal. Basta comparar os últimos versos da primeira estrofe de “A Torre”, na minha recriação, com a versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos (um conhecedor e um estudioso competente, porém mais apegado à literalidade do que à beleza das soluções) para verificar o quanto nos distanciamos na prática tradutória. (CAMPOS, 2011, p. 178)

Abaixo citamos o trecho indicado por Augusto de Campos na tradução de Péricles Eugênio:

Devo pedir à Musa que se vá, eu penso,
E por amigos ter Platão e ter Plotino, apenas,
Até a imaginação, olhar e ouvido
Poderem contentar-se só com o raciocínio e se ocupar
De abstrações; ou até ser cada um escarnecido
Por uma espécie de chaleira, já ruim, no calcanhar.

(YEATS, 1987, p. 107)

Agora, a tradução do mesmo trecho por Augusto de Campos:

Devo mandar às favas minha Musa,
Ter Platão ou Plotino por amigo,

Até que fantasia, olho e ouvido
 Cedam à mente e virem escalpelo
 Da idéia abstrata; ou ser escarnecido
 Por uma lata presa ao tornozelo.

(CAMPOS, 2011, p. 197)

É visível a diferença entre o tom mais polido e solene dos versos traduzidos por Péricles Eugênio, a um tom mais despojado e incisivo da tradução de Augusto de Campos,

O acesso aos livros do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” nos dá a possibilidade de encontrar dados interessantes, e um deles está presente no volume dos *Poemas de W. B. Yeats*. Quando tomamos contato com o volume do acervo deparamo-nos com algumas anotações à caneta, na verdade correções que Péricles Eugênio provavelmente faria numa próxima edição dos poemas. A identificação dos pontos que necessitam de mudanças estão anotados na contra-capa posterior do livro, lá consta a seguinte anotação à caneta, que reproduzimos da forma como é apresentada:

Correção

111-113-
 121-125
 149-

(YEATS, 1987, *anotado*)

Buscando as páginas referidas na anotação, encontramos as possíveis mudanças a serem estabelecidas. As páginas 111 e 113 são da 2.^a parte do poema “A Torre”. Na página 111 do volume do acervo, o verso 64, que reproduzimos abaixo tanto o original traduzido quanto o anotado, sofreria a seguinte mudança:

64 Há vinte anos julguei acabado;
 64 Há vinte anos julguei / acabado; **tudo|**

Assim, imaginamos que o novo verso para Péricles Eugênio ficaria da seguinte forma:

64 Há vinte anos julguei tudo acabado;

Apenas não conseguiríamos saber se foi um erro gráfico, onde faltou a inclusão do “tudo”, ou se realmente foi uma nova proposta de tradução. Quem sabe a 1.^a opção deva

ser a mais coerente, uma vez que a literariedade do verso original pediria a inclusão de um “tudo” ao traduzir “all”:

64 I thought it all out twenty years ago:

Já na página 113, a mudança estaria no verso 92, que foi publicado do seguinte modo:

92 E o ruivo que enviado pelo trapaceiro

O mesmo verso, agora com a anotação:

92 E o ruivo **que** enviado pelo trapaceiro

Ficando o verso re-configurado da seguinte maneira:

92 E o ruivo enviado pelo trapaceiro

O que de certo modo corresponde melhor ao verso no original em inglês, onde não consta nenhum pronome relativo:

92 The red man the juggler sent

O próximo caso, o da página 121, está no poema “Oração para meu Filho”, ali, nos versos 10 e 11, Péricles Eugênio propõe três mudanças. Na versão publicada está:

9 Manda o fantasma ter a espada em mão:
 10 Há alguns - pois eu declaro
 11 Que tais seres diabólicos sonhos não são –
 12 Que tencionam matá-lo: eles têm claro
 13 Que um altíssimo feito ou pensamento

(YEATS, 1987, p. 121)

Com as mudanças indicadas na anotação, os versos 10 e 11 sofreriam as seguintes mudanças:

10 Há alguns - pois eu declaro,
 11 **[Sonhos]** ~~Que~~ tais seres diabólicos ~~sonhos~~ não são –

Deixando o trecho, agora, da seguinte maneira:

9 Manda o fantasma ter a espada em mão:
 10 Há alguns - pois eu declaro,
 11 Sonhos tais seres diabólicos não são –

- 12 Que tencionam matá-lo: eles têm claro
- 13 Que um altíssimo feito ou pensamento

A anotação seguinte corresponde ao poema “Leda e o Cisne”. No 2º verso do poema Péricles Eugênio indica a variante “jovem” para “virgem” que consta no poema publicado. Reproduzimos a estrofe inteira para uma visualização mais clara:

- 1 Súbito golpe: as grandes asas a bater
- 2 Sobre a virgem que oscila, a coxa acariciada
- 3 Por negros pés; a nuca, um bico a vem reter;
- 4 O peito inane sobre o peito, ei-la apresada.

(YEATS, 1987, p. 125)

No livro, consta desta forma a anotação:

- 2 Sobre a ~~virgem~~ que oscila, a coxa acariciada **jovem**

A última anotação, citada na página 145, é apenas a inclusão de uma vírgula após o verbo “dizer” no 1º verso do poema “Lápis-Lazúli”, abaixo segue o trecho publicado e com a mudança:

- 1 Dizem damas histéricas, ou dizer
 - 2 Que já estão fartas de arcos de violino e de paletas,
-
- 1 Dizem damas histéricas, ou dizer,
 - 2 Que já estão fartas de arcos de violino e de paletas,

(YEATS, 1987, p. 149)

Deste modo, ficam registradas acima algumas variantes que poderiam sofrer alguns dos poemas de Yeats em uma possível nova edição da tradução de Péricles Eugênio. Claro que o acesso destas informações torna-se possível a partir do acervo pessoal do tradutor.

Embora Péricles Eugênio não aborde diretamente em sua introdução sua postura frente ao verso de Yeats no processo de tradução, julgamos interessante ver como ele trabalha um trecho específico do poema “Easter 1916” (na tradução, “Páscoa, 1916”). Trata-se dos oito versos iniciais do poema. Separamos este trecho, pois, em seu *Metre, Rhyme and Free Verse*, G. S. Fraser salienta o que pode ser uma invenção própria de Yeats na configuração de seu verso. Diz ele, no capítulo referente ao “Iambic tetrameters, trimeters and longer iambic lines”, que

In our own age, one of the poets who has made a really interesting and novel use of the shorter iambic lines is W. B. Yeats. I have heard a good critic, the late Douglas Browne, describe one of his greatest poems, 'Easter 1916', as written in iambic tetrameters. To my ear it is clearly written in a line which, in his specially flexible use of it, can be considered almost as Yeats's own invention: an iambic trimeter, or three-foot line, with very free trisyllabic substitution and occasional very daring reversal. (FRASER, 1980, p. 36)

Como esclarecimento do "iambic trimeter", citamos três versos do mesmo poema onde ele ocorre de forma plena, e que reproduzimos abaixo seguido de uma escansão dos versos pelo próprio Fraser, que os define como "solemn" e parte dos "high moments in the poem":

What voice more sweet than hers
When, young and beautiful,
She rode to harriers?

What voice / more sweet / than hers
U _ U _ U _
When, young / and beau / tiful,
U _ U _ U _
She rode / to harr / iers?
U _ U _ U _

(FRASER, 1980, p. 37)

Observamos, assim, uma seqüência de três iambos em cada verso, totalizando três pés, ou, em nosso sistema de versificação, seis sílabas poéticas por verso. Os mesmos versos na tradução de Péricles Eugênio mantêm algo do ritmo original em pelo menos dois deles:

Que voz mais doce do que a dela,
Quando, jovem e bela,
Matilha à frente, cavalgava?

(YEATS, 1987, p. 89)

Que/ voz/ mais/ do/ce/ do/ que a/ de/la, 2-4-6-8
Quan/do/, jo/vem/ e/ be/la, 1-3-6
Ma/ti/lha à/ fren/te/, ca/val/ga/va? 2-4-6-8

Percebemos o ritmo binário iâmbico no verso inicial e final, enquanto o central tem um andamento diferente, embora neste caso, poderíamos confabular, feita uma contração entre "vem" de "jovem" com o "e" o verso passaria a ficar assim configurado:

Quan/do/, jo/vem e/ be/la 1-3-5

Embora não iâmbico, mas com o andamento também binário, ainda que trocaico. De qualquer forma a contração seria no caso uma possibilidade um tanto esdrúxula.

Voltando aos oito versos iniciais do poema “Easter, 1916”, abaixo seguem eles na escansão feita por Fraser:

I have met them at close of day
 Coming with vivid faces
 From counter or desk among grey
 Eighteenth-century houses.
 I have passed with a nod of the head
 Or polite meaningless words,
 Or have lingered awhile and said
 Polite meaningless words,

I have met / them at close / of day
 U U _ U U _ U _
 Coming / with viv / id fac(es)
 _ U U _ U _
 From count / er or desk / among grey
 U _ U U _ U U _
 Eighteenth- / century / houses.
 _ U _ U U _ U
 I have passed / with a nod / of the head
 U U _ U U _ U U _
 Or polite / meaning / less words,
 U U _ _ U U _
 Or have ling / ered awhile / and said
 U U _ U U _ U _
 Polite / meaning / less words,
 U _ _ U U _

(FRASER, 1980, p. 36)

A escansão de Fraser mostra o que ele descreve na citação anterior, quando diz que para ele alguns versos de Yeats, justamente os que o faz ser um inventor, são um trimetro iâmbico, ou três pés que possibilitam substituições trissilábicas, e algumas inversões no verso. Observando a escansão acima encontramos três pés em todos os versos, porém nem todos puramente iâmbicos. Poderíamos organizá-los da seguinte maneira:

I have met / them at close / of day
anapesto / anapesto / iambo
 Coming / with viv / id fac(es)
troqueu / iambo / iambo
 From count / er or desk / among grey
iambo / anapesto / anapesto
 Eighteenth- / century / houses.

troqueu / dátilo / troqueu
 I have passed / with a nod / of the head
anapesto / anapesto / anapesto
 Or polite / meaning / less words,
anapesto / troqueu / iambo
 Or have ling / ered awhile / and said
anapesto / anapesto / iambo
 Polite / meaning / less words,
iambo / troqueu / iambo

Assim, nenhum destes versos são puramente iâmbicos. Na verdade, o único regular é formado por três anapestos, o verso “I have passed with a nod of the head”. Neste sentido, diz Fraser que “It may seem odd to describe a metre as basically iambic when on pure foot count, there are rather more three-syllable feet than two-syllable feet” (FRASER, 1980, p. 36). Ou seja, para Fraser seria estranho (“odd”) definir um verso basicamente como iâmbico, uma vez que há nele mais pés com três sílabas do que as duas necessárias para assim o defini-lo.

Contudo, ainda para Fraser, as duas sílabas por pés continuam a manter a norma dos versos, e estas substituições trissilábicas (anapestos e dátilos) ocorrem para relaxar o discurso dentro de um tom conversacional, ou em suas próprias palavras: “The two-syllable foot nevertheless remains the norm and the trisyllabic substitutions are to relax it into a conversational tone” (FRASER, 1980, p. 36-37). Este tom conversacional estaria no oposto àquela exposição solene e regular apontada atrás, onde os três versos configuram o trimetro iâmbico perfeito.

Resta-nos verificar como esta estrutura rítmica utilizada por W. B. Yeats, e apontada por G. S. Fraser, é retrabalhada na tradução de Péricles Eugênio. Assim, reproduzimos abaixo os oito versos iniciais de “Páscoa, 1916”, e em seguida nossa escansão:

Eu encontrei-os no crepúsculo da tarde;
 Vinham, no rosto a animação,
 De escrivanhinha ou de balcão,
 Entre as casas cinza, do século dezoito.
 Passei saudando-os de cabeça, ou bem
 Com palavras corteses e banais;
 Ou demorei-me um pouco e disse
 Coisas corteses e triviais;

(YEATS, 1980, p. 89)

- | | | |
|---|--|---------------|
| 1 | Eu/ en /con/ trei /-os/ no / cre/ pús /cu/ lo / da/ tar /de; | 2-4-6-8-10-12 |
| 2 | Vi /nham/, no/ ros /to a a/ ni /ma/ ção /, | 1-4-6-8 |
| 3 | De es/ cri /va/ ni /nha ou/ de / bal/ ção /, | 2-4-6-8 |

4	<u>En</u> /tre as/ <u>ca</u> /sas/ <u>cin</u> /za/, do/ <u>sé</u> /cu/lo/ de/ <u>zoi</u> /to.	1-3-5-8-12
5	Pa/ <u>ssei</u> / sau/ <u>dan</u> /do-os/ <u>de</u> / ca/ <u>be</u> /ça, ou/ <u>bem</u> /	2-4-6-8-10
6	Com/ pa/ <u>la</u> /vras/ cor/ <u>te</u> /ses/ e/ ba/ <u>nais</u> /;	3-6-10
7	Ou/ <u>de</u> /mo/ <u>rei</u> /-me um/ <u>pou</u> /co e/ <u>di</u> /sse	2-4-6-8
8	<u>Coi</u> /sas/ cor/ <u>te</u> /ses/ e/ <u>tri</u> /vi/ <u>ais</u> ;	1-4-7-9

Na tradução de Péricles Eugênio percebemos que o andamento iâmbico perfaz a base de todos os versos. Os versos 1, 3, 5, e 7 seriam puramente iâmbicos, alternando uma sílaba átona seguida de uma tônica. O verso 2 sofreria uma inversão no 1.º “pé”, ali invés de um iâmbico ocorre em “vinham” um troqueu (sílabas tônica seguida de átona). O verso 4 é muito interessante, pois mesmo sendo um dodecassílabo, escapa um pouco do que seria um alexandrino, uma vez que os acentos na 3.^a e, principalmente, na 5.^a sílaba dão uma roupagem bem livre ao verso. Se arriscássemos passar do sistema de alternância de sílabas átonas e tônicas para o sistema de pés, o verso poderia ganhar uma estrutura mais interessante, e mostrar com maior clareza sua melodia, com propomos na seguinte escansão:

4 Entre as | casas | cinza, do | século | dezoito.
 _ U _ U _ U U _ U U U _ (U)

O verso ficaria formado pela seqüência troqueu/troqueu/dátilo/dátilo/iâmbico. É claro, trata-se de um experimento, de uma nova observação das possibilidades do verso em português. Se este exemplo do verso 4 pode ser facilmente combatido, arriscamo-nos ao combate mais uma vez no verso 6, quando propomos a seguinte escansão:

6 Com pala | vras corte | ses e | banais;
 U U _ U U _ U _ U _

Aqui teríamos a seqüência de dois anapestos seguidos de dois iâmbos, num movimento bem diferente do quarto verso. Queremos mostrar com estes exemplos não uma identificação perfeita com o sistema de versificar germânico baseados em pés, como foi apresentado por G. S. Fraser em sua escansão, mas, sim, tentar perceber o verso por outras estruturas.

Por fim, propomos esta mesma ideia no verso 8:

8 Coisas | corte | ses e tri | viais;
 _ U U _ U U _ U _

Que constitui uma seqüência de troqueu/iambo/anapesto/iambo. Desta forma, se o trecho original em inglês contém um gama de variações rítmicas, a tradução de Péricles Eugênio reproduz um pouco este efeito, embora fique patente na tradução a prevalência de uma base rítmica iâmbica.

Como apreciação crítica do volume, apresentamos agora, algumas palavras de Antonio Houaiss sobre a tradução dos poemas de W. B. Yeats, e que estão estampas nas “orelhas” das contracapas do volume. Segundo Houaiss,

Péricles Eugênio da Silva Ramos – poeta que não é lícito desconhecer, erudito consagrado e, muito sobretudoamente, para este caso, grande tradutor – aqui enfrenta o repto esperado: busca dar-nos Yeats com a fidelidade possível de poeta para com poeta, experimentado que é em já memoráveis traduções. (YEATS, 1987, *orelha*)

Também afirma Houaiss que

A obra de Yeats se estende por largo espectro de tempo, co variação temática muito rica, em que a Irlanda natal emerge como templo de amor e de cuidados. O tradutor, que reconhece nessa obra um dos pilares do fazer poético universal, soube trazer para a nossa língua uma primorosa seleção, acompanhada de comentários de mestre hauridos nos melhores exegetas de Yeats. (YEATS, 1987, *orelha*)

E concluímos nossa exposição com outra tradução de Péricles Eugênio, do já citado poema “Politics”, redigido em 23 de maio de 1938, ano anterior à morte do poeta. A atualidade temática do poema fica aqui como registro reflexivo de nossa conturbada época:

Politics

‘In our time the destiny of man presents
its meanings in political terms.’

Thomas Mann.

How can I, that girl standing there,
My attention fix
On Roman or on Russian
Or on Spanish politics,
Yet here’s a travelled man that knows
What he talks about,
And there’s a politician
That has both read and thought,
And maybe what they say is true
Of war and war’s alarms,
But O that I were young again
And held her in my arms.

(YEATS, 1987, p. 164)

Na tradução de Péricles Eugênio:

Política

Em nosso tempo o destino do homem propõe
seus sentidos em termos políticos.

Thomas Mann.

Como posso eu, com aquela moça ali postada,
Na política romana
Ter a atenção fixada,
Ou na russa ou na espanhola,
5 Malgrado este homem viajado saiba
O que ele está a falar,
E lá esteja um político
Que se entregou a ler e a meditar,
E talvez seja certo o que eles dizem
10 Com referência à guerra e seus ameaços:
Mas ah! voltasse eu a ser moço
E a tivesse em meus braços.

(YEATS, 1987, p. 165)

4.2.8 Poesia Esparsa

Ainda dentro da produção de Péricles Eugênio encontramos alguns poemas traduzidos de poetas norte-americanos. Se em *Poetas de Inglaterra*, a poesia inglesa é exposta em linha diacrônica, desde suas origens até o século XX, em publicações de jornais não deixou Péricles Eugênio de colaborar com traduções da poesia norte-americana. Registraremos aqui três casos, embora existam outros poemas traduzidos, principalmente, em sua coluna “Antologia”, do *Jornal de São Paulo*. Dois deles, um poema de Ezra Pound e outro de Archibald Mac Leish, estão, justamente, nesta coluna; o terceiro deles, é uma publicação em livro, são poemas traduzidos do poeta Walt Whitman, preparados como apêndice da versão brasileira da biografia do poeta americano feita pela escritora Babette Deutsch.

Uma das traduções mais recuadas que encontramos de Péricles Eugênio foi uma recriação do “Canto I” dos *Cantos*, de Ezra Pound (1885-1972). A tradução foi publicada na coluna “Antologia”, do *Jornal de São Paulo*, no dia 11 de setembro de 1949. Portanto, onze anos antes do conhecido volume *Cantares de Ezra Pound*, tradução conjunta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari de poemas de Ezra Pound.

Esta informação serve-nos como baliza para situar Péricles Eugênio atento a uma literatura com tendências mais radicais, no sentido da inovação, do *make it new* poundiano. Também não deixa de ser relevante a publicação completa de um canto de Pound no suplemento cultural de um jornal, algo que vem rareando nos últimos tempos.

Antes do texto traduzido, Péricles Eugênio traça algumas linhas gerais sobre os cantos de Ezra Pound. Diz, por exemplo, e a citação vale pela recepção ainda dúbia do valor dos “cantos” em 1949, que

O valor dos “cantos” tem sido contestado por alguns, que neles só vêm confusão, pastiches e pedantismo; já outros, como Allen Tate, incluem-nos entre as “três grandes obras de poesia do nosso tempo”. Como quer que seja, a influência desse poema tem sido muito extensa, dela não se eximindo o próprio T. S. Eliot. (RAMOS, 1949, p. 3)

Péricles Eugênio também faz um rápido comentário sobre sua tradução, diz que:

Abaixo publicamos o “Canto I”, numa tentativa de tradução. Para a sua melhor inteligência, é aconselhável que se leia antes, o Canto XI da Odisséia, o qual Pound vai costeando até quase o fim de seu poema. Note-se a sintaxe arrevesada, a plethora de conjunções e advérbios, as palavras repetidas, e, nos versos finais, a intromissão de anacronismos e de frases em latim, o que tudo é típico do original. (RAMOS, 1949, p. 3)

Por fim, reproduzimos abaixo a tradução integral de Péricles Eugênio do “Canto I”, de Ezra Pound:

Canto I

Então descemos para o navio,
Lançamos a quilha na arrebentação, avançando sobre o mar piedoso, e
Arvoramos mastro e vela naquele escuro navio,
E trouxemos ovelhas para bordo e nossos corpos também
Frouxos de pranto, e os ventos, soprando pela popa,
Levaram-nos avante com túmidas velas,
Por arte de Circe, a belamente toucada deusa.
Então sentamo-nos no meio do navio, o vento apertando a cana do leme,
Assim, as velas distendidas fomos sobre o mar até o fim do dia.
O sol indo para o sono, sombras sobre todo o oceano,
Chegamos então aos limites da água mais profunda,
Às terras cimerianas e populosas cidades
Cobertas por denso nevoeiro, jamais penetrado
Pelo resplendor dos raios solares
Nem pelas estrelas varado, nem olhando para trás, do céu,
A noite escuríssima se estendeu sobre os infelizes homens lá.
O oceano correndo para trás, chegamos nós então ao lugar
Predito por Circe.
Aqui cumpriram eles ritos, Perimedes e Euriloco,
E tirando a espada da ilharga

Escavei o fosso de uma braça quadrada;
 Vertemos libações para cada um dos mortos,
 Primeiro hidromel e depois vinho doce, água misturada com farinha
 [branca.

Então orei muita oração às débeis caveiras:
 Quando de volta a Ítaca, touros estéreis dos melhores
 Para o sacrifício, amontoando a pira com bens,
 Uma ovelha só para Tirésias, preta e ovelha – guia.
 Sangue negro escorreu na cova,
 Almas fora do Erebo, mortos cadavéricos, de noivas,
 De jovens e de velhos que muito suportaram;
 Almas manchadas de lágrimas recentes, virgens meigas,
 Homens muitos, feridos por lanças de bronze.
 Despojos de batalha, trazendo ainda armas cruentas,
 Esses muitos se apinharam em redor de mim; bradando,
 Palidez sobre mim, clamaram a meus homens por mais animais;
 Trucidaram os rebanhos, ovelhas mortas pelo bronze,
 Derramaram unguento, chamaram aos deuses,
 A Plutão o forte, e louvaram Proserpina;
 Desembainhei a estreita espada,
 Sentei-me para conter os mortos impetuosos e impotentes,
 Até que ouvisse Tirésias.
 Mas primeiro Elpenor veio, nosso amigo Elpenor,
 Insepulto, deitado sobre a vasta terra,
 Membros que deixamos na casa de Circe,
 Não pranteados, não envolvidos por sepulcro, já que trabalhos urgiam
 [outros.

Lamentável espírito. E eu clamei com apressada fala:

“Elpenor, como vieste a esta escura costa?

Vieste a pé, chegando antes que os marinheiros?”

E ele com lenta fala:

“Maus fados e abundante vinho. Eu dormia no teto de Circe.

Descendo a longa escada descuidado

Caí sobre o esporão,

Quebrei o pescoço, a alma procurou o Averno.

Mas tu, ó Rei, peço que te lembres de mim, não pranteado, insepulto,

Empilha minhas armas, seja o túmulo à beira mar e tendo inscrito:

“Um homem sem fortuna e com um nome por vir”.

E põe em cima o remo que entre os companheiros eu movia”.

E Anticléia veio, a qual eu rechacei, e então Tirésias, o Tebano,

Segurando a vara de ouro, reconheceu-me e falou primeiro:

“Pela segunda vez? Por que? Homem de má estrela,

Encarando os mortos sem sol e esta região sem alegria?

Afasta-te do fosso, abandona-me a sangrenta merenda,

Para que eu prediga”.

E eu retrocedi,

E ele, fortificado pelo sangue, disse então: “Odysseus,

Tu voltarás pelo irado Netuno, sobre mares sombrios,

Perderás todos os companheiros”. E então Anticléia veio.

Repousa em paz, Divus. Quero dizer Andreas Divus,

In officina Wecheli 1538, fora de Homero.

E ele navegou, perto das Sereias e daí para terras estranhas e longe

E para Circe.

Venerandam,

Na frase dos cretenses, com a coroa de ouro, Afrodite,

Cypri munimenta sortida este, jovial, oricalchi, com áureos
 Cintos e faixas para os seios, tu de sombrias pálpebras
 Trazendo o ramo de ouro de Argicida.

(RAMOS, 1949, p. 3)

Queremos com esta reprodução do poema colocar em recirculação uma tradução, provavelmente olvidada pelo tempo, mas que indica para o leitor de Péricles Eugênio a variedade e a extensão do seu conhecimento literário.

Meses depois, já em 1950, esta tradução poderá ser inferida em um comentário que faz em seu artigo “O Dom de Celebrar”. O artigo, como já foi visto por nós, faz a recepção crítica do livro *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos. Nele, ao comentar sobre os contrapontos entre eventos bíblicos ou greco-latinos com eventos contemporâneos, utilizados por Haroldo de Campos em sua poesia, compara-a à poesia de Ezra Pound, e cita justamente este “Canto I”, afirmando o seguinte: “Em língua estrangeira, talvez seja lícito unicamente evocar, como precedente, o exemplo de Ezra Pound no ‘Canto I’, composição em que a tradução da tradução de um trecho da *Odisséia*, mesclada a linhas do hino homérico a Afrodite, ganha nível moderno pela simples menção do tradutor ‘Andreas Divus; in officina Wecheli 1538; out of Homer’” (RAMOS, 1950, p. 4). Estabelece-se, assim, em nossa opinião, um processo de aprofundamento crítico via tradução.

O segundo caso de tradução de poetas norte-americanos, que separamos para reproduzir nesta tese, é um poema do poeta Archibald Mac Leish. Publicado em 9 de outubro de 1949, na mesma coluna “Antologia”, do *Jornal de São Paulo*, Péricles Eugênio nos lega a tradução da *Ars Poetica* de Mac Leish.

Archibald Mac Leish nasceu em 1892, em Glencoe, Illinois, e é um norte-americano filho de pai comerciante escocês. Como informa Péricles Eugênio, “estudou na Universidade de Yale e na Harvard Law School; combateu na 1.^a Grande Guerra, advogou, foi um dos editores de ‘Fortune’; em 1939 passou a dirigir a Livraria do Congresso” (RAMOS, 1949, p. 3) e a partir da 2.^a Guerra Mundial passou a ter cargos importantes nos Estados Unidos, chegando a ser Secretário de Estado.

Em relação a sua obra, publicou volumes de poesia, com destaque para *Streets in the Moon*, de 1926, e *Conquistador*, de 1932, que lhe valeu o Prêmio Pulitzer. Além de livros de ensaios, deixou duas peças em verso para o rádio. *The Fall of the City* (1937) e *Air Raid* (1938), diz Péricles Eugênio, “são consideradas até agora modelares no gênero” (RAMOS, 1949, p.3).

Pensando em sua poesia especificamente, Péricles Eugênio diz que Archibald Mac Leish “revela em seus poemas alto padrão técnico”. E neste sentido, diz ser o poema “Conquistador”, para Louis Untermeyer, “a saga mais bem realizada de sua geração”. Além disto, afirma que “Horace Gregory e Maria Zaturenska dão-no como um exemplo de artesanato superior ao de qualquer outro poeta norte-americano da época” (RAMOS, 1949, p. 3).

Em seguida, Péricles Eugênio traça alguns rápidos comentários sobre sua tradução, em que diz:

O poema que abaixo se vai ler, numa tentativa de tradução – *Ars Poetica* –, foi pela primeira vez publicado na revista “Poetry”, em 1926. Desse “manifesto” – mais retórico do que crítico, na caracterização que dele fazem os dois últimos autores citados – decorre uma série de outras instruções que Mac Leish passou a ministrar em verso, embora desviando-se – acrescentam Gregory e Zaturenska – da política “literária” para a política “poética”. (RAMOS, 1949, p. 3)

Por fim, segue o poema “*Ars Poetica*” traduzido por Péricles Eugênio:

Ars Poetica

Um poema deveria ser palpável e calado como
um redondo pomo.

Mudo qual
os velhos medalhões para o polegar

Quieto como a pedra gasta pelos punhos
no parapeito das janelas onde cresce o musgo

Um poema deveria ser silencioso
como dos pássaros o vôo.

Um poema deveria no tempo ser imóvel
como a lua sobe

Deixando, como a lua solta
ramo por ramo as árvores que a noite solda

Deixando, como a lua por detrás das folhas do inverno,
memória por memória o pensamento

Um poema deveria no tempo ser imóvel
como a lua sobe.

Um poema deveria ser igual a:
não a verdade.

Para toda a história da infelicidade

um portal vazio e uma folha de acer.

Para o amor
as relvas inclina-
das e duas luzes acima do mar

Um poema não deveria querer dizer
mas ser.

(RAMOS, 1949, p. 3)

E para concluir, apresentamos o terceiro caso de tradução de poetas norte-americanos por Péricles Eugênio. Trata-se de uma pequena antologia de poemas de Walt Whitman. Sua tradução serve como complemento à tradução da biografia *Walt Whitman: Builder for America*, escrita pela autora norte-americana Babette Deutsch (1895-1982). A biografia foi traduzida do inglês por Brenno Silveira, e publicada em 1965, pela Editora Martins. Péricles Eugênio traduziu uma “seleção de poemas de Walt Whitman preparada de modo a apresentar a história de sua vida”, como consta no volume.

Na seleção figuram poemas importantes do poeta americano, como, por exemplo: “Atravessando na Barca de Brooklyn”; “Mannahatta”; “Ouço o Canto da América”; o longo, “Canto de mim mesmo”; “Ó Capitão! Meu Capitão!”; e vários outros. Reproduzimos aqui o capítulo 1 de “Canto de mim mesmo”, como forma de expor um pouco da tradução de Walt Whitman por Péricles Eugênio:

Canto de mim mesmo

1

Celebro a mim mesmo, canto a mim mesmo,
E admitirás o que eu admito,
Pois cada partícula que me pertence também te pertence.
Vagueio e convido minha alma,
Inclino-me e fico largo tempo a observar uma haste de grama estival.
Vagueio-me e fico largo tempo a observar uma haste da grama estival.
Minha língua, cada partícula de meu sangue, formadas com este solo,
[com
este ar,
Aqui nascido de pais aqui nascidos de pais também daqui, à semelhança
[dos
pais deles,
Eu começo aos trinta e sete anos de idade, em perfeita saúde,
E espero não cessar até morrer.
Crenças e escolas, ponho-as de lado:
Um retrocesso temporário bastou para o que representam, mas jamais as
desconsidero:
Abrigo para o bem ou para o mal, permito que fale, a qualquer risco,
A natureza sem limitações, com a energia original.

(DEUTSCH, 1965, p. 142)

Embora rápida, nossa exposição apenas queria apontar traduções de Péricles Eugênio de poetas norte-americanos, como forma de registrar seu trabalho incansável, e evidenciar sua clara preferência pela tradução da poesia em língua inglesa. Além disto, acreditamos que a presente tese possa ser uma espécie de repositório destas traduções esquecidas até o presente momento da bibliografia de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

4.3 Literatura Clássica

Péricles Eugênio da Silva Ramos deixou como legado de sua tradução de obras da antiguidade clássica duas publicações em livro, uma delas é uma antologia de *Poesia grega e latina*, publicada em 1964, a outra é a tradução completa das dez *Bucólicas* do poeta latino Virgílio, publicação que se deu em 1982. Também não faltou em sua bibliografia a tradução de algo da *Bíblia*, que ele empreendeu ao traduzir um pequeno trecho do “Capítulo VII” do *Cântico dos cânticos*, a partir da versão latina da *Vulgata* de São Jerônimo.

Este subitem, portanto, visa apresentar estas três produções de Péricles Eugênio e discutir um pouco do seu processo de tradução e alguns poemas.

4.3.1 *Poesia grega e latina*

Partindo de sua *Poesia grega e latina*, nela temos acesso a uma “amostra”, termo do próprio tradutor para definir a antologia, dos principais poetas líricos gregos e latinos que ainda pareçam “eloqüentes para a sensibilidade atual”.

Da poesia grega

estão representados os nove grandes mélicos do cânone alexandrino, a saber: Alcã, Alceu, Safo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides; também dois dos três poetas iâmbicos do cânone, o aventureiro Arquíloco e Semônides de Amorgos, bem como alguns dos mais notáveis elegíacos, como Mimnermo, Sólon, Teógnis. A coleção abre com um poeta didático, Hesíodo, mas com excerto de *Os Trabalhos e os Dias* que teve imitação em poeta mélico; e termina com alguns poetas da *Antologia Palatina*, precisamente com Paulo, o Silenciário, depois de passar por vários mélicos menores e por Teócrito, o pai da poesia bucólica. (RAMOS, 1964, p. 7)

O espectro temporal da poesia grega na antologia vai desde o século VIII a.C. com Hesíodo até o século III a.C., período que floresceu a poesia de Teócrito.

Da poesia latina

traduzimos poemas de Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio e Ovídio, bem como de alguns “menores” e o *Pervigilium Veneris*, o que, se é mostra muito longe de completa, ao menos dá para que se faça uma idéia dos versos dos maiores líricos peninsulares. (RAMOS, 1964, p. 7-8)

O espectro temporal da poesia latina foca de início o auge desta literatura, concentrada no século I a.C., com os poetas Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio e Ovídio, passa pela metade do século III d.C. com um poema de Pentádio, um dos chamados poetas “menores” latinos, em seguida apresenta dois poemas do século IV d.C. de autoria do poeta Ausônio. Encerra a poesia latina, e a antologia, um manuscrito datado do século IX d.C., que após pertencer à biblioteca de St. Rémy, em Rheims, está hoje presente no Museu Britânico. O manuscrito é uma quadra e tem como título “*Pulchra comis*”, atribuído a Virgílio, embora, como esclarece Péricles Eugênio, Aldhelm de Sherborne atribuisse a Ovídio. Abaixo reproduzimos o poema, que leva o título de “A bela e o sonho”, na versão em português de Péricles Eugênio:

A Bela e o Sonho

Lindos cabelos, belo rosto, idade em flor,
em sonho me beijavas docemente:
agora estou desperto, e, se não posso ver-te,
rogo-te, ó Sono, não me deixes acordar!

(RAMOS, 1964, p. 227)

Embora em sua “advertência” introdutória ao volume Péricles Eugênio não dê muitas informações sobre a questão da tradução dos poemas, diz que em relação aos nomes próprios manteve-se “às regras de importação, embora às vezes isso não tenha sido possível, para não fugirmos ao uso corrente: assim mantivemos Sólon, em vez de Solão, que talvez chocasse, e deixamos Íon em vez de Ião, por motivo igual” (RAMOS, 1964, p. 8). Lembrando que Sólon (639-559 a. C.) refere-se ao grande estadista e aristocrata ateniense, e Íon, trata-se de Íon de Quios (cerca de 450 a. C.) um aristocrata grego, do qual restam escassos fragmentos líricos.

Como conclusão de sua “advertência”, Péricles Eugênio acentua que

Nosso trabalho não pretende, de forma alguma, relevar erudição; pretende apenas transmitir ao leitor de nossos dias, de modo acessível e em linguagem fiel, embora a mais simples e viva possível, alguns retalhos daquela grande alma antiga que nutriu por tantos séculos o pensamento ocidental – e ainda nutre, em suas bases mais legítimas. (RAMOS, 1964, p. 8)

E conclui:

A poesia da Hélade e de Roma, principalmente a partir do Renascimento, permeou o lirismo ocidental. Seu alcance e sua variedade de expressão foram tão amplos – apesar das fortes travas conservadoras que eram uma das constantes clássicas – que muitas das “novidades” de hoje ostentam similares que já eram conhecidos na antiguidade helênica: pródromos do “verso livre” (*apolelyména*) e da “poesia concreta” (*technopaígnion*) remontam a séculos antes de Cristo: bastaria citar Timóteo e Símias de Rodas. (RAMOS, 1964, p. 8)

Dos dois poetas presentes na citação acima, Timóteo consta na antologia com duas pequenas peças líricas: “Não canto os velhos cantos” e “Do Ciclope”. Segundo nos informa Péricles Eugênio, Timóteo de Mileto (447-357 a. C.) “introduziu inovações na música, aumentando o número de cordas da lira”, além disso, “quis fazer música e poesia imitativa e realística, dizendo-se mesmo que tentou imitar uma tempestade com sons de flauta” (RAMOS, 1964, p. 144). Das incompreensões de suas inovações, foi confortado e estimulado por Eurípides, como anota Sátiro.

Suas inovações parecem ser tema de sua curta peça “Não canto os velhos cantos”. Segundo nota ao poema, os quatro versos foram preservados por Ateneu. Reproduzimos abaixo o poema:

Não canto os velhos cantos

Não canto os velhos cantos,
 porque meus novos cantos são melhores:
 um jovem Zeus impera,
 e há longo tempo Cronos já não reina:
 que parta a Musa antiga!

(RAMOS, 1964, p. 145)

A outra tradução de Timóteo é a peça “Do Ciclope”, que segundo Ateneu é um confronto com uma passagem da *Odisséia*, de Homero, “onde vinho e água são misturados nas mesmas proporções” (RAMOS, 1964, p. 236). Segue abaixo o poema:

Do Ciclope

Primeiro de uma taça de madeira de hera
 verteu, a espumejarem,
 sombrias e imortais gotas de orvalho;
 vinte medidas derramou depois,
 mesclando ao sangue de Dioniso
 as jovens lágrimas das Ninfas.

(RAMOS, 1964, p. 146)

Na nota ao poema consta que a passagem da *Odisséia* seria “10. 208”. Entretanto, a referência que encontramos foi no verso 208 do livro 9, que consta desta forma, na tradução de Frederico Lourenço:

200 Habitava no bosque frondoso de Febo Apolo
 e a mim ofereceu presentes gloriosos:
 deu-me sete talentos de outro bem trabalhado
 e uma taça para misturar vinho, toda de prata;
 e vinho, ainda, com que encheu doze jarros:
 205 vinho doce, sem mistura, bebida divina!
 Dele não tinham conhecimento os servos da casa;
 mas somente Máron; a esposa amada; e uma só governanta.
 Quando surgia a ocasião para beberem o rubro vinho, doce
 como mel, enchia-se uma taça, a que se misturava vinte de água;
 210 e um aroma suave, divino, se evolava da cratera:
 nesse momento não haveria prazer em abdicar da bebida!

(HOMERO, 2011, p. 263-264)

Segundo Marcos Martinho, em nota para a sua tradução da Ode 21, Livro III, de Horácio, presente na antologia *A alma do vinho: Contos e poemas com a mais célebre das bebidas*, “os romanos e os gregos costumavam beber o vinho misturado com água, a fim de temperar o sabor e também moderar seus efeitos; exceção a essa regra seria o costume dos macedônios de beber o vinho puro” (MARTINHO, 2009, p.22). No trecho abaixo da *Odisséia*, agora na tradução de Odorico Mendes, temos novamente as vinte medidas de água para o vinho:

156 Desse vinho melíflu, em casa ignoto,
 Menos à esposa e à despenseira, um vaso
 Com vinte se mesclava da água pura,
 E tal cheiro divino recendia,
 160 Que dele alguém abster-se era um tormento.

(HOMERO, 1992, p. 180)

Chama-nos a atenção os versos 4 e 5 de Timóteo na tradução de Péricles Eugênio, e o verso 158 da tradução da *Odisséia* de Odorico Mendes:

- 4 Vinte medidas derramou depois,
5 Mesclando ao sangue de Dioniso.

158 Com vinte se mesclava da água pura.

A utilização do verbo “mesclar” em ambos os trechos poderia nos levar a induzir que Péricles Eugênio tenha conferido a passagem da *Odisséia*, referida por Ateneu, na tradução de Odorico Mendes. Uma suposição apenas.

Ainda na temática da “mescla” do vinho, Marcos Siscar, no prefácio para *A alma do vinho: Contos e poemas com a mais célebre das bebidas*, discorre sobre os valores simbólicos do vinho tanto para vida quanto para literatura. Segundo ele, o “que o vinho produz não é uma nova repartição de valores, distribuídos entre as referências do bem e do mal; é antes o espelho do ‘sangue’ a partir do qual esse valores são construídos” (SISCAR, 2009, p 10).

Vinculando o vinho ao fator humano, o texto de Marcos Siscar nos ajudaria a ler melhor o breve poema de Timóteo, no sentido de que a água e o vinho misturados nesta medida mágica, dos tempos idos, de gregos e latinos, dos quais poucos são capazes de preparar, seria “o milagre do convívio diante do arbitrário das coisas, diante da diferença absoluta, diante daquilo que já não é da ordem do fraterno, nem mesmo do humano” (SISCAR, 2009, p. 11), quem sabe por isso ser “sangue de Dioniso”, uma bebida de deuses. Frente todas as diferenças que contornam os homens, o brinde seria, como nos diz Siscar, “uma relíquia da capacidade que temos de estar juntos. Até por isso, transformar a água em vinho não é o gesto sobrenatural da temperança: é antes o ato de transformar a sobriedade em sociabilidade, é criar um espaço comum para as estranhas razões que nos aproximam” (SISCAR, 2009, p. 11).

Por outro lado, esta “mescla” da água e do vinho comparada à estrutura literária teria suas razões de ser, pois

A literatura dramatiza aquilo que há de ‘súbito’, de elíptico, tanto na morte quanto nos acontecimentos da vida, aquilo que não nos permite cobrir essa ‘alma’ com transcendências. Pelo contrário, as pulsões que o vinho desencadeia são justamente aquelas que interrompem a continuidade tranqüila das depurações e das abstrações alegóricas, nos levando a desconfiar das essências. É o que a literatura explora tão bem: que a alma do vinho está em jogo não na pureza, mas na impura e irreduzível mistura de doçura e amargor, uma mistura arredia ao controle de qualquer tipo de filtro discursivo. (SISCAR, 2009, p. 10)

Sem fugirmos do vinho, encontramos na antologia um pequeno poema intitulado “O vinho”, do poeta Íon de Quios, que reproduzimos abaixo:

O Vinho

Bravia criança de taurino rosto,
jovem e velho, ó tu, o mais amável
servidor dos desejos trovejantes,
vinho que o espírito levantas
e és o Senhor dos homens

(RAMOS, 1964, p. 137)

O poema suscita no leitor as contradições, ou antilogias, do vinho, assim como o vinho puro possui sua medida de álcool e sua medida de água, o poema retrata a imagem da singela criança com a bravia face de touro; redobrado na imagem da comunhão do jovem e do velho. E como seria ser “amável” servindo “desejos trovejantes”? E ao fim, a imagem do vinho como aquele que enleva o homem, mas ao mesmo tempo o oprime como seu “Senhor”.

Por fim, o tema da mistura de água e vinho surge novamente, agora, em um fragmento do poeta grego Alceu (c. 620 a.C.?). Nascido em Mitilene, Alceu era de família nobre e teve grande influência na antiguidade. Sob o influxo do *topos* do *carpe diem*, o fragmento traduzido por Péricles Eugênio recebeu o título de “Convite”:

Convite

Bebamos. Esperar as lâmpadas, por quê?
É breve o dia. Traze-nos, amor,
as grandes taças multicores. Quando o filho
de Zeus e Sêmele nos deu o vinho,
fê-lo para esquecermos nossas penas.
Põe duas partes de água, uma de vinho:
encham-se as taças até à beira,
e sem demora siga-se uma taça a outra.

(RAMOS, 1964, p. 58)

Em sua *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, Francisco Achcar chama a atenção para o fato de muitos entenderem que o fragmento trata da mistura mais fraca e habitual da bebida, que dispõe de duas medidas de água para uma de vinho. Para ele, ao contrário, “dado que era comum mencionar primeiro a proporção de água e depois a de vinho, e considerando que a exortação é a um simpósio sem limites (‘que uma taça se siga a outra’), parece estranho que o poeta determinasse

uma proporção comedida para a mistura” (ACHCAR, 1994, p. 71). Diante do exposto, Achcar propõe a tradução do trecho final do fragmento invertendo a proporção de água e vinho, ficando da seguinte forma: “Misturando uma parte [de água] a duas [de vinho], enche as taças até a borda, e que uma se siga a outra” (1994, p. 71). Sobre este ponto, Francisco Achcar diz que a tradução de Péricles Eugênio “apequena” o fragmento original. Quem sabe Péricles Eugênio tenha buscado certa coerência com outro fragmento de Alceu, intitulado pelo tradutor como “Primavera”, e onde o eu-lírico deseja um vinho que seja muito suave:

Primavera

Ouvi quando chegava
a primavera em flor:
.....
de um vinho muito suave
enchei-me logo a taça.

(RAMOS, 1964, p. 56)

Partindo para outro autor traduzido, chamamos a atenção para a presença do poeta Catulo, que abre a seção dos poetas latinos na antologia, pois Péricles Eugênio já havia traduzido e publicado dois poemas dele em 9 de abril de 1950, no *Jornal de São Paulo*. Tratam-se dos poemas 5 e 31, respectivamente intitulados na antologia “Vivamos, minha Lésbia” e “Volta ao lar”. Houve, porém, para a publicação da antologia, várias mudanças nos poemas, que gostaríamos de apresentar abaixo, buscando, no quer for possível, compreender estas mudanças.

Antes dos poemas, em rápida biografia apresentada sobre o poeta latino, Péricles Eugênio destaca os seguintes dados, como ser Caius Valerius Catullus nascido em Verona, cerca de 84 a. C., e de família abastada, chegando a casa de seu pai ser hospedagem para César, quando este passava por Verona, ou de ter Catulo vivido a partir do ano 62 em Roma, “na brilhante e corrompida sociedade da época” (RAMOS, 1964, p. 176); sobre a obra do poeta, destaca que Catulo “sob o nome de Lésbia, celebrou em seus versos Clódia, irmã de Públio Clódio e esposa de Q. Metelo Céler, cônsul em 60 a. C.” (1964, p. 176). Adiante finaliza dizendo que

Todas as suas composições são ágeis, sinceras e formalmente irrepreensíveis; Catulo adaptou o hendecassílabo a uma notável variedade de propósitos, e exerceu grande influência sobre os líricos que o sucederam em Roma, incluindo Horácio; essa influência se estendeu até mesmo às literaturas modernas, inclusive a inglesa, onde um Ben

Jonson ou um Byron o traduziram e um Tennyson o saudou como “o mais terno dos poetas de Roma”. (RAMOS, 1964, p. 176)

Após a leitura deste trecho, fomos buscar, por curiosidade métrica, o verso hendecassílabo nos poemas de Catulo traduzidos por Péricles Eugênio, claro que adaptado ao sistema acentual de versificação em língua portuguesa⁸⁰. O resultado da busca foi interessante, pois em apenas dois poemas, num total de cinco traduzidos, encontramos a possibilidade do hendecassílabo português com 11 sílabas, dizemos em “possibilidade”, justamente porque em alguns casos os versos podem ser entendidos, ou aceitos, como versos decassílabos, uma vez que se contarmos a última sílaba átona do decassílabo português teríamos um hendecassílabo. Os versos em questão são quatro do poema “Vivamos, minha Lésbia” e um do poema “Fúrio e Aurélio, que ireis com Catulo”. Reproduzimos abaixo, na íntegra, o primeiro deles, o poema “Vivamos, minha Lésbia”:

Vivamos, minha Lésbia

Vamos viver e amar-nos, minha Lésbia,
sem atribuir o mínimo valor
aos murmúrios de anciães os mais severos.
Os sóis podem morrer e retornar;
mas quando morre a nossa breve luz
dormimos uma só e perpétua noite.
Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
logo mil outros, e um segundo cento,
em seguida outros mil, mais cem depois.
Quando o número andar por muitos mil,
melhor é não saber, perder a conta:
assim ninguém nos dará azar, de inveja,
sabendo quantos beijos nos trocamos.

(RAMOS, 1964, p. 178)

Agora, apresentamos abaixo uma possível escansão do poema:

<u>Va</u> /mos/ vi/ <u>ver</u> / e a/ <u>mar</u> /-nos/, <u>mi</u> /nha/ <u>Lés</u> /bia,	1-4-6-8-10
<u>sem</u> / a/ <u>tri</u> /bu/ <u>ir</u> / o/ <u>mi</u> /ni/ <u>mo</u> / va/ <u>lor</u> /	1-5-7-9-11
<u>aos</u> / mur/ <u>mú</u> /rios/ de an/ci/ <u>ães</u> / os/ <u>mais</u> / se/ <u>ve</u> /ros.	1-3-7-9-11
Os/ sóis/ <u>po</u> /dem/ mo/ <u>rrer</u> / e/ re/tor/ <u>nar</u> /;	3-6-10
mas/ <u>quan</u> /do/ <u>mo</u> /rre a/ <u>no</u> /ssa/ <u>bre</u> /ve/ <u>luz</u> /	2-4-6-8-10
dor/ <u>mi</u> /mos/ <u>u</u> /ma/ <u>só</u> / e/ per/ <u>pé</u> /tua/ <u>noi</u> /te.	2-4-6-11
<u>Dá</u> /-me/ pois/ <u>bei</u> /jos/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /,	1-4-6-8-10
<u>lo</u> /go/ mil/ <u>ou</u> /tros/, <u>e um</u> / se/ <u>gun</u> /do/ <u>cen</u> /to,	1-4-6-8-10
em/ se/ <u>gui</u> / <u>da ou</u> /tros/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /.	4-6-8-10

⁸⁰ O esquema do hendecassílabo falécio, tal como utilizado por Catulo é o seguinte: _U| _UU_ U|_U|_U (podendo também o primeiro pé ser substituído por um iambo – U_) (OLIVA NETO, 1996, p. 182).

<u>Quan</u> /do o/ <u>nú</u> /me/ro an/ <u>dar</u> / por/ <u>mui</u> /tos/ <u>mil</u> /,	1-3-6-8-10
me/ <u>lhor</u> / é/ <u>não</u> / sa/ <u>ber</u> /, per/ <u>der</u> / a/ <u>con</u> /ta:	2-4-6-8-10
a/ <u>ssim</u> / nin/ <u>guém</u> / nos/ da/ <u>rá</u> / a/ <u>zar</u> /, de in/ <u>ve</u> /ja,	2-4-7-9-11
sa/ <u>ben</u> /do/ <u>quan</u> /tos/ <u>bei</u> /jos/ <u>nos</u> / tro/ <u>ca</u> /mos.	2-4-6-8-10

No segundo verso, “sem atribuir o mínimo valor”, aceita a sinérese em “a/tri/buir/” o verso também ficaria com 10 sílabas poéticas e manteria um padrão rítmico idêntico ao verso anterior, 1-4-6-8-10, se aceita a sílaba semiforte em “mo” de “mínimo”. Mas, por outro lado, se entendermos ocorrer um hiato em “a/tri/bu/ir/” o verso ficaria com 11 sílabas, um hendecassílabo, e teria um padrão rítmico idêntico ao terceiro verso, 1-3-5-7-9-11, sempre mantendo como tônicas as sílabas semifortes. O que chama a atenção é que em outros poemas estas irregularidades não ocorrem, os poemas têm medidas bem estabelecidas, seja em versos decassílabos, com seus quebrados de quatro e seis sílabas, seja em dodecassílabos. Porém no poema “Vivamos, minha Lésbia” algumas destas irregularidades podem ser adaptadas ao verso decassílabo, como vimos no caso do segundo verso.

O outro poema em que também ocorre um verso com a medida de onze sílabas poéticas é “Fúrio e Aurélio, que iríeis com Catulo...”, eis o verso:

Viva em paz com os trezentos libertinos.

(RAMOS, 1964, p.180)

Ele poderia ser lido de duas formas, a primeira, como um decassílabo ao se aceitar a lição da contração entre “com” e “os”, resultando em “c’os”:

Vi/va em/ paz/ com os/ tre/zen/tos/ li/ber/ti/nos 1-3-6-10

E de uma segunda forma, como um verso hendecassílabo, não sendo utilizada a contração:

Vi/va em/ paz/ com/ os/ tre/zen/tos/ li/ber/ti/nos 1-3-7-11

Ficamos com a primeira opção por dois motivos. O primeiro, pelo fato do padrão métrico do poema ser formado por versos decassílabos, exceções feitas aos versos finais das estrofes, que tem como medida um verso tetrassílabo, como exemplificado nas duas estrofes abaixo do poema, e que inclui o verso em questão:

vós que estais prontos a afrontar comigo

os riscos a que o céu me possa expor,
 levai estas palavras sem doçura
 à minha amante:

Viva em paz com os trezentos libertinos
 que ela abraça a um só tempo, se amar
 nenhum deveras, mas extenuando-se
 com todos eles;

(RAMOS, 1964, p. 179-180)

Feita a escansão, teríamos o seguinte esquema:

<u>vós</u> / que es/tais/ <u>pron</u> /tos/ a a/fron/ <u>tar</u> / co/ <u>mi</u> /go	1-4-8-10
os/ <u>ris</u> /cos/ a/ que o/ <u>céu</u> / me/ <u>po</u> /ssa ex/ <u>por</u> /,	2-6-8-10
le/ <u>vai</u> / es/tas/ pa/ <u>la</u> /vras/ <u>sem</u> / do/ <u>cu</u> /ra	2-6-8-10
à/ <u>mi</u> /nha a/ <u>man</u> /te:	2-4

<u>Vi</u> /va em/ <u>paz</u> / com os/ tre/ <u>zen</u> /tos/ li/ber/ <u>ti</u> /nos	1-3-6-10
<u>que e</u> /la a/ <u>bra</u> /ça a um/ só/ <u>tem</u> /po/, sem/ a/ <u>mar</u> /	1-3-6-10
ne/ <u>nhum</u> / de/ <u>ve</u> /ras/, mas/ ex/te/nu/ <u>an</u> /do-se	2-4-10
com/ <u>to</u> /dos/ <u>e</u> /les;	2-4

Além deste ajuste métrico, percebemos uma combinação rítmica com o verso seguinte,

<u>Vi</u> /va em/ <u>paz</u> / com os/ tre/ <u>zen</u> /tos/ li/ber/ <u>ti</u> /nos	1-3-6-10
<u>que e</u> /la a/ <u>bra</u> /ça a um/ só/ <u>tem</u> /po/, sem/ a/ <u>mar</u> /	1-3-6-10,

mantendo, assim, um padrão mais coerente com o todo do poema, do que se ele fosse entendido como um verso hendecassílabo.

O segundo motivo que nos leva a ler este verso como um decassílabo, seria um caso semelhante no poema “Volta ao lar”. Neste, todo em versos dodecassílabos, encontramos o seguinte verso:

e fatigados com os trabalhos no estrangeiro

(RAMOS, 1964, p. 181)

Da mesma forma que no verso anterior, ele pode ser lido de duas maneiras, uma delas como um verso dodecassílabo, aceita a contração entre “com” e “os” (“c’os”):

e/ fa/ti/ <u>ga</u> /dos/ com os/ tra/ <u>ba</u> /lhos/ no es/tran/ <u>gei</u> /ro	4-8-12
--	--------

A outra maneira como um verso com treze sílabas poéticas:

e/ fa/ti/ <u>ga</u> /dos/ com/ os/ tra/ <u>ba</u> /lhos/ no es/tran/ <u>gei</u> /ro	4-9-13
---	--------

Assim como a contração regula os versos em “Volta ao lar”, também regula os versos no poema “Fúrio e Aurélio, que iríeis com Catulo...”, portanto entendemos que ocorram estas duas contrações, mesmo trabalhando com um universo pequeno de traduções, apenas cinco poemas, do poeta Catulo.

Mas, voltando ao início da discussão, havíamos comentado que dois poemas presentes na antologia já haviam sido publicados anteriormente em jornal, 14 anos antes, os mesmos poemas comentados acima, “Vivamos, minha Lesbia” e “Volta ao lar”. Bom, o que interessa-nos aqui é mostrar como as versões destes dois poemas de 1950 e 1964 são muito diferentes entre si. Sem dúvida, o que ocorre de mais perceptível nas novas versões dos dois poemas é uma aproximação métrica entre os versos, embora menos evidente em “Vivamos, minha Lésbia”, que mesmo com as mudanças permanece ainda próximo em algumas irregularidades, já em “Volta ao lar”, ao contrário, o poema se apresenta, podemos afirmar, em versos livres na sua versão de 1950, enquanto na versão de 1964 se apresenta rigidamente com versos de doze sílabas poéticas (sendo alguns deles, como veremos, verdadeiros alexandrinos).

Reproduzimos abaixo novamente o poema “Vivamos, minha Lésbia”, em sua versão original de 1950, com o título “5”, seguida da versão de 1964, para exhibir as mudanças feitas por Péricles Eugênio:

5

Vivamos, minha Lésbia; amemo-nos,
 E aos murmúrios dos velhos mais severos
 Pouco valor lhes concedamos.
 Os sois podem morrer e ressurgir;
 Mas quando morre a nossa breve luz,
 Só nos resta dormir a mesma noite infinda.
 Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
 Depois mil outros, e mais cem depois,
 Depois mais outros mil, mais cem depois;
 Quando a conta tiver subido a muitos mil,
 Baralhem-la bem, para que a não saibamos,
 E nenhum invejoso nos tire mau olhado,
 Sabendo quantos beijos nos trocamos.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Vivamos, minha Lésbia

Vamos viver e amar-nos, minha Lésbia,
 sem atribuir o mínimo valor
 aos murmúrios de anciães os mais severos.

Os sóis podem morrer e retornar;
 mas quando morre a nossa breve luz
 dormimos uma só e perpétua noite.
 Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
 logo mil outros, e um segundo cento,
 em seguida outros mil, mais cem depois.
 Quando o número andar por muitos mil,
 melhor é não saber, perder a conta:
 assim ninguém nos dará azar, de inveja,
 sabendo quantos beijos nos trocamos.

(RAMOS, 1964, p. 178)

Embora alguns versos permaneçam os mesmos, exatamente três versos, “mas quando morre a nossa breve luz”, “Dá-me pois beijos mil, mais cem depois” e “sabendo quantos beijos nos trocamos”, os outros sofrem mudanças que parecem, além das mudanças métricas, dar um colorido e variação maior ao poema, como neste trecho onde a versão de 1950 é mais repetitiva do que a versão de 1964:

(1950)

Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
 Depois mil outros, e mais cem depois,
 Depois mais outros mil, mais cem depois;

(1964)

Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
 logo mil outros, e um segundo cento,
 em seguida outros mil, mais cem depois.

Também é perceptível em alguns pontos do poema de 1964 uma maior concisão nos versos em comparação aos de 1950, como nos dois exemplos abaixo:

1950 Só nos resta dormir a mesma noite infinda.

1964 dormimos uma só e perpétua noite.

1950 Baralhemola bem, para que a não saibamos,

1964 melhor é não saber, perder a conta:

Por fim, colocamos os dois poemas escandidos para percebermos melhor as diferenças métricas:

(1950)

Vi <u>va</u> /mos/, <u>mi</u> /nha/ <u>Les</u> /bia; a <u>me</u> /mo-nos,	2-4-6-8
E aos/ mur/ <u>mu</u> /rios/ dos/ <u>ve</u> /lhos/ mais/ se/ <u>ve</u> /ros	3-6-10
<u>Pou</u> /co/ va/ <u>lor</u> / lhes/ con/ce/ <u>da</u> /mos.	1-4-8
Os/ sois/ <u>po</u> /dem/ mo/ <u>rrer</u> / e/ re/ssur/ <u>gir</u> /;	3-6-10
Mas/ <u>quan</u> /do/ <u>mo</u> /rre a/ <u>no</u> /ssa/ <u>bre</u> /ve/ <u>luz</u> /,	2-4-6-8-10

Só/ nos/ <u>res</u> /ta/ dor/ <u>mir</u> / a/ <u>mes</u> /ma/ <u>noi</u> /te in/ <u>fin</u> /da.	3-6-8-10-12
<u>Dá</u> /-me/ pois/ <u>bei</u> /jos/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /,	1-4-6-8-10
De/ <u>pois</u> / mil/ <u>ou</u> /tros/, e/ mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /,	2-4-8-10
De/ <u>pois</u> / mais/ <u>ou</u> /tros/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /;	2-4-6-8-10
<u>Quan</u> /do a/ <u>con</u> /ta/ ti/ <u>ver</u> / su/ <u>bi</u> /do a/ <u>mui</u> /tos/ <u>mil</u> /,	1-3-6-8-10-12
Ba/ra/ <u>lhe</u> /mo/-la/ <u>bem</u> /, pa/ra/ que a/ <u>não</u> / sai/ <u>ba</u> /mos,	3-6 10-12
E/ ne/ <u>nhum</u> / in/ve/ <u>jo</u> /so nos/ <u>ti</u> /re/ <u>mau</u> / o/ <u>lha</u> /do,	3-6 2-4-6
Sa/ <u>ben</u> /do/ <u>quan</u> /tos/ <u>bei</u> /jos/ <u>nos</u> / tro/ <u>ca</u> /mos.	2-4-6-8-10

(1964)

<u>Va</u> /mos/ vi/ <u>ver</u> / e a/ <u>mar</u> /-nos/, <u>mi</u> /nha/ <u>Lés</u> /bia,	1-4-6-8-10
<u>sem</u> / a/ <u>tri</u> /bu/ <u>ir</u> / o/ <u>mí</u> /ni/ <u>mo</u> / va/ <u>lor</u> /	1-3-5-7-9-11
<u>aos</u> / mur/ <u>mú</u> /rios/ <u>de an</u> /ci/ <u>ães</u> / os/ <u>mais</u> / se/ <u>ve</u> /ros.	1-3-5-7-9-11
Os/ sóis/ <u>po</u> /dem/ mo/ <u>rrer</u> / e/ re/tor/ <u>nar</u> /;	3-6-10
mas/ <u>quan</u> /do/ <u>mo</u> /rre a/ <u>no</u> /ssa/ <u>bre</u> /ve/ <u>luz</u> /	2-4-6-8-10
dor/ <u>mi</u> /mos/ <u>u</u> /ma/ <u>só</u> / e/ per/ <u>pé</u> /tua/ <u>noi</u> /te.	2-4-6-9-11
<u>Dá</u> /-me/ pois/ <u>bei</u> /jos/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /,	1-4-6-8-10
<u>lo</u> /go/ mil/ <u>ou</u> /tros/, <u>e um</u> / se/ <u>gun</u> /do/ <u>cen</u> /to,	1-4-6-8-10
<u>em</u> / se/gui/ <u>da ou</u> /tros/ <u>mil</u> /, mais/ <u>cem</u> / de/ <u>pois</u> /.	1-4-6-8-10
<u>Quan</u> /do o/ <u>nú</u> /me/ro an/ <u>dar</u> / por/ <u>mui</u> /tos/ <u>mil</u> /,	1-3-6-8-10
me/ <u>lhor</u> / é/ <u>não</u> / sa/ <u>ber</u> /, per/ <u>der</u> / a/ <u>con</u> /ta:	2-4-6-8-10
a/ <u>ssim</u> / nin/ <u>guém</u> / nos/ da/ <u>rá</u> / a/ <u>zar</u> /, de in/ <u>ve</u> /ja,	2-4-7-9-11
sa/ <u>ben</u> /do/ <u>quan</u> /tos/ <u>bei</u> /jos/ <u>nos</u> / tro/ <u>ca</u> /mos.	2-4-6-8-10

No poema de 1950 encontramos três medidas diferentes, versos com 8, 10 e 12 sílabas poéticas, sendo um deles, “Baralhemola bem, para que a não saibamos”, um alexandrino clássico, de tipo francês, e outro, “E nenhum invejoso nos tire mau olhar”, um alexandrino arcaico, como ficou indicado diferencialmente na escansão. O alexandrino arcaico é basicamente a justaposição de dois hexassílabos, não sendo necessária a sinalefa entre os dois versos, como ocorre no presente caso, em que a sílaba “so” de “invejoso” não se liga no pronome “nos” do segundo hemistíquio⁸¹.

Já o poema de 1964, com uma regularidade maior traz apenas duas medidas diferentes, versos com 10 e 11 sílabas poéticas, mas com a hegemonia dos versos decassílabos.

O poema na versão de 1964 recebeu uma crítica um tanto negativa de Francisco Achcar em sua já citada *Lírica e lugar-comum*. Para ele, “apesar da relativa fluência, essa versão parece produto da preocupação de conciliar a literalidade possível com o andamento decassilábico” (ACHCAR, 1994, p. 81). A literalidade, como em vários pontos desta tese estamos salientando, parece ser sem dúvida uma preocupação, não apenas neste, mas em grande parte das traduções feitas por Péricles Eugênio. Já os

⁸¹ Como a contagem de sílabas do alexandrino arcaico ou espanhol segue o padrão grave, é contada uma sílaba a mais após as tônicas dos dois hexassílabos, totalizando portanto um verso com 14 sílabas poéticas.

decassílabos utilizados por Péricles Eugênio nesta tradução, segundo Achcar, “não têm nem a musicalidade nem a energia que os distingue dos grandes versificadores neoclássicos que se dedicaram a traduzir os clássicos antigos” (ACHCAR, 1994, p. 81). Destes tradutores, Achcar cita três deles: Filinto Elísio, Elpino Duriense e Odorico Mendes. Ainda sobre a tradução de Péricles Eugênio, Achcar não vê nela correspondências satisfatórias à grande parte dos efeitos presentes no poema original, por exemplo:

as aliterações e assonâncias que abrem e fecham o poema não desapareceram de todo, mas estão atenuadas a ponto de se neutralizarem (nos primeiros versos, há alguma sibilância, que se intensifica no v. 3, e uma discreta aliteração do *v*, que ocorre três vezes no v. 1, uma vez no v. 2 e uma no v. 3; no verso final, há pálidas aliterações de *b* e *t*). (ACHCAR, 1994, p. 81)

É interessante o comentário de Francisco Achcar, pois realmente Péricles Eugênio em muitas de suas traduções ameniza muito os jogos sonoros, tanto aliterações quanto assonâncias, presentes nos textos originais. Isto é facilmente percebido em suas traduções dos sonetos de Shakespeare, onde estes efeitos sempre atuantes são percebidos pelo tradutor, muitos deles anotados em notas de rodapé, mas que não são transpostos de forma equânime no texto de chegada, entretanto, não nos resta dúvida que este comedimento do tradutor é feito de forma consciente.

Diante disto, conclui Achcar que

A musicalidade de Catulo desaparece nesses versos descoloridos, que se qualificam apenas por seu nível mediano de fatura: corretos metricamente, são fracos de ritmo e seu fraseado chega a ser contrafeito (“anciões os mais severos”, “dá-me pois beijos mil”). Sobretudo, o encanto do original está ausente do texto português, desajeitado, explicativo e prosaico (“dá-me pois beijos mil”, “assim ninguém nos dará azar, de inveja”), e pouco sobra do *pathos* que faz do *carpe diem* de Catulo uma das mais intensas exortações hedonistas da literatura. (ACHCAR, 1994, p. 81)

Num aspecto geral, as traduções de Péricles Eugênio apresentadas na *Lírica e lugar-comum* não são bem recebidas por Francisco Achcar. Vê nele um pendor neoclássico, que julga coerente com a orientação geral da “Geração de 45”, cujos recursos, em matéria de tradução, não avançam muito daquelas utilizadas pelo jovem Almeida Garrett. Como parece ficar explícito, em nossa opinião, Francisco Achcar respeita Péricles Eugênio muito mais por “seu vasto labor de benemérito das letras” (ACHCAR, 1994, p. 118) do que pelo resultado de suas traduções. Mesmo que esta visão

de Francisco Achcar seja a mesma adotada por outros tradutores ou teóricos da tradução, Péricles Eugênio não deixa de ser um dos paradigmas da tradução brasileira quando se trata de discutir uma obra que ele traduziu. Em defesa de Péricles Eugênio, poderia estar o já citado trecho da “Advertência” que abre o volume, quando diz que o “trabalho não pretende, de forma alguma, revelar erudição; pretende apenas transmitir ao leitor de nossos dias, de modo acessível e em linguagem fiel, embora a mais simples e viva possível, alguns retalhos daquela grande alma antiga...” (RAMOS, 1964, p. 8).

Vamos agora propor alguns comentários ao poema intitulado “Volta ao lar”, na antologia de 1964, e “31”, como é denominado na versão de 1950 publicado no *Jornal de São Paulo*. Na antologia o poema versa da seguinte forma:

Volta ao lar

Ó Sírmio, gema entre as penínsulas e as ilhas
que um dúplice Netuno oferta aos lagos límpidos
e ao vasto mar, com que alegria eu te revejo!
Custa-me crer, ao contemplar-te em segurança,
que já deixei a Tínia e os campos dos bitínios.
Que há de melhor do que estar livre de cuidados,
se o nosso espírito depõe a sua carga,
e fatigados com os trabalhos no estrangeiro
regressamos ao lar e ao desejado leito?
Eis meu único prêmio pelas idas penas.
Salve, ó formosa Sírmio, entrega-te à alegria!
Alegrai-vos também, ondas do lago lídio,
e ria em minha casa tudo o que for riso.

(RAMOS, 1964, p. 181)

Segue agora o poema publicado no *Jornal de São Paulo*, em 1950:

31

Ó Sirmio, perola de todas as peninsulas
E de todas as ilhas que nos traz Netuno duplice
Nos claros lagos e no vasto mar,
Com que prazer, com que alegria te revejo!
A custo creio ter deixado a Tínia
E os campos da Bitínia e que te posso contemplar a salvo.
Que existe de melhor do que estar livre de cuidados,
Quando a mente depõe seu fardo, e fatigados
De tantas penas no estrangeiro regressamos para o nosso lar
E repousamos no sonhado leito?
Eis minha recompensa pelas idas penas.
Eu te saúdo, bela Sirmie; alegre-te com minha volta.
Alegrai-vos também, ondas do lago lídio;
E ria tudo o que for riso em minha casa.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Visualmente já conseguimos perceber uma variação métrica muito maior na versão de 1950 do poema do que a publicada na antologia em 1964. Com a escansão dos poemas percebemos que o que é estritamente versificado em “Volta do lar”, é, por outro lado, heterométrico em “31”. Apresentaremos abaixo as duas escansões para que fiquem patentes estas diferenças. Começamos apresentando o poema publicado de 1964:

Ó/ Sír/mio/, ge/ma en/tre as/ pe/nín/su/las/ e as/ i/lhas 2-4-8-12
 que um/ dú/pli/ce/ Ne/tu/no o/fer/ta aos/ la/gos/ lím/pidos 2-6-8-10-12
 e ao/ vas/to/ mar/, com/ que a/le/gri/a eu/ te/ re/ve/jo! 2-4-8-12
Cus/ta/-me/ crer/, ao/ con/tem/plar/-te em/ se/gu/ran/ça, 1-4-8-12
 que/ já/ dei/xei/ a/ Ti/nia e os/ cam/pos/ dos/ bi/ti/nios. 2-4-6-8-12
Que há/ de/ me/lhor/ do/ que es/tar/ li/vre/ de/ cui/da/dos, 1-4-8-12
 se o/ no/sso es/pi/ri/to/ de/põe/ a/ su/a/ car/ga, 2-4-8-10-12
 e/ fa/ti/ga/dos/ com os/ tra/ba/lhos/ no es/tran/gei/ro 4-8-12
 re/gre/ssa/mos/ ao/ lar/ e ao/ de/se/ja/do/ lei/to? 3-6-10-12
Eis/ meu/ ú/ni/co/ prê/mio/ pe/las/ i/das/ pe/nas. 1-3-6-10-12
Sal/ve, ó/ for/mo/sa/ Sír/mio, en/tre/ga/-te à a/le/gri/a! 1-4-6-8-12
 A/le/grai/-vos/ tam/bém/, on/das/ do/ la/go/ lí/dio, 3-6-7-10-12
 e/ ri/a em/ mi/nha/ ca/sa/ tu/do o/ que/ for/ ri/so/. 2-4-6-8-10-12

Agora o poema publicado em 1950:

Ó/ Sir/mio/, pe/ro/la/ de/ to/das/ as/ pe/nin/sulas 2-4-6-8-10-12
 E/ de/ to/das/ as/ i/lhas/ que/ nos/ traz/ Ne/tu/no/ dú/plice 3-6-8-10-12-
 [14
 Nos/ cla/ros/ la/gos/ e/ no/ vas/to/ mar/, 2-4-6-8-10
 Com/ que/ pra/zer/, com/ que a/le/gri/a/ te/ re/ve/jo! 2-4-6-8-10-12
 A/ cus/to/ crei/o/ ter/ dei/xa/do a/ Ti/nia 2-4-6-8-10
 E os/ cam/pos/ da/ Bi/ti/nia e/ que/ te/ po/sso/ con/tem/plar/ a/ sal/vo.
 [2-4-6-8-10-12-14-16
 Que e/xis/te/ de/ me/lhor/ do/ que es/tar/ li/vre/ de/ cui/da/dos,
 [2-4-6-8-10-12-14
Quan/do a/ men/te/ de/põe/ seu/ far/do, e/ fa/ti/ga/dos 1-3-6-8-10-12
 De/ tan/tas/ pe/nas/ no es/tran/gei/ro/ re/gre/ssa/mos/ pa/ra o/ no/sso/
lar/
 [2-4-6-8-10-12-14-16-18
 E/ re/pou/sa/mos/ no/ so/nha/do/ lei/to? 2-4-6-8-10
Eis/ mi/nha/ re/com/pen/sa/ pe/las/ i/das/ pe/nas. 1-4-6-8-10-12
 Eu/ te/ sa/ú/do/, be/la/ Sir/mie; a/le/gra/-te/ com/ mi/nha/ vol/ta.
 [2-4-6-8-10-12-14-16
 A/le/grai/-vos/ tam/bém/, on/das/ do/ la/go/ lí/dio; 3-6-7-10-12
 E/ ri/a/ tu/do o/ que/ for/ ri/so em/ mi/nha/ ca/sa. 2-4-6-8-10-12

Enquanto todos os versos de “Voltar ao lar” são versos dodecassílabos, ocorrendo entre eles cinco alexandrinos, que podemos dizer perfeitos, como observamos abaixo:

que um/ dú/pli/ce/ Ne/tu/no || o/fer/ta aos/ la/gos/ lím/pidos
2-4-6 || 2-4-6

que/ já/ dei/xei/ a/ Tí/nia || e os/ cam/pos/ dos/ bi/tí/nios. 2-4-6 || 2-4-6

re/gre/ssa/mos/ ao/ lar/ || e ao/ de/se/ja/do/ lei/to? 3-6 || 2-4-6

Sal/ve, ó/ for/mo/sa/ Sír/mio, || en/tre/ga/-te à a/le/gri/a! 1-4-6 || 2-4-6

A/le/grai/-vos/ tam/bém/, || on/das/ do/ la/go/ lí/dio, 3-6 || 1-4-6

No poema “31”, os versos flutuam de versos com 10 sílabas poéticas até versos com 18 sílabas, tendo como base rítmica um estrito andamento binário, e comportando algumas variações nos 1.^{os} e 2.^{os} pés. Exemplos da base binária podem ser vistos nos três versos abaixo, retirados apenas como amostragem do que ocorre em todo o poema:

A/ cus/to/ crei/o/ ter/ dei/xa/do a/ Ti/nia 2-4-6-8-10

De/ tan/tas/ pe/nas/ no es/tran/gei/ro/ re/gre/ssa/mos/ pa/ra o/ no/sso/
lar/
2-4-6-8-10-12-14-16-18

E/ ri/a/ tu/do o/ que/ for/ ri/so em/ mi/nha/ ca/sa. 2-4-6-8-10-12

Mesmo no caso dos versos com variações nos seus primeiros pés não é impedida o andamento binário como ritmo base, como percebemos no exemplo abaixo, onde depois das duas seqüências de anapestos (UU_), nos dois primeiros pés, seguem quatro iambs (U_):

E de to | das as i | lhas que | nos traz | Netu | no duplice
U U _ U U _ U _ U _ U _ U _ U U

No caso seguinte, dois troqueus formam os dois primeiros pés, após, seguem os quatro iambs, tanto nos troqueus quanto nos iambs a base rítmica é a binária:

Quando a | mente | depõe | seu far | do, e fa | tizados
_ U _ U U _ U _ U _ U _ U

O último caso que separamos é um verso alexandrino, ou seja, configura-se pela soma de dois hexassílabos, por isso a dupla separação indicada entre as duas metades. O primeiro hexassílabo seria formado por dois anapestos (UU_), enquanto o segundo hexassílabo teria uma inversão no primeiro pé, um troqueu, em seguida dois iambs:

Alegrai | vos também, || ondas | do la | go lidio;
 UU _ U U _ _ U U _ U _ U

A questão que levantamos é a seguinte: por que Péricles Eugênio retrabalhou uma tradução tirando-a de uma liberdade métrica maior para uma forma metricamente mais rígida? Embora um dos poemas, “Vivamos, minha Lésbia”, contenha alguns metros diferentes, frente a versão de 1950 ainda é menor, ao passo que o poema “Volta ao lar”, passou a ser totalmente versificado. O que moveu esta mudança? Uma hipótese poderia estar no período das traduções, pois entre 1946 e 1953, anos de publicação, respectivamente, de *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, Péricles Eugênio buscava criar o seu próprio verso livre, como o próprio o define em sua *Poesia quase completa*: “Já no 1.º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros desse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário” (RAMOS, 1972, p. xiii). Trecho que não cansamos de citar, por ser o cerne da construção estética de Péricles Eugênio. As duas traduções de Catulo de 1950 estariam assim no centro deste período entre as duas obras de 1946 e 1953. O que poderia justificar este vínculo estético entre sua produção poética pessoal e suas traduções, estas que ainda não eram sistemáticas, apenas em pequenas amostras da coluna “Antologia” do *Jornal de São Paulo*. Tradução de forma sistemática, em livro, como já foi visto por nós, apenas ocorre em 1953 com a publicação dos *Sonetos de Shakespeare*.

Assim, quem sabe a partir de 1953, e em seguida com a tradução do *Hamlet* em 1955, não estaria Péricles Eugênio, ao trabalhar com o pentâmetro inglês e seu desdobramento ao dodecassílabo, sinalizando um trabalho com medidas fixas, onde esta medida é exigida ou faz parte do texto original, como no caso da poesia de Catulo? Cabe lembrar que Péricles Eugênio utilizou o verso medido em seus dois primeiros livros de poesias, mas quase sempre se servindo dos metros ditos populares, versos heptassílabos (redondilha maior) e os pentassílabos (redondilhas menores), e, posteriormente, o octossílabo, mas já em seu último livro, *Noite da memória*, em 1988.

Portanto, acreditamos, ou é nossa postura, que o estudo da obra de Péricles Eugênio acaba exigindo do analista uma vinculação entre suas produções poéticas e as suas traduções, sem esquecer seus estudos críticos e teóricos, que nos dão muitas chaves para tentar compreender melhor uma obra vasta, e com vertentes tão diferentes. Ou, no fim, seria apenas um maior relaxamento para uma publicação em jornal, e que foi

retrabalhada numa publicação mais importante em livro, o que mereceu um trabalho mais intenso e cuidadoso com os textos originais?

Para um clareamento das idéias, como meio comparativo, selecionamos algumas outras traduções destes dois poemas, para termos uma idéia de como eles têm sido abordados. Todos os exemplos foram retirados d’*O livro de Catulo* edição com introdução e notas preparadas pelo tradutor e professor João Angelo Oliva Neto, e que apresenta, além de sua própria tradução da obra que nos legou Catulo, uma antologia de outras traduções do poeta latino em língua portuguesa. Uma delas é do escritor português Almeida Garrett (1799-1854). Garrett também traduziu os dois poemas em questão, que receberam os títulos de “A Lésbia” (“Vivamos, minha Lésbia”, de 1964, e “5”, de 1950, nas versões de Péricles Eugênio) e “À Península de Sírmion” (“Volta ao lar”, de 1964, e “31”, de 1950, em Péricles Eugênio). Nos dois casos traduziu-os com versos decassílabos, como nas duas amostras abaixo:

A Lésbia

Vivamos, minha Lésbia, amemos sempre,
E os rumores dos velhos rabugentos
Saibamos desprezar, tê-los em nada.

Vi/ <u>va</u> /mos/, <u>mi</u> /nha/ <u>Lés</u> /bia, a/ <u>me</u> /mos/ <u>sem</u> /pre,	2-4-6-8-10
E os/ ru/ <u>mo</u> /res/ dos/ <u>ve</u> /lhos/ ra/bu/ <u>gen</u> /tos	3-6-10
Sai/ <u>ba</u> /mos/ des/pre/ <u>zar</u> /, tê-/los/ em/ <u>na</u> /da.	2-6-10

(CATULO, 1996, p. 164)

À Península de Sírmion

Lídias ondas, folgai, no lago ameno:
Todos quantos lá sois, festivo bando
De risos brincalhões, folgai comigo.

<u>Lí</u> /dias/ <u>on</u> /das/, fol/ <u>gai</u> /, no/ <u>la</u> /go a/ <u>me</u> /no:	1-3-6-8-10
<u>To</u> /dos/ <u>quan</u> /tos/ lá/ <u>sois</u> /, fes/ <u>ti</u> /vo/ <u>ban</u> /do	1-3-6-8-10
De/ <u>ri</u> /sos/ brin/ca/ <u>lhões</u> /, fol/ <u>gai</u> / co/ <u>mi</u> /go.	2-6-8-10

(CATULO, 1996, p. 171)

Embora tenhamos apresentado apenas trechos dos poemas, o padrão decassilábico permanece em todos os outros versos. O mesmo caminho foi o utilizado por João Angelo Oliva em sua tradução dos dois poemas, que reproduzimos os mesmos trechos traduzidos por Almeida Garrett:

Vamos viver, minha Lésbia, e amar,
e aos rumores dos velhos mais severos,
a todos, voz nem vez vamos dar. Sóis

Va/mos/ vi/ver/, mi/nha/ Lés/bia/, e a/mar/, 1-4-7-10
e aos/ ru/mo/res/ dos/ ve/lhos/ mais/ se/ve/ros, 3-6-8-10
a/ to/dos/, voz/ nem/ vez/ va/mos/ dar/. Sóis/ 2-4-6-10

(CATULO, 1996, p. 71)

31

Ó bela Sírmio, ao teu senhor te alegre!
Alegrai-vos, ondas Lídias do lago,
arrebentai na praia em gargalhadas!

Ó/ be/la/ Sír/mio, ao/ teu/ se/nhor/ te a/le/gra! 4-8-10
A/le/grai/-vos/, on/das/ Lí/dias/ do/ la/go, 3-5-7-10
a/rre/ben/tai/ na/ prai/a em/ gar/ga/lha/das! 2-4-6-8-10

(CATULO, 1996, p. 87)

A tradução de João Angelo tem maior variação acentual, mas também mantém a versificação decassilábica.

Uma última amostra é a tradução do poema “5” de Catulo feita por Haroldo de Campos, nela a variação métrica se aproxima mais da versão de Péricles Eugênio de 1950, com variações mais radicais do que as de Almeida Garrett e João Angelo. Reproduziremos o poema inteiro e sua escansão para uma percepção mais clara do efeito:

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as graves vozes velhas
- todas –
valham para nós menos que um vintém.
Os sóis podem morrer e renascer:
quando se apaga nosso fogo breve
dormimos uma noite infinita.
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.
Quando somarmos muitas vezes mil
misturaremos tudo até perder a conta:
que a inveja não ponha o olho de agouro
no assombro de uma tal soma de beijos.

(CATULO, 1996, p. 165)

Vi/va/mos/, mi/nha/ Lés/bia, e a/me/mos, 2-4-6-8
e as/ gra/ves/ vo/zes/ ve/lhas 2-4-6
- to/das – 1
va/lham/ pa/ra/ nós/ me/nos/ que um/ vin/tém/. 1-3-5-6-8-10
Os/ sóis/ po/dem/ mo/rrer/ e/ re/nas/cer/: 3-6-8-10

<u>quan</u> /do/ se a/ <u>pa</u> /ga/ <u>no</u> /sso/ <u>fo</u> /go/ <u>bre</u> /ve	1-4-6-8-10
dor/ <u>mi</u> /mos/ <u>u</u> /ma/ <u>noi</u> /te in/fi/ <u>ni</u> /ta.	2-4-6-9
<u>Dá</u> /-me/ <u>pois</u> / mil/ <u>bei</u> /jos/, e/ mais/ <u>cem</u> /,	1-3-5-7-9
e/ <u>mil</u> /, e/ <u>cem</u> /, e/ <u>mil</u> /, e/ <u>mil</u> / e/ <u>cem</u> /.	2-4-6-8-10
<u>Quan</u> /do/ so/ <u>mar</u> /mos/ <u>mui</u> /tas/ <u>ve</u> /zes/ <u>mil</u> /	1-4-6-8-10
mis/ <u>tu</u> /ra/ <u>re</u> /mos/ <u>tu</u> /do a/ <u>té</u> / per/ <u>der</u> / a/ <u>con</u> /ta:	2-4-6-8-10-12
que a/ in/ <u>ve</u> /ja/ não/ <u>po</u> /nha o/ <u>o</u> /lho/ de a/ <u>gou</u> /ro	3-6-8-11
no a/ <u>ssom</u> /bro/ <u>de u</u> /ma/ tal/ <u>so</u> /ma/ de/ <u>bei</u> /jos.	2-4-7-10

Percebemos, portanto, algumas variações métricas nesta tradução de Haroldo de Campos. No início, um octossílabo é seguido de um verso com seis sílabas, que entendemos ser a primeira parte de outro octossílabo, que é complementado com o curto terceiro verso. Estes dois últimos, segundo e terceiro, são versos rico em sons, uma vez patente as aliterações em “v” no segundo verso, e a melodia criada pelas vogais que variam do “o” aberto de “vozes” para o “o” fechado de “todas”, ou o “e” fechado de “graves” e “vozes” para o “e” aberto de “velhas”. Depois seguem três decassílabos com variações acentuais, seguidos de dois versos eneassílabos. O segundo eneassílabo com o decassílabo seguinte formam um verdadeiro binarismo rítmico, mesmo possuindo uma medida métrica diferente e um sendo trocaico e o outro iâmbico. Para ficar claro o que queremos mostrar, basta expor os dois versos e uma seqüência única, como observamos abaixo:

Dá/-me/ pois/ mil/ bei/jos/, e/ mais/ cem/, e/ mil/, e/ cem/, e/ mil/, e/ mil/ e/ cem/.

A linha ficaria composta por dezenove sílabas poéticas e teria um rigoroso andamento binário trocaico, se lidas em conjunto, como consta acima.

Continua o poema com mais um verso decassílabo, depois um dodecassílabo com ritmo iâmbico. O penúltimo verso possui onze sílabas, mas o definimos com um verso formado por três anapestos e um iambo, como no esquema abaixo:

que a inelja não po|nha o o|lho de agouro
 U U _ U U _ U _ U U _ (U)

E o verso final uma seqüência de dois iambos seguidos por dois anapestos:

no assom|bro de u|ma tal so|ma de beijos.
 U _ U _ U U _ U U _ (U)

O interessante em ver desta forma os dois versos finais é que se eles em número de sílabas poéticas são diferentes, com 11 e 10 sílabas respectivamente, em número de pés são idênticos, com quatro pés cada verso.

Em uma visão geral, as traduções tendem a versificar os poemas de Catulo, embora o poema “5” traduzido por Haroldo de Campos se aproxime, aparentemente, de um verso mais livre como ocorre na tradução de Péricles Eugênio.

Ainda relacionado à antologia *Poesia Grega e Latina*, recentemente, em 2015, foi publicado, nos *Cadernos de Literatura em Tradução*, da Universidade de São Paulo, um artigo do mesmo tradutor e professor da Universidade de São Paulo João Angelo Oliva Neto, o título do artigo é “11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Este dístico elegíaco, apontado por João Angelo, seria o utilizado por Péricles Eugênio em sua tradução da elegia II, 27 de Propércio, e presente no volume *Poesia Grega e Latina*. O artigo é instigante uma vez que trabalha mais detidamente questões sobre a métrica utilizada por Péricles Eugênio, que para os leitores de sua obra sabem ser tão caras ao tradutor e poeta paulista, além disto, o artigo propõe uma teoria por trás do método de composição da elegia por Péricles Eugênio. Existem outros pontos interessantíssimos no artigo, como o estudo sobre o verso alexandrino, base, segundo João Angelo, para o dístico elegíaco, e, por fim, a própria tradução do articulista e tradutor de 11 poemas da I elegia de Propércio utilizando, como fica explícito no título do artigo, o dístico elegíaco utilizado por Péricles Eugênio, e que diz ser o “verdadeiro”.

Assim, prestando tributo ao artigo de João Angelo, e sendo uma forma de divulgar a produção da lavra de Péricles Eugênio, gostaríamos de colocar em discussão alguns pontos do artigo, que podem nos ajudar a compreender melhor a própria obra de Péricles Eugênio.

Logo de início João Angelo afirma:

Quando o poeta, ensaísta e tradutor de poesia Péricles Eugênio da Silva Ramos traduziu há mais de 50 anos a elegia II, 27 de Propércio não cogitava que os metros que adotou para verter o dístico elegíaco antigo teriam a fortuna que teve entre alguns tradutores brasileiros de poesia latina. Ele forjou um dístico vernáculo formado de alexandrino perfeito para o hexâmetro datílico, e decassílabo heróico para o pentâmetro. Como é sabido, o pentâmetro, embora já fosse assim chamado pelos metricistas antigos, é antes variação do hexâmetro, pois que é hexâmetro duplamente catalético. (OLIVA NETO, 2015, p. 151-152)

Para uma melhor visualização deste dístico elegíaco, segue a tradução de Péricles Eugênio da elegia XXVII do Livro II de Propércio, retirada de sua *Poesia Grega e Latina*, seguida de sua escansão:

Da morte e do amante

Da Morte vós quereis saber a hora incerta,
 e a senda pela qual ela virá;
 buscais num céu tranqüilo, a exemplo dos fenícios,
 estrelas favoráveis ou funestas;
 persigamos bretões, ou persigamos partas,
 cegos perigos rondam mar ou terra;
 choramos o arriscar a vida nos combates,
 pois Marte mescla as tropas dubiamente,
 e choramos a casa que arde ou se esboroa,
 ou se um veneno toca os nossos lábios.

Mas sabe o amante como e quando morrerá,
 nem teme o vento norte nem as armas;
 e ainda que já reme entre os juncais da Estige,
 vendo a barca infernal de tristes velas,

pela senda proibida ele retornará,
 se na brisa o chamar a voz da amada.

(RAMOS, 1964, p. 199)

Da/ Mor /te/ vós / que/ reis / sa/ ber / a/ ho /ra in/ cer /ta,	2-4-6-8-10-12
e a/ sen /da/ pe /la/ qual / e/ la / vi/ rá /;	2-4-6-(8)-10
bus/ cais / num/ céu / tran/ qüi lo, a e/ xem /plo/ dos / fe/ ní /cios,	[2-4-6-8-10-12
es/ tre /las/ fa /vo/ rá /veis/ ou / fu/ nes /tas;	2-4-6-8-10
per/si/ ga /mos/ bre/ tões /, ou/ per /si/ ga /mos/ par /tas,	3-6-8-10-12
ce /gos/ pe/ ri /gos/ ron /dam/ mar / ou/ te /rra;	1-4-6-8-10
cho/ ra /mos/ o a/ rris / car / a/ vi /da/ nos / com/ ba /tes,	2-4-6-8-10-12
pois/ Mar /te/ mes /cla as/ tro /pas/ du /bia/ men /te,	2-4-6-8-10
e/ cho/ ra /mos/ a/ ca /sa/ que ar /de ou/ se es /bo/ ro /a,	3-6-8-10-12
ou/ se um / ve/ ne /no/ to /ca os/ no /ssos/ lá /bios.	2-4-6-8-10
Mas/ sa /be o a/ man /te/ co /mo e/ quan /do/ mo /rre/ rá /,	2-4-6-8-10-12
nem/ te /me o/ ven /to/ nor /te/ nem / as/ ar /mas;	2-4-6-8-10
e a/ in /da/ que / já/ re /me en/ tre os / jun/ cais / da Es/ ti /ge,	2-4-6-(8)-10-12
ven/do a/ bar /ca in/fer/ nal / de/ tris /tes/ ve /las,	1-3-6-8-10
pe/la/ sen /da/ proi/ bi /da e/ le / re/ tor /na/ rá /,	3-6-(8)-10-12
se/ na/ bri /sa o/ cha/ mar / a/ voz / da a/ ma /da.	3-6-8-10

Em nossa opinião, os versos mantêm basicamente o andamento binário, ocorrendo algumas inversões nos primeiros hemistíquios, também deixamos registrado em nossa escansão a manutenção do ritmo em três sílabas que tradicionalmente não seriam assinaladas como tônicas. Abaixo os três casos:

e a/ sen /da/ pe /la/ qual / e/ la / vi/ rá /;	2-4-6-(8)-10
e a/ in /da/ que / já/ re /me en/ tre os / jun/ cais / da Es/ ti /ge,	2-4-6-(8)-10-12

pe/la/ sen/da/ proi/bi/da e/le/ re/tor/na/rá/,

3-6-(8)-10-12

A análise dos versos da tradução de Péricles Eugênio no artigo de João Angelo Oliva Neto é apresentada da seguinte maneira, para o caso dos versos decassílabos:

Quanto ao decassílabo empregado, os oito são heróicos, isto é, possuem sílaba tônica na sexta sílaba e na décima sílaba. Mas dois deles apresentam incidentalmente tonacidade *também* na quarta e oitava sílabas, de sorte que têm semelhança com o decassílabo sáfico. São os versos 6 e 10. Mas a tonacidade das quartas e oitavas sílabas desses dois versos é menos intensa do que a das sextas sílabas, o que deixa claro que se trata sempre de decassílabo heroico. Nos outros cinco decassílabos apenas heroicos ou falta a tônica na quarta sílaba (vv. 4; 14 e 16) ou na oitava (vv. 2; 8 e 12) ou em ambas (vv. 4 e 14). Em outras palavras, entre os oito decassílabos, não há nenhum que seja puramente sáfico, isto é, acentuado na quarta, oitava e décima sílabas sem nenhuma tonacidade na sexta sílaba, evidenciando, como disse, que o critério de Péricles Eugênio é usar o decassílabo heroico no dístico que forjou (OLIVA NETO, 2015, p. 153)

Em relação aos versos dodecassílabos, João Angelo assim os analisa:

Dos oito apenas um não é alexandrino perfeito, que em todos os andamentos possíveis tem sempre a tônica na sexta sílaba, que, não custa recordar, é terminada ou em palavra oxítone (como no verso 1, “Da morte vós *quereis*...”) ou em paroxítone com sinalefa com a vogal seguinte (como no verso 3, “buscais num céu *tranqüilo, a*...”). A exceção é o verso 9, dodecassílabo formado de hexassílabo grave – (“e| cho| ra| mos| a| ca| sa”) e pentassílabo (“que ar| de ou| se es| bo| ro| a”) sem sinalefa entre a vogal -a de “casa” e o -q da palavra seguinte “que”. (OLIVA NETO, 2015, p. 153)

A análise de João Angelo parte da estrutura tradicional dos versos, e mostra as variações que apresentam. Mas, frente à situação, ainda assumimos a posição em compreender os versos como jogo rítmico binário, sendo ele a base estrutural dos versos, por isso nossa posição arbitrária em anotar como sílaba semiforte as três oitavas sílabas átonas na visão tradicional.

O fato de Péricles Eugênio traduzir o verso de Shakespeare, por exemplo, utilizando o verso dodecassílabo, ou o próprio decassílabo, a partir da peça *Macbeth*, de 1967, demonstra o apreço do tradutor por estas medidas. João Angelo, a partir de uma origem clássica, argumenta de forma precisa a estrutura métrica dos versos, mas é relevante, no caso de Péricles Eugênio, ter sempre em mente o pentâmetro iâmbico inglês, com seus versos brancos, como paradigma de análise tanto de sua tradução quanto de sua criação poética. O próprio João Angelo, em outro ponto do artigo, retomando sua

dissertação de mestrado, afirmava que os dísticos elegíacos, formados pelo hexâmetro e o hexâmetro catalético, vulgo pentâmetro iâmbico, equivaleria “também em dísticos, de 12 e 10 sílabas, por crer-se essencial o movimento rítmico binário” (OLIVA NETO, 2015, p. 159).

Sobre a utilização desta estrutura métrica em outros pontos da obra de Péricles Eugênio, João Angelo comenta que “ausente nos livros de poemas anteriores, a partir de *Lua de ontem*, de 1960, ou seja, proximamente à publicação de *Poesia Grega e Latina*, em 1964, o dístico que empregará na tradução de Propércio começa aparecer” (OLIVA NETO, 2015, p. 151). Embora nos dois livros anteriores à *Lua de ontem*, *Lamentação floral* (1946) e *Sol sem tempo* (1953), o dístico realmente, como afirma João Angelo, não ocorra no sentido estrito de um alexandrino perfeito seguido de um decassílabo heróico, podemos encontrar exemplos de que, *grosso modo*, este dístico não era algo totalmente estranho ao poeta paulista já naquele período anterior. Vale ressaltar que os exemplos retirados de *Lua de ontem* por João Angelo não são necessariamente dísticos, mas sim versos contíguos dentro uma estrofe maior, como é o caso dos versos “[...] ou lua a soluçar no ramo das figueiras: / dias de festa, dias de tristeza” presentes na oitava inicial do poema “Torres de São Benedito”.

Entretanto, logo no poema de abertura de *Lamentação floral*, de 1946, “O mundo, o novo mundo” encontramos no quinteto inicial os seguintes versos:

- 1 Porque tentasse decifrar os signos da matéria,
- 2 com seu rumor de concha sob a forma silenciosa;
- 3 porque sem olhos se entregasse a tal empenho,
- 4 os pés feriu à margem do caminho,
- 5 dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.

(RAMOS, 1946, p. 13)

Nos três versos finais do quinteto ocorre um verso dodecassílabo seguido de um decassílabo e, por fim, um alexandrino perfeito. Na escansão abaixo anotamos as sílabas de acordo com o andamento binário, no caso iâmbico, proposto por Péricles Eugênio em seu livro de estréia:

- 3 por/que/ sem/ o/lhos/ se en/tre/ga/sse a/ tal/ em/pe/nho, 2-4-6-8-10-12
- 4 os/ pés/ fe/riu/ à/ mar/gem/ do/ ca/mi/nho, 2-4-6-8-10
- 5 di/la/ce/rou/ as/ mãos/ nas/ grim/pas/ da/ mon/ta/nha. 2-4-6-8-10-12

Mesmo que não se tratando de um dístico percebemos que esta mistura métrica ocorre logo no início de sua carreira. Contudo, devemos ressaltar que nossa

exemplificação parte da 1.^a edição da obra *Lamentação floral*. Na publicação da *Poesia quase completa*, de Péricles Eugênio, houve, como foi visto anteriormente, a não inclusão de alguns poemas presentes nas 1.^{as} edições, assim como a mudança de alguns versos dos poemas. E um deles é justamente do poema “O mundo, o novo mundo”, e mais precisamente do verso que tiramos para exemplificação do metro utilizado no dístico elegíaco. Na nova versão do poema o verso 3, até então com doze sílabas poéticas, passa a ter dezesseis sílabas, como vemos abaixo:

1946 porque sem olhos se entregasse a tal empenho,
1972 porque sem olhos desejasse ver além do que se vê,

por/que/ sem/ o/lhos/ se en/tre/ga/sse a/ tal/ em/pe/nho, 2-4-6-8-10-12
por/que/ sem/ o/lhos/ de/se/ja/sse/ ver/ a/lém/ do/ que/ se/ vê./
[2-4-6-8-10-12-14-16

Do poema “Do livro da esperança”⁸², também de *Lamentação floral*, encontramos dois dísticos ainda mais próximos do elegíaco:

5 eu Te agradeço pelo tempo de alegria
6 e pelo sábio fel das provações;

5 eu/ Te a/gra/de/ço/ pe/lo/ tem/po/ de a/le/gri/a 2-4-6-8-10-12
6 e/ pe/lo/ sá/bio/ fel/ das/ pro/va/ções;/ 2-4-6-8-10

(RAMOS, 1946, p. 43)

11 O sol dourado nascerá sob meus pés,
12 porque, Senhor, confio em que ele nasça.

11 O/ sol/ dou/ra/do/ nas/ce/rá/ so/b/ meus/ pés/, 2-4-6-8-10-12
12 por/que/, Se/nhor/, con/fi/o em/ que e/le/ nas/ça. 2-4-6-8-10

(RAMOS, 1946, p. 44)

Nos dois casos temos um dodecassílabo, pois não se perfaz o alexandrino perfeito, já os decassílabos poderiam ser denominados como heróicos, uma vez que temos acentos relevantes na sexta sílaba, contudo, mantemos a postura do andamento binário.

E ainda chamamos a atenção em *Lamentação floral*, para dois versos da estrofe final do poema “Painel do inoperante”:

9 enquanto seu corcel se empina de aflição,
10 crescendo em meio à noite como um deus

⁸² Este poema foi renomeado com o título “Tranqüilidade” na *Poesia quase completa*.

Percebemos pelo esquema que o padrão Hexassílabo/Tetrassílabo é quebrado com o pentassílabo, que de certa forma prepara o leitor para o encerramento da estrofe.

Em outro ponto de seu artigo João Angelo afirma:

Parece-me que o tradutor na versão do poema de Propércio não quis a um verso justapor outro qualquer que fosse apenas mais curto, mas, como creio, quis que ao ouvido o decassílabo soasse como um dodecassílabo cataléctico. Em outras palavras, quis que o verso fosse mais curto porém dotado do mesmo andamento. O procedimento não deixa de ser análogo ao de poetas e tradutores lusófonos de poesia lírica antiga que há muito empregavam, no verso menor de uma estrofe, um verso que o *integra*, vale dizer, que metricamente é parte dos versos anteriores da estrofe. (OLIVA NETO, 2015, p. 154)

Transpondo para poesia de Péricles Eugênio, esta variação métrica não influi se o ritmo mantém-se o mesmo, ao ponto das mudanças métricas serem bem mais radicais do que os versos quebrados. Assim, se neste caso, o ponto de vista de João Angelo tem todo um aparato que a poesia antiga justifica, a alternância métrica não impede que o ritmo mantenha-se rígido, como constante nas traduções e produção poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Poderíamos concluir esta leitura, sobre a *Poesia Grega e Latina* de Péricles Eugênio, dizendo que se para ele o volume é apenas uma tentativa de transpor em português da forma “mais simples” e “viva possível” uma amostra da poesia grega e latina ainda influente em nosso tempo, podemos também dizer que o volume estará sempre aberto para novas discussões, como esta que o professor João Angelo Oliva Neto propõe em seu artigo.

4.3.2 *Bucólicas*, de Virgílio

Como já foi afirmado, além da tradução da antologia de poetas clássicos, gregos e latinos, Péricles Eugênio da Silva Ramos deixou em livro uma tradução integral das *Bucólicas* do poeta latino Virgílio. O livro, em edição bilíngüe, foi publicado, em 1982, pela Editora Melhoramentos e Universidade de Brasília. O volume consta de uma nota preliminar redigida por Péricles Eugênio, ali ele comenta sobre a influência e a estrutura das *Bucólicas*, sobre o motivo da tradução, além do processo de tradução utilizado, tudo muito conciso. Também há no volume, após estas notas preliminares, uma introdução escrita por José Geraldo Nogueira Moutinho, que recebeu o título “Virgílio, pai do ocidente”, uma referência à obra homônima do escritor alemão Theodor Haecker (1879-

1945). Por fim, vêm as traduções das *Bucólicas*. Antes do poema em si, existe uma breve nota introdutória, em que Péricles Eugênio glosa o conteúdo da bucólica em questão, e, em seguida, apresenta o texto original e sua tradução, ao final de cada bucólica seguem as notas explicativas anotadas pela numeração dos versos. Portanto, temos um volume amplo em informações, e em uma edição bem cuidada, rica em notas e referências. As ilustrações do livro ficaram a cargo de Marcelo Lima.

A tradução das *Bucólicas* teve como motivo a comemoração do bimilenário da morte de Virgílio. Segundo Péricles Eugênio:

Tendo José Geraldo Nogueira Moutinho, virgiliano de monta, feito uma conferência sobre o mantuano, sugeriu-me ele traduzisse a égloga I ou a IV, uma expressamente citada por Curtius, como fundamental à tradição clássica, a outra famosa por ter sido tomada como messiânica. Por atender à sugestão do crítico e amigo, que tinha na memória a tradução de Valéry, empenhei-me em pôr em vulgar a IV égloga (RAMOS, 1982, p. 10)

Portanto, assim como nos casos dos sonetos e do *Hamlet* de Shakespeare, foi encomendada uma tradução para Péricles Eugênio. Interessante observar que na antologia de poesia clássica, de 1964, não conste o nome de Virgílio, o que poderia parecer ser uma falta à primeira vista, posteriormente, nesta tradução das *Bucólicas*, de 1982, foi reparada.

Sobre os dados de nascimento e morte do poeta latino, reproduzimos aqui um trecho do texto de Nogueira Moutinho, em que expõe as seguintes informações:

Há dois mil anos, 21 de setembro de 19 a. C., morria em Bríndisi, na Itália meridional, esse que foi o augusto celebrante do Império, o maior dos poetas latinos, o nobre espírito que, afirma Paul Claudel, “c’est le plus grand génie que l’humanité ait jamais produit, inspiré d’un souffle vraiment divin, le prophète de Rome”: Publius Vergilius Maro contava, ao morrer, pouco mais de cinquenta anos, nascido que fora em Andes (hoje talvez Pietola), próximo de Mântua, a 15 de outubro de 70 a. C., sob o consulado de Crasso e Pompeu, ao tempo de Júlio César, o qual vai cair assassinado em 44, data dos 26 anos do poeta. (MOUTINHO, 1982, p. 15)

Devemos levar em conta que o texto de Moutinho é publicado em 1982, o que dá a Virgílio mais 35 anos, além dos dois mil.

Péricles Eugênio buscou em sua tradução propor algo até então não feito em português, e utilizou para ela versos com 14 sílabas poéticas e a preponderância do ritmo binário, embora pudesse ocorrer, ou tolerar, segundo ele próprio afirma, o ritmo ternário no primeiro hemistíquio. O resultado disso, diz-nos Péricles Eugênio, “foi um verso

longo, como era longo o verso de Virgílio, mas possibilitava traduzi-lo, digamos assim, verso a verso, sem sacrifício essencial ou deveras significativo de palavras” (RAMOS, 1982, p. 10). Ocorre a nós, ao ler este apontamento, que o método de tradução de Péricles Eugênio novamente se estabelece, ou seja, uma exploração do conteúdo semântico do verso. Não à toa, como já foi comentado, o tradutor usou um verso maior nas traduções dos sonetos de Shakespeare, tudo com o intuito de não deixar escapar o sentido original do texto, como o próprio comenta em seguida, “na verdade, apesar das limitações que isso possa impor, um texto poético metrificado só pode traduzir-se em verso, para dar uma idéia do que seja o original” (RAMOS, 1982, p. 10). Assim, se a limitação for aumentar o verso, que se aumente, mas continue verso.

Abaixo, como visualização do verso utilizado por Péricles Eugênio, separamos os sete versos iniciais da II Bucólica, com título de “Aléxis”, e, logo em seguida, fizemos a escansão anotando o ritmo empregado:

Córidon, o pastor, ardia pelo belo Aléxis.
delícias de seu dono, mas não tinha o que esperar.
Apenas frenquentava as faias densas, de sombrias
copas, junto das quais lançava aos montes e florestas,
com vã paixão, sozinho, estes lamentos mal cuidados:
“Não prestas atenção, cruel Aléxis, nos meus cantos?
Não tens pena de nós? assim acabarei morrendo.

(VIRGÍLIO, 1982, p. 47)

<u>Có</u> /ri/don/, o/ pas/ <u>tor</u> /, ar/ <u>di</u> /a/ <u>pe</u> /lo/ <u>be</u> /lo A/ <u>lé</u> /xis.	1-6-8-10-12-14
de/ <u>lí</u> /cias/ <u>de</u> / seu/ <u>do</u> /no/, <u>mas</u> / não/ <u>tí</u> /nha o/ <u>que es</u> /pe/ <u>rar</u> /.	2-4-6-8-10-12-14
A/ <u>pe</u> /nas/ <u>fren</u> /qüen/ <u>ta</u> /va as/ <u>fai</u> /as/ <u>den</u> /sas/, <u>de</u> / som/ <u>bri</u> /as	2-4-6-8-10-12-14
<u>co</u> /pas/, <u>jun</u> /to/ das/ <u>quais</u> / lan/ <u>ça</u> /va aos/ <u>mon</u> /tes/ <u>e</u> / flo/ <u>res</u> /tas,	1-3-6-8-10-12-14
com/ <u>vã</u> / pai/ <u>xão</u> /, so/ <u>zi</u> /nho, es/ <u>tes</u> / la/ <u>men</u> /tos/ <u>mal</u> / cui/ <u>da</u> /dos:	2-4-6-8-10-12-14
“Não/ <u>pres</u> /tas/ <u>a</u> /ten/ <u>ção</u> /, cru/ <u>el</u> / A/ <u>lé</u> /xis/, <u>nos</u> / meus/ <u>can</u> /tos?	2-4-6-8-10-12-14
Não/ tens/ <u>pe</u> /na/ de/ <u>nós</u> ?/ a/ <u>ssim</u> / a/ <u>ca</u> /ba/ <u>rei</u> / mo/ <u>rren</u> /do.	3-6-8-10-12-14

Fica claro na escansão aquilo afirmado por Péricles Eugênio, a presença de versos de 14 sílabas poéticas com a possível ocorrência do ritmo ternário no primeiro hemistíquio, e o ritmo binário na segunda parte do verso. Interessante que se perfaz uma seqüência regular de um verso com a variante ternária, seguida de dois versos sem variantes, já no ritmo binário. No primeiro verso, indicamos no 1.º pé a presença do ritmo ternário com um dátilo, pois a sílaba “don” de “Córidon”, antes da vírgula, fica em nossa opinião totalmente enfraquecida, o mesmo ocorrendo com o artigo “o” depois da vírgula, o que gera outro andamento ternário, mas agora com um anapesto, daí, sim, segue o andamento binário com os quatro iambos, como percebemos no esquema abaixo:

Córidon|, o pastor|, ardi| a pe| lo be| lo Aléxis,
 _ U U _ U U _ U _ U _ U _ U _ (U)

Ainda em relação à tradução, em sua nota preliminar, Péricles Eugênio recupera uma fala de Paul Valéry para justificar seu método de tradução, afirmando que

Observou Valéry, com efeito, que “um *verso* é ao mesmo tempo uma seqüência de sílabas e uma combinação de palavras; e como essa combinação deve compor-se num *sentido provável*, assim a seqüência de sílabas deve compor-se numa sorte de *figura para o ouvido*”, dupla exigência, a do som e a do sentido, que só o verso pode satisfazer. Foi disso que procurei me aproximar, mas sem ficar com o alexandrino, como o mestre francês, pois o verso de 12 sílabas exigia cortes fundos. Assim procurei um verso mais longo, no qual se acatasse ao máximo o sentido, preservando, embora transposta, a imagem musical. E isso foi feito com a maior boa fé, com a intenção única de não desdourar exageradamente Virgílio, como em geral o têm feito as nossas traduções em decassílabos. (RAMOS, 1982, p. 10)

O trecho acima nos convida a uma interpretação pessoal, mesmo que a distorcer um pouco, mas que serve como recurso de defesa de nosso ponto de vista, já exposto em outros momentos desta tese, que seria ver esta imagem musical, ou *figura para o ouvido*, o recurso plástico do verso para justificar algo que ocorre no 5.º verso da II Bucólica. Ali, o ritmo estabelecido força um acento forte num ponto em que naturalmente não haveria. Sem dúvida, o acento em “tes” de “*estes*” é arbitrário no sentido tradicional da versificação, mas dentro da imagem musical binária, a força sonora introduz-se no “tes” como a moldá-lo dentro do ritmo hegemônico:

com vã paixão, sozinho, estes lamentos mal cuidados

com/ vã/ pai/xão/, so/zi/nho, es/tes/ la/men/tos/ mal/ cui/da/dos:

2-4-6-8-10-12-14

Que nossos exemplos, semeados por esta tese, possam ajudar a defender, ou, pelo menos, deixar entrevisto esta possibilidade de molde rítmico em alguns versos.

Feita a tradução da écloga número IV, a pedido de Nogueira Moutinho, e tomando conhecimento deste fato, Francisco Marins pediu a Péricles Eugênio que traduzisse as éclogas restantes para serem publicadas em livro, ainda “dentro do ciclo de comemorações que a Academia Paulista de Letras promovia do bimilenário e como já acontecera em relação à excelente tradução de Carlos Alberto Nunes da *Eneida*, de Virgílio. Assim o trabalho se perfez, em atenção às sugestões e pedidos de dois amigos e

confrades” (RAMOS, 1982, p. 11). Por fim, Péricles Eugênio ressalta o fato de sua tradução corresponder ao mesmo número de versos dos originais latinos.

Na última parte de sua nota preliminar, Péricles Eugênio comenta sobre a grafia do nome Virgílio, acreditamos ser interessante registrar aqui o trecho da nota para mostrar mais uma de suas posições frente ao conjunto de seu trabalho. Diz ele que é

De assinalar que na França, a partir de Goelzer, restauram-se as grafias *-uos* em vez de *-uus*, *-uom* em vez de *-uum*, *-uont* em vez de *-uunt*, *-is* em vez de *-es* (no acusativo plural dos temas em-*i*, pois essas grafias eram as únicas ao tempo de Virgílio). Quanto à grafia deste nome, a forma com *e* (*Vergilius*) é a primitiva, mas posteriormente se adensou uma longa e ininterrupta tradição em torno de *Virgilius*. A forma com *i*, entre as duas, é a mais difundida e corrente em português. (RAMOS, 1982, p. 11)

Nas letras brasileiras a influência das éclogas é notória. Primeiro, pela influência de Virgílio no movimento árcade brasileiro; segundo, pelas referências explícitas em alguns poemas de poetas brasileiros, como o poema “Sub Tegmine Fagi”, de Castro Alves, ou o “Latet Anguis”, de Teófilo Dias. No caso de Castro Alves, ainda que no centro do romantismo brasileiro, fica claro que o desconhecimento das características do movimento árcade pode deixar a leitura do poema um pouco embaçada. E dizemos mais, como será observado em outro ponto da tese, a própria obra poética de Péricles Eugênio é confabulada em alguns poemas a partir de claro do influxo virgiliano. O que comprova mais uma vez a importância da obra de Virgílio na compreensão da literatura brasileira, para além do diálogo explícito do arcadismo.

Também ressalta Péricles Eugênio a repercussão das *Bucólicas* na História do Brasil, uma vez que, “em nosso meio, é de recordar que um dos árcades, Alvarenga Peixoto, sugeriu como divisa da república em que resultaria a conjuração mineira as palavras da I écloga *Libertas, quae sera tamen*. Aqui, literatura e História do Brasil se deram as mãos” (RAMOS, 1982, p. 10). Esta divisa está no verso 27 da I Bucólica, e é uma fala do pastor Títyro (*Tityrus*). Abaixo reproduzimos os versos originais e a tradução feita por Péricles Eugênio:

*Libertas, quae sera tamen respexit inertem,
candidior postquam tondenti barba cadebat;*

A Liberdade que me viu ocioso, tarde embora,
quando, ao fazer a barba, esta caía já mais branca;

(VIRGÍLIO, 1982, p. 34-35)

Em nota ao verso 27, Péricles Eugênio comenta que “*Libertas* (Liberdade): erigida em deusa, tinha um templo no Aventino” (VIRGÍLIO, 1982, p. 39).

No contexto global, “desde o século inicial do Império Romano até o tempo de Goethe, todo estudo de literatura latina na Europa começava com a 1.^a écloga de Virgílio” (RAMOS, 1982, p. 7). Também salienta Péricles Eugênio, tendo como base Ernst Robert Curtius, que “a influência das *Bucólicas* não foi inferior à da *Eneida*, no decorrer dos tempos” (1982, p. 7). E avançando, cita o próprio Curtius, que diz que “não haverá exagero em dizer que falta a quem quer que desconheça esse poema uma das chaves da tradição literária européia” (CURTIUS, apud, RAMOS, 1982, p. 7). Até o próprio Virgílio parecia “comprazer-se” com sua obra da juventude, como aponta Péricles Eugênio, pois há no final das *Geórgicas* uma citação às *Bucólicas*, que Péricles Eugênio reproduz no original, e, em seguida, apresenta traduzida literalmente em prosa:

Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti;
Carmina qui lusi pastorum, audaxque inuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

(Nesse tempo a doce Partênope me nutria, a mim, Virgílio, que florescia com os trabalhos de um obscuro lazer, eu que disse ludicamente os cantos dos pastores e que, audaz de juventude, te cantei, ó Títilo, à sombra de uma vasta faia.)

(RAMOS, 1982, p. 7)

Durante a Idade Média, as *Bucólicas* receberam um grande e renovado interesse, uma vez que a IV Bucólica, cuja temática é do “menino que iria nascer, junto com uma nova idade de ouro no mundo, como o próprio Cristo” (RAMOS, 1982, p. 7), foi vista com um fundo cristão, colocando Virgílio no *status* de profeta. Em nota, Péricles Eugênio esclarece que “Lactância foi o primeiro escritor cristão a interpretar alegoricamente a IV Bucólica e a pô-la em paralelo com Isaías” (1982, p. 7). Ainda para Péricles Eugênio, são curiosas

As metamorfoses por que Virgílio passou na Idade Média, de poeta a profeta, de profeta a mágico. E quase todos esses avatares, como frisa Teófilo Braga, encontraram suporte nas *Bucólicas*; para citar apenas duas, a IV deu origem ao Virgílio padre da Igreja, “profeta dos gentios”; a VIII ao Virgílio feiticeiro, sobre o qual muitas anedotas e fatos miraculosos se contaram. Esse Virgílio soberano, o poeta cujo estudo veio direto da Antiguidade aos nossos dias, sem hibernação, e que se

mitificou nos séculos sombrios, é o Virgílio cuja obra, ainda hoje, é objeto de crescente valorização. (RAMOS, 1982, p. 7-8)

Ainda neste aspecto das influências e desdobramentos das *Bucólicas* na literatura subsequente a elas, Péricles Eugênio disserta que

Passaram-se os dias, com efeito, em que se tomava Virgílio como discípulo de Teócrito. Sabe-se hoje que, sem embargo das influências que sofreu, não só foi ele o verdadeiro criador da pastoral e da poesia arcádica, de tão funda repercussão nas letras do Ocidente, máxime a partir do Renascimento e a estender-se pelo Barroco e Neoclassicismo, como ainda nos dias atuais têm-se as *Bucólicas* como suscetíveis de novas elucidacões em sua singular grandeza. (RAMOS, 1982, p. 8)

Após esta rápida exposiçã sobre as *Bucólicas* e o poeta Virgílio, Péricles Eugênio traça alguns comentários interessantes sobre a estrutura global das *Bucólicas*.

Utiliza um estudo de Paul Maury para expor estas estruturas. Sobre Paul Maury, informa-nos Nogueira Moutinho, que

Durante séculos discutiram os especialistas a propósito da cronologia das *Bucólicas*, disputando infinitas teorias a primazia, até que, em 1943, o erudito e sensível leitor de Virgílio, Paul Maury, ao cabo de lenta observaçã do conjunto, chegou à luminosa evidência de que as composições não foram elaboradas ao acaso, independentes umas das outras, mas, ao contrário, obedecem a delicado plano, a uma intenção estruturada, arquitetônica, que as transforma em verdadeiro tecido, no qual, rigorosamente entrelaçadas, formam secreto desenho, pleno de correspondências e contrastes. (MOUTINHO, 1982, p. 18)

Portanto, haveria entres as bucólicas uma “simetria de fundo”, onde “a I corresponde à IX, nas provações da terra; a II à VIII, nas provações do amor; a III à VII, na música; a IV à VI, na revelaçã sobrenatural; a V, que está no centro do sistema, corresponde à X” (RAMOS, 1982, p. 8). A X Bucólica teria a ver com a morte, e a V com a ressurreiçã, como nos adverte Nogueira Moutinho, também comentando o estudo de Paul Maury. Ainda citando o estudo deste, Péricles Eugênio fala de outras simetrias presentes nas *Bucólicas*, e apresenta uma de caráter numérico:

Divididas as élogas que se correspondem em dois grupos, o primeiro patamar, constituído pelas élogas I-IX e II-VIII, soma 333 versos, e o segundo, formado pelas élogas III-VII e IV-VI, 330, ou seja, uma diferença de três versos (que supõe defeituosa transmissã desses textos, em pontos já tidos por alguns como intrigantes) mas a soma de I e II dá 156 versos, assim como a de VI e VII dá esses mesmos 156 versos. Ora, 333 é a metade de 666, e este - escreve Maury - “é um número triangular, e privilegiado entre todos, pois que sua base é 36, uma vez que totaliza os 36 primeiros números”. Pitagorimcante, conclui Maury,

nessa fase, se prestarmos atenção nesse número, ouviremos “descer das alturas do Olimpo matemático, sobre as *Bucólicas* de Virgílio, os eflúvios musicais que o número místico 666 recebe do Quaternário de que emana, e que é o princípio, a fonte do Universo”. (RAMOS, 1982, p. 8)

E não fica por aí, Péricles Eugênio ainda discute outras questões numéricas apresentadas por Maury, entra elas a “de que 666 é o número de César, sob a fórmula *Caesar n. (= nouus) deus*, entendendo-se desse modo por que na V écloga, sob a aparência de Dáfnis, o de que se cuida é mesmo da apoteose de César, a cuja estrela, de resto, a IX écloga também se refere” (RAMOS, 1982, p. 8).

Paramos aqui com os números, pois a discussão de Péricles Eugênio, em sua nota preliminar, continua mais um pouco. De qualquer forma, e o principal para nós, é que ela justifica a exposição do raciocínio numérico de Paul Maury, pois autoriza, ainda mais, a afirmativa de Péricles Eugênio, que reproduziremos novamente, de que “a tradução tem o mesmo número de versos dos originais latinos” (RAMOS, 1982, p. 11). Péricles Eugênio, ao manter a mesma quantidade de versos, parece nos dizer que acompanha em sua tradução a tradição das simetrias numéricas abordadas nas *Bucólicas*, ou que ao menos as leva em consideração no seu processo de tradução.

Gostaríamos, agora, de fazer alguns comentários sobre a I Bucólica de Virgílio, uma vez que “durante mais de mil e quinhentos anos o ciclo dos estudos literários em todos os países presos à tradição latina, diz Curtius, começou obrigatoriamente pela leitura da I Écloga” (MOUTINHO, 1982, p. 16). Desta forma, comentando a I Bucólica, mantemos um pé na tradição, mas com o outro avançamos em outra direção, que seria ver no poema “O mundo, o novo mundo” de Péricles Eugênio da Silva Ramos, presente em sua obra *Lamentação floral*, de 1946, uma referência a um verso desta I Bucólica. Assim, entraria Péricles Eugênio no mundo literário, publicando seu primeiro livro, dentro desta tradição de iniciação via a I écloga de Virgílio.

Como havíamos dito, antes da tradução há uma nota introdutória, onde Péricles Eugênio faz um resumo do conteúdo da bucólica em questão. A primeira bucólica, além do “tom realístico” (Moutinho), seria considerada de fundo pessoal, pois estaria contida nela algo que realmente aconteceu com o poeta Virgílio. Contudo, esta hipótese não é aceita por todos os estudiosos, como veremos mais abaixo. Antes, segue um pequeno resumo dos acontecimentos da I Bucólica narrado por Péricles Eugênio:

Na I Bucólica trava-se um diálogo entre Títilo e Melibeu; o primeiro, um escravo recém-liberto, conservou seus campos, ao passo que o

segundo perdeu os dele, em proveito de algum dos veteranos de César contemplados pelos Triúnviros com a concessão de glebas na Gália Cisalpina, após a vitória de Filipos sobre os republicanos. Segundo narra Títiro, dirigiu-se ele a Roma para cuidar de sua alforria com o pecúlio amealhado ao tempo de Amarílis, o que não conseguira sob Galatéia. Lá, conheceu um deus que não nomeia, mas que é obviamente Otávio, o qual lhe manteve os benefícios. Melibeu contempla a paisagem que não voltará a [ser], lastimando as discórdias civis que levaram àquele resultado: os campônios expropriados de suas terras em proveito de soldados, mesmo bárbaros, ao passo que eles próprios, queixa-se, deverão dirigir-se para cantos longínquos do mundo. Cai a tarde, e Títiro convida Melibeu a passar com ele a noite. (VIRGÍLIO, 1982, p. 29)

Segundo nos informa o tradutor, a questão dos traços biográficos estaria no fato de Virgílio também ter perdido a propriedade que herdou do pai, em Mântua, e só conseguir conservá-la com a ajuda de Otávio. Para ele,

Se se manteve nesse domínio, ou se, logo depois, dele o tomou um centurião, é matéria de divergência entre os comentaristas: se a IX Bucólica narra fatos anteriores à I, Virgílio sustentou-se na sua propriedade; se a IX cuida de fatos posteriores, acabou por perdê-la. Diz-se, nessa hipótese, que Otávio o compensou com terras na Campânia, mais propícias à sua saúde. Observa E. de Saint-Denis que as Bucólicas I e IX de fato se referem ao risco de expropriação que correram as terras de Virgílio no ano 40 a. C. (verão – princípio do outono); e às personagens que, nessa questão, exerceram papel preponderante, agradeceu-lhes Virgílio nas éclogas IV (Pólio), VI (Varo e Galo), VIII (Pólio). Enquanto Pólio, como comissário da partilha de terras, esteve na Cisalpina, Virgílio se conservou em sua propriedade sem pagar a taxa de compensação devida pelos habitantes de Mântua, isentos da expoliação; mas em 40 Pólio deixa a Cisalpina, e Alfeno Varo cede às exigências dos veteranos, sacrificando-lhes também as terras de Mântua. Aqui têm origem as atribulações de Virgílio, com a conseqüente viagem a Roma e o amparo de Otávio. (VIRGÍLIO, 1982, p. 29-30)

Ainda segundo outro exegeta, J. Bayet, que também defende a tese biográfica, os fatos deveriam ter ocorrido na seguinte seqüência: “Virgílio deve ter suportando de início um co-proprietário, foi arrastado a querelas jurídicas com ele, não obteve ganho de causa sob a jurisdição de Varo, foi ameaçado pelo soldado, decidiu dirigir-se a Otávio, fazendo a viagem a Roma, onde obteve o que desejava” (VIRGÍLIO, 1982, p. 30).

Por outro lado, Péricles Eugênio aponta o pensamento de outro exegeta, J. Perret, contrário à tese biográfica, não que não possa ter acontecido, mas pela falta de informações que comprove o ocorrido, diz:

Conforme outros autores, como J. Perret, a assimilação dos acontecimentos referentes a Títilo a Virgílio deveu-se à vontade de procurar nas *Bucólicas* traços biográficos do poeta. Ora, não há segurança alguma de que Virgílio haja sido expropriado de suas terras, baseando-se os comentaristas antigos, como Sérvio ou Donato, já uns poucos séculos distantes de Virgílio, no próprio texto das *Bucólicas*. Assim, o mais que se pode afirmar é que Virgílio foi sensível às perturbações na Gália Cisalpina, como o refletem as écloas I e IX. Propôs-se ele exercer, assinala-o Bellessort, uma ação social. (VIRGÍLIO, 1982, p. 30)

Ainda para Péricles Eugênio,

Embora as vicissitudes e êxitos de Títilo possam refletir os eventualmente sofridos por Virgílio, Títilo não encarna Virgílio: notava Sérvio, entre outros pontos, que Virgílio, em 40, tinha 31 anos, ao passo que Títilo era velho e, ademais, um servo recentemente libertado. Gizando que a sensibilidade de Melibeu é bastante virgiliana (Melibeu não tem inveja de Títilo, tem compaixão dos homens, animais, e coisas, toca-se com a harmonia da paisagem), Saint-Denis acentua que Títilo e Melibeu são ambos Virgílio, sem realmente o ser nem um nem outro. (VIRGÍLIO, 1982, p. 30)

Mesmo sem esta definição concreta, fica aqui registrada a discussão levantada por Péricles Eugênio em sua introdução à I Bucólica. Ela é importante para comprovar, mais uma vez, que em seus estudos e traduções, Péricles Eugênio sempre lança mão de informações biográficas sobre o poeta ou artista como homem. Se questões da vida pessoal destes autores são importantes para a compreensão de dada obra, ela será utilizada, se não, fica, de qualquer modo, registrado a vertente histórica de seus estudos. Contudo, entendemos isto mais como a constante tentativa de precisão do tradutor, de completude, do que apenas elencar notas biográficas indiferentes à recepção estética dela, pelo próprio tradutor, ou por outros críticos.

Péricles Eugênio conclui sua introdução dizendo que a I Bucólica não seria a primeira em data de composição (para alguns em 40, para outros em 41 a. C.), porém, pelo elogio dado a Otávio por Títilo, Virgílio a teria coloca no início.

Entretanto, como deixamos exposto anteriormente, gostaríamos de comentar esta bucólica relacionando-a a um poema de Péricles Eugênio constante em *Lamentação floral*, de 1946, poema que em várias partes deste estudo vai sendo recuperado para nos ajudar a compreender, ou entender, um pouco mais a obra do poeta paulista, e que, em nossa leitura, como queremos deixar claro, traça um elo com esta primeira bucólica de Virgílio ao traçar uma relação entre a “liberdade” de Títilo escravo, e a “liberdade” de Péricles Eugênio/eu-lírico ao ser auxiliado e transformado em poeta. Esta relação estará

disposta no primeiro diálogo entre Melibeu e Títiro (versos 1 a 10), que reproduzimos abaixo na tradução de Péricles Eugênio:

Melibeu

Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia,
 aplicas-te à silvestre musa com uma fruta leve;
 nós o solo da pátria e os doces campos nós deixamos;
 nós a pátria fugimos; tu, na sombra vagaroso,
 fazes a selva ecoar o nome de Amarílis bela. 5

Títiro

Propiciou-nos um deus este lazer, ó Melibeu:
 para mim ele sempre será um deus; em seu altar
 amiúde um cordeirinho sangrará de nosso aprisco.
 Permitiu ele, como vês, que as minhas vacas errem
 e aquilo que bem queira eu toque em meu agreste cálam. 10

(VIRGÍLIO, 1982, p. 33)

Começamos nossa discussão colocando lado a lado os dois trechos relacionados em nossa leitura, seriam os versos número 6 e 7 da I Bucólica, parte da fala de Títiro, e a segunda estrofe, um quarteto, do poema “O mundo, o novo mundo”, de *Lamentação floral*:

Propiciou-nos um deus este lazer, ó Melibeu:
 Para mim ele sempre será um deus; [...]

(VIRGÍLIO, 1982, p. 33)

Um deus, porém – sim, foi um deus -,
 penalizado o socorreu no meio da jornada,
 oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse,
 as asas com que o vale do mistério transpusesse.

(RAMOS, 1972, p. 4)

Quando lemos o poema de Péricles Eugênio, uma dúvida pode surgir ao leitor: qual seria este “deus” em minúsculo? Pois parece não fazer referência a um deus cristão ou judaico, uma vez que estes deuses quando surgem na obra de Péricles Eugênio, e, principalmente, o cristão, são referenciados com letras maiúsculas, como observamos nos exemplos abaixo, todos retirados de *Lamentação floral*:

Ó papoulas que eu queria,
 tornarei a vos buscar:
 um dia o gosto virá,
 por essas terras de **Deus**...

(“O olhos de João Ninguém”, RAMOS, 1946, p. 32)

Porque teus olhos são claros,
desejada, exalto a **Deus!**

Porque teus seios são belos,
consolada, eu amo a **Deus...**

(“Canção tirante a salmo”, RAMOS, 1946, p. 40)

Eu **Te** agradeço, ó meu **Senhor** que não compreendo
e que repousas, todo vivo, num sacófago de luz,
[...]

eu **Te** agradeço o tempo de alegria
e o sábio fel das provaçõers;
[...]

mas sobretudo eu **Te** agradeço, ó grande pai,
[...]

O Sol dourado nascerá sob meus pés,
porque, **Senhor**, confio em que ele nasça.

(“Do livro da esperança”, RAMOS, 1946, p. 43-44)

Nos exemplos acima, temos sempre a divindade anunciada com maiúscula. Elas demarcam, em nossa opinião, um Deus mais específico do mundo judaico-cristão, ao contrário do “deus” de “O mundo, o novo mundo”, que parece estar mais próximo de um deus pagão, ou de um deus como metáfora da inspiração insuflada no poeta.

Bom, uma vez feita a leitura da I Bucólica de Virgílio, percebemos também um “deus” em minúsculo, que parece tratar-se de Otávio, que na posição de imperador teria o poder de um deus romano, portanto pagão. Otávio concedeu a Títiro que permanecesse em suas terras, e não precisasse buscar exílio em terras estrangeiras, já no poema “O mundo, o novo mundo” foi um deus entronizado dos poderes poéticos que concedeu o poder de canto ao novo poeta que buscava inaugurar seu próprio mundo, ou, agora, novo mundo.

Este possível diálogo entre a I Bucólica e o poema “O mundo, o novo mundo” de Péricles Eugênio serve, mesmo que nestes breves apontamentos, como mais uma forma de mostrar uma esfera de sua produção criativa reagindo à outra esfera.

4.3.3 “Capítulo VII”, *Cântico dos Cânticos*

Saindo do deus pagão da I Bucólica vamos para a presença do Deus judaico, pois, como havíamos dito, não faltou nas traduções de Péricles Eugênio uma marca dos textos bíblicos, mesmo que não traduzindo do original hebraico, ele empreendeu uma tradução de um pequeno trecho do *Cântico dos cânticos*, a partir da versão latina estabelecida por São Jerônimo em sua *Vulgata*. Trata-se, especificamente, do “Capítulo VII”, embora não haja esta indicação no texto traduzido.

O *Cântico dos Cânticos*, em hebraico *Shir Hashshirim*, cuja redação deu-se por volta dos séculos V e IV antes de Cristo, seria literalmente, para Haroldo de Campos, “um poema de amor semítico, um conjunto de cantos eróticos, talvez com função de epitalâmio, sobre cuja superfície textual, tradicionalmente, enredam-se, sutis, as exegeses alegóricas” (CAMPOS, 2004, p. 103). Estas abordagens alegóricas, ainda segundo Haroldo de Campos, poderiam ser compreendidas como a celebração do amor de Elohim pelo povo de Israel, numa vertente “hebraico rabínico”, já como alegoria cristã, poderia ser interpretado como o amor de Cristo pela igreja e pela cristandade, ou “em pauta antropológico-cultural, [...] como uma transposição judia do culto ritual da fertilidade” (CAMPOS, 2004 p. 104).

A citação acima tem sua importância de estar aí, pois acreditamos que o “ritual de fertilidade” também seja uma boa chave de leitura para alguns poemas de Péricles Eugênio, principalmente de seus dois primeiros livros de poesia, como foi visto anteriormente. Como exemplo, selecionamos um trecho de cada obra. O primeiro exemplo é um trecho do poema “Propiciação”, de *Lamentação floral*:

Atenta, ó companheira de beleza enlouquecida pelo sol,
dispensadora da recusa taciturna:
as árvores ainda não brotaram,
as sementes no solo não germinam.
Ah! é preciso propiciar a terra,
para que as ervas rebentem e haja flôres.
Escuta: praticaremos hoje mesmo o rito mágico,
e em teu ventre mais branco do que a lua ou do que o gesso
acordaremos o mistério da fecundação.

(RAMOS, 1946, p. 20)

Um segundo exemplo da fertilidade, envolta em um clima de sensualidade, foi retirado do “Poema do sementeiro”, de *Sol sem tempo*. Ressaltamos que o título do poema já explicita o tema. Ali temos:

Nenhuma flor, é certo, aponta em meu caminho,

mas desde que teus seios desabrocham na aridez,
em pensamento ressuscito a graça de uma vide
ou faço resplender, à luz do ocaso,
o rosto em fogo das romãs.

Áspera é a terra:
porém quando de despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmíns sem consistência
ergue-se no ar
um canto nupcial de pólen tontos:
e ao embalo dos astros renascendo,
eu sementeador,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensangüentado de papoulas
com touros cor de mar ou potros como luas.

(RAMOS, 1953, p. 12)

Mais uma vez, com este caso, poderíamos relacionar os temas das traduções de Péricles Eugênio com os da sua própria poesia. Reafirmando o contato muitas vezes existente entre ambas as produções.

A tradução do “Capítulo VII” do *Cântico dos cânticos* foi estampada na capa do suplemento “Literatura e Arte”, do *Jornal de São Paulo*, no dia 30 de outubro de 1949. Período entre as publicações de *Lamentação floral*, em 1949, e *Sol sem tempo*, em 1953. O *Cântico dos cânticos* pode ser visto como um paradigma na carreira poética de Péricles Eugênio, uma vez que o poeta registra em seu “Depoimento sobre a Geração de 45”, que já antes de cursar Faculdade escrevia “cadernos e cadernos de poesia, que eu [ele] sabia serem simples exercícios. E esses exercícios, no que entende com o aproveitamento de meros recursos de estilo, vinham, precisemos, do *Cântico dos cânticos*, quanto à elipse do verbo ‘ser’” (RAMOS, 1976, p. 4). Portanto, ganha valor, em nossa perspectiva de vínculos das três áreas de atuação do poeta, a reprodução do capítulo VII do *Cântico dos cânticos* abaixo:

Do Cântico dos Cânticos

- 1 - Que verás em Sulamita, senão as danças dos acampamentos? Como são belos os teus pés nos calçados, ó filha de príncipe! As juntas de tuas coxas são jóias trabalhadas por mão de artífice.
- 2 - Teu umbigo é uma taça torneada a que nunca falta bebida. Teu ventre, como um monte de trigo rodeado de lírios.
- 3 - Teus dois seios, como dois filhotes gêmeos de cabra montesa.
- 4 - Teu pescoço, como uma torre de marfim. Teus olhos, como as piscinas do
[Hesebon,
junto à porta da “Filha da Multidão”. Teu nariz, como a torre do Líbano que contempla Damasco.
- 5 - Tua cabeça, como o Carmelo; e tua cabeleira, como a púrpura do rei atada por

- [retrós.
- 6 – Como és bela, e como és graciosa no amor, ó queridíssima!
- 7 – Tua esbeltez sugere uma palmeira, e são teus seios como cachos.
- 8 – Disse eu: subirei na palmeira, e colherei seus frutos: e serão teus seios como
[cachos de
uva, e o perfume de tua boca como o aroma das maçãs.
- 9 – Tua garganta é como o melhor dos vinhos, digno de ser tomado pelo meu
[querido,
digno de tocar seus lábios e dentes.
- 10 – Eu sou de meu amado, e só por mim ele é atraído.
- 11 – Vem, ó bem-amado, afastemo-nos para o campo, detenhamo-nos nas aldeias.
- 12 – Levantemo-nos de manhãzinha para ir aos vinhedos; vejamos se as vides
[floresceram,
se as flores se transformaram em frutos, se as romanzeiras deram flor: lá te
[entregarei
meus seios.
- 13 – As mandrágoras rescendem. A nossas portas há de toda espécie de frutos: novos
[e
velhos, ó bem-amado, eu os guardei para ti.

(RAMOS, 1949, p. 1)

Embora existam diferenças entre os textos, como, por exemplo, a poesia de Péricles Eugênio utilizar em maior profusão imagens da natureza.

Expomos, assim, a tradução produzida por Péricles Eugênio relacionada às literaturas clássicas.

4.4 Literatura Francesa

A incursão de Péricles Eugênio da Silva Ramos na tradução das letras francesas não foi tão profícua quanto na literatura em língua inglesa. Em livro, Péricles Eugênio deixou apenas um volume, a tradução de poemas de François Villon. Algumas outras traduções, estas esparsas, são encontradas em artigos de jornal, como em sua coluna “Antologia” do *Jornal de São Paulo*, em que identificamos várias traduções, como: o capítulo 12 do “Apocalipse”, via tradução francesa de Paul Louis Couchoud; o poema “Salmo do Rei de Beleza”, de O. V. de L. Milosz; dois poemas em prosa de Aloysius Bertrand, “A chuva” e “Jean des Tilles”; o poema “El Desdichado”, de Gérard de Nerval; o capítulo VII do poema “Anabase”, de Saint-John Perse. Além destes, existe a tradução do poema de Stéphane Mallarmé “O Túmulo de Edgar Poe”, traduzido e publicado por Péricles Eugênio como homenagem aos cem anos de morte de Edgar Allan Poe, em 1949. Outra tradução de Mallarmé feita por Péricles Eugênio é a do poema “A tarde de um fauno”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1971. Estes poemas serão

apresentados no final desta seção em forma de uma pequena antologia, para que o leitor tenha acesso a estas traduções.

Feita esta descrição de caráter geral, vamos em seguida a uma apresentação mais detalhada desta produção de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

4.4.1 François Villon

As traduções dos poemas de François Villon, que receberam o título de *Poesias de François Villon*, foram publicadas em 1986 pela Art Editora de São Paulo. A edição é bilíngüe e consta de uma rápida notícia introdutória sobre Villon, e da tradução de 34 poemas e 6 trechos do longo e conhecido poema “Le Testament” (“O Testamento”), além de notas de rodapé que acompanham os poemas.

A introdução ao volume, ao contrário de outras publicações de Péricles Eugênio, é bem curta, porém mantém o padrão geral: dados biográficos do poeta; um comentário sobre as obras; e informações sobre o processo de tradução.

François de Montcorbier ou des Loges (1431-1463/desaparecido) embora tenha vivido no século XIV, final da Idade Média, e possua vínculos com “a tradição realística do século XII”, é considerado por muitos, como afirma Péricles Eugênio, “o primeiro poeta moderno da França” (RAMOS, 1986, p. 7).

O nome Villon foi adotado por causa do cônego Guillaume de Villon, que foi para ele uma espécie de pai, uma vez que François Villon ficara órfão muito cedo. Ingressou na Faculdade de Artes da Universidade de Paris em 1443, e formou-se bacharel em 1449. Teve uma vida muito acidentada. Em 1455, feriu o sacerdote Philippe Chermoye, que o teria provocado, o ferimento acabou causando a morte do sacerdote. Villon fugiu de Paris, apenas podendo voltar no ano seguinte, “quando obteve duas cartas de remissão por esse homicídio” (RAMOS, 1986, p. 7). Também, como nos relata Péricles Eugênio, Villon esteve envolvido no roubo do tesouro do Colégio de Navarra. Ao que consta, um dos comparsas, Guy Tabarie, “deu com a língua nos dentes” (1986, p. 7), levando Villon a ter que fugir mais uma vez de Paris. Por suas andanças participou de um concurso de poesias em Blois, na corte de Charles d’Orléans, escrevendo a balada “Je meurs de soif auprès de la Fontaine”. A balada foi traduzida por Péricles Eugênio sob o título de “Balada do Concurso de Blois” (“Ballade du Concours de Blois”). Este título foi estabelecido por Auguste Longnon, em 1892. Provavelmente, “Je meurs de soif auprès de la Fontaine” foi um mote dado por Charles d’Orléans para que os poetas escrevessem suas próprias

composições. Em nota, diz Péricles Eugênio que “a curiosidade do poema é que é todo composto em antilogias” (VILLON, 1986, p. 147). A antilogia, como lemos no *Dicionário Caldas Aulete*, é a “contradição que existe entre algumas idéias do mesmo discurso, ou entre diversas partes ou passos de um livro” (AULETE 1, 1980, p. 262), ou seja, uma contradição. Como ilustração, reproduzimos abaixo a décima inicial da balada traduzida por Péricles Eugênio:

Morro de sede junto à fonte desejada,
 Tenho um calor de fogo e tremo dente a dente;
 Em meu país, sinto-me em terra distanciada;
 Junto a um braseiro eu me arrepio, embora ardente;
 Nu como um verme, em trajos vou de presidente,
 Rio chorando; e aguardo isento de esperança,
 E reconforto-me em cruel desesperança;
 Eu regozijo-me, prazer nenhum gozado;
 Possante sou, sem ter poder nem ter pujança,
 Bem acolhido, mas por todos rejeitado.

(VILLON, 1986, p. 145)

É bem clara as contradições em cada verso, como morrer de sede junto à fonte desejada, ou sentir calor e tremer ao mesmo tempo, ou regozijar de nenhum prazer sentido. Este padrão mantém-se em todos os outros 25 versos da balada.

Embora o texto original da “Balada do Concurso Blois” seja em versos com dez sílabas poéticas, a tradução de Péricles Eugênio foi feita em versos dodecassílabos, como na escansão dos versos 6 a 10 abaixo, desta mesma décima:

6 **Ri**/o/ cho/**ran**/do; e a/**guar**/do i/**sen**/to/ **de es**/pe/**ran**/ça, 1-4-6-8-
 [10-12
 7 E/**re**/con/**for**/to/-**me em**/ cru/**el**/ de/**ses**/pe/**ran**/ça; 2-4-6-8-10-12
 8 Eu/**re**/go/**zi**/jo/-**me**/, pra/**zer**/ ne/**nhum**/ go/**za**/do; 2-4-6-8-10-12
 9 Po/**ssan**/te/ **sou**/, sem/ **ter**/ po/**der**/ nem/ **ter**/ pu/**jan**/ça, 2-4-6-8-
 [10-12
 10 **Bem**/ a/co/**lhi**/do/, **mas**/ por/ **to**/dos/ **re**/jei/**ta**/do. 1-4-6-8-10-12

O trecho acima engloba versos dodecassílabos com a presença da alternância binária iâmbica, que sofrem alterações apenas nos primeiros pés do verso 6 e 10. Também destacamos no trecho acima a expressão “Rio chorando” (“je ris en pleurs”, “rio em lágrimas”), topos, que segundo afirma Péricles Eugênio, remonta a Homero, e que “tem sido tomada, contudo, como definidora do estado de espírito de Villon no poema, ora alegre, ora triste, ora agressivo, ora cordato e bom conselheiro” (RAMOS, 1986, p. 10).

Ainda sobre a “Balada do Concurso de Blois”, como método comparativo, reproduzimos abaixo a tradução desta mesma décima, mas agora na tradução de Sebastião Uchoa Leite:

Morro de sede quase ao pé da fonte,
 Quente qual fogo, mas batendo os dentes;
 Em meu país vivo além do horizonte;
 Junto a um braseiro tremo e fico ardente;
 Nu como um verme. O traje: um presidente;
 Rio no pranto e espero sem esperança;
 Conforto acho na desesperança,
 E alegro-me sem ter prazer algum;
 Tenho o poder sem força ou segurança;
 E sou bem-vindo a todos e a nenhum.

(LEITE, 2000, p. 331)

Uma diferença da tradução de Sebastião Uchoa Leite é a medida utilizada, ele mantém a correspondência com o texto original traduzindo em versos decassílabos. Vejamos o resultado nos mesmos versos 6 a 10:

6	<u>Ri</u> /o/ no/ <u>pran</u> /to e es/ <u>pe</u> /ro/ sem es/pe/ <u>ran</u> /ça;	1-4-6-10
7	Con/ <u>for</u> /to/ <u>a</u> /cho/ na/ de/ <u>ses</u> /pe/ <u>ran</u> /ça,	2-4-8-10
8	E a/ <u>le</u> /gro/-me/ sem/ <u>ter</u> / pra/ <u>zer</u> / al/ <u>gum</u> /;	2-6-8-10
9	<u>Te</u> /nho o/ po/ <u>der</u> / sem/ <u>for</u> /ça ou/ se/gu/ <u>ran</u> /ça;	1-4-6-10
10	E/ <u>sou</u> / bem/- <u>vin</u> /do a/ <u>to</u> /dos/ e a/ ne/ <u>nhum</u> /.	2-4-6-10

No aspecto geral, a tradução de Sebastião Uchoa Leite mantém um ritmo binário de base iâmbica, comum no verso decassílabo, e contém duas inversões de pés no verso 6 e 9, ambas no 1.º pé. Outro ponto que chama a atenção na tradução de Uchoa Leite é que os versos 6 e 7 são um pouco mais duros ou mais “forçados”, uma vez que para se satisfazer o decassílabo tenhamos que fazer uma contração entre “sem” e “es” de “esperança” no verso 6, uma vez que o contexto rítmico dos versos anteriores leva a este padrão, veja para isto que em toda décima os versos com tônica na 1.ª sílaba levam um segundo acento na 4.ª sílaba:

1	<u>Mo</u> /rro/ de/ <u>se</u> /de ...	1-4- ...
2	<u>Quen</u> /te/ qual/ <u>fo</u> /go...	1-4- ...
4	<u>Jun</u> /to a um/ bra/ <u>sei</u> /ro ...	1-4- ...
5	<u>Nu</u> / co/mo um/ <u>ver</u> /me...	1-4 - ...
9	<u>Te</u> /nho o/ po/ <u>der</u> /	1-4- ...

Caso não se aceite esta solução que manteria certo padrão rítmico na estrofe, poderíamos fazer uma leitura de “rio” como uma sílaba apenas, deixando o verso da seguinte maneira:

6 Rio/ no/ pran/to e es/pe/ro/ sem/ es/pe/ran/ça; 1-3-5-7-10

Já no verso 7 existe este desconfortante encontro do “to” de “conforto” com o “a” de “acho” que não entendemos como uma sinalefa por estar o “a” numa posição tônica mantendo assim as sílabas vizinhas átonas, além do mais, uma sinalefa aí causaria um “tacho” que soaria muito mal. Contudo, o desafio de Sebastião Uchoa Leite em igualar a tradução no número de sílabas poéticas do texto original lhe dá uma dificuldade maior.

Também gostaríamos de problematizar o verso 3 das duas traduções, abaixo temos o original (retirado da edição bilíngüe de Péricles Eugênio) seguido das traduções:

F.Villon:	En mon país suis en terre loingtaine;
P.E.Silva Ramos:	Em meu país, sinto-me em terra distanciada;
S.Uchoa Leite:	Em meu país vivo além do horizonte;

A versão de Uchoa Leite tem que ser lida de forma mais abstratizante para surgir o efeito desejado, pois este viver “além do horizonte” parece estar mais para um local longe ou na borda do próprio país, enquanto o sentido original parece dizer que mesmo em seu país, até mesmo no centro ou na borda dele, o eu-lírico se vê fora, a nós parece que o verso de Péricles Eugênio satisfaz mais esta interpretação conflitante da antilogia.

Seguindo em sua atribulada vida, no ano de 1463, François Villon foi condenado à morte por se envolver com alguns companheiros em uma rixa contra os escreventes de mestre Ferrebouc, a condenação era o enforcamento. Embora o Parlamento tenha mudado a sentença com o desterro do poeta por dez anos de Paris, donde nunca mais se soube notícias de Villon, inclusive onde e quando morreu. Como dizíamos, embora houvesse ocorrido a mudança da sentença, o poeta compôs uma “Balada dos Enforcados” (“Ballade des Pendus”), que acabou por ser tornar um de seus poemas mais conhecidos. Este dado é percebido nas várias capas de publicações de suas obras e antologias que levam o motivo do enforcamento como apresentação pictórica.

Consta que no ms. Fauchet e da edição príncipe o título do poema seja “L’épitaphe Villon”, mas com o correr do tempo “Ballade des Pendus” tornou-se a denominação mais comum. A balada contém 35 versos divididos em três décimas e uma

estrofe com cinco versos. Os versos são dodecassílabos com rimas nas décimas em *ababaccdd* e no quinteto *dcdcd*. Abaixo o poema em tradução de Péricles Eugênio:

Balada dos enforcados

Irmãos humanos que depois de nós viveis,
 Não tenhais duro contra nós o coração,
 Porquanto se de nós, pobres, vos condeois,
 Deus vos concederá mais cedo o seu perdão.
 Aqui nos vedes pendurados, cinco, seis:
 Quanto à carne, por nós demais alimentada,
 Temo-la há muito apodrecida e devorada,
 E nós, os ossos, cinza e pó vamos virar.
 De nossa desventura ninguém dê risada:
 Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

Chamamo-vos irmãos: disso não desdenheis,
 Apesar de a justiça a nossa execução
 Ter ordenado. Vós, contudo, conheceis
 Que nem todos possuem juízo firme e são.
 Exculpai-nos – que mortos, mortos nos sabeis –
 Com o filho de Maria, a nunca profanada;
 A sua graça, para nós, não finde em nada,
 No inferno não nos venha o raio despenhar.
 Ninguém nos atormente, a vida já acabada.
 Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

A chuva nos lavou, limpou-nos, percebeis;
 O sol nos ressequiu até à negridão;
 Pegas, corvos cavaram nossos olhos – eis! -,
 Tiraram-nos a barba, a bico e repuxão.
 Em tempo algum tranqüilos nos contemplareis:
 Para cá, para lá, o vento de virada
 A seu talante leva-nos, sem dar ousada;
 Mais que a dedal, picam-nos pássaros no ar.
 Não queirais pertencer a esta nossa enfiada.
 Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

Príncipe bom Jesus, de universal mandar,
 Guardai-nos, ou o inferno então nos arrecada:
 Lá nada temos a fazer, nada a pagar.
 Homens, aqui a zombaria é inadequada:
 Rogai a Deus que a todos queira nos salvar!

(VILLON, 1986, p. 15-17)

Na sua *Teoria Literária*, Hênio Tavares apresenta-nos dois tipos de baladas, uma de fundo narrativa mais característica dos países nórdicos, entre elas Tavares cita a conhecida balada o “Rei de Tule”, de Goethe. O outro tipo seria a balada francesa de forma fixa, que coloca como principais “estilizadores”: Froissart, Villon, Deschamps,

Bainville e François Coppée. Segundo Tavares este tipo de balada apresenta as seguintes características:

a) Estrutura estrófica: 3 oitavas e uma quadra (às vezes, uma quintilha no lugar da quadra). Esta última estrofe menor recebe o nome de “oferenda” ou “ofertório”; b) estrutura métrica: versos octossílabos; c) estrutura rímica: 3 rimas cruzadas, ou ainda, variáveis; d) paralelismo: a repetição de um mesmo conceito ou idéia ao fim de cada estrofe. (TAVARES, 1969, p. 281)

Na balada acima a estrutura estrófica tem três décimas ao invés das oitavas, além de uma quintilha e não uma quadra. Embora seja melhor definir como um quinteto, já que a quintilha é mais atribuída a versos de arte menor, ou seja, de sete ou menos sílabas poéticas, e o quinteto final contém versos com 12 sílabas poéticas, se seguirmos assim o que é apresentado por Hênio Tavares. No quesito do paralelismo, a balada encerra cada estrofe com o mesmo verso, “Rogai a deus que a todos queira nos salvar!”.

No aspecto rítmico, gostaríamos de traçar alguns comentários sobre as duas primeiras estrofes do poema, de forma a ver como Péricles Eugênio compõem seu verso dodecassilábico:

Ir/ <u>m</u> ãos/ hu/ <u>m</u> a/nos/ <u>q</u> ue/ de/ <u>p</u> ois/ de/ <u>n</u> ós/ vi/ <u>v</u> eis/,	2-4-6-8-10-12
<u>N</u> ão/ te/nhais/ <u>d</u> u/ro/ <u>c</u> on/tra/ <u>n</u> ós/ o/ <u>c</u> o/ra/ <u>ç</u> ão/,	1-4-6-8-10-12
Por/ <u>q</u> uan/to/ se/ de/ <u>n</u> ós/, <u>p</u> o/bres/, <u>v</u> os/ con/do/ <u>e</u> is,	2-6-7-9-12
<u>D</u> eus/ vos/ con/ <u>c</u> e/de/ <u>r</u> á/ mais/ <u>c</u> e/do o/ <u>s</u> eu/ per/ <u>d</u> ão/.	1-4-6-8-10-12
A/ <u>q</u> ui/ nos/ <u>v</u> e/des/ <u>p</u> en/du/ <u>r</u> a/dos/, <u>c</u> in/co/, <u>s</u> eis/:	2-4-6-8-10-12
<u>Q</u> uan/to à/ <u>c</u> ar/ne/, por/ <u>n</u> ós/ de/ <u>m</u> ais/ a/ <u>l</u> i/men/ <u>t</u> a/da,	1-3-6-8-10-12
<u>T</u> e/mo/-la há/ <u>m</u> ui/to a/ <u>p</u> o/dre/ <u>c</u> i/da e/ <u>d</u> e/vo/ <u>r</u> a/da,	1-4-6-8-10-12
E/ <u>n</u> ós/, os/ <u>o</u> /ssos/, <u>c</u> in/za e/ <u>p</u> ó/ va/mos/ vi/ <u>r</u> ar/.	2-4-6-8-12
De/ <u>n</u> o/ssa/ <u>d</u> es/ven/ <u>t</u> u/ra/ nin/guém/ <u>d</u> ê/ ri/ <u>s</u> a/da:	2-4-6-10-12
Ro/ <u>g</u> ai/ a/ <u>D</u> eus/ que a/ <u>t</u> o/dos/ <u>q</u> uei/ra/ <u>n</u> os/ sal/ <u>v</u> ar/!	2-4-6-8-10-12
Cha/ <u>m</u> a/mo/-vos/ ir/ <u>m</u> ãos/: <u>d</u> i/sso/ não/ des/de/ <u>n</u> heis/,	2-6-7-12
A/pe/ <u>s</u> ar/ de a/ jus/ <u>t</u> i/ça a/ <u>n</u> o/ssa e/xe/cu/ <u>ç</u> ão/	3-6-8-12
<u>T</u> er/ or/de/ <u>n</u> a/do/. <u>V</u> ós/, con/ <u>t</u> u/do/, co/nhe/ <u>c</u> eis/	1-4-6-8-12
Que/ nem/ <u>t</u> o/dos/ po/ <u>s</u> su/em/ <u>j</u> uí/zo/ <u>f</u> ir/me e/ <u>s</u> ão/.	3-6-8-10-12
Ex/cul/ <u>p</u> ai/-nos/ – que/ <u>m</u> or/tos/, <u>m</u> or/tos/ nos/ sa/ <u>b</u> eis/ –	3-6-8-12
Com o/ <u>f</u> i/lho/ de/ Ma/ <u>r</u> i/a, a/ <u>n</u> un/ca/ pro/fa/ <u>n</u> a/da;	2-6-8-12
A/ <u>s</u> u/a/ <u>g</u> ra/ça/, pa/ra/ <u>n</u> ós/, não/ <u>f</u> in/de em/ <u>n</u> a/da,	2-4-8-10-12
No in/ <u>f</u> er/no/ não/ nos/ <u>v</u> ê/nha o/ <u>r</u> ai/o/ des/pe/ <u>n</u> har/.	2-6-8-12
Nin/ <u>g</u> uém/ nos/ a/tor/ <u>m</u> en/te, a/ <u>v</u> i/da/ já a/ca/ <u>b</u> a/da.	2-6-8-12
Ro/ <u>g</u> ai/ a/ <u>D</u> eus/ que a/ <u>t</u> o/dos/ <u>q</u> uei/ra/ <u>n</u> os/ sal/ <u>v</u> ar/!	2-4-6-8-10-12

O trecho contém várias inversões, principalmente nos 1.^{os} e 2.^{os} pés. Além disto, contém encontros tônicos que entendemos ser possíveis decompondo o verso dodecassílabo em dois hemistíquios hexassílabos, como nos dois casos abaixo:

Porquanto se de nós, pobres, vos condoeis	
Por/ <u>quan</u> /to/ <u>se</u> / de/ <u>nós</u> /, <u>po</u> /bres/, <u>vos</u> / con/do/ <u>eis</u> ,	2-4-6-7-9-12
Por/ <u>quan</u> /to/ <u>se</u> / de/ <u>nós</u> /, <u>po</u> /bres/, <u>vos</u> / con/do/ <u>eis</u> ,	2-4-6 1-3-6
Chamamo-vos irmãos: disso não desdenheis	
Cha/ <u>ma</u> /mo/- <u>vos</u> / ir/ <u>mãos</u> /: <u>di</u> /sso/ <u>não</u> / des/de/ <u>nheis</u> /,	2-6-7-9-12
Cha/ <u>ma</u> /mo/- <u>vos</u> / ir/ <u>mãos</u> /: <u>di</u> /sso/ <u>não</u> / des/de/ <u>nheis</u> /,	2-4-6 1-3-6

O interessante nos dois casos é a presença do andamento binário nos primeiros hemistíquios, e as duas inversões de iambos em troqueus nos dois primeiros pés do segundo hemistíquio. O que demonstra certo silabismo no contexto geral do poema, mas com mudanças recorrentes, o que, aliás, ocorre na própria poesia de Péricles Eugênio.

A publicação do volume de poemas de François Villon traduzidos por Péricles Eugênio gerou alguns artigos críticos nos jornais da época, num destes artigos, “Villon, nosso contemporâneo”, publicado no “Caderno 2” do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 10 de agosto de 1986, o poeta Antonio Fernando De Francheschi elogia o lançamento por se dar em edição bilíngüe, “o que permite ao leitor acompanhar as liberdades da versão e eventuais ligeiros desvios, mas inevitáveis sobretudo quando se pretende preservar metro e rima, como no caso” (FRANCHESCHI, 1986). Ainda segundo Francheschi, esta dificuldade de tradução aumenta no caso de Villon, pela incessante busca por parte do poeta francês da *mot juste*, “a palavra exata, que utiliza a partir de um variado repertório: o do letrado afeito às sutilezas da poesia provençal até, e freqüentemente, o *jargon*, gíria dos vagabundos parisienses da época (FRANCHESCHI, 1986). O que necessita em várias edições das poesias de Villon um glossário no final do volume, adiciona Francheschi.

“O mais difícil, o mais autêntico, o mais absoluto poeta da França”, Francheschi utiliza esta definição de François Villon, dada por Ezra Pound, para estabelecer o lugar de importância do poeta francês no cânone da literatura ocidental, e assim estabelecer um ponto de ligação com a tradução de Péricles Eugênio, pois acrescenta: “François Villon, poeta delinqüente, freqüentador das ruelas de Paris por volta da metade dos anos quatrocentos. Mas deixou de acrescentar: o mais intraduzível, também” (FRANCHESCHI, 1986). Por isso, segundo Francheschi:

a edição brasileira de sua poesia, é duplamente bem-vinda. Primeiro, por resgatar uma antiga dívida de nossas editoras com Villon, cuja obra, com exceção de alguns excertos e poemas avulsos, ainda não havia sido publicada no Brasil. Segundo, pela seriedade do esforço de tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que recebeu o Prêmio Machado de Assis 1986, da Academia Brasileira de Letras. (FRANCHESCHI, 1986)

Outro artigo, também escrito por um jornalista poeta, Álvaro Alves de Faria, foi publicado na época de lançamento do volume de poemas de Villon. Publicado no *Jornal da Tarde*, em 22 de agosto de 1986, com o título “Para entender Villon, quinhentos anos depois”, o artigo de Alves de Faria, descreve o resultado do empreendimento como um “livro sério. Saindo devagar, sem alarde. Talvez pelo temperamento de Péricles Eugênio da Silva Ramos” (FARIA, 1986). O restante do artigo consta de alguns dados biográficos de Villon, além dos aspectos utilizados por Péricles Eugênio no processo de tradução, todos eles retirados da introdução do próprio volume da tradução, que veremos com mais detalhes abaixo.

O método empregado por Péricles Eugênio na tradução dos poemas, em grande medida retirados de edições anotadas por Pierre Michel, foi respeitar a forma do texto francês, embora afirme que nem sempre foi respeitada a medida dos versos. Segundo Péricles Eugênio, em suas traduções:

Há baladas octossilábicas traduzidas em decassílabos, decassílabos postos em dodecassílabos. As ordens de rimas foram seguidas, embora a maior parte das vezes em consoantes pobres, para resguardarem o mais possível o sentido original. Encontrar-se-ão decassílabos de acentuação deliberadamente não padronizada, em raras oportunidades: nosso apoio, nesses casos, é a métrica trovadoresca de Portugal, onde o verso era puramente silábico. (RAMOS, 1986, p. 10-11)

Entre os poemas traduzidos, o autor dá destaque ao poema o “Lais” (“Legado”), que “espelha a Paris de Luís XI, com a maior parte dos legatários – pessoas ligadas às finanças, à justiça e à Igreja, e também alguns companheiros do poeta, maus rapazes – identificados, embora não se possa afirmar que com eles Villon houvesse tido efetivas relações” (RAMOS, 1986, p. 9). No aspecto formal, o poema contém quarenta oitavas octossilábicas com rimas *ababbcbc*.

Outro poema importante na obra de Villon é o seu “Testamento” (*Le Testament*). São 1488 versos em 183 oitavas, com o mesmo esquema de rimas de “Lais”. Por entre as oitavas estão 16 baladas e 3 rondós, cerca de um terço do poema. Sobre este poema, comenta Péricles Eugênio que

Não é uma obra de pensamento original, mas de grande intensidade de vida e de enorme felicidade na expressão de certos versos, que parecem lapidares, muitos dos quais se tornaram proverbiais. É essa qualidade de vida, de realidade, que injeta força no poema de Villon e o erige numa das grandes peças da literatura francesa. Seu autor, por isso mesmo, desde que descoberto no Romantismo por Théophile Gautier, vem sendo crescentemente admirado e estudado; pouco importa que ele tenha tido uma vida aventureosa ou mesmo marginal: sua poesia é das maiores que subsistem em língua francesa e pode ser grande, mesmo traduzida. Assim é que se diz de Swinburne que foi tradutor infiel, mas apesar disso sua anglicização de Villon foi o que ele nos legou de melhor em toda a sua obra. Tal a força do original. (RAMOS, 1986, p. 10)

Separámos alguns trechos do poema “O Testamento”, como exemplo do tom da obra, e do uso das várias medidas utilizadas por Péricles Eugênio em sua tradução,

O Testamento (I-VII, vv 1-8)

No ano trigésimo de minha idade,
 Traguei já todas as humilhações;
 Nem sábio, nem de tanta necedade,
 Tenho sofrido muitas punições
 - E todas vieram-me, essas provações,
 De Thibaut d’Aussigny, de sua mão -:
 Se bispo ele é, e benze em procissões,
 Que seja meu contesto a afirmação.

(VILLON, 1986, p. 23)

No a/no/ tri/gé/si/mo/ de/ mi/nha i/da/de, 4-8-10
 Tra/guei/ já/ to/das/ as/ hu/mi/lha/ções;/ 4-8-10

O trecho de fundo biográfico mostra a aversão de Villon pelo bispo de Orléans (1452-1473). O poema octossílabo no original francês é traduzido aqui em versos decassílabos, sendo os dois escandidos sáficos.

No próximo trecho, os versos octossílabos em francês foram traduzidos pela mesma medida em português, a passagem vincula-se ao livro do *Eclesiastes* (Capítulo XI, versículos 9-10):

O Testamento (XVII-XXVIII, vv 81-88)

Do Sábio o dito eu bem mo fiz
 Favorável (eis-me adiantado!):
 “Goza, meu filho” – assim o diz –

“Na adolescência.” De outro lado
Prato diverso é apresentado,
Pois “Juventude e adolescência”
- Tal qual, por ele isto é afirmado –
“Não passam de erro e de insciência”.

(VILLON, 1986, p. 35)

Do/ Sá/bio o/ di/to eu/ bem/ mo/ fiz/ 2-4-6-8
Fa/vo/rá/vel/ (eis/-me a/dian/ta/do!): 3-6-8

Separámos como derradeiro exemplo, o trecho de uma balada, a intitulada “Balada a sua Amiga”, presente n’*O Testamento*, ela foi traduzida com 12 sílabas poéticas, o interessante dela é que as duas primeiras estrofes formam dois acrósticos:

O Testamento (vv. 942-969)

Falsa beleza, caro vens a me custar;
Rude efetivamente, hipócrita dulçor,
Amor mais duro do que ferro ao se mascar,
Nomear-te posso irmã de minha grande dor,
Cessar de um pobre coração, charme traidor,
Orgulho oculto que se põe ao perecer;
Ímpio olhar, não quer Direito, em seu rigor,
Se tudo vai piorar, um pobre socorrer?

Muito melhor ter-me-ia sido procurar
Além socorro, o que viria em meu honor;
Rumo nenhum do amor podia me afastar.
Trotar, tal se me impõe, em fuga e desonor.
Heu, heu, socorro, o grande ajude-me, e o menor!
E que é isto? Sem nem golpear hei de morrer?
Ou a Piedade quer, por todo este teor,
Se tudo vai piorar, um pobre socorrer?

(VILLON, 1986, p. 91)

Fal/sa/ be/le/za/, ca/ro/ vens/ a/ me/ cus/tar/; 1-4-6-8-10-12
Ru/de e/fe/ti/va/men/te, hi/pó/cri/ta/ dul/çor/, 1-4-6-8-10-12

Na primeira estrofe o acróstico formaria o primeiro nome de Villon, “François”, e na segunda o nome “Marthe”, que, segundo aponta Péricles Eugênio em nota, seria um amor transitório de Villon.

Concluimos com este exemplo nossa exposição da tradução de Péricles Eugênio da poesia de François Villon, ressaltamos que seu trabalho exegético dos poemas é o mesmo apresentado em várias de suas outras traduções, principalmente nas que envolvem um grande número de poemas traduzidos. Há todo um cuidado de pesquisa histórica,

necessária para uma tradução segura, que se não agradar nas escolhas estéticas servem como uma boa base de pesquisa e conhecimento da obra do autor envolvido.

4.4.2 Pequena antologia de poemas franceses

Como informamos no início desta seção, Péricles Eugênio deixou alguns poemas traduzidos do francês de forma esparsa. Na verdade, estas traduções encontram-se, quase todas, em sua coluna “Antologia”, no *Jornal de São Paulo*. A exceção é o poema “A tarde de um fauno”, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. Acreditamos que a reprodução destas traduções, nesta tese, serve como recuperação de textos que ficariam esquecidos em suas publicações originais, uma vez que nenhuma delas foi estampada em livros posteriormente.

Também entendemos que a seleção dos poemas traduzidos ajuda a revelar o crítico Péricles Eugênio. E crítico, aqui, no sentido indicado por Ezra Pound em seu *ABC da Literatura*, de “KRINO, fazer a sua própria seleção, escolher” (POUND, 2006, p. 35). Dizemos isto, porque não deixa de ser relevante o fato das traduções coadunarem muito com a própria poesia de Péricles Eugênio, principalmente em certa atmosfera simbolista, além do uso do paralelismo em muitas poesias de Péricles Eugênio, que pode estar vinculado à reminiscência aos textos bíblicos. Convém recordar, neste aspecto, os poemas de Péricles Eugênio denominados como salmos, ou as referências aos livros do *Antigo Testamento* em sua obra *Lua de ontem*. Mas vamos aos textos, que seguem paralelos aos principais comentários feitos sobre eles por Péricles Eugênio em sua coluna.

Alguns destes poemas traduzidos, entretanto, não são produções originais em língua francesa, como ocorre com este primeiro caso, a tradução do capítulo 12 do *Apocalipse*, sob o título de “O Apocalipse: O Messias e o Dragão”, publicado na “Antologia” do *Jornal de São Paulo*, no dia 23 de abril de 1950. A obra original provém do grego, e, segundo Artur Weigall, seria o terceiro a ser composto do *Novo Testamento*, como nos informa Péricles Eugênio. Este dado, “baseia-se o escritor inglês, (...) no fato de ter André de Cesareia asseverado que o Bispo Papias já tinha conhecimento do famoso trabalho” (RAMOS, 1950, p.3).

Sobre o trecho escolhido para a tradução, Péricles Eugênio o identifica da seguinte forma: “O fragmento abaixo traduzido figura no capítulo 12 do Apocalipse; a lição

seguida é a francesa de Paul Louis Couchoud⁸³, na qual o trecho consta do Apocalipse judeu do tempo de Nero, anterior ao de João” (RAMOS, 1950, p. 3). Esta perspectiva da existência de dois *Apocalipses*, ou de sua divisão em duas partes, é esclarecida por Péricles Eugênio da seguinte forma:

Na realidade, ainda que a divisão do Apocalipse em dois livros não proceda, a maior parte dos estudiosos da Bíblia o dá como tendo sido composto no tempo de Nero (54-67). Nero é mesmo, para muitos, a besta do capítulo 13, cujo número é 666. “Neron Kesar”, somando-se o valor das letras, dá 666. Outra solução para o enigma foi proposta por Irineu, no segundo século: “Lateinos”, que dá também 666. A mais recente solução foi alvitada por Robert Graves:

D.C.L.X.

V.I.,

isto é, “Domitius Caesar Legatos Xti. Violenter interfecit.” – “Domicio Cesar violentamente matou os legados de Cristo”, sendo Domicio o primitivo nome de Nero, que, como não se ignora, efetivamente perseguiu os cristãos. (RAMOS, 1950, p. 3)

No aspecto formal, Péricles Eugênio assevera que o texto evangélico do *Apocalipse* seria em prosa, contudo, o membro da Academia Britânica e arcebispo de Westminster R. H. Charles “tentou provar que o apocalipse é um poema. Não segue a métrica helênica, mas, composto em jargão judaico-helênico, bárbaro pela gramática e pela sintaxe, adotou o paralelismo hebraico” (RAMOS, 1950, p. 3).

Abaixo estampamos a tradução do capítulo 12 do *Apocalipse* feita por Péricles Eugênio:

O Apocalipse: O Messias e o Dragão

Grande maravilha apareceu no céu:
U’a mulher vestida de sol,
A lua sob seus pés,
Sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas.

Ela está grávida e grita de dor
No tormento de dar à luz.

E outra maravilha apareceu no céu:
Um grande dragão vermelho.
Sua cauda varre o terço das estrelas do céu
E as joga sobre a terra.

⁸³ Paul-Luis Couchoud (1879-1959): escritor francês, um dos principais divulgadores do haikai em língua francesa, além de nome expressivo do orientalismo no começo do século XX. Para maiores detalhes ver: “O Haikai no Brasil”, de Paulo Franchetti. In: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/07.pdf>

O dragão ergue-se diante da mulher que vai dar à luz
Para comer-lhe o filho logo que nascido.

Ela deu à luz um filho, um varão
Que vai despedaçar todos os povos com uma vara de ferro.
E seu filho foi arrebatado para junto de Deus
E de seu trono.

A mulher fugiu para o deserto,
Onde tem um lugar preparado por Deus.

E houve batalha no céu:
Miguel e seus anjos
Em batalha contra do dragão.
E o dragão se bateu, seus anjos também.

Não prevaleceu
Lugar não lhes restou no céu.

E foi precipitado o grande dragão,
A velha serpente,
Chamada diabo e Satã,
Que engana o mundo inteiro.

Ele foi atirado sobre a terra,
E seus anjos foram atirados com ele.

E escutei um grito no céu, dizendo:
Chegou a vitória, a força,
O reino de nosso Deus,
O direito do Messias!

Porque foi precipitado o acusador de nossos irmãos,
Que os acusa diante de nosso Deus dia e noite,
Por isso regozijai-vos, ó céus,
E vós que nos céus resplendes!

Desgraça à terra, e ao mar,
Porque o diabo caiu em vosso meio
Com grande furor,
Sabendo que tem pouco tempo.

Quando o dragão viu que tinha sido lançado à terra,
Perseguiu a mulher que dera à luz o varão.

À mulher foram dadas as duas asas da grande Águia
Para voar ao deserto, ao seu lugar,
Onde ela é metida um ano, dois anos e a metade de um ano,
Além da face da serpente.

A serpente lançou da goela, atrás da mulher, água em torrente
Para levá-la na torrente.

A terra socorreu a mulher,
A terra abriu a goela

E bebeu a torrente que o dragão lançou de sua goela
E o dragão se encolerizou contra a mulher.

Ele foi dar combate aos outros filhos da mulher,
E se postou na areia do mar.

(RAMOS, 1950, p. 3)

O segundo poema que apresentamos é uma interessante peça poética de O. V. de Milosz, ou Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939). Na verdade trata-se de um poema em prosa, cujo título é “Salmo de Rei de Beleza”, publicado em 30 de abril de 1950, na mesma “Antologia” do *Jornal de São Paulo*. Em sua coluna, Péricles Eugênio assim apresenta o poeta:

O. V. de L. Milosz nasceu, como o grande poeta polonês Adam Mickiewicz, na Lituânia; e como este, residiu em França, onde veio a morrer. Mickiewicz, porém, não foi um poeta francês, ao passo que Milosz o foi. Seu livro “Poèmes” – foi escrito em francês e publicado na França. Faleceu Milosz em Fontainebleau, aos 62 anos, em 1939. Em sua poesia, como observa Marcel Raymond, existe um silêncio interior verdadeiramente sem limites. Milosz – escreve o crítico de “De Baudelaire au Surréalisme”, cantou como às vezes cantou Rilke, atestando que entre os domínios secretos de cada literatura, apesar da barreira das línguas, há comunicações possíveis, e passagens [paisagens] que podemos atravessar, no mais profundo da sensibilidade européia, à força de amor e de paciência. (RAMOS, 1950, p. 3)

Também aponta Péricles Eugênio, seguindo a lição de Marcel Raymond, que

a pureza das frases de Milosz – presente, por exemplo, no poema em prosa que abaixo se lerá – “é como a fonte alta que nada pode conspurcar porque ela vem daquele “país sem nome” de que Alain Fournier escutou os apelos; antes que um além, um aquém de todo pensamento, onde os sentimentos desabrocham com facilidade e desenham sua curva sem que as necessidades da vida e da reflexão exerçam sobre eles seu constrangimento”. Não será um país sem nome, com efeito, esse “meio da altura” a que Milosz nos transporta?” (RAMOS, 1950, p. 3)

Abaixo transcrevemos na íntegra o poema:

Salmo do Rei de Beleza

Das ilhas da Separação, do império das profundezas ouve subir a voz das harpas de sóis. Sobre nossas cabeças corre a paz. O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.

As lágrimas fecundas que derramo quando penso em meu Pai, os mundos de ouro iluminam de beleza o abismo. Fronte régia que no entanto repousas sobre meu coração, que terror de números lês na memória da noite! Rainha, sã mulher de verdade pala compaixão suprema. Toda branca, com a comiserção da grandeza, pensa no mais abandonado, no Criador. O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.

Ante o santo labor das constelações, não sentes teu coração se rasgar? Malchut, Malchut, esposa! mãe das gerações! O espaço, enxame de abelhas sagradas, vôa para o Adramand odores estáticos. O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.

Pois da coisa em movimento o imóvel Absoluto é o secreto desejo. Regente solar, piedoso semeador do que deve nascer e morrer, só amo o que permanece. Eu próprio, eu Microprosopio! Ardo por me transmutar. Aqui ou nas profundezas, nada está situado! nada está situado! Toda realidade está no amor do Pai. O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.

Paz sobre a terra, ó minha esposa, ó mulher! paz em todo o império irreal, às almas de doçura para que fazes cantar as sete cordas do arco-íris! Quanto contemplo, ó Rainha, tua face derrubada, tenho o caro sentimento de que todos os meus pensamentos nascem em teu suave coração. O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura!

E entretanto – e entretanto eu queria adormecer neste Trono do Tempo! Cair de baixo a cima no abismo! Sentar-me para sempre imóvel entre os sábios. Esquecer que a palavra “aqui” estava ausente de minha linguagem. Pois eu, que crio sem parar para merecer o Nada, eu sou o desejo do fim, Malchut, do fim, do fim dos fins! Oh! deitar-te, esposa morta, em meu coração, e ressuscitar-te para o dia eterno do Pai! O lugar em que estamos, Malchut, é o meio da Altura.

(RAMOS, 1950, p. 3)

A leitura deste poema em prosa de Milosz nos faz vir à cabeça o último livro de poemas de Péricles Eugênio, *Noite da memória*, de 1988. É interessante vincular as vinte quatro horas do dia presentes em *Noite da memória* com o “adormecer neste Trono do Tempo”, ou o “regente solar, piedoso semeador do que deve nascer e morrer, só amo o que permanece”. Mas sem dúvida a referência mais direta estaria neste interessante trecho, que traria em germe trinta oito anos antes, o próprio título do livro de 1988: “Fronte régia que no entanto repousas sobre meu coração, que terror de números lês na *memória da noite!*⁸⁴”.

A tradução seguinte, curiosamente, também é constituída de dois poemas em prosa de Aloysius Bertrand. Publicados, ambos, em 07 de maio de 1950, na mesma “Antologia” no *Jornal de São Paulo*.

⁸⁴ Grifo nosso.

Nasceu, Aloysius Bertrand, no Piemonte, em 1807, e faleceu em Paris, em 1842. Embora sua curta existência, foi “o primeiro a dar forma artística ao poema em prosa” (RAMOS, 1950, p. 3). Seu livro mais conhecido ficou sendo seu *Gaspard de la Nuit* (1842), nele “o poema em prosa aparece com todos os seus elementos” (1950, p. 3).

Para Péricles Eugênio, Aloysius Bertrand como romântico, “soube, no entanto, cinzelar perfeitamente suas composições, nas quais muitos vêem, como a prejudicá-las, uma espécie de servidão ao senso plástico e ao pitoresco detalhe” (1950, p. 3).

Entretanto, esta servidão “ao senso plástico e ao pitoresco detalhe” não parece ser prejudicial para Péricles Eugênio, pois

A restrição não parece proceder, pois Aloysius Bertrand, na epígrafe de seu livro – *Fantásias à maneira de Rembrandt e Callot* – deixou bem claro o seu desejo de exprimir plástica e pinturescamente a vida antiga. Tomar como defeito o que é justamente o escopo do livro, não equivale a analisá-lo mas a ser irrazoável e antecipadamente contrário a sua diretriz. (RAMOS, 1950, p. 3)

Ainda para Péricles Eugênio, foi a partir de Bertrand que Charles Baudelaire ambicionou, em seus pequenos poemas em prosa, transpor “a descrição de uma vida moderna e mais abstrata, o processo do autor de *Gaspard de la Nuit*”, além disto “perfilhando o processo bertrandiano pelo grande poeta, firmou-se na literatura moderna a estrutura do poema em prosa” (RAMOS, 1950, p. 3). Até o próprio Péricles Eugênio, como foi visto em outro ponto desta tese, arriscou-se na produção de poemas em prosa, e nos questionaríamos: estaria o poeta paulista na trilha explícita aberta por Aloysius Bertrand em sua tradução destes dois poemas em prosa? Além, claro, do poema de Milosz? Fora esta incerteza, fica a certeza dos poemas, que seguem abaixo:

A Chuva

E enquanto jorra a chuva, as rapozinhas escuras da Floresta Negra escutam, de seu leito de feto perfumado, uivar lá fora o vento norte como um lobo.

Lamentam a corça fugitiva que persegue as fanfarras da tempestade, o esquilo escondido no oco de um carvalho, o qual se espanta como o relâmpago com a lanterna dos caçadores das minas.

Lamentam a família dos pássaros, a alvéola que só tem a asa para abrigar sua ninhada, e o pintarroxo do qual a rosa, que ela ama, se esfolha ao vento.

Lamentam até o verme luzente uma gota de chuva precipita em oceanos de um ramo de musgo.

Lamentam o peregrino atrasado que encontra o rei Pialus e a rainha Wilberta, pois é a hora em que o rei leva seu palafrem de vapores a beber no Reno.

Mas lamentam sobretudo as crianças perdidas que teriam entrado na estreita senda aberta por um bando de ladrões, ou que se teriam dirigido para a luz longínqua da paponia.

E no dia seguinte, na alvorada, as rapozinhas encontraram a cabana de ramagens, de onde eles atraíam os tordos, caída na relva e suas varinhas de visgo submersas na fonte.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Jean des Tilles

É o tronco do salgueiro anoso e seus ramos pendentes. H. de Latouche – “Le Roi des Aulnes”.

“Meu anel, meu anel!” – E o grito da lavandeira espantou, no tronco de um salgueiro, um rato que fiava sua roca

Mais uma de Jean Tilles, o ondino malicioso e travesso que corre, se queixa e ri aos golpes redobrados do batedor.

Como se não lhe bastasse colher, no espesso maciço da margem, as nêspas maduras que ele submerge na corrente.

“Jean ladrão! Jean que pesca e será pescado! Pequeno Jean, fritura que sepultarei, amortalhada em farcinha, no azeite inflamado da frigideira”.

Mas então os corvos, que balançavam na verde flecha dos choupos, grasnaram no céu úmido e chuvoso.

E as lavadeiras, arregaçadas como pescadores de muge, transpuseram o vau juncado de pedras, espumas, ervas e gladiolos.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Outro poeta traduzido por Péricles Eugênio foi Gérard de Nerval, o poema apresentado em português foi “El Desdichado”. Gérard de Nerval nasceu em Paris, no ano de 1808, e se suicidou em 1855, também em Paris. Deixou vários livros de poesia, entre eles: “Les Chimères”, “Autres Chimères”, “Odelettes”, “Lyrisme et vers d’Opéra”, “Poésies Diverses”, “Chansons du Valois” e “Poèmes de Jeunesse”. O soneto “El Desdichado” compõe um dos doze sonetos da obra “Les Chimères”, presente na coleção *Les Filles Du Feu* (1854).

Para Péricles Eugênio, por “muito tempo subestimado, ultimamente a grandeza de Nerval – prenunciador de Mallarmé e, em muitos sentidos, maior do que este – vem sendo reconhecida. Tradutor do *Fausto*, Nerval foi também uma espécie de embaixador da cultura alemã na França” (RAMOS, 1950, p. 3).

Já sobre o poema “El Desdichado”, especificamente, anota Péricles Eugênio que

é preciso que nos prevenamos contra o equívoco, muito comum, de tomá-lo como uma externalização praticamente hermética do inconsciente. O soneto tem uma linha perceptível de coerência; seu mecanismo se baseia no símbolo e na associação de idéias, cujo fio podemos seguir perfeitamente. (RAMOS, 1950, p. 3)

Não estaria estas palavras de Péricles Eugênio próximas das de Marcel Raymond, quando diz:

Que a poesia tenha por missão sugerir a presença de um universo irracional visando o homem em profundidade, que emane, em sua total nobreza e pureza, desses estados de devaneio ‘supernaturalista’ de que fala Gérard Nerval, isso não implica que deva renunciar a comover por meio de uma linguagem inteligível. (RAYMOND, 1997, p. 301)

Abaixo segue a reprodução do poema, publicado no dia 09 de julho de 1950, no *Jornal de São Paulo*:

El Desdichado

Eu sou o tenebroso – o viúvo, - o inconsolado
O príncipe aquitão da torre que se erguia:
Minha **estrela** morreu, e o alaúde estrelado
Ostenta um negro **sol**, o da **Melancolia**

Tu que me consolaste, à noite do enterrado
Devolve o Pausilipo e o mar do Meio-dia,
A **flor** que me agradava ao coração maguado,
E a ramada em que à rosa o pampano se alia.

Febo ou Amor?... Biron ou Lusignan sou eu?
Rubra do beijo da rainha eu trago a fronte:
Pus-me a sonhar na gruta em que a sereia nada...

E vencedor cruzei duas vezes o Aqueronte:
Modulando alternados na lira de Orfeu
Os suspiros da santa e os clamores da fada.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Ainda para Marcel Raymond,

apenas Nerval progride até a região de onde não se pode mais voltar. E o faz com uma ousadia cada vez maior que lembra Novalis. A vontade de ir até o fim, de forçar as portas de marfim ou de chifre, de confiar seu destino à poesia, - tudo isso até à loucura – constitui um empreendimento sem exemplo, um caso limite no domínio francês. Entre o sonho e a vida, o poeta procura seu caminho e como um novo

equilíbrio que seria natural e normal – pois o dia e a noite, o invisível e o visível têm o mesmo direito à sua solicitude e formam dois mundos complementares, dois modos harmonizados da realidade essencial. “Creio que a imaginação humana não inventou nada que não seja verdadeiro” (Nerval, Aurélia); é esta uma afirmação capital, mas o mundo visível também é verdadeiro, de uma verdade segunda, que se une à do sonho. (RAYMOND, 1997, p. 15)

Péricles Eugênio, agora já dentro da literatura francesa moderna, traduziu a poesia de Saint John Perse, pseudônimo de Alexis Leger. Saint John Perse nasceu em Guadalupe, nas Antilhas, em 1889. Suas principais obras são: *Les Eloges*, *Anabase*, *Exil*. O Prêmio Nobel de Literatura de 1960 está na presente na coluna “Antologia” (16 de julho de 1950) de Péricles Eugênio com o capítulo VII de sua obra *Anabase*, de 1924.

Em sua coluna, Péricles Eugênio afirma que a crítica mais sensível não deixa “de reconhecer nele um herdeiro do simbolismo que conciliou Rimbaud e Mallarmé dentro de tendências clássicas” (RAMOS, 1950, p. 3). Sobre a obra *Anabase*, diz que “mereceu de T. S. Eliot uma tradução para o inglês e um prefácio famoso, no qual o grande poeta e crítico lançou as bases da ‘lógica da imaginação’” (1950, p. 3)

O capítulo VII da *Anabase* traduzida por Péricles Eugênio não corresponde ao texto integral do capítulo quando cotejado com o original, faltam em sua tradução as três estrofes iniciais do capítulo VII. Em sua coluna não faz nenhuma referência a este dado. De qualquer forma, mesma incompleta, fica-nos, como herança literária, mais esta tradução do poeta paulista.

Da Anabase, VII

Camelas doces sob a tosquiadura, costuradas com cicatrizes cor de malva, como as colinas se encaminham sob os dados do céu agrário – como caminham em silêncio sobre as incandescências pálidas da planície; e ajoelham-se no fim, na fumaça dos sonhos, lá onde os povos se aniquilam nas poeiras mortas da terra.

São grandes linhas calmas que vão para azulescimentos de vinhas improváveis. A terra em mais de um ponto amadurece as violetas da tempestade; e essas fumaças de areia que se erguem no lugar dos rios mortos, como abas se séculos em viagem...

Em voz mais baixa para os mortos, em voz mais baixa à luz do dia. Tanta doçura no coração do homem, será possível que falhe em encontrar sua medida?... “Eu te falo, minha alma! – minha alma toda entenebrecida de um olor de montaria!” E alguns pássaros grandes, de terra, navegando a oeste, imitam bem nossos pássaros de mar.

Ao oriente do céu tão pálido, como um lugar santo selado pelas roupas brancas do cego, nuvens calmas se dispõem, onde giram os cânceres da canfora e da trompa... Fumaças que um sopro nos disputa! a terra, atenta em suas barbas de insetos, a terra gera maravilhas!...

E ao meio-dia, quando a árvore da jujuba faz brilhar a fiada dos túmulos, o homem fecha as pálpebras e refresca a nuca nas idades... Cavaleiros do sonho no lugar das poeiras mortas, ó ratas vãs que descabela um sopro até nós! onde encontrar, onde encontrar os guerreiros que guardarão os rios em suas núpcias?

Ao ruído das grandes águas em marcha sobre a terra, todo o sal da terra estremece nos sonhos. E subitamente, ah! Subitamente, que querem de nós essas vozes? Erguei um povo de espelhos sobre o ossário dos rios, que eles apelam na seqüência dos séculos! Erguei pedras à minha glória, erguei pedras ao silêncio, e à guarda destes lugares, as cavalarias de bronze verde sobre vastos aterros!...

(A sombra de um grande pássaro me passa pela face.)

(RAMOS, 1950, p. 3)

Por fim, deixamos registradas as duas traduções de Péricles Eugênio referentes à obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Uma delas, publicada em 9 de novembro de 1949 na capa do suplemento “Literatura e Arte” do *Jornal de São Paulo*, é uma tradução do soneto “Le Tombeau d’Edgar Poe”. Com o título em português “O Túmulo de Edgar Poe”, foi traduzido por Péricles Eugênio em homenagem ao centenário de morte de Edgar Allan Poe (1809-1849), e que reproduzimos abaixo:

O Túmulo de Edgar Poe

Tal como n’Ele próprio a lápide o cambia,
Suscita o Poeta com o gládio à luz despido
Seu século espantado por não ter sabido
Que nessa voz estranha a morte é que vencia!

Eles, com um susto de hidra o anjo escutando um
Dar aos termos da tribo um mais puro sentido,
Proclamaram muito alto o sortilégio haurido
Na onda sem honra de qualquer poção sombria.

Solo e nuvem hostis, ó agravo! A idéia nossa
Se não com insculpir algum baixo-relevo
De que a tumba de Poe, fulgente, ornar-se possa,

Calmo bloco caído de um desastre obscuro
Que a pedra ao menos mostre a face por todo o ovo
Aos vãos da Blasfêmia esparsos no futuro.

(RAMOS, 1950, p. 1)

A outra tradução de Mallarmé, “A Tarde de um Fauno”, foi publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 12 de dezembro de 1971. Segue o poema:

A tarde de um fauno

Égloga

O Fauno

Sim, estas ninfas eu as quero perpetuar.

Tão claro, o carmesim da tez lhes paira no ar,
que eis de copados sonos semi-adormecido.

Terei amado um sonho?

A dúvida, eu a olvido
(massa de antiga noite) em muita rama esguia,
que lenho prova, oh dor! que eu só me oferecia
por triunfo o deslize ideal de umas rosas.

Pensemos...

Ou talvez o encontro que tu glosas
dê forma apenas a um anelo que possuis.

Fauno, corre a ilusão dos olhos, tão azuis!
e frios, como fonte em choro, da mais casta;
mas a outra, suspirosa, afirmas que contrasta
como em teu pêlo – quente – a aura do dia. Na-
da!

Quando o calor em imóvel síncope cansada
asfixia a manhã que se debate amena,
se água murmura é quanta espalha a minha avena
no bosquete de acordes irrigado; e o vento,
pronto a exalar-se dos dois tubos, para advento
da árida chuva que espalhado o som promove,
é no horizonte que um só vinco não demove
o sereno e visível sôpro artificial
da inspiração, que torna à origem celestial.

Ó margens de um paul tranqüilo da Sicília,
que a competir com os sóis minha vaidade pilha,
- tácitas sob as flôres-chispas – REFERI

*“Que as canas ôcas, dóceis ao talento, aqui
“eu as cortava; quando no ouro dos virentes
“vegetais que consagram vides às nascentes
“ondeia uma brancura animal em repouso:
“nascendo as frautas de prelúdio vagaroso,
“este bando de cisnes, não! esta revoada
“de náíades mergulha ou fuge...”*

Não há nada
que inerte na hora fulva não se ponha ardente,
sem por que arte mostrar fugiu conjuntamente
muito hímen que deseja quem procura o lá:
para o fervor primeiro acordarei tão já,
reto e só, sob uma onda antiga de fulgor,
e dentre vós, ó lírios! um para o candor.

Além daquele doce nada que cicia,
 o beijo, que baixinho as desleais denuncia,
 meu peito não provado atesta uma mordida
 misteriosa, a algum dente augusto devida;
 basta! Segrêdo assim fêz confidente seu
 o junco vasto e gêmeo usado sob o céu;
 e esse, do rosto a si chamando o desconsôlo,
 sonha que distraíamos, com um longo solo,
 a beleza em redor com falsas confusões
 entre ela própria e nossas crédulas ficções;
 ou fazer esvair-se, com altura igual
 à com que o amor é modulado, de banal
 quimera acompanhada com o olhar cerrado,
 da fantasia usual de costas ou de lado,
 uma sonora, vã e monótona linha.

Ó instrumento das fugas, timbra pois, daninha
 Sirinx! em reflorir no lado, ao meu dispor!
 Bom tempo vou falar, cioso de meu rumor,
 daquelas deusas; e, com idólatras pinturas,
 arrancar-lhes à sombra a faixa das cinturas:
 assim, quando das uvas sugo a claridade,
 para banir um mal que o fingimento evade,
 rindo, ergo ao céu de estio o cacho esvaziado,
 e, inflando as cascas lúcidas, inaplacado
 de ebiez, olho através até anoitecer.

RECORDAÇÕES, ó ninfas, vamos reencher.

*“Furando os juncos, meu olhar darda as figuras
 “imortais, que submergem na onda as queimaduras,
 “erguendo para o céu da mata um ai de dor;
 “e o banho dos cabelos, cheios de esplendor,
 “some entre luzes e arrepios, ó profusas
 “gemas! Acorro; enlaçam-se a meus pés (contusas
 “da languidez vinda do mal de serem duas)
 “belas entre seus braços a dormirem nuas;
 “rpto-as e vôo, sem havê-las separado,
 “a este maciço, pela fútil sombra odiado,
 “de rosas cujo olor se esvai ao sol: igual
 “ao dia há de nos ser a união quando cabal.”*

Amo-te, cólera das virgens, ó bravia
 delícia desse fardo nu que se desvia
 para fugir-me ao lábio a arder, com que degusto,
 como um raio a fremir! da carne o íntimo susto:
 dos pés da desdenhosa ao peito da acanhada,
 que a inocência abandona a um tempo só, molhada
 de tolo pranto ou menos quérulos vapôres.

*“Meu crime é, alegre de vencer esses temores
 “traíçoeiros, ter cindido a moita desgrenhada
 “de beijos que guardavam os deuses bem mesclada;
 “quando eu ia esconder sob os refolhos de uma
 “meu riso ardente (e para que o candor de pluma
 “da outra, a pequena, a ingênua, a não ruborizada,
 “corasse ante a emoção da irmã já inflamada,
 “com um dedo eu a prendera), imune à compaixão*

“frente ao soluço que me inebriava então,
 “dos meus braços que vaga morte desbarata
 “escapa-se-me a prêsa, para sempre ingrata”.

Melhor: Aos cornos meus atando sua trança,
 outras me levarão à bem-aventurança:
 sabes, minha paixão: maduras e vermelhas,
 entreabrem-se as romãs, a murmurar de abelhas;
 e o sangue sempre em cio, à espera de um ensejo,
 se corre, é para o enxame eterno do desejo.
 Quando ouro e cinza põem no bosque a sua tinta
 exalta-se uma festa na folhagem extinta:
 isso porque, ó Etna! te visita Vênus,
 descendo em tua lava com seus pés serenos,
 se estronda um sono triste ou o chamejar se acalma.

Fruo a Rainha!

Oh, certa é a punição...
 Não; a alma

- tórpido o corpo – de vocábulos vazia
 tarde sucumbe à quietação do meio-dia:
 que eu durma pois, para esquecer a idéia louca,
 sôbre a sedenta areia: adoro abrir a bôca,
 se está o astro eficaz dos vinhos a brilhar.

Adeus: vou ver a sombra que viraste, ó par.

(RAMOS, 1971, s/p)

Fica, assim, registrada parte da produção de Péricles Eugênio relativa às letras francesas, embora bem menor do que sua tradução em inglês, estes poemas expressam, como afirmamos antes, provavelmente uma predileção do poeta por certo teor simbolista da poesia, e porque não da sua tendência do poema em prosa, que acaba se refletindo em sua própria obra.

4.5 Literatura Espanhola

Outra marca importante na bibliografia de Péricles Eugênio da Silva Ramos são suas traduções de algumas das principais peças poéticas de Luis de Góngora y Argote. O volume de traduções sob o título de *Poemas de Góngora* foi publicado, em 1988, pela Art Editora. Também, na língua espanhola, possui uma tradução do poema “Rosa de Fuego” (“Rosa de Fogo”) do poeta espanhol Antonio Machado (1875-1939). Este poema foi publicado em 5 de março de 1950 na coluna “Antologia” do *Jornal de São Paulo*. A

estrofe inicial deste poema, já problematizada por nós em outro ponto desta tese, foi utilizada por Péricles Eugênio em seu artigo “Da impossibilidade da tradução”, de 1950, e depois acoplada à introdução de seus *Sonetos de Shakespeare*, de 1953. Abaixo, como aperitivo às suas traduções em língua espanhola, reproduzimos a tradução na íntegra do soneto “Rosa de Fogo” de Antonio Machado, e, em seguida, partimos para seu trabalho com a poesia de Luis de Góngora y Argote.

Rosa de Fogo

Tecidos sois de primavera, amantes,
De terra e de água e vento e sol tecidos.
A serra em vossos peitos ofegantes,
Nas pupilas os campos florecidos,

Passeai vossa mutua primavera
E bebei sem temor o doce leite
Que vos oferta a sensual pantera,
Antes que, torva, no caminho espreite.

Caminhai, quando o eixo do planeta
Tende para o solstício do verão,
Verde a amendoeira e marcida a violeta,

Proximas sede e fonte, em direção
À aurea tarde do amor, tarde completa,
Tendo a rosa de fogo em vossa mão.

(RAMOS, 1950, p. 3)

Vale ressaltar que nesta publicação do soneto “Rosa de Fogo” Péricles Eugênio traduziu o 4.º verso da primeira estrofe “en los ojos los campos florecidos” por “Nas pupilas os campos florecidos”, enquanto na versão do artigo “Da impossibilidade da tradução”, como foi visto anteriormente, consta “e nos olhos os campos florecidos”, o que mantém uma aproximação semântica mais próxima do original. Novamente apontamos aqui, como o fazemos em outros momentos desta tese, o incessante trabalho de re-elaboração das traduções de Péricles Eugênio, mesmo que modificando em determinadas situações apenas alguns vocábulos.

4.5.1 Luis de Góngora y Argote

Frente aos outros volumes de suas traduções, este de Góngora traz uma estrutura um pouco diferente em sua introdução. Os dados sobre a vida do poeta são bem restritos,

comparado aos apresentados em outras traduções. Péricles Eugênio foca de início alguns detalhes da obra do poeta, para logo em seguida começar uma verdadeira poética da poesia de Góngora, em uma seqüência de itens que vão delineando várias características da poesia barroca produzida naquele período.

A exposição desta “poética barroca” na poesia de Góngora é feita em grande parte a partir dos estudos feitos por Dámaso Alonso sobre o poeta cordovês. Sem sombra de dúvida, aqui valem as palavras de Haroldo de Campos ao fechar seu artigo “O Samurai e o Kakemono”, em que afirma: “A leitura que Garcia Lorca e Dámaso Alonso realizaram da poesia de Góngora é, para nós, seus contemporâneos, a poesia de Góngora” (CAMPOS, 2010, p. 219), palavras que se coadunam perfeitamente com o que veremos nesta exposição.

Os itens apresentados por Péricles Eugênio vão desde o conhecido “cultismo”, passando pelo “acusativo grego”, pelas “metáforas”, a “bimembração”, “hipérbatos”, “ablativos absolutos”, “hipérboles”, “perífrases”, “alusões mitológicas”, “oposições”, “correlações”, até culminar nas conhecidas “obscuridades”, ou dificuldades, que a poesia dita barroca provoca nos leitores, um hermetismo que até certo ponto vai ter reflexo na poesia moderna. O que é demonstrado por Hugo Friedrich (1904-1978) em sua conhecida obra *a Estrutura da Lírica Moderna* (1956).

Ao fim da introdução, consta o item sobre o processo de tradução utilizado por Péricles Eugênio. Os poemas traduzidos tentaram recriar ao máximo algumas características originais do texto de Góngora, como nos diz Péricles Eugênio na citação abaixo:

A presente tradução integral da “Fábula de Polifemo e Galatéia”, de significativos excertos das “Soledades” e do “Panegírico ao Duque de Lerna”, bem como de quase trinta sonetos, procurou respeitar ao máximo possível a sonoridade do decassílabo de Góngora, desiderato nem sempre inteiramente viável, mas sempre perseguido. Acompanhamos em português o estilo do mestre e a sua expressão, a qual só parafraseamos ligeiramente por questões de métrica ou rima, quando isso se impôs. Mas, como o texto também em nossa língua é difícil, anotamos cada estrofe dos poemas maiores, oferecendo em prosa uma interpretação mais clara. Guiou-nos nisso Dámaso Alonso, embora o enxugássemos bastante, para não nos desviarmos do texto espanhol em sua pureza. (RAMOS, 1988, p. 28)

É interessante ressaltar que de todas as traduções de Péricles Eugênio esta é que mais o tradutor busca uma aproximação sonora dos versos. Nos outros casos isto muitas vezes fica um pouco perdido, muito pela tentativa da recuperação total do sentido

semântico dos versos, como já foi discutido. Mas parece-nos claro que a questão aqui se dá mais pela proximidade da língua espanhola ao português. Mesmo sendo um texto difícil em ambas as línguas, como o próprio Péricles Eugênio afirma, recuperar o som e o sentido foi uma possibilidade maior.

Esta questão do som na poesia de Góngora foi discutida com maior profundidade por Péricles Eugênio em seu artigo “Labirinto de Sons”, presente na obra *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959. Ali, Péricles Eugênio retira à análise uma oitava, a de número 5, do poema “Fábula de Polifemo e Galatéia”, de Góngora. A discussão é em torno do verso “infame turba de nocturnas aves”. Na verdade, Péricles Eugênio em seu artigo faz uma discussão atenta à análise de Dámaso Alonso para este verso.

Assim, em “Labirinto de sons”, temos os versos

Infame turba de nocturnas aves
Gimiendo tristes y volando graves

como parâmetro de versos “sonoros e musicais”, e justamente este efeito teria levado autores como Dámaso Alonso a analisá-los. Porém, antes de entrar na discussão dos versos a partir da análise de Dámaso Alonso, Péricles Eugênio expõe o seguinte raciocínio paralelo:

Suponhamos que alguém, ciente de que se trata de decassílabos sáficos, isto é, com os acentos mais fortes na 4.^a sílaba e na 8.^a, construa todo um poema com esses mesmos decassílabos sáficos. O resultado será decepcionante. O que era musical em Góngora se tornará de monotonia quase insuportável no imaginário poema. Não faltam em português, notadamente entre os românticos, exemplos da monotonia que fulmina os poemas em decassílabos de 4.^a e 8.^a. (RAMOS, 1959, p. 73)

Não seria o mesmo caso que apresentamos dos rondós de Silva Alvarenga? Exceção durante o período árcade brasileiro, os rondós de Alvarenga criam uma monotonia na leitura por manterem um mesmo padrão de acentuação em praticamente todas as peças. Porém, ao que nos apresenta Péricles Eugênio, parece mais comum no romantismo este padrão fixo, e o exemplo dado em seu artigo é um poema de Fagundes Varela onde todos os versos são decassílabos sáficos. Trata-se do poema “Deixa-me”, do livro *Vozes d’América*, abaixo colocamos as duas primeiras quadras escandidas para mostrar a acentuação forte nas 4.^{as} e 8.^{as} sílabas, o que classifica os versos como decassílabos sáficos:

Quan/do/ can/sa/do/ da/ vi/gí/lia in/sa/na

4-8-10

De/cli/no a/ f ron/te/ num/ dor/ m ir/ pro/ f un/do,	4-8-10
Por/ que/ teu/ n o/me/ vem/ fe/ r ir/-me o ou/ v i/do,	4-8-10
Lem/brar/-me o/ t em/po/ que/ pa/ s sei/ no/ m un/do?	4-8-10
Por/ que/ teu/ v ul/to/ se/ le/ v an/ta ai/ r o/so,	4-8-10
Tre/men/te em/ â n/sias/ de/ vo/ l ú/pia in/ f in/da?	4-8-10
E as/ for/mas/ n u/as/, e o/fe/ g an/te o/ s ei/o,	4-8-10
No/ meu/ re/ t i/ro/ vens/ ten/ t ar/-me a/ i n/da?	4-8-10

(VARELA, 1970, p. 66)

Fica claro na escansão que o poema mantém uma rígida estrutura silábico-acental, esta vai manter-se nas outras seis estrofes do poema. Notamos apenas uma variação no primeiro verso, em que a primeira sílaba poderia ser acentuada, quebrando, assim, um pouco o andamento iâmbico dos outros versos. Pode ser que na leitura de apenas uma ou duas estrofes o efeito não se mostre plenamente, mas lendo o poema na íntegra, com suas oito estrofes, a leitura cria um contorno rígido tirando o colorido do poema.

Voltando aos versos de Góngora, agora apresentamos a 5.^a oitava completa da “Fábula de Polifemo”:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 96)

Segundo Péricles Eugênio, comentando sobre a oitava acima:

Os versos de Góngora são musicais, quer isoladamente, quer no contexto. Mas a musicalidade deixaria de ter o seu caráter de excelência se os dois versos fechassem uma oitava toda em decassílabos sáficos. Na oitava de Góngora, os acentos principais variam nos decassílabos, de modo que, guardada a seqüência iâmbica, se evitam a um só tempo a monotonia e a quebra de ritmo. (RAMOS, 1959, p. 74)

Justamente o contrário do que foi verificado no poema “Deixe-me” de Fagundes Varela, que por sinal não deve ter mesmo agradado Péricles Eugênio, pois em sua antologia organizada dos *Poemas de Fagundes Varela*, de 1971, o poema não se encontra presente.

Resta-nos agora verificar se no aspecto rítmico desta estrofe a tradução de Péricles Eugênio da oitava recupera esta variação acentual:

Guarnição tosca deste escolho duro
troncos robustos são, a cuja grenha
menos luz deve, e menos deve ar puro
a caverna profunda, do que à penha;
caliginoso leito, é o seio obscuro
da negra noite: a ensinar tal se empenha
infame turba de noturnas aves,
gemendo tristes e voando graves.

Guar/ni/ção/ tos /ca/ des /te es/ co /lho/ du /ro	4-6-8-10
tron /cos/ ro/ bus /tos/ são /, a/ cu /ja/ gre /nha	1-4-6-8-10
me /nos/ luz/ de /ve, e/ me /nos/ de /ve ar/ pu /ro	1-4-6-8-10
a/ ca/ ver /na/ pro/ fun /da/, do/ que à/ pe /nha;	3-6-10
ca/li/gi/ no /so/ lei /to, é o/ sei /o obs/ cu /ro	4-6-8-10
da/ ne /gra/ noi /te: a en/si/ nar / tal/ se em/ pe /nha	2-4-7-10
in/ fa /me/ tur /ba/ de/ no/ tur /nas/ a /ves,	2-4-8-10
ge/ men /do/ tris /tes/ e/ vo/ an /do/ gra /ves.	2-4-8-10

Sem dúvida, frente aos versos de Fagundes Varela, a estrofe de Góngora possui uma relevante variação de acentos. Chamamos a atenção na estrofe para o encontro em dois momentos de sílabas com força de tônicas: o primeiro caso estaria no verso “Guarnição tosca deste escolho duro”, no encontro das sílabas “ção” de “guarnição” e “tos” de “tosca”, seguindo o ensinamento de Said Ali anotamos o “tos” como tônica relevante no verso; da mesma forma, num segundo momento, no verso “menos luz deve, e menos deve ar puro”, entendemos que ocorra o encontro de duas sílabas como força de tônicas entre “luz” e o “de” de “deve”, mantemos assim como no caso anterior, a acentuação na segunda sílaba, deixando-a tônica e enfraquecendo a primeira, porém os dois casos servem para comprovar mais ainda como a variação acentual da estrofe é bem mais solta, ou musical, do que a rigidez do exemplo dado de Fagundes Varela.

Para Dámaso Alonso, em sua *Poesía Española: Ensayo de metodos y límites estilísticos*, a expressividade dos quatro últimos versos da estrofe teria como causa os seguintes motivos, como aponta Péricles Eugênio:

1.º – que o poeta acumulou adjetivos que exprimem escuridão, tais como “caliginoso”, “oscuro”, “negra”, “nocturnas”; 2.º – “caliginoso” representa para o leitor comum um misterioso valor alusivo, que se propaga pelos versos seguintes (“caliginoso” é expressivo também por ser palavra longa, e ter, colocada como está em situação de evidência, sua musicalidade ressaltada); 3.º – há um verso em que a imagem do escuro parece que se condensa: “infame turba de nocturnas aves”. (RAMOS, 1959, p. 74)

Ainda para Dámaso Alonso, esta condensação da imagem do escuro no verso “infame turba de nocturnas aves” parece dar-se pelo acento “tur” de “nocturnas” da 8.^a sílaba reforçar o acento “tur” de “turbas” na 4.^a sílaba, haveria assim uma potencialização da imagem pela dobra sonora, a isto se somaria o fato do “r” final prolongar a ressonância do “u” (RAMOS, 1959, p. 75). Também é apontada por Dámaso Alonso tanto a simetria acentual 4-8, quanto a simetria sintática adjetivo-substantivo-preposição-adjetivo-substantivo do verso. O verso estaria desta forma perfeitamente dividido em dois membros. E para finalizar sua análise, Dámaso Alonso aponta a bilateralidade sintática do último verso da estrofe com o penúltimo, só que agora com uma mudança de classe de palavra, ali, em “gimiendo tristes y volando graves”, teríamos: gerúndio-adjetivo-preposição-gerúndio-adjetivo. O padrão segue o mesmo do verso anterior.

Apresentada a análise de Dámaso Alonso, seguimos para alguns pontos que o próprio Péricles Eugênio ressalta do verso, e que não foram indicados por Dámaso Alonso em sua leitura.

Um dado que melhor poderia ter sido abordado por Alonso é a questão das aliterações e assonâncias do verso, uma vez que ele é expressivo em musicalidade, ora, esta musicalidade não está apenas na acentuação ou sintaxe organizacional do verso, e sim na própria carnadura das palavras. Péricles Eugênio aprofunda neste sentido a leitura do verso, e diz que há mais detalhes sonoros interessantes no verso do que a dupla sílaba “tur” apontada por Dámaso Alonso.

Para Péricles Eugênio, “entre ‘turba’ e ‘nocturnas’ a assonância é tão rica que quase se faz rima; mas nos extremos do verso há outra assonância, de ‘infame’ com ‘aves’, sendo a linha, portanto, portadora de dupla assonância em posição simétrica” (RAMOS, 1959, p. 75), esta posição simétrica é apresentada da seguinte forma:

a e - u a - u a - a e

A simetria é patente, assim como outra simetria identificada por Péricles Eugênio no último verso, quando em “gimiendo tristes y volando graves”, ele vê duas palavras com a letra “g” (embora possuam fonemas diferentes, ele registra) começando e terminando o verso: “gimiendo” e “graves”.

Focando as aliterações, diz Péricles Eugênio que “há um verso em que ela é por demais flagrante. Trata-se do 6.^o verso: ‘ser de la negra noche nos lo enseña’, em que há

três ‘nn’ iniciais, e um médio de quebra” (RAMOS, 1959, p. 75). Segue o verso com as aliterações assinaladas:

ser de la Negra Noche Nos lo enseÑa.

Também consta, uma aliteração no 4.º verso entre “profunda” e “peña”:

la caverna Profunda, que a la Peña

De nossa parte, apenas gostaríamos de salientar esta outra assonância simétrica entre “la caverna” e “a la peña”, no verso “la caverna profunda, que a la peña”, onde constam as mesmas vogais em ambas extremidades do verso:

lA cAvErnA – a a e a
A lA pEñA – a a e a

Realmente a estrofe de Góngora aos poucos vai se mostrando um labirinto de sons, e é o que Péricles Eugênio reforça na citação abaixo:

Mas se formos examinar a aliteração não de verso a verso, e sim dentro de toda a oitava, notaremos fatos curiosos: o “g” que abre a oitava, com “guarnición”, fecha não apenas o segundo verso (“greña”), mas a própria oitava: “graves”. No 1.º verso, há “tosca” que alitera com “troncos” no segundo verso, aliteração reforçada por dois “tt” interiores: “este” (1.º verso) e “robustos” (2.º). Pois bem, esses “tt”, que surgem no início da oitava, voltam no fim, aliterando “turba” (7.º verso) com “tristes” (8.º) e aproveitando, de permeio, o “t” de “nocturnas”. O “c” exerce também uma função perceptível na oitava: surgindo a princípio interiormente, em “tosca”, “escollo” e “troncos”, logo depois ganha projeção inicial em “cuya”, “caverna” e “caliginoso”. (RAMOS, 1959, p. 76)

Após sua análise complementar àquela de Dámaso Alonso, Péricles Eugênio traz à tona uma questão que muitos se fazem: teria o poeta pensando em todas estas aliterações? Estaria consciente desta elaborada malha sonora de aliterações e assonâncias? Embora sua tentativa de resposta fique no nível da especulação, em relação ao caso de Góngora, acreditamos que vale reproduzir aqui suas idéias como forma de entender o comportamento do poeta frente o ato da escritura, o que se mostra relevante sendo o próprio Péricles Eugênio um poeta.

Portanto, frente à questão proposta, diz Péricles Eugênio: “não quero dizer que todas essas aliterações tenham sido conscientemente procuradas por Góngora; o mais provável é que tenham surgido automaticamente no ato da composição, segundo uma espécie de necessidade psicológica de retorno aos mesmos sons” (RAMOS, 1959, p. 76).

Esta citação é relevante se pensarmos que, em certo sentido, é como se a “função poética” da linguagem, na definição de Roman Jakobson, estivesse dirigindo a mente do poeta, apenas uma materialidade do signo visando o significante poderia ajudar a explicar a linha sonora incrustada na cabeça do poeta. Sobre essa sonoridade ainda afirma Péricles Eugênio:

o uso de certos fonemas iniciais dirige o pensamento, às vezes, para palavras começadas com esses mesmos fonemas, sem que o poeta tenha exata consciência disso. Essas aliterações involuntárias agem freqüentemente não dentro do mesmo verso, mas de verso a verso ou versos. (RAMOS, 1959, p. 76)

O interessante dessa declaração é que parece estar Péricles Eugênio falando de sua própria experiência. Em análise da “Ode sobre uma Urna Grega”, de John Keats, discutida em outro ponto desta tese, o tradutor baseou toda sua análise nas referências contidas no poema, e quando abordava algo externo ao texto, ou seja, algo que poderia ter sido utilizado por Keats de fatos biográficos, sempre se dava na medida em que pudesse ser comprovado textualmente, seja com poemas explicativos de tal passagem, seja com cartas entre seus amigos, ou algum outro texto que esclarecesse a passagem, mas neste artigo Péricles Eugênio, em relação a Góngora, discute tudo muito em cima do provável.

Em seguida, Péricles Eugênio tenta se aproximar de algo mais concreto na sua exposição dizendo que diante do texto:

O leitor fica embalado pela expressão, sem que saiba exatamente porque; ou o poeta, ao compor, fica seduzido por certas palavras em determinados lugares, sem que encontre para isso explicação mais convincente. Mas a explicação existe: os versos anteriores condicionam os posteriores, não só quanto ao sentido, clima, ritmo e estrutura, mas ainda quanto ao vocabulário. Claro que o poeta, compondo, não nota o fato; mas um exame frio do texto composto pode acusar uma espécie de fio de Ariadne no labirinto de sons do poema. É o que ocorre com a oitava de Góngora, tão justamente celebrada em sua expressividade e em seu aspecto formal. (RAMOS, 1959, p. 76)

Deve ser esta discussão de fundo psicológico que tenha motivado Péricles Eugênio a iniciar seu artigo com uma passagem um tanto obscura, mas que, após o exposto, deixa seu hermetismo e salta aos olhos uma verdade clara e límpida, diz ele: “As verdades em poesia, infelizmente, são sempre verdades apenas dentro de certos limites. Os que as conhecem, mas não as restrições, arriscam-se, na prática, a naufrágio por excesso de observância” (RAMOS, 1959, p. 73).

O estudo introdutório apresentado por Péricles Eugênio sobre a obra de Góngora tem como base dois importantes estudiosos das letras espanholas, um deles já citamos aqui, trata-se de Dámaso Alonso, as obras referenciadas são *Góngora y el “Polifemo”*, *Poesía Española – Ensayo de métodos y límites estilísticos*, *La lengua poética de Góngora*, *Estudios y ensayos gongorinos*; o outro autor citado é Afonso Reys, cujo artigo “Sabor de Góngora”, presente em *Trazos de Historia Literaria*, foi utilizado por Péricles Eugênio em sua introdução.

As origens do poeta e do nome Góngora são assim relatadas por Péricles Eugênio:

Depois do grande reinado do imperador Carlos V, ao tempo em que já se achava no trono Filipe II, que a ele subiu em 1556 – portanto quando o domínio espanhol, empolgado pela idéia de defender a região católica, se achava no auge – nasceu em Córdova, em 11 de julho de 1561, um menino que recebeu o nome de Luis. O pai, licenciado por Salamanca e juiz dos bens confiscados, da Inquisição, em Córdova, chamava-se d. Francisco de Argote, e a mãe d.^a Leonor de Góngora, ambos distintas famílias locais. O nome inteiro do menino seria Luis de Góngora y Argote, com precedência do Góngora materno. (RAMOS, 1988, p. 7)

O primeiro poema de Góngora publicado parece ter sido uma canção que serve como abertura para a tradução castelhana d’*Os Lusíadas* por Luís de Tapia, isto por volta do ano de 1580, ano que marca as primeiras composições datadas de Góngora no manuscrito de Chacón. Esta canção,

é um trabalho em versos esdrúxulos, à moda italiana; por isso, pelo léxico latinizante, pelas noções mitológicas, etc., está patente, segundo Dámaso Alonso, o destino poético de Góngora: ser poeta culto, a despeito das composições populares que também produziu, como as “letrillas” e romances que de início lhe valeram consideração. (RAMOS, 1988, p. 7)

Assim colocada as diretrizes iniciais de sua obra, os dois estudiosos citados vão defender poemas diferentes como a primeira grande expressão artística do poeta espanhol. Para Dámaso Alonso, o soneto “A Córdova”, feito a partir de uma viagem de Góngora a Granada, em 1585, seria sua primeira grande obra prima. Já Alfonso Reyes defende um poema de data anterior, de 1582, no caso o também soneto “Al tramontar del Sol la ninfa mia”. Os dois sonetos foram traduzidos por Péricles Eugênio, os quais reproduzimos aqui:

1582

Flores no verde campo recolhia
ao pôr-do-sol a minha ninfa: então

quantas truncava sua bela mão,
tantas o branco pé crescer fazia.

Ondeava-lhe o vento que corria
o ouro fino com erro cortesão,
qual verde folha de álamo loução
se move ao rubro despontar do dia;

mas logo que cingiu as fontes belas
com os variados despojos de sua falda
(remate posto ao ouro e posto à neve),

jurarei que luziu mais sua grinalda,
com ser de flores, a outra ser de estrelas,
do que a que em luzes nove o céu conscreve.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 34)

A Córdova (1585)

Ó excelso muro! Ó torres coroadas
de honra, de majestade e galhardia!
Ó grande rio, rei da Andaluzia,
de areias nobres, já que não douradas!

Ó fértil plaino, ó serras elevadas
que o céu privilegia e doura o dia!
Pátria minha, de glória luzidia
tanto por plumas quanto por espadas!

Se entre tantas ruínas, entre espólios
que enriquece o Xenil e o Dauro banha,
tua memória não foi meu passadio,

nunca mereçam meus ausentes olhos
ver o teu muro, as torres, o teu rio,
teu plaino e serra, ó pátria, ó flor de Espanha!

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 49)

A obra de Góngora sofreu muitas acusações e ataques durante muito tempo até sua reabilitação no final do século XIX e, principalmente, no século XX, para Péricles Eugênio as causas deixaram de nos interessar em certa medida, pois seus detratores são muitas vezes “autoridades latinas ou renascentistas”, cujos argumentos são “aplicáveis em determinados contextos” (RAMOS, 1988, p. 11-12). Contudo, Péricles Eugênio não deixa de apontá-las e para isto cita um trecho da obra *Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo y Soledades*, de Pedro Díaz de Rivas, na qual as principais condenações impostas ao “Homero espanhol” (Díaz) seriam:

1. as muitas palavras peregrinas que introduzia; 2. os tropos freqüentíssimos; 3. as muitas transposições; 4. a obscuridade de estilo que resultava de tudo isso. Opunham-se também objeções não pertencentes ao estilo novo – acrescenta Díaz – como: 1. a dureza de algumas metáforas; 2. a desigualdade de estilo nalgumas partes; 3. o uso de palavras humildes entrecidas com as sublimes; 4. a repetição freqüente de determinadas palavras e frases; 5. algumas hipérboles e exageros grandes; 6. a extensão de certos períodos; 7. a redundância ou cópia demasiada no dizer. (RAMOS, 1988, p. 11)

Outra obra referenciada por Péricles Eugênio, e que é um ataque aberto contra a poesia de Góngora, é o *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, de Juan de Jáuregui, apenas pelo título do livro já temos uma idéia do seu conteúdo. Sobre esta obra, Ana Suárez Miramón, em sua *Antología poética* de Góngora (1983), diz ser um “largo escrito en prosa que contiene una serie de críticas aisladas no incluidas bajo una doctrina estética, en las que se burla de versos, voces y pasajes de la *Soledad Primera*” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 13), e que ao lado do *Discurso poético*, outra obra de Jáuregui, agora já com uma doutrina melhor elaborada contra o cultismo literário, mostram sua oposição à arte de Góngora. Ironicamente, Miramón aponta que Juan de Jáuregui “escribió el poema de *Orfeo* y la versión de *La Farsalia* en un estilo tan complicado que podría muy bien considerarse como continuador de Góngora” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 14).

Entretanto, ante todas estas acusações, para Péricles Eugênio o que lhe interessa, estando a obra de Góngora entre nós reabilitada, “é antes o exame de seus processos de estilo, uma vez que estamos diante de obra acabada, cuja maneira importa antes examinar que desconsiderar de plano” (RAMOS, 1988, p. 12). Sem dúvida, nesta citação está a chave de leitura da introdução de Péricles Eugênio para o volume, uma vez que em sua maior parte é tratada a descrição dos processos de estilo da poesia de Góngora, e, por consequência, da própria poesia barroca.

Como indicamos anteriormente, Péricles Eugênio elenca em sua introdução alguns itens sobre o processo do estilo de Góngora, o primeiro deles é denominado “cultismos”, e tem uma importante discussão sobre a colaboração da poesia de Góngora para alargar o vocabulário da língua espanhola, e também para a própria língua portuguesa. Segundo Péricles, “dos cultismos, ou palavras introduzidas na língua por via culta, já Dámaso Alonso mostrou que Góngora, antes de introduzi-los, na maior parte usou de vocábulos utilizados antes” (RAMOS, 1988, p. 12). Portanto, a questão do vocabulário aos detratores da poesia cultista não foi tanto a introdução de novas palavras, mas sim as

insistentes repetições dos vocábulos utilizadas. Dámaso Alonso cita em seu livro *La Lengua poética de Góngora* uma lista dos cultismos mais usados por Góngora, da primeira “Soledad” cita as seguintes: “*candor*, 2 vezes; *canoro*, 7; *cerúleo*, 3; *concento*, 2; *crepúsculo*, 3; *culto*, 3; *emular*, *émulo*, 4; *erigir*, 2; *esfera*, 3; *esplendor*, 4; *fragrante*, 2; *mentido*, 2; *meta*, 3; *noturno*, 5; *ostentar*, 3; *purpúreo*, 6; *vulto*, 2” (RAMOS, 1988, p. 12). Segundo Péricles Eugênio, estas palavras hoje não nos causam estranhamento, a não ser *concento* (harmonia) ou *vulto* (no sentido de rosto), assim como quase todos os outros cultismos selecionados por Dámaso Alonso. Este faz um interessante relato dos desdobramentos da difusão do vocabulário trabalhado por Góngora:

O léxico de Góngora encheu o vazio de originalidade da maior parte dos escritores do século XVII, e nem mesmo os verdadeiramente originais se vêem livres dele; ainda mais, propaga-se até aos mais encarniçados inimigos do poeta, inunda a prosa, triunfa na cátedra sagrada: deste modo, a língua literária do século XVII se sobressatura de cultismo, e, quando se retiram as águas, quando o século XVIII muda de gosto, o milagre já está feito: a língua vulgar sofreu as infiltrações da torrente erudita, e as palavras que escandalizavam a um Quevedo adquiriram já carta inegável de cidadania castelhana. Assim, Góngora entra como um intermediário que colabora na salvação do olvido de boa parte do caudal culto do léxico do Renascimento; ele o entrega a seus discípulos e admiradores, estes o popularizam, o vulgo o aceita. E por esse procedimento indireto o Dicionário de língua espanhola, mesmo o mais acadêmico, deve não pequena parte de seu esplendor, não pequeno número de suas páginas, ao antes proscrito poeta das “Soledades”. (RAMOS, 1988, p. 12-13)

Possivelmente a reabilitação de Góngora pode estar ligada a este poder vocabular tão ao gosto dos poetas modernos. Tanto é assim, que Péricles Eugênio, ao dizer que o mesmo processo de influência sofrido pelo espanhol foi sofrido pelo português, comenta que no caso desta “afirmam alguns que o português do século XVII se tornou mais moderno, com vocábulos assumindo a forma atual; e há até quem assevere, com certo excesso, que a língua dos Seiscentos é a língua literária portuguesa” (RAMOS, 1988, p. 13). A primeira opinião da citação é de José Pereira Tavares, em seu *Como se Devem Ler os Clássicos*; e a segunda, de Manuel Múrias, citado por Pereira Tavares, como nos informa Péricles Eugênio em sua antologia *Poesia Barroca*, em 2.^a edição, de 1977.

Ainda assim, Péricles Eugênio nos alerta que alguns cultismos permanecem obscuros para o leitor atual, e cita alguns exemplos, como *reducía* (reduzia) com sentido de “levava de volta”, no verso “los bueyes a su albergue reducía” (Poliphemo 9,7); ou *impedido* com sentido de “cercado”, “cingido”, no verso “... de flores impedido” (Sol. I,

284); *pululante* com sentido de “que está nascendo” (referência ao chifre do gamo), no verso “el pululante ramo” (Sol. I, 330); ou a presença de estrangeirismos como o italiano *coppia* (par, casal), no verso “de liebres dirimió copia, así, amiga” (Pol., 60), também salienta, em relação a este último verso, “que dirimió, dirimiu, é cultismo de forma e de acepção, por ‘separou’” (RAMOS, 1988, p. 13). Todos estes versos foram traduzidos por Péricles Eugênio, e em todos os casos manteve os efeitos dos cultismos originais, como lemos abaixo:

[...]
 é já pelico a que nos bosques era
 mortal horror ao que com passo lento
 os bois a seu albergue **reduzia**,
 pisando a duvidosa luz do dia.
 (“Polifemo”, 9, GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 101)

Vulgo lascivo errava
 - ao juízo do mancebo,
 o jugo dos dois sexos sacudido –
 ao tempo que – de flores **impedido**
 o que já serenava
 a região de sua fronte novo Febo –
 purpúrea vitelinha, conduzia
 por sua mãe, não menos enramada,
 entre albugues de oferta, acompanhada
 por moçada florida.
 (“Soledades”, I, 281-290, 1988, p. 181)

A orelha não excedia
 o chifre **pululante**
 do gamo vicejante,
 que a contragosto ia,
 e com razão: que o tálamo condena
 a sombra até de gala tão pequena.
 (“Soledades”, I, 329-334, 1988, p. 185)

Dos nós, com tudo isso, mais suaves,
 os doces dois amantes desatados,
 por duros seixos, por espinhos graves
 solicitam o mar com pés alados;
 tal, redimindo de importunas aves
 incauto lavrador os seus semeados,
 de lebres **cópia dirimiu** amiga
 que vários sexo uniu e um sulco abriga
 (“Polifemo”, 60, 1988, p. 151)

No caso deste último exemplo, Péricles Eugênio redigiu uma nota que diz o seguinte:

Assustados com a voz e as pedras, os dois amantes se separam dos braços mais suaves, e por duros seixos e penosos espinhos procuram com pés alados (= correm) o mar; assim, quando livra de importunas aves os seus campos semeados, lavrador (*meseguero*: propriamente o guardador de messes) acaba separando (= *dirimindo*, cultismo espanhol, claro latinismo português) um casal (= cópia, italianismo de Góngora) de lebres amigas, unidas pelo sexo diverso e abrigadas num sulco. Variante para o v. 7: de lebres separou parelha amiga. (GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 151)

A reprodução desta nota serve como exemplificação do processo de tradução de Péricles Eugênio, pois, além do texto em si seguem notas com trecho em questão em prosa, no intuito de facilitar a compreensão do texto pelo leitor. Também acreditamos ser oportuno repetir aqui um trecho já citado mais acima, em que o tradutor dizia: “Mas, como o texto também em nossa língua é difícil, anotamos cada estrofe dos poemas maiores, oferecendo em prosa uma interpretação mais clara” (RAMOS, 1988, p. 28).

Outro recurso utilizado por Góngora em sua poesia é o “acusativo grego, de relação ou de parte”, sobre ele nos esclarece Péricles Eugênio que seria “o participio passado com objeto direto (ou uso similar do adjetivo), à feição do que já haviam feito os poetas latinos, entre os quais Virgílio” (RAMOS, 1988, p. 14). Góngora foi criticado (Jáuregui) por ser o uso desta fórmula não comumente utilizado na poesia espanhola e italiana, e que Garcilaso apenas teria utilizado a fórmula uma única vez, no verso “Por quien los Alemanes, / el fiero cuello atados”, o que parece ser controverso, uma vez que Dámaso Alonso aponta outros exemplos em Garcilaso, como no seguinte verso da “Elegía a Boscán”: “Las venas dulcemente desatado”.

Péricles Eugênio exemplifica casos do acusativo, diz que “com os participios de *vestir* e *calzar* é freqüente esse uso em Góngora”, e cita dois exemplos: “Salamandria del Sol, vestido estrellas”, no sentido de “vestido por estrelas”; e “Tafiletos calzadas carmesíes”, no sentido de “calçadas de tafiletos (ou marroquins) vermelhos” (RAMOS, 1988, p. 14). Os dois versos foram traduzidos por Péricles Eugênio, o primeiro está na estrofe 24 do “Polifemo”: “Salamandra do sol, vestido estrelas” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 115); o segundo está no verso 317 da “Soledad” primeira: “tafiletos calçados carmesins” (1988, p. 183). Fica claro, a partir dos dois exemplos, que Péricles Eugênio mantém os acusativos com o mesmo efeito em português. Chamamos a atenção

para uma única mudança percebida no verso do “Polifemo” ali, na tradução, a palavra “sol” está em minúsculo, enquanto no texto de Góngora encontra-se em maiúsculo⁸⁵.

O terceiro passo dado por Péricles Eugênio é falar sobre as “Metáforas” na obra de Góngora. As metáforas no período Barroco criaram uma verdadeira língua própria, ficando muito difícil ao leitor compreender algumas passagens se não dominar as relações metafóricas criadas entre alguns vocábulos (muitos já oriundos da época do Renascimento). Para Dámaso Alonso, na expressão “o ouro de seus cabelos” existe uma imagem, uma vez que o termo real, o que está presente, “cabelos”, é posto ao lado de um “termo ideal”, no caso, “ouro”. Mas uma vez retirado o termo “real”, o que fica é o “ideal” com sentido de “real”, cria-se assim a metáfora: agora se usa “ouro” com o sentido de “cabelo”. Ainda para Dámaso Alonso,

a repetição de metáforas tais como *sóis* por *olhos*, *rubis* por *sangue*, *ouro* por *cabelos*, *prata* ou *crystal* por *água*, já comuns a toda a poesia renascentista chegam a ser tão freqüentes em Góngora que parecem ter perdido sua qualidade metafórica, para converter-se nos substantivos normais da realidade que representam” (RAMOS, 1988, p. 15)

E avança neste ponto,

Na língua poética do Renascimento e do Barroquismo (...) palavras como *pérolas* passavam a ser quase o nome poético de *dentes*. Um poeta que dissesse por exemplo (falando sempre de uma jovem), *Ella toda, marfil, menudas perlas, / rosas con nieve, y un clavel hendido*, seria perfeitamente compreendido por um leitor habituado a essa poesia, porque aí há cinco metáforas que são cinco tópicos: *marfim* = *fronte*, *pérolas* = *dentes*, *rosa e neve* = o rosado e o branco da *cútis*, *cravo* = *lábios*. (RAMOS, 1988, p. 15)

Mas as metáforas em Góngora podem ganhar um maior aprofundamento, como em um trecho da estrofe 24 do “Polifemo”, em que Ácis chega a um ribeiro:

chegou Ácis; das duas luzes belas
doce Ocidente vendo o sono brando,
a boca deu, e os olhos deu, em tudo,
ao sonoro cristal, ao cristal mudo.

⁸⁵ - No volume de poemas de Góngora traduzido por Péricles Eugênio o vocábulo “Sol” aparece 9 vezes nos sonetos, sendo 8 vezes em maiúsculo e apenas 1 em minúsculo, na tradução aparece 6 vezes em minúsculo e 3 em maiúsculo. No poema “Polifemo e Galatéia”, “Sol” surge 4 vezes no original sendo 1 vez maiúsculo e 3 vezes minúsculo, na tradução todas estão em minúsculo. Na “Soledade Primeira”, “Sol” aparece 6 vezes, 3 maiusculos e 3 minusculo, da mesma forma a tradução, na “Soledade Segunda”, com 1 ocorrência dá-se o contrário, enquanto em Góngora está minúsculo na tradução maiscula, por fim, no panegerico “Sol” ocorre ter’s vezes 2 vzes maisucula e 1 minuscula, na tradução todos estão emmasiculo. Vale reineterar, este levamtamno foi feito apenas em cima do texto do volume traduzido por Péricles, Eugenio, que trabalha com fragmentos de laguns poemas.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 115)

Para Dámaso Alonso, dar à boca o “sonoro cristal” seria beber a água do ribeiro, e dar aos olhos o “cristal mudo” seria observar “os membros adormecidos de Galatêia” (RAMOS, 1988, p. 15). O que ocorre neste caso, para Dámaso Alonso, é o desaparecimento do individual frente uma metáfora geral (cristal), “para restabelecer a individualidade é preciso acrescentar um adjetivo diferenciador (sonoro, mudo)” (RAMOS, 1988, p. 15). Dos vários outros exemplos citados por Dámaso Alonso, reproduzimos o seguinte, da segunda “Soledades”, por sua beleza imagética:

e qual mancebos tecem, mãos ligadas
festivas rodas e lugar despido,
coroam eles todo o encanecido
solo de lírios, que em flocos fragrantés
nevou maio, os seis choupos nada obstantes.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 209)

Onde “que em flocos fragrantés nevou maio” significa “os lírios brancos crescidos com a primavera” (RAMOS, 1988, p. 16).

Pensando nestas metáforas, vale a pena, como diálogo, trazer para esta exposição um pouco de um ensaio interessantíssimo do poeta, romancista e ensaísta cubano Severo Sarduy. O ensaio se intitula “Sobre Góngora: a metáfora ao quadrado”, presente em sua obra *Escrito sobre um Corpo* (1979). Sarduy é um verdadeiro barroquista tanto em sua obra poética e ficcional quanto nos seus ensaios. Em seus textos sobre Góngora, Sarduy, assim como Péricles Eugênio, parte das obras de Dámaso Alonso como ponto de partida para estabelecer sua leitura, entretanto, a grande diferença ente eles é que enquanto Dámaso Alonso utiliza a idéia de progressão de Bally, Sarduy parte para uma análise com base estruturalista (Barthes, Lacan), em seus textos a exemplificação muitas vezes é feita a partir do signo saussureano, onde as relações entre significante e significado são comumente utilizadas.

Neste ensaio, especificamente, Sarduy tenta descrever o processo de construção das metáforas na poesia de Góngora, para ele “o simples fato de ser escrita faz, na obra de Góngora, de toda figura, uma potência poética ao quadrado” (SARDUY, 1979, p. 82). E utiliza o seguinte exemplo para avançar em seu raciocínio: “Si el agua cristal, el cristal água”. Para Sarduy,

Esta metáfora ao quadrado pode apresentar-se em sua estrutura como uma reversão da metáfora simples. Alonso assinalou esse caráter

biunívoco: se a água, por exemplo, se metaforiza em cristal, o cristal será devolvido à água. Esse retorno, esse movimento de bumerangue, suporta seu elemento de *marca*, constituído por uma quantidade adverbial. Se a água foi metaforizada num cristal, o cristal vai aparecer como água *docemente* dura. (SARDUY, 1979, p. 82)

Seguindo em sua exposição, propõe agora uma leitura do seguinte verso: “Cristal, nieve, oro...”. Sarduy entende que

Esse jogo reativo da metáfora vai conduzir-nos a uma espécie de contaminação, a uma multiplicação geométrica, a uma proliferação da própria substância metafórica. Toda a realidade *legível* coincide, se precipita e se ordena nesse ponto em que se cruzam os *conceitos* do absoluto metafórico. Ao ver a palavra *ouro*, uma série de metonímias vai conduzir-nos ao longo de uma sucessão de objetos dourados. Ocorre assim com o cristal, com a neve... (SARDUY, 1979, p. 82)

Avançando nas metáforas gongorinas, Péricles Eugênio ainda apresenta uma série de exemplos com fórmulas diferentes, verdadeiras perífrases “incisivas e relampagueantes, ou elaboradas”. Como percebemos nos seguintes exemplos, onde

a uns falcões, nos guantes [luvas de ferro] dos falcoeiros, chama-lhes “os rápidos torvelinhos da Noruega”; vê o estreito de Magalhães como “de fugitiva porta / a dobradiça, embora estreita, abraçadora / de um oceano a outro”; dois mirtos, brancos de espuma, di-los “duas garças verdes da corrente”; a brisa correrá “vagas cortinas de volantes vãos”; uma fera foi “calçada de vento”; leva ao delírio o Cão celeste: “Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiendo el Can del cielo estaba”, e assim por diante. (RAMOS, 1988, p. 16)

Voltando a Severo Sarduy, ele também comenta sobre alguns destes exemplos acima, agora em outro ensaio, com o título de “Por uma ética do desperdício”, do mesmo livro *Escrito sobre um corpo*. O ensaio é um verdadeiro mapa do barroquismo, Sarduy traça ligações entre os barroquistas do período histórico até barroquistas contemporâneos, como, por exemplo, ao citar as *Galáxias* de Haroldo de Campos, que ele define como “mosaicos fonéticos (...) aliterações que se estendem em páginas móveis e que não remetem senão a si mesmas, tão frágil é a vértebra semântica que as une” (SARDUY, 1979, p. 73).

Mas voltando aos exemplos de Góngora, para Sarduy:

Chamar aos falcões “raudos torbellinos de Noruega”, às ilhas de um rio “paréntesis frondosos / al período (son) de su corriente”, ao Estreito de Magalhães “de fugitiva plata / la bisagra, aunque estrecha, abrazadora / de un Océano y otro”, é assinalar a artificialização, e este processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de irrisão, é tão radical,

que foi necessária para “desmontá-lo”, uma operação análoga à que Chomsky denomina meta-metalinguagem. A metáfora em Góngora já é, por si só, metalingüística, isto é, eleva ao quadrado um nível já elaborado da linguagem, o das metáforas poéticas, que, por sua vez, supõem ser a elaboração de um primeiro nível denotativo, “normal” da linguagem. (SARDUY, 1979, p. 60)

Assim, esta variação metafórica na obra de Góngora parte de uma “artificialização” da linguagem, que consciente de si, pode levar o poeta à fórmulas inusuais da linguagem comum.

Outro ponto que gostaríamos de salientar do ensaio de Sarduy, e que é para ele parte do comportamento barroquista, é o fato das análises de Dámaso Alonso acabarem sendo a base para novos discursos sobre a obra de Góngora, como nos dois casos que estamos abordando neste momento, o de Péricles Eugênio, foco principal deste estudo, e o do próprio Severo Sarduy. Para este:

O deciframento praticado por Dámaso Alonso envolve por sua vez – bonecas russas -, ao comentá-lo, o processo gongórico de artificialização. É este comentário sempre multiplicável – este próprio texto comenta agora o de Alonso, outro talvez (oxalá) comentará este – o melhor exemplo deste envolvimento sucessivo de uma escritura por outro que consitui o próprio barroco. (SARDUY, 1979, p. 60)

Quer isto dizer que estamos neste instante imersos neste processo de “bonecas russas”, pois comentamos o texto de Péricles Eugênio e Severo Sarduy, que comentaram Dámaso Alonso, que provavelmente comentou outros, e etc. O “oxalá” de Sarduy aqui se fez presente!

Como conclusão da presença de Severo Sarduy nesta exposição, apresentamos seu conceito de artificialização, já citada atrás, como a base da literatura dita barroca. Segundo ele:

O festim barroco nos parece, ao contrário, com sua repetição de volutas, de arabescos e máscaras, de chapéus confeitados e reluzentes sedas, a apoteose do artifício, a ironia e irrisão da natureza, a melhor expressão desse processo que J. Rousset reconheceu na literatura de toda uma “idade”: a *artificialização*. (SARDUY, 1979, p. 59)

Retornando ao texto de Péricles Eugênio, outra característica da poesia de Góngora apontada é a fórmula “A, se não B”, e suas similares: “A, já que não B”; “A, quando não B”. Abaixo damos exemplos de cada uma delas com as respectivas traduções feitas por Péricles Eugênio:

A, se não B:

Húmidas centellas, / si no ardientes aljófares sudando, / llegó Acis.

Úmidas chispas aquelas, / se não ardentes pérolas suando, / chegou Ácis.
 (“Polifemo”, 24, GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 114-115)

A, já que não B:

Ser bien quisiera, / ya que no áspid a su pie divino, / dorado pomo a su veloz carrera.

Deixando a esteira, / já que não áspide ao seu pé divino, / dourado pomo a sua veloz
 carreira.

(“Polifemo”, 17, 1988, p. 108-109)

A, quando não B:

Pálidas señas cenizoso, un llano / - cuando no del sacrílego deseo - / del duro oficio da.

Pálidas mostras cinerário plano, / quando não do ímpio intuito giganteu, / do duro ofício dá.
 (“Polifemo”, 4, 1988, p. 94-95)

Os exemplos acima são os básicos, mas existem várias outras fórmulas na poesia de Góngora, e que foram bem estudadas por Dámaso Alonso, como nos informa Péricles Eugênio. Mais uma vez, o que queremos salientar com estes exemplos é a coerência formal apresentada por Péricles Eugênio em sua tradução, não apenas mantendo os cultismos, mas os reconhecendo, o que é um fato essencial para uma boa tradução de poesia tão elaborada como a de Góngora.

Também faz parte dos processos artísticos de Góngora a “bimembração” do verso decassílabo. Péricles Eugênio salienta o fato de ter antecedentes, o que é importante para mostrar que o período Barroco é muito mais de intensificações de processos já conhecidos, oriundos muitas vezes do classicismo renascentista, do que um movimento “vanguardista”, que trabalhe com novidades ou rompimentos com a tradição. Desta forma, estamos muito mais no plano do gosto do que no plano da inovação.

Outra vez se apoiando em Dámaso Alonso, Péricles descreve cinco tipos de bimembração na poesia de Góngora. A primeira seria a mais simples, podendo ocorrer ou com antítese,

vivo te aborrecí, te lloro muerto,

ou sem contraposição,

las artes guarda y los ingenios cría.

Um segundo tipo seria a “repetição, na segunda parte do decassílabo, de elementos fonéticos idênticos ou muito parecidos com os da primeira parte” (RAMOS, 1988, p. 17). Os exemplos com os mesmos vocábulos são:

Cama de **campo** y **campo** de batalla (acentos na 4.^a e 6.^a sílabas)

Nace en sus **ondas** y en sus **ondas** muere (4-8)

Exemplos com paronomásia:

muerta de **amor**, y de **temor** no viva (4-10)

que dulce **muere** y en las aguas **mora** (4-10)

Agora, exemplo de exploração de sílabas parecidas, num caso já visto por nós anteriormente:

infame **turba** de noct**urnas** aves (4-8)

Ou, exemplo que ressalta a palavra inicial e final:

Grave, de perezosas **p**lumas **g**lobo.

O “g” alitera na palavra inicial e final, também consta uma aliteração interna entre os “pp” de “perezosas” e “plumas”.

O próximo tipo apresentado é muito interessante, trabalha muito o lado lúdico da poesia barroca, o processo consiste na repetição ou contraposição de cores iguais ou diferentes, tudo de maneira análoga:

Nieve el pecho y **ar**miños el pellico

ou, ao inverso,

Negras violas, **blancos** alelies.

O quarto caso seria a repetição de “elementos morfológicos e sintáticos” na segunda parte do verso. Vejamos os exemplos:

Confunde el sol y la distancia nega.

Gimiendo tristes y volando graves.

Jaspes calzada y pórpidos vestida.

O último caso de bímembração do decassílabo seria o que ocorre “quando há uma forte pausa de sentido no centro do verso, a qual pode chegar a considerar-se como uma pausa rítmica que distribui o decassílabo em duas zonas, cada uma das quais leva um acento principal” (RAMOS, 1988, p. 18). Segue exemplos:

Pavón de Venus es, | cisne de Juno (6 agudo + 4)

Fugitivo cristal, | pomos de nieve (6 agudo + 4)

peinar el viento, | fatigar la selva. (4 grave + 5)

Venus del mar, | Cupido de los montes (4 agudo + 6)

(RAMOS, 1988, p. 18)

Este efeito da bímembração, como salienta Péricles Eugênio, foi muito utilizado por Góngora na finalização das oitavas do seu “Polifemo”, além de várias outras no interior das oitavas.

Os “hipérbatos” também figuram na poesia de Góngora. Para Péricles Eugênio o que Góngora

tinha em mente era escrever um espanhol imperial como o latim literário o fora, compreende-se que adotasse para a sua língua, já tão alatinada nos vocábulos, uma ordem de palavras que evocasse a latina, máxime nos casos de anteposição do predicado, ou do predicativo ao verbo de ligação. Outros hipérbatos seriam devidos à imitação de prosadores e poetas, como a separação do adjetivo de seu substantivo. De ambos os grupos há precedentes espanhóis desde o século XV, sendo apontado já nas polémicas do século XVII o nome de Juan de Mena como precedente de Góngora, e menos o de Garcilaso. Também em Herrera não faz falta o hipérbato. (RAMOS, 1988, p. 18)

O próprio verso inicial do “Polifemo” é um hipérbato, “Estas que me dictó rimas sonoras”, onde “rimas sonoras” está separada do seu determinante “Estas”. Em sua tradução Péricles Eugênio manteve o hipérbato, como se era de esperar: “Estas que me ditou rimas sonoras” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 93).

Também aponta a estrofe 6 do “Polifemo” como exemplo expressivo do hipérbato na poesia de Góngora, reza a estrofe:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue úmbrio
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres áspero cabrío

de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

(RAMOS, 1988, p. 19)

Quando lemos a tentativa de Péricles Eugênio de colocar a estrofe em ordem direta no português é que nos damos conta do intrincamento verbal criado por Góngora:

pois o melancólico vazio deste formidável bocejo da terra (= o espaço vazio da caverna) é bárbara choça, albergue sombrio e redil espaçoso para Polifemo – horror daquela serra -, onde ele encerra quanto áspero gado cabrum esconde os cumes dos montes: quantidade bela, que um assobio junta e que um penhasco sela. (RAMOS, 1988, p. 19)

Já em sua tradução em verso:

Daquele formidável pois da terra
bocejo, o melancólico vazio
a Polifemo, horror daquela serra,
bárbara choça é, pouso sombrio
e espaçoso redil no qual encerra
quanta dos montes o áspero feitio
grei de cabras esconde: cópia bela,
que um silvo junta e que um penhasco sela.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 97)

As inversões são tantas que temos a sensação sonora da leitura, o sentido vai ficando incrustado pelas “grimpas da montanha”, para recuperar um verso de Péricles Eugênio. Segundo Péricles, os hipérbatos pertencem “à maneira” de Góngora, e sua leitura seria forçar o leitor a ler como em latim, procurando as palavras que se correspondem, e conclui dizendo que os hipérbatos na Espanha tiveram influência italiana, uma delas seria de Benedetto Varchi (1503-1565), que Dámaso Alonso utiliza para explicar poemas que se iniciam com hipérbatos, como no caso do “Polifemo” de Góngora.

Ocorre também na poesia de Góngora o caso do “Ablativo Absoluto”. Mais uma vez com o intuito de dar expressividade e ou evitar a “rectitud que llaman los Rhetóricos”, no dizer de Díaz de Rivas, à poesia. Dámaso Alonso assinala “que os ablativos absolutos se usaram na Espanha desde os primeiros monumentos literários e continuaram a usar-se até nossos dias” (RAMOS, 1988, p. 20), assim como no português na forma de orações reduzidas, conclui Péricles Eugênio. O caso a ser exposto na poesia de Góngora está nas “Soledades”, onde ocorre um acúmulo de ablativos no seguinte trecho:

Vulgo lascivo erraba
 - al voto del mancebo,
 el yugo de ambos sexos sacudido –
 al tiempo que - de flores impedido
 el que ya serenaba
 al región de su frente rayo nuevo –
 purpúrea ternerueta, conducida
 de su madre, no menos enramada,
 entre alboques se ofrece...

(RAMOS, 1988, p. 20)

Teria este trecho dois ablativos, um em “o voto do mancebo, o jugo dos dois sexos sacudido”, e outro em “de flores impedido o raio novo que já serenava a região de sua testa”. Para Péricles Eugênio, embora difíceis, estes versos podem ser interpretáveis. Por isso reproduzimos abaixo a tradução dos versos citados:

Vulgo lascivo errava
 - ao juízo do mancebo,
 o jugo dos dois sexos sacudido –
 ao tempo que – de flores impedido
 285 o que já serenava
 a região de sua frente novo Febo –
 purpúrea vitelinha, conduzida
 por sua mãe, não menos enramada,
 entre alboques se oferta, acompanhada
 290 por moçada florida.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 181)

A nota explicativa para décima seria que “andava por todo lado uma multidão alegre de serranos que pareceram ao mancebo livres do jugo conjugal; ao mesmo tempo, entre música de alboques e acompanhada de jovens floridos, surge uma vitelinha purpúrea (i.é., resplandescente, D. A.), cheios de flores seus chifrinhos que, como raios de luz (de Febo, de sol, na tradução), já serenavam sua frente; conduzia-a a mãe dela, não menos enramada” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 181).

Passa vista também nas hipérboles gongorinas Péricles Eugênio, mas neste ponto diz não ser próxima do gosto atual. Exemplos de hipérboles são estes em relação ao “Polifemo”: “um monte eminente de membros”; “um olho ilustra o orbe de sua testa, êmulo quase do maior luzeiro” (Sol).

Outros exemplos apresentados por Péricles Eugênio são: “a barba do Ciclope é uma ‘torrente impetuosa’, filha deste ‘Pireneu’ que é Polifemo” (RAMOS, 1988, p. 21). Ou este outro, do caso “das plumas de um cisne, tão brancas que servem de nevada inveja

à pele de Espio e Galatéia, as quais, por sua vez, têm a pele tão branca, que faz obscurecer a própria espumas dos mares” (RAMOS, 1988, p. 21).

As perífrases também estão presentes na poesia de Góngora, exemplo dado por Péricles Eugênio é que Góngora não diria “peru”, mas, sim, “arrogante esplendor do último Ocidente”. Apoiando-se em Dámaso Alonso novamente, Péricles Eugênio diz que “o eufemismo pode ser uma causa para esse procedimento, que corresponde à mesma razão que produz a metáfora” (RAMOS, 1988, p. 21). Ainda segundo Dámaso Alonso, Góngora se não utiliza

a noção direta e a palavra correspondente, é para substituí-las por uma alusão descritiva que permite atrair ao primeiro plano algumas qualidades do objeto que têm maior interesse por serem belas essas qualidades, ou se não, (...) por serem as que o incluem dentro das formas tradicionais do pensamento greco-latino. (RAMOS, 1988, p. 21)

Este recurso vai ser identificado por Severo Sarduy, em seu artigo “Por uma ética do desperdício”, como um mecanismo de artificialização do barroco denominado “proliferação”. A proliferação

consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura - que chamaríamos leitura radial - podemos inferi-lo. (SARDUY, 1979, p. 62)

Severo Sarduy trabalha com a idéia de proliferação em dois níveis, um com a idéia de uma leitura radial mais acessível ao significado obnubilado, e outro, com uma leitura radial *deceptiva*, pois a cadeia de significantes não é suficiente clara para a obtenção de um “significado preciso”. Do primeiro caso, Sarduy cita um exemplo retirado do romance *El Siglo de las Luces*, de Alejo Carpentier, onde com o objetivo de conotar o significado de “desordem”, o romancista “traça ao redor do significante (ausente) uma enumeração de instrumentos astronômicos usados arrevesadamente e de cuja leitura inferimos o caos reinante” (SARDUY, 1979, p. 63). Segue abaixo o trecho do romance comentado:

Colocado no pátio, o relógio de sol se havia transformado em relógio de lua, marcando invertidas horas. A balança hidrostática servia para comprovar o peso dos gatos; o telescópio pequeno, enfiado pelo cristal partido de uma clarabóia, permitia ver coisas nas casas próximas, que faziam Carlos rir equivocadamente, astrônomo solitário no alto de um armário. (SARDUY, 1979, p. 63)

Exemplos destas perífrases, ou proliferações, em Góngora são encontrados nos versos abaixo que trazem subentendidos a idéia do “incenso”:

el dulcemente aroma lagrimal
que fragrante del aire luto era

(RAMOS, 1988, p. 21)

Ou a seguinte perífrase para o vocábulo “galinha”:

... negras, cristadas aves,
cujo lascivo esposo vigilante
doméstico é do Sol núncio canoro,
e, - de coral barbado – não de ouro
cinge, porém, de púrpura, turbante.

(RAMOS, 1988, p. 21)

Já as “Alusões Mitológicas” presentes na poesia de Góngora são na maioria das vezes verdadeiras metonímias. Como exemplificação Péricles Eugênio recorre mais uma vez na autoridade de Dámaso Alonso, e expõem os seguintes casos:

O amor se reduz a um menino, Cupido; a guerra, a Marte; a música e suas propriedades, a Orfeu ou Anfião; a velocidade, a Atalanta; a avareza, a Midas; a beleza masculina, a Adônis ou Ganimedes; a fidelidade erótica, a Eco (e ao eco) ou a Clície e o heliotrópio; a esquivez, ao louro (Dafne); o amor fraterno, ao álamo (por causa das Helíades e Faetonte); os zelos, ao javali; a delação, ao bufo; a imortalidade e a renovação eterna, à Fênix. Dóris é o mar, Baco, o vinho, Ceres, as messes. Júpiter é aludido obliquamente: a fera que mentiu ao amante de Europa, porque o touro não era touro de verdade e sim Júpiter. Nas alusões mais puras, não se nomeia a figura mitológica. (RAMOS, 1988, p. 22)

Um caso de alusão pura estaria no seguinte trecho da estrofe 41 do “Polifemo”, em tradução de Péricles Eugênio:

Entre as ondas e a fruta Ácis imita
o que sempre jejua em penas graves:
que, em tanta glória, inferno são não breve
fugitivo cristal, pomos de neve.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 133)

Em nota a esta estrofe, Péricles Eugênio diz que “Ácis, assim, imita Tântalo: a água e a fruta sempre fogem a este, que, em seu grave castigo, sofre sede e fome; e, em meio à glória de estar em tal companhia, para Ácis não é escasso inferno fugir-lhe o

crystal (= corpo de Galatéia) e os pomos de neve (= seus seios)” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 133). Assim, neste caso fica clara a sutileza das alusões, sem um conhecimento prévio da mitologia grego-latina fica difícil uma maior compreensão deste trecho do poema, por conseguinte voltamos a questão da poesia de Góngora não se voltar ao vulgo, ao leitor comum, mas, sim, exigir certo elitismo cultural (e não propriamente social) do seu leitor.

O próximo recurso analisado por Péricles Eugênio é a “Oposição”, ou seja, a presença forte do contraditório na poesia de Góngora, o que é também uma das denominações próprias do Barroco. Convém ressaltar neste ponto, que Péricles Eugênio vê Góngora não como barroco, mas como maneirista, segundo ele “isso tudo [os processos que estamos apresentando], que é a maneira de Góngora, sabe-se que também é uma característica do Barroco ou, diríamos, do Maneirismo; é a contribuição nova do século de Góngora, que também mexe nas artes plásticas, por exemplo.” (RAMOS, 1988, p. 24). Em nota, Péricles Eugênio diz compreender Góngora como maneirista no sentido apresentado por Hatzfeld, e que seus discípulos seriam, sim, barroquistas.

Voltando à “Oposição”, ela seria, portanto, uma marca muito presente no Barroquismo espanhol, em que haveria um “plano entusiasta” e um “plano desenganado”, no dizer de Dámaso Alonso. Exemplo do “plano entusiasta” estaria no poema “Ilustre y hermosísima María”⁸⁶, principalmente no terceto final, com o topos do *Carpe diem* envolto de cores e iluminação. Abaixo o poema na tradução de Péricles Eugênio:

1583

Ilustre e formosíssima Maria,
enquanto deixam ver-se a qualquer hora
em tuas faces a rosada Aurora,
Febo em teus olhos e na frente o dia,

e enquanto com gentil descortesia
mexe o vento à madeixa voadora
que a Arábia nos seus veios elabora
e o rico Tejo nas areias cria;

antes que Febo com a idade eclipsado
e o claro dia feito noite obscura
a Aurora fuja do mortal nublado;

⁸⁶ - O título é retirado do verso inicial do poema de Góngora, o nosso Gregório de Matos parece o ter utilizado em um de seus poemas, onde consta “Discreta, e formosíssima Maria”, entretanto, o verso já estava em Garcilaso de la Veja (1503-1536), em sua “Égloga III”, “aquella voluntad honesta y pura, / ilustre y hermosísima María, / que en mí de celebrar tu hermosura”. A intertextualidade é uma marca constante do período Barroco, embora a crítica maldosa, em certos momentos, definisse esta ocorrência como plágio.

antes de o que hoje é em ti ruivo tesouro
 vencer a branca neve na brancura,
 desfruta a cor, desfruta, e a luz, e o ouro.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 43)

Já no poema “Mientras por competir com tu cabello”, tendo o mesmo topos do *Carpe diem* como fundo no primeiro terceto, entretanto com um final desolado, como consta na tradução abaixo de Péricles Eugênio:

1582

Ora que a competir com teu cabelo
 ouro branhido ao sol reluz em vão,
 e com desprezo, no relvoso chão,
 vê tua branca frente o lírio belo;

ora que ao lábio teu, para colhê-lo,
 se olha mais do que ao cravo temporão,
 e ora que triunfa com desdém loução
 teu colo do cristal, que luz com zelo;

colo, cabelo, frente, lábio ardente
 goza, enquanto o que foi na hora dourada
 ouro, lírio, cristal, cravo luzente

não só em prata ou viola cortada
 se torna, mas tu e isso juntamente
 em terra, em fumo, em pó, em sombra, em nada.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 39)

Outra “Oposição” trabalhada por Dámaso Alonso, em sua *Poesía española*, e exposta em sua introdução por Péricles Eugênio, estaria no confronto entre a “beleza” e a “monstruosidade”. Aponta Péricles Eugênio que

A beleza da mulher, para o cordovês, é um entrecruzamento de resplandecentes e belos materiais, como se vê de Galatéia:

son una y outra luminosa estrella
 lucientes ojos de su blanca pluma,
 si roca de cristal no es de Neptuno,
 pavón de Venus es, cisne de Juno.

Para a monstruosidade, basta notar a descrição de Polifemo ou, quanto ao campo do que é noturno e ameaçador, a de sua gruta tenebrosa. Acentua Dámaso Alonso que, junto ao elemento de beleza que vinha de Petrarca há agora um elemento novo. “Para expressá-lo, deve-se recorrer a imagens de violência: é uma sublevação telúrica, uma gigantesca ascensão de seiva vital. Há (...) terríveis desejos, um prurido que nunca se sacia. A tradição de beleza (...) está como envolta por

ameaçante furacão, como a delicadeza e a graça de Galatéia pelo gigantesco amor do Ciclope. Esse impulso não se sabe de onde vem: expressa-se em paisagens lóbregas, em sítios desérticos entre penhascas, como na caverna ciclópica; estala em terríveis ímpetos, como no amor e ódio de Polifemo; ferve na terrível feracidade da Sicília, em seu campo de espigas e vinhedo”. Isso tudo, que é a maneira de Góngora, sabe-se que também é uma característica do Barroco, ou, diríamos, do Maneirismo; é a contribuição nova do século de Góngora. (RAMOS, 1988, p. 23-24)

A idéia de Góngora como maneirista é tomada por Péricles Eugênio na concepção de “Maneirismo” de Helmut Hatzfeld. Segundo este, em seu *Estudios sobre el Barroco*, no capítulo sobre “El ‘Manierismo’ de Góngora en su ‘Soledad Primeira’”:

La concepción de un Góngora barroco se ha desplegado. Se ha desplegado en el sentido de que su “manierismo” no se comprende ya como un Barroco temprano amanerado, sino como estilo propio que caracteriza formalmente la época de manera más concreta, época que había sido designada con el nombre de Renacimiento tardío – el único Renacimiento que, por otra parte, conoce España – y en el que participan en grado diferente en cuanto al amaneramiento renacentista Boscán, Garcilaso, Herrera y, muy particularmente, Góngora. (HATZFELD, 1966, p. 256)

Mais um recurso da poesia de Góngora é a “Correlação”, procedimento antigo da poesia, e que consiste comumente no “verso de cima se aplicar, por partes, ao de baixo (teoricamente as palavras se reportam no mesmo verso, ou entre versos)” (RAMOS, 1988, p. 24). Exemplo disto pode ser retirado dos seguintes versos da estrofe 24 do “Polifemo”:

a boca deu, e os olhos deu, em tudo,
ao sonoro cristal, ao cristal mudo.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 115)

Neste caso, “a boca deu” está em correlação com “ao sonoro cristal” (água), e “os olhos deu” em correlação com “ao cristal mudo” (referência à brancura de Galatéia).

Um caso mais complexo de correlação estaria no soneto “Mientras por competir con tu cabello”, poema já foi reproduzido por nós acima, na tradução de Péricles Eugênio. No primeiro terceto do poema as palavras do primeiro verso se correlacionam com as do terceiro verso:

colo, cabelo, fronte, lábio ardente
goza, enquanto o que foi na hora dourada
ouro, lírio, cristal, cravo luzente

As correlações estão presentes em “colo” correspondendo à “cristal”, “cabelo” à “ouro”, “lábio” à “cravo” e “frente” à “lírio”. Em sua tradução Péricles Eugênio manteve todos estes substantivos nos respectivos versos para manter a correlação, dizemos isto porque o verbo “goza”, no 2.º verso deste terceto, se encontra no 1.º verso na versão original,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fué en tua edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

ou seja, houve uma mudança, provavelmente por questões métricas, apenas no único vocábulo possível sem que afetasse a correlação. Também nos chama a atenção Péricles Eugênio para outro procedimento presente no soneto, o denominado “semeadura e colheita”. Diz: “Repare-se que nas quadras Góngora fala de cabelo e ouro, frente e lírio, lábio e cravo, cristal e colo, com dois versos para cada par, e no primeiro terceto recolhe todas essas palavras em duas simples linhas, conclusivamente” (RAMOS, 1988, p. 25).

Indo num sentido próximo, Severo Sarduy também apresenta uma visão destas correlações, utilizando o termo “espelho” como nomenclatura para um efeito que acreditamos ser o mesmo da “correlação”. Segundo Sarduy:

Uma linha virtual atravessa o poema e divide seus versos em duas partes simétricas que se opõem e se duplicam mutuamente, como o espaço de um espelho e o espaço real. De ambos os lados dessa linha se encontram as unidades de som (e de sentido), de significante (e de significado). (SARDUY, 1979, p. 84)

Esta simetria de oposições pode se estender para um plano maior, como Severo Sarduy explora numa visão geral das “Soledades” de Góngora:

Na “Soledad Primera” o interessante é que esta linha atravessa também o relato. Notemos que o velho pastor recebe o naufrago assiste a uma boda, ele que tinha abandonado a terra por causa de uma frustração amorosa. A simetria que se impõe:

naufrago / afogado
boda realizada / boda frustrada

poderia se estender a todo o texto, e talvez às quatro *Soledades* se o projeto do autor se tivesse realizado (quatro idades do homem: juventude, adolescência, virilidade e senectude, ou talvez, quatro lugares de solidão: campos, ribeiras, selvas e ermo). (SARDUY, 1979, p. 84-85)

Como já foi dito, e Péricles Eugênio reafirma,

Góngora não escrevia para o vulgo, mas para os leitores de ilustração, ajustando-se a uma corrente teórica que pontificava em seu tempo, com Carrillo e outros. Por isso mesmo, como frisa Dámaso Alonso, Góngora é um poeta difícil, só capaz de entregar seus segredos a quem dispõe da chave deles, isto é, para quem conhece os processos que ele usa. E é um poeta difícil, mesmo hoje, no entendimento de determinados versos. (RAMOS, 1988, p. 25)

Realmente, o conhecimento dos processos é essencial para uma leitura correta da poesia de Góngora, e mais ainda no exercício de tradução desta mesma poesia, o que a introdução, ao volume das traduções de Góngora por Péricles Eugênio, vem demonstrando nesta nossa exposição é que o tradutor se preocupou em deslindar estes processos, e a partir disto manter-se coerente em sua tradução com o texto original de Góngora.

A dificuldade da poesia de Góngora é trabalhada rapidamente por Péricles Eugênio no item “Obscuridade, Dificuldade”, disto nem mesmo Dámaso Alonso, um dos principais, se não o principal, estudioso da poesia de Góngora parece ter escapado. O problema é levantado por Péricles Eugênio sobre uma passagem do poema “Panegírico ao Duque de Lerma”. Para ele, não parece “em extremo convincente a decodificação” da leitura de Dámaso Alonso. Porém antes de apresentar a glosa de Alonso, e expor sua própria interpretação, Péricles Eugênio registra toda a sua dívida ao ensaísta espanhol, diz que “sem seus trabalhos – a tanto monta nossa dívida – não teria sido possível a realização deste livro” (RAMOS, 1988, p. 25). Antes ainda de expor os versos do poema em discussão, reafirma a “dívida” e a “gratidão” pelos estudos de Dámaso Alonso. O trecho em questão é a primeira oitava do poema “Panegírico ao Duque de Lerma”. Segue a oitava no original e na tradução de Péricles Eugênio:

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
bese el corvo marfil hoy de esta mía
sonante lira, tu divina mano;
émula de las trompas su armonía,
el séptimo Trión de nieves cano,
la adusta Libia sorda aún más lo sienta
que los áspides fríos que alimenta.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 224)

Se arrebatado mereci algum dia,
Euterpe, a soberana tua lição,

beije o curvo marfim desta macia
 sonante lira, tua divina mão;
 emulando com as trompas na harmonia,
 de neves branco o sétimo Trião
 sinta-o inda mais a Líbia surda e odienta
 do que áspides frias que alimenta.

(GÓNGORA Y ARGOTE, 1988, p. 225)

Dámaso Alonso entende da seguinte forma o trecho:

Se algum dia, arrebatado de furor poético, mereci que tua me inspires, ó Musa Euterpe, hoje desejo mais que nunca que tua divina mão beije o curvo marfim desta sonora lira minha. Competidora hoje das heróicas trompas, sua harmonia seja sentida pelo Setentrião, branco de neves, e pela requeimada Líbia, ainda mais surda do que as frias áspides que engendra. (RAMOS, 1988, p. 26)

Para Péricles Eugênio, o trecho “el séptimo Trión de nieves cano” (“o Setentrião branco de neves”) não seria o “Setentrião”, para ele seria “a lira do poeta, por ter sete cordas, como o Setentrião tem sete estrelas, e branco de neve porque seus braços são de marfim, como o próprio poeta diz” (RAMOS, 1988, p. 26). Desta forma, embora o sentido dos quatros versos iniciais fiquem iguais à leitura de Dámaso Alonso, na leitura de Péricles Eugênio o sentido seria diferente, como ele expõe abaixo:

“êmula das trompas sua harmonia” (ablativo absoluto), minha lira (“o Setentrião branco de neves”, objeto direto), a adusta Líbia surda ainda mais a sinta “do que as áspides frias que alimenta”, isto é, sinta mais a música do que sente as áspides. A referência à Líbia se completará com outras ao Oriente e ao Ocidente, de modo a abranger o mundo. (RAMOS, 1988, p. 26)

Por fim, Péricles Eugênio justifica esta diferença de interpretações como um efeito do processo de tradução, uma vez que o poema precisa ser entendido antes de ser traduzido, e o entendimento gera visões diferentes, sem dúvida, e que no caso específico de Góngora demonstra ainda mais a dificuldade de sua poesia.

É com estas considerações sobre a obscuridade e as dificuldades na poesia de Góngora que Péricles Eugênio encerra a descrição e exemplificação dos recursos lingüísticos utilizados por Góngora em sua poesia, e deixa como bibliografia especializada básica dos estudos gongorinos as *Cuestiones gongorinas* (1927), de Alfonso Reyes, e os vários livros sobre Góngora de Dámaso Alonso, dos quais vários foram citados nesta apresentação.

Como comentamos anteriormente, a reabilitação da obra de Góngora se deu de forma sistemática a partir do final do século XIX, antes, com a implantação da corrente neoclássica combatendo o mau gosto do período barroco, Góngora foi classificado como poeta de poesia “obscura” e “de frase inchada” frente a “expressão clara e sem retorcimentos” dos neoclássicos. Embora os sonetos e letrillas de sua primeira fase tenham tido uma recepção um pouco melhor, o Góngora dos poemas como o “Polifemo” e as “Soledades” foi “condenado como incompreensível, arrevesado, artificial, de conteúdo escasso pelos manuais de história da literatura ou mesmo críticos de maior envergadura” (RAMOS, 1988, p. 27).

Contudo, a reabilitação de Góngora, e o fim da sua proscricção, para usar o termo de Péricles Eugênio,

começou com Verlaine (1844-1896), que, embora, não soubesse espanhol, o tinha como um de seus “poetas malditos”. Rubén Darío contagiou-se com essa admiração em Paris, e pela volta do século a havia de transplantar para a Espanha. Os modernistas e os membros da geração de 1898 simpatizavam com Góngora, que para eles tinha semelhanças com Mallarmé, semelhanças essas que Alfonso Reyes e Dámaso Alonso apontaram como bastante ilusórias. Com Alfonso Reyes, por volta de 1910, começam os estudos sérios sobre Góngora, continuados com dedicação e persistência por Dámaso Alonso. Saem grandes edições de Góngora (Foulché Delbosc e depois Millé), estuda-se a sua vida (Miguel Artigas), e afinal a geração da García Lorca, Jorge Guillén e outros grandes poetas salienta a altitude poética do cordovês. Basta dizer que García Lorca acentua a formação de latinista de Góngora para explicar traços de seu estilo. Hoje, desfeito o mito das duas fases de Góngora, o poeta é tido como um dos mais representativos do Maneirismo europeu. Sua influência, até o Arcadismo, foi incontestável em Portugal e no Brasil, e assim estética e historicamente Góngora não pode ser desconhecido ainda hoje, em nosso meio. (RAMOS, 1988, p. 28)

É interessante notar que a redescoberta da obra de Góngora tenha ocorrido de fora da Espanha, se, como nos aponta Ana Suárez Miramón, em sua introdução à *Góngora: Antologia poética* (1983), o romantismo “opuesto a la diferenciación entre literatura y vida, no puede admitir el arte de Góngora, totalmente alejado de la realidad” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 23), mesmo na Espanha pós-romântica ainda juízos pejorativos tenham se mantidos vivos, como, por exemplo, num comentário de Menéndez Pelayo, que, ainda em 1896, afirmava que em sua última fase Góngora chegou “al nihilismo poético, a escribir versos sin idea y sin asunto, como meras manchas de color o como mera sucesión de sonidos” (1983, p. 23).

Por outro lado, enquanto na Espanha Góngora ainda era tratado de forma canhestra, mesmo em fins do século XIX, na França a sua situação era diferente, sobre este ponto, Ana Suárez Miramón expõe um paralelo de características da obra de Góngora com o período parnasiano e simbolista francês, como por exemplo, “las coincidencias en el cultivo de la forma, en la acentuación del color, en el empleo de metáforas, cuyos elementos se hallan en la realidad totalmente alejados, y en la acumulación de materias preciosas, son el origen de la admiración por la poesía gongorina” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 24). Também reafirma o gosto de Paul Verlaine por Góngora, Verlaine que, embora não soubesse espanhol, tinha o verso final das “Soledades” como lema de sua poesia, verso que diz: “a batallas de amor campos de pluma”.

Ana Suárez Miramón discute também sobre a relação de Góngora e Mallarmé, da qual Alfonso Reyes e Dámaso Alonso apontam como ilusórias. Segunda ela:

El caso de Mallarmé ofrece un interés especial, porque a pesar de no citar al poeta español en ningún momento de su obra, ofrece bastantes coincidencias externas y adjetivas en las cualidades de sus poesías. Las relaciones entre estos dos poetas, estudiadas por Rémy de Gourmont, Alfonso Reyes, F. Miomandre y Zdislas Milner, no han demostrado ninguna influencia de Góngora sobre el francés. Sin embargo, es interesante su coincidencia en el punto de partida de su arte: la antirrealidad, característica que inicia Mallarmé y que informa gran parte de la poesía del siglo XX. (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 24)

Por nossa parte, reforçados principalmente pelo que nos ensina Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, o gosto destes poetas e críticos citados é, provavelmente, a proximidade de perspectiva da imagética da poesia de Góngora com as tendências da poesia moderna, que aflora pelo simbolismo francês, assim como, pelo expressionismo alemão, entre outras tantas vertentes pré-modernas. Encontramos, deste modo, tanto na poesia de Góngora quanto na poesia moderna o hermetismo, o obscuro, o poder mágico do vocábulo, e, até mesmo, esta separação radical da poesia e a realidade, fruto muitas vezes na poesia moderna mais de uma posição crítica, frente uma sociedade européia decadente e imperialista, que levaria o mundo a duas grandes guerras, do que poetas alienados de seu tempo, como podem parecer nesta poesia dita pura e fria das poéticas da modernidade.

Também parece ser este o caminho tomado por Ana Suárez Miramón, ao afirmar que

Si el pretexto para ocuparse de Góngora fue el tercer Centenario de su muerte, la verdadera razón real fue su parentesco con las tendencias poéticas modernas. Lo que se descubrió de Góngora fue su capacidad de recrear, cerebral e imaginativamente a la vez, las lejanas relaciones entre las cosas de la naturaleza o del mito, como ha demostrado Hugo Friedrich en sus estudios sobre la lírica moderna. (GÓNGORA Y ARGOTE, 1983, p. 25)

Contudo, não deixa de ser interessante verificar uma visão oposta a esta apresentada, colocando a poesia de Góngora dentro de um viés possível de leitura realista, ou de leitura da realidade, como Severo Sarduy propõe em seu artigo “Sobre Gôngora: a metáfora ao quadrado”, segundo ele:

Em toda metáfora gongórica a categoria primeira, o código de leitura, é o simbólico: a partir dele se lê a realidade. A poesia é um projeto de cultura, que se sustenta na cultura, e tudo o que é exterior a esta toma com relação à linguagem a conotação de referência. Daí essa resistência que, durante séculos, deu ao adjetivo gongórico um sentido equívoco. (SARDUY, 1979, p. 83)

E conclui Severo Sarduy, avançando nesta idéia de referenciação da poesia de Góngora com a realidade, embora uma leitura da realidade um tanto enviesada, dizendo que:

O código de leitura, o espelho “embora côncavo, fiel”, em que se vem refletir o real, é uma língua composta por todos os elementos culturais do Renascimento: referências mitológicas, astronômicas, plásticas, literárias, etc. Esse *saber* ordena a natureza e a interpreta a partir de suas concepções rígidas. Se há noções que devem ser eliminadas, outras devem ser tratadas segundos cânones retóricos fixos. Para Góngora a poesia não se inventa, mas, ao contrário, pertence a um mundo *já* formado, de leis fixas. (SARDUY, 1979, p. 84)

Portanto, mesmo com todo seu hermetismo e sua obscuridade, a obra de Góngora traz em seu bojo a realidade de uma época, a dificuldade de sua leitura estaria em desvendar esta realidade escondida, o que apenas pode ser feito com base no conhecimento da cultura renascentista, o que nem sempre está aberto para todos os leitores.

No Brasil, as influências de Góngora, segundo nos aponta Péricles Eugênio, foram vistas num Manuel Botelho de Oliveira, primeiro poeta brasileiro publicado. Também ressoam na obra de Gregório de Matos, além do “códice da Academia Brasilica dos Esquecidos (Bahia, 1724-1725). Também teve forte impacto na poesia do poeta mineiro Cláudio Manuel da Costa.

Fica desta forma apresentado, mesmo que de forma esquemática, o trabalho de Péricles Eugênio da Silva Ramos em sua tradução da poesia de Góngora. Aos poucos vamos percebendo que o processo de tradução, e isto incluem os outros poetas traduzidos por ele, necessita do entendimento do processo criativo do poeta em pauta, além da apresentação bibliográfica do poeta (longa ou curta, dependendo do caso), seus principais críticos e estudiosos, e a partir disto a tradução em si, que muitas vezes, como foi discutido atrás, gera sentidos diferentes de compreensão durante sua leitura. Não à toa a tradução como via crítica, desenvolvida por Haroldo de Campos, aproxime-se das traduções de Péricles Eugênio. E o que é mais importante, o método empregado por Péricles Eugênio se mantém equânime em todas suas traduções, acusando poucas variações. Além disto, vale ressaltar que os dados biográficos apresentados dos poetas realçam o método, uma vez que percebemos que aquilo que é exposto da vida dos poetas acaba sendo abordado em poemas que configurariam, assim, uma espécie de biografia literária desses poetas, como foi observado no caso de John Keats e Lorde Byron. O que nos faz recordar Antonio Candido em sua *Na sala de aula*, quando dizia, sobre a lira 77 de Tomás Antônio Gonzaga, que o conhecimento das circunstâncias do momento de composição faz com que “o lugar-comum de inspiração clássica eleva[e] o contingente elemento biográfico a um alto nível de expressividade, tornando-o inteligível dentro das convenções de um determinado contexto histórico e cultural” (CANDIDO, 1989, p. 34-35).

4.6 Tradução em Prosa

São comumente conhecidas as traduções de Péricles Eugênio do verso, seja do verso lírico seja do verso dramático das tragédias shakespearianas, entretanto, ele não deixou de traduzir a prosa. Neste item vamos apresentar, de forma geral, estas traduções para conhecimento do leitor, embora o foco de nossa tese caia na tradução de poesia, não poderíamos passar ao largo por esta produção.

Suas traduções em prosa abarcam o romance, a novela, o conto, a história e a crítica literária. Porém, o ponto que mais chama a atenção é que esta produção em prosa, com duas únicas exceções, trabalha apenas com autores norte-americanos.

Começando por uma das exceções, a primeira publicação de tradução em prosa de Péricles Eugênio foi a obra *Shakespeare em contos*, de Charles (1775-1834) e Mary Lamb (1764-1847). O texto no original, *Tales From Shakespeare*, foi publicado em 1807. O

volume foi editado pela Editora Brasiliense, em 1959. Mesmo que em prosa, esta tradução ainda está marcada pela literatura inglesa e de Shakespeare. Assim, trata-se de uma exceção pouco “excepcional”, poderíamos dizer.

Em prefácio ao volume de contos, Péricles Eugênio relata que em 1805 um editor inglês de nome Godwin, que estava publicando uma coleção de livros infantis, conheceu Charles Lamb, este preparou para esta coleção seu *Tales From Shakespeare*. O volume compreende vinte peças de Shakespeare resumidas em prosa, e acessível para a compreensão infantil.

Segundo Péricles Eugênio,

Destinando-se a crianças, o livro obedecia contudo a certos princípios, que Lamb explicava em prefácio: os Contos haviam sido planejados para servir de introdução ao estudo de Shakespeare: assim, as próprias palavras e expressões usadas no original haviam sido conservadas sempre que possível; quando necessário aditar vocábulos, pois as peças teatrais estavam sendo passadas para narração, esses vocábulos haviam sido selecionados de modo a não interromper o fluxo do belo inglês no qual Shakespeare escrevera; evitavam-se as palavras introduzidas na língua depois da época de Shakespeare. (LAMB, 1959, p. VII)

O *Tales From Shakespeare* foi escrito em conjunto, por Charles Lamb e sua irmã Mary Lamb. Embora, o nome de Charles Lamb figure sempre à frente, o volume foi em sua maior parte escrito por Mary Lamb, que se dedicou à parte da comédia, restando a Charles Lamb a redação de apenas seis contos: “Rei Lear”; “Macbeth”; “Romeu e Julieta”; “Hamlet”; “Otelo”; e “Péricles”.

A história da família dos Lamb não é das mais felizes, Péricles Eugênio ressalta a dedicação despendida por Charles à sua irmã Mary. Consta que, em 1795, Charles Lamb teve “um transtorno das faculdades mentais”, e no ano seguinte, sua irmã, “num acesso de insânia, matou a própria mãe” (LAMB, 1959, p. VIII). Em 1799, morre o pai, ficando Charles responsável pela irmã até morrer em 1834, 13 anos antes da morte de Mary Lamb.

Como exemplo do tom da obra, e do trabalho de tradução de Péricles Eugênio, reproduzimos abaixo o trecho inicial do conto *Hamlet*:

Tendo Gertrudes, Rainha da Dinamarca, ficado viúva com a súbita morte do Rei Hamlet, menos de dois meses depois esposou Cláudio, irmão do falecido Rei, o que foi por todos considerado, naquela emergência, uma surpreendente mostra de falta de tino ou sensibilidade, se não pior; pois esse Cláudio de forma alguma se parecia com o finado Rei em qualidades físicas ou morais, mas era tão desprezível na

aparência externa, como vil e indigno de índole; e no pensamento de alguns surgiram suspeitas de que ele houvesse secretamente assassinado o irmão, o falecido Rei, com o objetivo de casar-se com a viúva e subir ao trono da Dinamarca em detrimento do jovem Hamlet, filho do sepulto Rei e legítimo herdeiro do trono. (LAMB, 1959, p. 235-236)

Charles Lamb, além de escritor, foi crítico e ensaísta. Ganhando certa reputação com seu *Essays of Elia*, de 1823.

Após cinco anos, em 1964, Péricles Eugênio publica, pela Editora Cultrix, *Cavalo pálido, cavaleiro pálido*, tradução do livro *Pale Horse, Pale Rider*, de Katherine Anne Porter. O livro publicado originalmente em 1939 contém três novelas: “Velha Mortalidade”, “Vinho do Meio-dia” e “Cavalo Pálido, Cavaleiro Pálido”. A autora, Katherine Anne Porter, nasceu no Texas em 1890, descendente de Daniel Boone (1734-1820), um pioneiro americano do século XVIII, foi jornalista, cuja profissão a levou a viajar pelos Estados Unidos e Europa, lá residindo em Paris e Berlim. Publicou seu primeiro livro, um volume de contos, intitulado *Flowering Judas*, em 1930. Outras publicações importantes foram: *The Leaning Tower* (1944); *Ship of Fools* (1962). Faleceu aos 90 anos, em 1980.

Desta publicação, consta no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos” um trecho de uma carta de Érico Veríssimo a Diaulas Riedel, fundador da Editora Cultrix em 1956, em que aquele tece alguns comentários sobre o livro *Cavalo pálido, cavaleiro pálido*. A carta é de 18 de fevereiro de 1965, e Veríssimo diz as seguintes palavras:

Quero felicitar a Cultrix pela publicação dos contos da Katherine Anne Porter e principalmente pela tradução, que talvez seja (das que eu li) a melhor destes últimos anos. Tem-se a impressão de que a velhinha escreveu os contos de Pale Rider, Pale Horse em português, diretamente. Não. Última forma! Acho que ela não poderia escrever em português tão bem como o Péricles da Silva Ramos. Digamos assim: o livro não tem sabor (nem ranço) de tradução. Um primor!⁸⁷

Passamos, agora, para a tradução de Péricles Eugênio de uma obra de não-ficção, falamos d’A *Literatura Norte-Americana*, de Leon Howard, na época professor da Universidade da Califórnia. Publicada em 1964, também pela editora Cultrix, faz parte da coleção “Roteiro das Grandes Literaturas”. O título original é *Literature and the American Tradition*, e foi publicado originalmente em 1960. Leon Howard, no prefácio da obra, diz que ela nasceu da necessidade de esclarecer pontos da literatura norte-americana ainda mal compreendidos pelo leitor estrangeiro, percebeu “com que ânsia

⁸⁷ Presente na Pasta 25 do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”, manuscrito n.º 1.

muitos estrangeiros procuravam compreender os Estados Unidos, valendo-se de sua literatura, e como se confundiam e extraviavam, freqüentemente, com os fatos em estado bruto de que serve o escritor imaginativo...” (HOWARD, 1964, p. 9). A obra, neste sentido, nasce de um desafio de uma universidade oriental a Leon Howard, que consistia em descobrir e definir “as características diferencialmente norte-americanas de um grupo, aparentemente heterogêneo, de escritores do século dezenove, fortemente influenciados pela tradição literária européia, embora mantivessem, dentro dela, existência independente” (HOWARD, 1964, p. 9). Portanto, este livro torna-se interessante para o leitor não americano sobre a literatura norte-americana.

Sobre esta publicação, encontramos uma resenha, de 1965, na revista *Alfa* (Unesp/Araraquara), de autoria de Alex Severino que, após fazer uma descrição da obra, traça alguns comentários sobre a tradução de Péricles Eugênio, que gostaríamos de reproduzir aqui:

A tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos é perfeita. Muito embora a ambigüidade de certas palavras como “pattern” (padrão – pág. 97) continue a apresentar problemas, a esmerada tradução quase que compensa não ter o livro sido escrito diretamente em português. Que a Editora Cultrix tenha convidado um escritor e crítico do calibre de Péricles Eugênio da Silva Ramos para traduzir este trabalho é um bom augúrio de que podemos esperar no futuro uma maior compreensão, por parte dos editores brasileiros, do papel imprescindível que boas traduções de importantes trabalhos significam para o futuro da cultura brasileira. (SEVERINO, 1965, p. 220)

O que é interessante nesta passagem é o comentário sobre a tradução compensar em português o texto original, praticamente é o mesmo parecer dado por Érico Veríssimo em sua carta em relação às novelas de Katherine Anne Porter. O que parece nos demonstrar todo o cuidado do tradutor também com as traduções em prosa, e, sem dúvida, a facilidade de Péricles Eugênio no domínio da língua portuguesa. Vale lembrar, que o próprio Péricles Eugênio, em entrevista já apresentada nesta tese, asseverava sobre a importância de se conhecer bem a língua de chegada para a realização de uma boa tradução, muito mais do que o conhecimento da língua de partida.

A publicação seguinte de Péricles Eugênio foi *Os melhores contos de James Gould Cozzens*. Publicado também pela Editora Cultrix, em 1966. Tanto a tradução quanto a seleção dos contos ficaram a cargo de Péricles Eugênio. James Gould Cozzens nasceu em Chicago, em 1903. Faleceu em 1978, em Stuart, na Flórida. Os contos desta coletânea foram retirados de *Childern and Others*, de 1964. James Cozzens também

publicou novelas e romances, entre alguns títulos temos: a novela *S.S. San Pedro* (1931); os romances *The Last Adam* (1933), *Men and Brethren* (1936), *The Just and the Unjust* (1942), *Guard of Honor* (1948), *By Love Possessed* (1957); também publicou um romance autobiográfico intitulado *Ask Me Tomorrow* (1940).

Passados oito anos, desde a publicação dos contos de James Gould Cozzens, Péricles Eugênio publica, em 1972, aquele que provavelmente foi seu maior desafio na tradução em prosa, o romance *Moby Dick ou A Baleia (Moby Dick or The Whale)*, de Herman Melville. A tradução saiu pela Editora Abril Cultural, como parte da coleção “Os Imortais da Literatura Universal”.

O consagrado escritor norte-americano Herman Melville nasceu na cidade de Nova Iorque, em 1819, na mesma cidade, faleceu em 1891. Ao lado de *Moby Dick*, originalmente publicado em 1851, também se destaca na longa produção literária de Herman Melville o conto *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*, publicado em 1853.

Um ponto interessante sobre *Moby Dick* é que Péricles Eugênio deixou um artigo sobre a obra publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em setembro de 1991. O artigo é importante por dois motivos, um pelo conteúdo da análise, e outro por um caráter humano, pois foi publicado em 28 de setembro de 1991, assim, o artigo seria um dos últimos produzidos por Péricles Eugênio antes de sua morte em maio de 1992.

O título de seu artigo é “As várias faces de *Moby Dick*”, e traz um subtítulo com a seguinte assertiva: “O romance mais famoso do escritor é ao mesmo tempo um épico e uma tragédia”. Deste tríplice espectro, *Moby Dick* seria um “romance-anatomia”, ou como nos explica Péricles Eugênio: “uma narrativa entrecortada por digressões a propósito da baleia e do que a ela se refira no navio baleeiro. As digressões em geral são informativas, pois Melville expõe o que aprendeu nessas universidades de Yale e Harvard, como diz, da vida no mar” (RAMOS, 1991, p. 5). Existem também outras digressões recheadas de erudição, como a discussão sobre a cor branca, por ser a mesma cor de *Moby Dick*.

Mesmo contendo uma história simples, pois *Moby Dick* relata a narrativa de um capitão, Acab (Ahab, no original), que teve a perna decepada por um cachalote branco, *Moby Dick*, e a partir disto se dedica a destruir a baleia, mesmo com este enredo simples *Moby Dick*, além de ser um romance-anatomia, seria também uma tragédia. E Acab a figura central desta tragédia, na verdade, a maior figura trágica para Péricles Eugênio da literatura norte-americana. Segundo este, “em 1850 Melville amadureceu a idéia de

transpor para um romance americano a grandeza de Shakespeare, e a essa luta se dedicou, como o prova o *Moby Dick*, sem dúvida uma obra-prima íntegra e singular, uma ‘estranha espécie de livro’, como o definiu o próprio Melville” (RAMOS, 1991, p.5).

Também se encontra em *Moby Dick* uma faceta épica, para muitos “a única epopéia americana”, pois ali o épico está presente “não só no esforço incomensurável e monomaníaco de Ahab, mas sobretudo em seus monólogos, claramente heróicos e de estilo sobre-humano” (1991, p. 5).

Além destas três “faces”, o romance também poderia ser visto com uma grande alegoria (Hawthorne), ou interpretação simbólica da encarnação do mal (Ramos). Péricles Eugênio cita algumas passagens do romance que tentam comprovar esta abordagem, como, por exemplo, esta do capítulo 36 onde Ahab diz que “todos os objetos visíveis não passam de máscaras de papelão. Mas em cada fato – na ação viva, no acontecimento patente – alguma coisa desconhecida, mas raciocinante, projeta as matrizes de seus traços, de dentro da máscara que não raciocina. Se o homem tiver de golpear, golpeie através da máscara!” (RAMOS, 1991, p. 5). O próprio Ahab descrevia a malignidade de Moby Dick da seguinte forma: “Nem era sua grandeza incomum, nem sua notável cor, nem sua maxila inferior deformada, que cercavam assim o cachalote de terror instintivo: era aquela malignidade inteligente e sem paralelo que, segundo relatos precisos, ele cada vez mais demonstrava em seus ataques” (1991, p. 5). Por fim, poderíamos citar mais este trecho:

O cachalote branco nadava diante deles como a encarnação monomaníaca de todas aquelas malignas intervenções que alguns homens profundos sentem corroê-los, até que ficam vivendo com meio coração ou com um pulmão pela metade. Aquela impalpável malignidade que desde o começo sempre existiu: a cujo domínio mesmo os cristãos atuais atribuem a metade dos mundos; que os antigos ofitas do oriente reverenciavam em seu demônio esculpido, Ahab não se prosternava a adorá-la, como eles, mas transferindo delirantemente a ideia dela para o detestado cachalote branco, opunha-se-lhe, todo mutilado. (...) Todo o mal, para o doido Ahab, personificava-se visivelmente e podia praticamente ser atingido em Moby Dick. (RAMOS, 1991, p. 5)

Seguindo em seu artigo, Péricles Eugênio apresenta mais uma face do romance *Moby Dick*. Para ele, “além de ser um romance, uma tragédia, uma epopéia de tal porte que Melville já foi dito por Camus ‘o Homero do Pacífico’, é também lírico em muitos passos que se referem ao mar” (RAMOS, 1991, p. 5). Cita a presença deste lirismo em trechos como no seguinte: “Uma intensa calma cúprea, como um indefinido lótus

amarelo, abria aos poucos sobre o mar suas imensas pétalas silenciosas...” (1991, p. 5). Ou neste outro, de intensa força imagética: “Certa manhã azul e transparente, quando uma tranqüilidade quase sobrenatural se espalhava sobre o mar (...); quando o longo e brunido reflexo do sol nas águas parecia um dedo de ouro levado a elas, para impor segredo; quando as ondas, de sandálias, cochichavam entre si, ao deslizarem suavemente...” (1991, p. 5).

O artigo de Péricles Eugênio é uma boa introdução à leitura do romance de Herman Melville, ainda mais, porque frisa a presença de outros aspectos “curiosos” do livro, como o fato de Melville citar personagens fictícios, como, por exemplo, Zogrande, um doutor esquimó “que receitava fatias de gordura de baleia para as criancinhas, por serem extremamente suculentas e nutritivas” (RAMOS, 1991, p. 5). Péricles Eugênio conclui seu artigo dizendo que *Moby Dick* é uma obra capital nas letras do ocidente⁸⁸.

Nossa última referência sobre as traduções em prosa de Péricles Eugênio é sua tradução para o português da *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye. A publicação da tradução se deu em 1973, pela Editora Cultrix.

O professor do Victory College, da Universidade de Toronto, Northrop Frye (1912-1991), a segunda exceção fora dos autores norte-americanos, é um conhecido crítico literário canadense, que provavelmente tem como obra mais importante em sua carreira sua *Anatomy of Criticism: Four Essays*, em 1957. O objetivo da obra é apresentar “uma visão sinótica dos objetivos, fundamentos teóricos, princípios e técnicas da crítica literária” (FRYE, 1973, *orelha*). Sua divisão em quatro ensaios aborda respectivamente: a crítica histórica (teoria dos modos); a crítica ética (teoria dos símbolos); a crítica arquetípica (teoria dos mitos); e a retórica (teoria dos gêneros).

Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica*, busca tratar os estudos literários de forma científica e não apenas “como pretexto para divagações” (FRYE, 1973, *orelha*).

Embora conciso, nosso objetivo neste item foi expor em ritmo panorâmico as traduções em prosa de Péricles Eugênio, que isto possa servir de guia para futuros leitores de suas traduções.

5. CONCLUSÃO

⁸⁸ Como complemento ao artigo, há, paralelamente, um trecho do romance em que Melville escreve sobre duas pinturas sobre o tema das baleias. As pinturas também estão estampadas no jornal. Elas são do pintor francês A. L. Garneray, uma das pinturas representa um barco sendo destruído por uma baleia, a outra, a caça à baleia no século XIX.

No número 17 da *Revista de Poesia e Crítica*, de 1993, o escritor, jornalista e membro da Academia Paulista de Letras, Bendito Ferri de Barros publicou um poema intitulado “Lápide para Péricles Eugênio da Silva Ramos”, tal como transcrito abaixo:

Lápide para Péricles Eugênio da Silva Ramos

Não conseguiu a morte diluir sua presença
nem afastar de nós sua companhia;
quem sabe, delineou mais nítida somente
sua contida silhueta, contagiosa, próxima,
feita contudo de matéria inatingível:
óculos, roupas, o esboço de um sorriso
apenas sugerido, as linhas longilíneas
de seu perfil esguio – o olhar que nos queria
e via de tão longe – tudo vestia irrealmente
um ente feito de matéria etérea;
sua aura eram seu versos, seu eu os seus poemas:
o Péricles conivente do humano inobstante
foi sempre um habitante do mundo da poesia.

(BARROS, 1993, p. 6)

Tem razão o escritor em dizer que a morte do poeta não diminuiu sua presença. Suas poesias, traduções, estudos críticos e antologias perduram para que o leitor reviva o seu pensamento e seu espírito crítico e poético.

Do mesmo modo que sua obra, esta tese buscou reviver alguma parte adormecida de seu trabalho humano cotidiano. Se nosso estilo, ou nossa capacidade analítica, não está aos pés do acadêmico paulista, tentamos ao menos fazer com que o texto leve ao leitor uma visão de sua produção e o informe da ampla atuação de Péricles Eugênio como poeta e tradutor, além, quando oportuno, de seu trabalho teórico-crítico.

A busca por uma biobibliografia literária de Péricles Eugênio foi um grande desafio para nós, uma vez que a erudição do poeta paulista sempre deixava clara a diferença de níveis de conhecimento existente entre o poeta e o pesquisador. Parte disto foi sentido pelo acúmulo de línguas com as quais Péricles Eugênio tinha intimidade, já outra parte, por seu amplo conhecimento da literatura mundial, que o capacitava a dissertar com facilidade e autoridade por várias literaturas.

Outro desafio da pesquisa foi aprender a conviver em um acervo, pois esta experiência não é sempre possível a um pesquisador, e, quando nos vemos dentro da biblioteca de um profícuo homem de letras, o que fazer diante de tantas possibilidades de abordagens ou veredas que seu acervo possibilita? Sem dúvida, nossas escolhas

apresentadas nesta tese não esgotaram um rico universo ainda presente no “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Por isso, fica aberta a possibilidade de outros estudos sobre o poeta paulista poderem surgir vinculados a esse acervo.

Pensando especificamente no verso, nosso estudo esbarrou por vezes em várias possibilidades de leituras, acreditamos que as escolhas tenham no mínimo uma coerência com a abordagem teórica defendida por nós, e pelo próprio Péricles Eugênio, entre outros que estudiosos que utilizamos em nossas análises.

Já quanto à unidade global da tese, apresentamos uma resenha crítica, ou leitura guiada, pelo universo literário de Péricles Eugênio, e queríamos com isto expor esta biobibliografia do poeta, que, além de percorrer sua obra e suas características fundamentais, também deixasse entrever ao leitor o que o poeta leu, quais eram suas influências, seus autores preferidos, suas mais marcantes preferências estéticas. De certa forma, suas traduções são resultados destas influências.

Nosso ponto de partida foi apresentar apontamentos sobre a vida do poeta. Sem pretensões de esgotamento, selecionamos aquelas informações que dialogassem com sua vida intelectual e literária, portanto, parte de sua relação com o funcionalismo público, cargos importantes que ocupou nos governos estaduais, seus próprios direcionamentos político-partidários não receberam a atenção que o olhar de um historiador, por exemplo, poderia captar, pois o nosso foco era outro sobretudo mais poético.

Em seguida, nos detivemos em uma descrição do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”. Ali, a riqueza do material presente contrastava com a dificuldade de organizar aquele universo. Basta para isto, manusear documentos como recortes de jornal sem as devidas identificações, ou, o que foi o mais complicado, manuscritos que não garantem, à primeira vista, se foram redigidos pelo próprio Péricles Eugênio. Este ponto é agravado quando se trata de documentos datilografados, que existem em grande monta no acervo.

Já em relação ao nosso arcabouço metodológico, os dois caminhos utilizados, a postura diante do verso e o apoio da crítica genética, tiveram relações diferentes. Enquanto o estudo do verso, e do verso de Péricles Eugênio, em particular, já havia sido inicialmente estudado em nossa dissertação de mestrado, o contato com a crítica genética foi uma novidade, pelo menos em linhas gerais. Quem sabe por isto o resultado final não tenha sido o mais eficaz, porém, tentamos relacionar, sempre que possível, o estudo da obra do poeta com os traços metaestruturais que o universo do acervo, ou dos paratextos (depoimentos, entrevistas, traços em livros, entre outros), possibilitavam.

Desta forma, o capítulo inicial de nossa tese foi uma base para os capítulos seguintes, que trataram especificamente de duas partes da produção da obra de Péricles Eugênio, sua poesia e sua tradução. O viés crítico-teórico do poeta foi exposto entre os meandros destas duas facetas apresentadas, e não temos dúvidas que um estudo específico sobre a crítica literária de Péricles Eugênio deva ainda ser feito, pois a quantidade de artigos publicados por ele e que não foram abordados aqui, devido a especificidade de nosso *corpus*, deixa todo um universo ainda a ser estudado. Basta como exemplo, citar um artigo datilografado em que o poeta traça seu olhar sobre o haikai japonês. Portanto, muito ainda pode ser feito em relação a essa produção o que ensejará tanto possíveis trabalhos futuros de nossa lavra, como também o acesso de outros pesquisadores.

O capítulo dedicado ao poeta foi dividido em duas partes: uma primeira, que descreveu os passos iniciais da transformação de Péricles Eugênio em poeta e da sua posterior relação com a “Geração de 45”. Vimos como Péricles Eugênio foi precoce ao escrever poesia, cujos vários cadernos de exercícios poéticos mostravam o efetivo gosto pela poesia. Também percebemos como a designação “Geração de 45” não é muito pacífica entre seus membros, ficando clara em nossa exposição que para Péricles Eugênio ser chamado de 45 não era algo tão concorde para ele próprio. De qualquer forma, sua relação com outros poetas daquele período e sua intensa atividade nos principais órgãos de divulgação da poesia da “Geração de 45” não puderam o afastar da denominação dentro do grupo. A segunda parte foi uma exposição da poesia produzida por Péricles Eugênio em seus cinco livros publicados. Deles tiramos aquilo que entendemos ser o importante para o conhecimento do poeta em nossa visão. Pelo amplo espectro não conseguimos trabalhar de forma exaustiva todos os livros e poemas, mas selecionamos aqueles que dão a medida do que o leitor encontrará nestes livros. Para análises mais demoradas, alguns poemas foram trabalhados, que eles sirvam e façam justiça ao poeta em nossas análises. Paralelamente aos livros publicados, comentamos sobre a sua própria coletânea pessoal, intitulada *Poesia quase completa*, assim como demos mostra de uma pequena antologia de poemas que não figuraram em livros e que coligimos entre jornais e revistas, muitas vezes, esquecidos pelo tempo. Mas que, nesta tese, ficam reunidos para mais fácil acesso ao leitor interessado. Acreditamos que outros poemas ainda possam estar olvidados em algumas destas páginas, que o tempo nos possibilite este contato, e, assim, possamos aumentar esta pequena antologia e quem sabe publicá-la separadamente no futuro.

O capítulo dedicado à tradução de Péricles Eugênio foi o de maior dificuldade em nossa visão, isto pela relação com as várias línguas vertidas para o português. Nem sobre todas temos um conhecimento necessário para uma análise crítica segura e profunda, por isto deixamos nossas desculpas pelas falhas, ou omissões, onde ocorreram. Nossa pesquisa, quase sempre, foi auxiliada pelo próprio tradutor em seus estudos introdutórios às traduções, em que forjou verdadeiros opúsculos críticos que facilitaram muito a compreensão do autor traduzido.

Temos, aqui, que deixar claro que nem toda tradução produzida por Péricles Eugênio foi comentada por nós, muitas traduções de poemas avulsos, principalmente de sua coluna “Antologia”, do *Jornal de São Paulo*, permanecem disponíveis a serem estudadas no acervo do autor. Soma-se a estas, por exemplo, a tradução de Péricles Eugênio da *Cruzada de crianças*, do escritor alemão Bertolt Brecht (1898-1956), publicada pela editora Brasiliense, em 1962, e de acesso um pouco difícil. Falhas que pretendemos sanar em tempo vindouro.

Ainda sobre as traduções de Péricles Eugênio, nosso capítulo tentou mostrar o resultado das traduções paralelamente às suas posições críticas. Ao mesmo tempo, todo capítulo teve a função, em muitos momentos, de ser uma antologia de suas traduções, menos as dos livros, do que aquelas publicadas em jornais.

Por fim, unimos a todo este material algumas fotografias que possam ilustrar e servir de base para aquilo que encontramos no acervo pessoal do poeta.

O estudo da obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos acabou por ser, em nossa visão, um amplo estudo da literatura universal. Durante a trajetória de pesquisa fomos percebendo como é ampla e abrangente sua visão do mundo literário, um verdadeiro erudito neste aspecto. Assim, fica-nos como pesquisador a possibilidade e o regozijo de ter navegado durante alguns anos neste mundo tão pessoal de Péricles Eugênio da Silva Ramos, possibilitando ao leitor interessado acesso a uma obra monumental e expressiva da produção literária brasileira da segunda metade do século XX. Esperamos que o resultado final tenha ficado um pouco à altura da capacidade do vate lorenense que de alguma forma revive habitando este vasto mundo de sua poesia desvendado nesta tese.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994. [Ensaio de Cultura; vol. 4]

ALI, S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4.^a ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 3.^a ed. São Paulo: Globo, 2001.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Revista por Hamílcar de Garcia. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1980. 5 volumes.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.^a ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

BARBOSA, Alexandre Marcos Lourenço. A aluna e o poeta: um poema inédito de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Jornal O Lince*. Janeiro/Fevereiro de 2017. Ano 11. N.º 73. p. 13.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo: Ática, 1974. [Ensaio, 12]

BARROS, Benedito Ferri de. Lápide para Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília-São Paulo-Recife, n. 17, p. 6, 1993.

BENEVIDES, Artur Eduardo. Elegia para um pássaro adormecido. *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília-São Paulo-Recife, n. 17, p. 3, 1993.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

BLAKE, William. *William Blake: Poesia e Prosa Seleccionadas*. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970. p.131-139.

BYRON, Lord. *Poesias de Lord Byron*. Introdução, tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Auto do possesso*. São Paulo: Clube de Poesia, 1950. *Anotado*.

_____. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. [Signos; 38]

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3.^a ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, André. A geração de 45. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 53, p. 155-160, 1995. [Geração de 45: cinquenta anos]

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. [Texto e Arte, 13]

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, Ltda, 1974.

CÉSAR, Guilhermino. A poesia brasileira de 22 até hoje. In: PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). *O livro do seminário: Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R. p. 221-249.

COELHO, Ruy. *Tempo de Clima*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COUTINHO, Afrânio. Noite da Memória. *Jornal do Comércio*. 31 dez 1989. Rio de Janeiro. s/p.

COZZENS, James Gould. *Os melhores contos de James Gould Cozzens*. Tradução e seleção de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix: 1966.

DEUTSCH, Babette. *Walt Whitman*. Trad. Brenno Silveira e Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Martins, 1965.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIOT, T. S. *A terra sem vida*. Trad. Maria Amélia Neto. Lisboa: Edições Ática, s/d.

EVANGELISTA, José Geraldo. *História do Colégio São Joaquim: 1890-1940*. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1991. Vol. 1.

FARIA, Álvaro Alves de. Para entender Villon, quinhentos anos depois. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 ago 1986, s/p.

FRANCHESCHI, Antonio Fernando de. Villon, nosso contemporâneo. *O Estado de S. Paulo*, 10 ago 1986, São Paulo, “Caderno 2”, s/p.

FRASER, G. S. *Metre, Rhyme and Free Verse*. London – New York: Methuen, reprinted, 1980.

FRÓES, Leonardo. Prefácio: A poesia como arte gestual. In: CAPPARELLI, Sérgio (trad. e org.); YUQI, Sun (trad. e org.). *Poemas clássicos chineses*. Ed. bilíngüe. Porto Alegre: L & PM, 2012.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAMA RODRIGUES, Antonio da. *Gens lorenensis*. São Paulo: Editor José Ortiz Júnior, 1956.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

_____. Sonetos de Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 out 1953. s/p. Anotado. [Pasta 27 do “Acervo”]

GONÇALVES, Aguinaldo José. Prefácio. In: CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Unesp, 1993. p. 7-12. [Prismas]

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas de Góngora*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. *Antología poética*. Edición, introducción y notas de Ana Suárez Miramón. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1983.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Trad. Ángela Figuera. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1966.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979. [Textos]

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes; edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica: Edusp, 1992. [Coleção Texto & Arte; 5]

_____. *Odisseia*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOWARD, Leon. *Literatura Norte Americana*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Cláudia Guimarães de Lemos. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-79.

JUNQUEIRA, João Francisco Pereira Nunes. *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo*. 2012, 114f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Unesp, São José do Rio Preto.

KEATS, John. *Poemas de John Keats*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.^a ed. revista. São Paulo: Art Editora, 1987.

LAMB, Charles; MARY, Lamb. *Shakespeare em contos*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Brasiliense, 1959.

LEITE, Sebastião Uchoa Leite. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Ed. 34 / Ed. UFRJ, 1995.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LOIS, Élide. Edições críticas. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 78-88.

MARTINHO, Marcos. Ode 21, Livro III, Horácio. In: PEREIRA FILHO, Waldemar Rodrigues. *A alma do vinho: contos e poemas com a mais célebre das bebidas*. Seleção, organização e notas introdutórias Waldemar Rodrigues Pereira Filho; prefácio Marcos Siscar. São Paulo: Globo, 2009. p. 21-23.

MARTINS, Ives Gandra da Silva. Prefácio. In: *50 Poetas do Clube de Poesia: 1945-1995*. São Paulo: Ed. Giordano / Loyola, 1995.

MARTINS, Marcia A. P. A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p.27-40, jan./jul. 2009.

MARTINS, Wilson. 20 poetas. In: *Pontos de vista: crítica literária (1954-1955)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (v. 1). p. 176-177.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou A Baleia*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1972. [Os imortais da literatura universal]

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969.

MERQUIOR, J. G. Falência da poesia ou Uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: _____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 48-56.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2.^a ed. São Paulo: Martins, 1981. Vol. V (1947).

MIRANDA, W. M., SOUZA, E. M. de, (Orgs). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Crítica literária. In: *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *A fonte e a forma (50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea)*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. Virgílio, pai do ocidente. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos; introdução de Nogueira Moutinho; [ilustrações de Marcelo Lima]. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982. p. 13-26.

NOVAES, Israel Dias. O Prêmio de poesia “Amadeu Amaral”. In: *Revista de poesia e crítica*, Brasília - São Paulo – Recife – Rio de Janeiro, n. 17, ano XVII, p. 85-86, 1993.

_____. Congresso de poesia: 35 anos. In: *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília – São Paulo – Rio de Janeiro, n. 9, ano VII, p. 91-94, 1983.

OLIVA NETO, João Angelo. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 15, 2015, p. 151-184.

PAZ, Octavio. Verso e Prosa. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 11-50.

PESSANHA, Camilo. *Clépsidra*. 2.^a ed. Lisboa: Edições Ática, 1956.

PORTER, Katherine Anne. *Cavalo pálido, cavaleiro pálido*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. de A. de Campos e José Paulo Paes. 11.^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

RAMOS, Clóvis Frederico da Silva. Péricles Eugênio da Silva Ramos, meu pai, na intimidade. *Jornal O Lince*. Aparecida, março/abril de 2012. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2012/abr/memoria/4404-pericles-eugenio-da-silva-ramos-meu-pai-na-intimidade>>. Acesso em: 29 de agosto de 2017.

_____. O poeta trabalhador. In: BARBOSA, Alexandre Marcos Lourenço (Org.). *Anais do XXVII Simpósio de História do Vale do Paraíba*. Aparecida: Editora O Lince, 2014. p. 357-364.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Lamentação floral*. São Paulo: Assunção Limitada, 1946.

_____. *Sol sem tempo*. Ilustrações de Tarsila do Amaral. São Paulo: Clube de Poesia, 1953.

_____. *Lua de ontem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. *Futuro*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1968.

_____. *Poesia quase completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Noite da memória*. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. *O amador de poemas*. São Paulo: Clube de Poesia, 1953.

_____. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

_____. *Do barroco ao modernismo*. 2.^a ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *Poesia do ouro: os mais belos versos da "Escola Mineira"*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

_____. *Poesia romântica: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

_____. *Poesia moderna: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. *Poesia barroca: antologia*. 2.^a ed., revista e aumentada. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

_____. Depoimento sobre a Geração de 45. *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília – São Paulo – Rio de Janeiro, n. 2, p. 2-19, 1976.

_____. Documentos da Geração de 45: O Neo-Modernismo. In: *Revista de poesia e crítica*, Brasília - São Paulo – Rio de Janeiro, n. 1, ano I, p. 67-69, 1976.

_____. Poesia: conceito. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. VI, vol. II, p. 2-8, 1983.

_____. Penso continuamente naqueles. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. VI, vol. II, p. 27, 1983.

_____. Um depoimento: palavras de Mário de Andrade quarenta anos depois. *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília - São Paulo - Olinda, n. 10, ano VIII, p. 69-74, 1984.

_____. O Ginásio São Joaquim na década de 30. In: EVANGELISTA, José Geraldo. *História do Colégio São Joaquim: 1890-1940*. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1991. Vol. 1, cap. XIII, p. 325-326.

_____. O 1.º lugar do Concurso de Sonetos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06 nov 1949. Letras e Artes. p. 13.

_____. Traduzir poemas, a sensível arte do desafio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 fev 1988. Entrevista a Moacir Amâncio. Caderno de Sábado, p. 8.

_____. O Dom de Celebrar. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 14 abr 1950. Notas de Poesia, p. 4.

_____. Ezra Pound: Canto I. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 11 set 1949. Literatura e Artes, “Antologia”, p. 3.

_____. Do Cântico dos Cânticos. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 30 out 1949. Literatura e Arte, p. 1.

_____. Archibald Mac Leish: *Ars Poetica*. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 09 out 1949, Literatura e Artes, “Antologia”, p. 3.

_____. O túmulo de Edgar Poe. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 09 nov 1949, Literatura e Artes, p. 1.

_____. Soneto da lua oculta. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 1.º jan 1950. Literatura e Arte, p. 1.

_____. Glosa em soneto. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 20 nov 1949. Literatura e Arte, p. 1.

_____. Ouço um exército. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 19 fev 1950. Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Rosa de fogo. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 05 mar 1950, Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Acalanto da beleza ausente. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 26 mar 1950. Literatura e Arte, p. 16.

_____. O Apocalipse: O Messias e o Dragão. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 23 abr 1950, Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Salmo de Rei de Beleza. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 30 abr 1950, Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Catulo: 5 e 31. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 09 abr 1950, Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. A chuva e “Jean des Tilles”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 07 mai 1950, Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Ode a um Rouxinol. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 21 maio 1950. Literatura e Arte, p. 16.

_____. “El Desdichado”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 09 jul 1950. Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. Da Anabase, VII. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 16 jul 1950. Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. O Tigre. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 19 mar 1950. Literatura e Arte, “Antologia”, p. 3.

_____. A tarde de um fauno. *O Estado de São Paulo*, 12 dez 1971, s/p.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.^a ed. revista. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1965. p. 9-46.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução e introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Saraiva, 1953. 2.^a ed, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 3-38.

_____. Nota preliminar. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos; introdução de Nogueira Moutinho; [ilustrações de Marcelo Lima]. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982. p. 7-11.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1967. 2.^a ed. revista. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 5-18.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. p. 5-20.

_____. Notícia sobre François Villon. In: VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Tradução, notícia e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986. p. 7-11.

_____. Introdução. In: KEATS, John. *Poemas de John Keats*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.^a ed. revista. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 7-32.

_____. Introdução. In: GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas de Góngora*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988. p. 5-30.

_____. Introdução. In: BYRON, Lord. *Poesias de Lord Byron*. Introdução, tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 7-21.

_____. Introdução à obra de Shelley. In: SHELLEY, Percy Bysshe. *Poesias de Shelley*. Introdução e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1995. p. 19-39.

_____. Ânfora. *Revista Clube de Poesia*, São Paulo, n. 2, ano II, 1993. Clube de Poesia. p. 5.

_____. Poesia inédita. *Poesia, Revista do Clube de Poesia de São Paulo*, São Paulo, n. 6, ano V, dezembro de 1987.

_____. As várias faces de *Moby Dick*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 set 1991. Letras, p. 5.

_____. Lítania abismal. *Correio Paulistano*, São Paulo, 06 ago 1944. p. 5.

RAMOS, Péricles E. da Silva; VIZIOLI, Paulo. *Poetas de Inglaterra*. Comissão Estadual de Literatura, 1970.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. Os poetas e o Clube de Poesia. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 53, p. 151-153, 1995. [Geração de 45: cinquenta anos]

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

SANCHES NETO, Miguel. Autobiografia material. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 64-75.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982. In: PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). *O livro do seminário: Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R. p. 269-298.

_____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 1.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 16-31.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução e introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Saraiva, 1953. 2.^a ed, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Hamlet*. Texto fixado por John Dover Wilson. 2.^a ed. New Cambridge: Cambridge University Press, 1948 (reimpressão).

_____. *A Tragédia de Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. 2.^a ed. revista. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1965. 3.^a ed. revista. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Macbeth*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1967. 2.^a ed. revista. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Poesias de Shelley*. Introdução e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1995.

SEVERINO, Alex. Leon Howard. A literatura Norte Americana. *Alfa*, Araraquara, v. 7-8, 1965. p. 217-220.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Eros e Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

SISCAR, Marcos. Prefácio: Milagres do vinho. In: PEREIRA FILHO, Waldemar Rodrigues. *A alma do vinho: contos e poemas com a mais célebre das bebidas*. Seleção, organização e notas introdutórias Waldemar Rodrigues Pereira Filho; prefácio Marcos Siscar. São Paulo: Globo, 2009. p. 9-11.

SOUZA, Eneida Maria de. Rosa residual. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 45-57.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 4.^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1969.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 8 (1): p. 91-102, Jan./ Jun., 2016.

VARELA, Fagundes. *Poesias completas de Fagundes Varela*. Com estudos de Edgar Cavalheiro e Attilio Milano. Rio de Janeiro: Spiker, 1970. Vol. 1.

VARGAS, Milton. O significado da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos. In: *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília – São Paulo – Recife, n. 17, ano XVII, p. 7-20, 1993.

VIDIGAL, Geraldo. Ata da sessão preparatória. In: *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília – São Paulo – Rio de Janeiro, n. 9, ano VII, p. 94-95, 1983.

VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Tradução, notícia e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Poesia*. Tradução, organização e notas Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos; introdução de Nogueira Moutinho; [ilustrações de Marcelo Lima]. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

_____. *Geórgicas e Eneida*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. São Paulo: W. M. Jackson Inc, 1956. [Clássicos Jackson, vol. III]

WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva / DF: CAPES, 2005.

YEATS, William Butler. *Poemas de W. B. Yeats*. Introdução e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.

APÊNDICE 1

Deixamos registrado em apêndice, para conhecimento do leitor, a tradução de dois textos do poeta inglês Stephen Spender (1909-1995) por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Trata-se de um artigo intitulado “Poesia: conceito” e um poema que leva o título de “Penso continuamente naqueles” (“I think continually of those”). Os dois textos foram publicados na *Revista Brasileira de Poesia* número VI (volume II), em junho de 1953.

Poesia: Conceito (Stephen Spender)

Embora eu tenha vindo aqui, atendendo a vosso generoso convite, para dirigir-me a vós como poeta, não tenho a palavra “poeta” escrita em meu passaporte. Poucos poetas europeus, penso eu, trariam esse rótulo oficial de sua dignidade ou ofício. E, pelo que sei das letras sul-americanas, é mais provável que um poeta brasileiro vá pelo mundo como cônsul geral do que como poeta; embora eu possa estar enganado a esse respeito.

No filme que Jean Cocteau fez de sua peça “Orphée”, há uma cena na qual Orfeu, antes de entrar no mundo subterrâneo, é interrogado por alguns juizes ou inquisidores kafkeanos. Perguntam-lhe o que faz, e ele diz que é poeta. “Que é isso?”, indaga um dos juizes. “Alguém que escreve sem ser escritor”. Quel-qu’un quit écrit sans être écrivain, é, tanto quanto posso lembrar, a resposta.

Uma vez, quando eu estava ensinando nos Estados Unidos, encontrava-me na plataforma da estação de um subúrbio de Nova York, quando uma mulher que trazia um chapéu parecido com um taboleiro cheio de frutas e flores artificiais, veio a mim e perguntou-me se eu era o poeta Stephen Spender. Quando respondi afirmativamente, ela disse: “Neste caso, quer o senhor recitar-me alguns de seus poemas, enquanto esperamos o trem?” Repliquei que não sabia nenhum de cor, e ela se foi indignada pela plataforma, com todas as flores e frutos de seu chapéu batendo uns nos outros. Daí por diante venho contando a história contra essa mulher, que representa, em meu modo de ver, um certo gênero de atitude das sócias de um Club Americano de Mulheres para com a cultura. Mas não estou seguro de que a história não deponha também um tanto contra mim. Parece-me agora que, se eu fosse Homero, não ficaria surpreso com o pedido, e teria recitado tantos versos de meu poema que a senhora teria perdido o trem.

Ocasionalmente vou a assembléias onde se encontram outros poetas. O que nos choca em tais congressos literários é que os poetas não agem de acordo com sua poesia, nem se parecem com ela. Pelo menos eu afirmo que essa é a causa por que encontrar um poeta que escreve numa língua estrangeira é uma experiência que confunde. Nada sei da poesia dele, e ele próprio não me parece que explique, o mínimo que seja, qualquer coisa a seu respeito.

Por exemplo, depois da guerra trabalhei num escritório chefiado por um poeta polonês. Esse poeta era completamente calvo, muito indolente, e dificilmente dizia alguma coisa, embora uma vez me tivesse explicado que seu intento, nesse escritório, era juntar bastante dinheiro e trabalhar o menos possível, de modo que pudesse escrever sua poesia. Depois disso, obtive uma tradução de um de seus poemas. O poema dizia: “Aqui estou eu, um poeta polonês sentado num abrigo, durante um ataque aéreo, em Londres, enquanto meus camaradas em Varsóvia estão também sentados em abrigos, enquanto soa o alarme anti-aéreo”. Isso não me pareceu explicar porque ele tinha imensa reputação

como poeta. A moral é que o poema poderia ser magnífico em polonês, mas sem algum conhecimento de sua língua, o poeta e o poema não significaram absolutamente nada para mim.

A poesia não é como a ciência num aspecto muito importante. Suas realizações não podem ser transpostas em termos que todo observador qualificado entende, independentemente da língua em que foram originalmente escritos. Num congresso de cientistas trazidos de todos os pontos do mundo, cada um deles sabe o valor das obras de cada um dos outros. Mas num congresso internacional de poetas inevitavelmente nos evoca a Torre de babel – uma confusa congregação de línguas que não se entendem entre si.

Assim aqui estou eu, entre vós, convidado por vossa grande cortesia, e por definição aqui estou debaixo de falsos pressupostos. Pois ser poeta, ou ser conhecido como poeta, é simplesmente ser acreditado como tal por todos, exceto aqueles poucos para os quais a poesia de alguém significa alguma coisa: e estes podem ser precisamente aqueles que sabem quanto o poeta é ruim. Está aí a razão, suponho, por que não tenho “poeta” escrito em meu passaporte; e a razão por que, quando uma senhora vem numa plataforma de estação ferroviária e me pede que lhe recite poemas, sinto que ela não tem qualificação para pedir e eu para atendê-la.

Apesar disso, para o que tenho a dizer hoje, não viajei com base em meus não existentes e hipócritas papéis de poeta, nem venho ler meus poemas. Estou aqui para falar sobre poesia, o que é terreno mais seguro.

Os poetas, como sugeri, se encontram numa posição muito particular entre seus companheiros: pessoas que escrevem sem ser escritores, pessoas no valor de cuja obra confiam aqueles que não entendem do assunto. Assim como os poetas se encontram em posição peculiar entre os artistas, assim a poesia se encontra em posição particular entre as artes afins: música e pintura. Chamam-na freqüentemente a mais alta de todas as artes, e podemos ver porque: as outras artes aspiram às palavras, à poesia, a dizer alguma coisa em seus momentos mais altos. Tem havido muita discussão nos últimos cem anos sobre “música pura”, “pintura pura” e “poesia pura”, mas deveríamos provavelmente dizer que a pintura e a música, quando alcançam o máximo de pureza, têm a qualidade de ser poéticas; e com isso queremos dizer que uma natureza morta de Cezanne ou um dos últimos quartetos de Beethoven tremulam no limite da palavra. Não podemos imaginar nada mais elevado do que a idéia paradoxal de uma palavra que exprima o indizível. Miguel Ângelo escreveu uns poucos poemas nos quais, talvez, sonhou com suas estátuas falando; e quando a música de Beethoven penetra mais longe no sublime do que a música anterior a ele ou até ele, o compositor garatuja: “Muss es sein: es muss sein” através do texto, como se as notas ambicionassem o sentido de palavras toscas.

Assim, por um lado a poesia dá a idéia de uma arte que não só arranja e ordena impressões e experiências, mas também tem lábios para falar delas. É uma estátua que também pode dizer coisas. Por outro lado, a poesia sofre de certas desvantagens que sempre atormentarão os poetas (seguramente, entre os artistas, os poetas são os menos satisfeitos com a sua arte) e que incidentalmente fazem a poesia acumular em seu redor muito maior quantidade de explicações críticas do que as outras artes.

O principal defeito vem da própria vantagem pela qual a poesia é invejada: de que os poetas lidam com palavras. As palavras são o meio de expressão com o qual tudo se diz e escreve, desde as mais abstrusas idéias filosóficas até os artigos que lemos nos jornais ou a conversação em salas de visitas, ruas ou trincheiras. Muitas pessoas acentuaram que um dos efeitos da civilização industrial, com seus concomitantes tais como jornais, propaganda e publicidade comercial, tem sido corromper as palavras em tal

extensão que seu sentido foi tornado balofo e inexato pelos jornalistas, falso e sentimental pelos publicitários e superabstrato e inexato fabricantes de todos os gêneros de jargões ideológicos.

Apesar disso – repito – é com palavras que um poeta tem de fazer seus poemas. Se alguém coloca o problema em termos de pintura, é como se o pintor não tivesse tintas ou instrumentos especiais para fazer o quadro. Como se, para pintar uma paisagem, tivesse de fazer uso de fragmentos da natureza que encontrasse em seu redor: pintar o mar verde com folhas, o céu com pétalas de flores azuis e assim por diante.

Mas um pintor, como sabemos, tem instrumentos especiais para seu ofício. Com pincéis, tintas e telas, quando se posta em frente ao cavalete, já ele está vivendo num mundo especial onde só existem quadros, alguns deles já visíveis nas paredes das igrejas, galerias e lares, outros esperando para serem colocados nesses lugares.

O poeta não conhece uma tão aguda divisão entre as palavras que ele usa, a pena e o papel que são seus materiais de escrita, e o mundo da palavra que tumultua continuamente em seu redor numa enorme torrente de seu tempo.

Há outra dificuldade. Porque ele emprega a língua, esse material prefabricado que flui toscamente dentro de nós e em redor de nós, usa um meio que se altera continuamente. É como se o nosso imaginário pintor, que há pouco condenei a ter de pintar com folhas, pétalas e pedras ou cacos de garrafas, descobrisse que as folhas por ele usadas se transformaram de súbito em lama, como consequência, digamos, dos efeitos retardados de algum gás venenoso que tenha sido usado em certa parte do mundo durante a guerra passada.

As dificuldades de que falo não são imaginárias. Os poetas têm bastante consciência delas, e, realmente, elas propõem os principais problemas dessa luta com a língua contemporânea que se verifica em todo o mundo sob o nome de poesia moderna.

Assim, nalgumas partes do mundo, - como a Espanha e a Irlanda, na Europa – a língua se tornou menos corrompida do que, por exemplo, na parte anglo-saxônica do mundo, onde o Inglês tornou o tremendo veículo para os usos mais comercializados da civilização contemporânea. Por essa razão, na Espanha, se um poeta moderno como Garcia Lorca usou um idioma muito próximo da poesia popular espanhola, esse idioma, não obstante, permanece altamente individual e muito adequado à sua sensibilidade moderna. Pela mesma razão, houve na Irlanda um movimento visando ao abandono da língua inglesa e à adoção do Irlandês em poesia. Mas essa, naturalmente, seria uma solução artificial no mundo moderno; e de fato os poetas irlandeses não a seguiram. Escrevendo em inglês, Yeats e James Stephens e hoje Mac Neice pagam tributo ao fato de ser o idioma do povo irlandês menos comercializado e por consequência mais cheio de poesia natural do que o Inglês falado em Londres ou Oxford.

O problema do poeta sempre foi transportar este oni-envolvente, grosseiro e terrestre oceano de material que é a língua falada, em alguma coisa além da fala ordinária, que a limita, disciplina e intensifica, como a paisagem do pintor em sua tela. Os poetas de todo o mundo sempre pareceram estar a ponto de criar uma língua especial, adequada apenas à poesia e parecendo quase separada da língua falada. Mas quando isso foi alcançado, sempre levou a um dessecamento do material de vida dentro da poesia, e a uma impressão de artificialidade. A linguagem poética não pode cortar suas conexões com a língua falada; nunca nenhum grande poeta agiu assim, os grandes poetas sempre mantiveram um maravilhoso equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma. Shakespeare, por exemplo, abre uma porta para um mundo em que a linguagem é inteiramente mágica, embora ao mesmo tempo pareça perfeitamente natural. O problema do poeta em cada geração é descobrir uma relação desse gênero entre a língua que ele ouve, falada por homens e mulheres ao seu redor, e a língua poética do mundo interior,

em seu poema. Se hoje na Inglaterra estamos cativados pela poesia de T. S. Eliot, isso dá principalmente porque, palavra por palavra e verso por verso em sua poesia, ele nos mostra que é sensível ao idioma das palavras da rua e apesar disso pode transformá-las nas palavras de um poema. Pois ter um poeta um ouvido realmente bom não significa para ele estar apto a escrever rítmica e musicalmente, mas estar apto a ouvir o oceano das palavras, na vida em seu redor, e refletir isso no lago aperfeiçoado do poema em si.

Outra coisa que torna o poeta, como artista, diferente dos outros artistas, é o que se refere à técnica da poesia. Um compositor – ou qualquer outro músico – é uma pessoa que tem de ter um formidável aparato técnico que separa o músico do não músico tão definidamente como os médicos da fala estão separados daqueles de nós que somos apenas pacientes. O pintor tem também de conquistar o desenho e a complicada técnica da pintura. É verdade que há os chamados “pintores domingueiros”, mas quando eles são bons, também têm uma técnica que os separa largamente dos meros amadores.

A pedra de toque para a diferença entre a poesia e as outras artes é que as outras artes podem ser e realmente devem ser ensinadas. É quase um truísmo – embora recentemente discutido nos Estados Unidos – asseverar que a poesia não pode ser ensinada.

Mesmo aqueles que nas Universidades americanas pensam que até certo ponto a poesia pode ser ensinada, concordariam em primeiro lugar que não podem absolutamente provar que é esse o caso, e em segundo lugar que por ensinar eles apenas entendem que talvez possam encorajar os poetas a aprenderem por si mesmos.

Uma das coisas presumivelmente ensináveis é a técnica da poesia. Embora tenhamos afirmado isso diretamente, percebemos porque sempre se considerou perigoso, e mesmo proibido, o ensino dessa técnica. Pois embora alguns poetas tenham adquirido uma tremenda técnica, podemos facilmente verificar que para outros esse aparato seria um empecilho ao desenvolvimento de seu estilo. Se Walt Whitman tivesse sido mestre consumado na terza rima ou no verso branco shakespeariano, jamais poderia ter descoberto sua forma própria de escrever. Ele aprendeu mais com o que não podia fazer e não queria fazer do que possivelmente poderia ter aprendido com ser capaz de escrever na perfeita maneira do Inglês do século XVIII ou XIX. A técnica de que um poeta precisa é apenas aquela que lhe é necessária para escrever o gênero de poesia implícito em suas próprias experiências e sentimento da língua. Saber mais do que isso pode ser uma desvantagem positiva.

O grande poeta moderno W. B. Yeats disse-me uma vez que passou mais da metade de sua vida desaprendendo os estilos que aprendera em sua mocidade com os círculos literários dos quais participava. Da poesia francesa pode-se dizer que foi obstada de desenvolver-se por cem anos porque os seguidores de Racine sabiam muito bem como escrever à maneira de Racine. E as violentas revoltas contra os escritores de uma geração antecedente, características da poesia, são devidas ao grande esforço necessário para que uma geração mais nova rejeite as técnicas da precedente.

Embora tais revoltas se tenham verificado em todas as artes nos últimos cem anos, penso que elas são mais características e mais vitais para a poesia do que para as outras artes. Não é realmente uma desvantagem para Picasso o fato de ele poder pintar como Rafael. É uma desvantagem para os poetas terem mais habilidade técnica do que a necessária ao seu gênero particular de poesia. É desvantagem porque a poesia lida com palavras. Um soneto – para alguém que pode escrevê-lo – não é uma forma abstrata como uma fuga para o aprendiz de composição. Ele consta de palavras, e para escrever um soneto temos de adquirir o hábito de pensar aquelas palavras e aqueles pensamentos que assentam melhor no soneto. Portanto a habilidade de escrever um soneto implica em

alguém modelar seus pensamentos em pensamentos de soneto; e isso é precisamente o que é desvantagem para alguém cujos pensamentos encontrem melhor expressão em alguma outra forma.

Repito, pois, que a técnica de que um poeta necessita é a mais adequada à experiência da vida que ele, e só ele, pode exprimir em poesia. Pode ele necessitar de uma técnica imensamente complicada quanto às rimas e metros, para admiração do leitor, ou pode necessitar do que parece uma inteira ausência de técnica. O que é poesia e o que não é poesia é decidido, menos do que em qualquer outra parte, pela realização técnica como um fim em si mesma: é decidido pela adaptabilidade da forma à experiência nela contida. Assim, uma balada escrita por um camponês primitivo, que dificilmente sabe jogar com uma rima, pode ser um poema tão belo como a mais complicada ode escrita pelo poeta laureado da mais civilizada corte no maior século da história do mundo.

Aqui está uma outra razão pela qual os poetas não tem a palavra “poeta” escrita em seus passaportes. Uma pessoa só reclama um “status” profissional para as habilidades que podem ser aprendidas, adquiridas; e certificadas por exames. Há também outra razão pela qual a crítica desempenha um papel tão grandemente importante em poesia: a tarefa de discernir o mérito em poesia é quase tão evasiva e complicada como a de escrever a própria poesia.

Nos últimos anos a crítica tem passado por uma revolução em consequência da descoberta da Psicanálise. Mas antes de fazer algumas observações sobre isso, quero chamar a atenção para um outro característico da poesia.

O poeta, como acentuei, requer apenas aquela técnica adequada à sua experiência e não mais do que ela. O conteúdo não deve transbordar da forma no qual está expresso, e a forma não deve exceder ou forçar o peso do material. Forma e matéria devem parecer indivisíveis. Quando o são, podemos desculpar e até justificar todas as espécies de imaturidades de forma como sendo a melhor expressão dessa matéria.

Ao escrever o seu poema, o poeta tem, pois, o espírito fixado em duas coisas sobre as quais ele guarda perfeita seriedade, mas que têm o paradoxal efeito de anular-lhe a seriedade quanto a ambas. Por um lado ele deve exprimir uma experiência – uma emoção profundamente sentida, por exemplo, - mas por outro lado quer simplesmente criar um conjunto de palavras que produzem um prazer exterior a essa experiência. Ele quer exprimir um amor imortal, mas também quer escrever uma certa espécie de estrofe. Assim, o que pode ser a mais longínqua expressão de um sentimento nos limites da vida e da morte.

Todavia essa identificação do sério com o não-sério talvez seja o que a poesia tem de mais elevado, porque significa a fusão da experiência pessoal com um gênero impessoal de realidade no qual o pessoal se torna um mero objeto que pode ser contemplado do lado de fora. O trágico é trágico para as pessoas que o sofrem mas não é trágico em termos de um imaginável espírito do universo – representado pelo espírito do leitor ou espectador – que o vê de fora simplesmente como um objeto de interesse, que pode portanto transformar-se num objeto de entretenimento. Se se tem dito que a poesia pode erguer-se até a altura das estrelas, deve-se isso a que seu duplo jogo com nossas mais profundas emoções e com uma forma puramente intelectual habilita-nos a construir um túnel através de nossas experiências de amor, vida e morte, até à forma da arte; somos erguidos acima delas e podemos olhá-las lá em baixo.

A crítica moderna, como indiquei, tende a psicanalisar o poema. Um poema é contemplado como um sistema de imagens que se dirigem ao olhar (a música dirigindo-se ao ouvido e o ritmo ao sistema nervoso do corpo e talvez aos músculos), sistema que

pode ser analisado em seus elementos dissociados e examinado como função deles. Os historiadores da literatura têm ido ainda mais longe na análise do poema, perquirindo as influências de outros poemas sobre ele e as idéias literárias que revela. Os sociólogos consideram-no em relação com a sensibilidade contemporânea, e os antropólogos consideram-no como a expressão de mitos que existiram sob diferentes formas na literatura pretérita, e que talvez se relacionem com os mitos arquetípicos classificados por Jung e seus seguidores.

O crítico moderno ideal examina pois a poesia à luz da psicologia de Freud ou Jung, da sociologia, mitologia e história da literatura. Uma literatura imensa tem provido dessa nova e erudita crítica literária, com um vasto e até pesado vocabulário.

Alguma coisa deve ser dita a favor e alguma coisa contra esse desenvolvimento da crítica. A favor, pode afirmar-se que chama a atenção para a complexidade da poesia. Analisa a realização poética não apenas como técnica mecânica, mas como técnica da sensibilidade do poeta. E devolve a poesia ao centro da vida: isto é, da história e da psicologia humana e da literatura do passado.

Desfavorável a ele é que o crítico se torna tão completamente equipado com meios para analisar e explicar as partes e intenções de um poema, que a crítica parece tornar-se um exame científico de algo que esteja, antes de tudo, ajustado em todas as suas partes como uma máquina. Resultado dessa atitude é que, quanto mais complexo é um poema, melhor parecerá ao crítico, porque lhe garantirá uma rica seara de material analisável. Um outro resultado é que os estudantes que lêem tal espécie de crítica caem no sério perigo de pensar que possuem uma chave para escrever poesia. Devem misturar os ingredientes certos nas proporções que julguem certas, e estarão aptos a criar um poema sintético, tal como os ditadores modernos podem usar a psicanálise não para analisar a psicologia humana, mas para criar uma espécie de ser psicológico sintético que obedece a seus desejos.

Há sempre este perigo num método crítico intensivamente analítico: pode parecer, já que se conhece tanta coisa da anatomia de um poema, que uma espécie de poesia sintética pode ser escrita pelo crítico perfeitamente consciente de todas as coisas necessárias a um poema.

Assim, talvez o maior serviço que um crítico simultaneamente poeta pode prestar-nos hoje é dizer que há alguma coisa em poesia que permanece indefinível, inalisável. Ele não pode dizer o que é, mas pode talvez indicar onde está.

Um paralelo com outra arte pode ser esclarecedor aqui, pois o que é difícil de indicar em poesia é muito claro nas artes visuais. Um desenho, por exemplo, pode ser admirável a todos os respeitos. Pode ser realizado com técnica e perfeitamente exato quanto à expressão de alguma imagem real, abstrata ou surrealista; mais ainda: pode ser exatamente o que o crítico sente ser a obra certa para certo artista em relação ao seu tempo. Mas não será vivo a menos que tenha aquela qualidade que podemos indicar e não descrever, exprimindo-a com a palavra “traço”. Os traços reais de que o desenho é feito refletem a vida, o pulso do artista. São o gráfico sutil que separa sua expressão da de uma máquina. O que procuramos no “traço” são as variações do movimento que existem dentro da disciplina da forma que o próprio artista fixou, e que no entanto estão um pouco fora de tais pesquisas da razão. Exprimem a liberdade, a independência do espírito dentro da prisão que se impôs a si mesmo. Contêm uma pura qualidade de vida, e quanto mais vivo for o artista, tanto mais presente será essa qualidade.

Um grande crítico e erudito contemporâneo, Bernard Berenson, provocou o riso dos críticos mais jovens e mais “avançados” quando usou a expressão “intensificadora da vida” como o louvor final que ele pode atribuir a uma obra de arte. É uma expressão que

foge a definição ou análise; indica simplesmente a qualidade suprema que Berenson acredita existir numa obra, depois de dizer tudo o que a sua análise possa dizer sobre ela.

Para mim, Berenson está certíssimo. A análise da arte é mais daninha do que inútil – é positivamente desencaminhadora e destrutiva para o espírito criador – a menos que nos leve ao limiar do que é inalisável. Em poesia há também esta qualidade inalisável que é um ponteiro não apenas para os valores estéticos, meio social, realização técnica, sentimento religioso, ou instinto moral de um poeta – importantes como todas essas coisas são, e aptas a serem objeto de estudo crítico – mas para a intensidade da vida e amor da vida dentro dele. Essa qualidade existe nas palavras e contudo se situa além das palavras, como o “traço” existe dentro da forma do desenho, e contudo está fora dele. É a música que canta para nós por detrás do que as palavras estão dizendo. É um gesto do corpo do poeta assim como do seu espírito, e é precisamente isso que distingue agudamente a inteligência ingênua e criadora da inteligência crítico-analítica.

Essa qualidade se realiza mais perfeitamente naquelas obras que os críticos tiveram simplesmente de ignorar porque desafiam completamente a análise. Estou pensando, por exemplo, nas canções das peças de Shakespeare. Mas o que não devemos jamais esquecer é que as obras altamente organizadas e complexas – as compensadoras para a crítica e a análise – também a contêm. Pois como a religião sem caridade, sem essa qualidade essencial de vida a poesia não é nada.

(RAMOS, 1953, p. 2-8)

Penso continuamente naqueles

Penso continuamente naqueles que em verdade foram grandes.
Que, desde o ventre, se lembraram da história da alma
Através dos corredores de luz onde as horas são sóis,
Infinitas e cantantes. Cuja esplêndida ambição
Era que seu lábios, ainda tocados de fogo,
Dissem do espírito vestido de canto da cabeça aos pés.
E que entesouraram dos ramos da primavera
Os desejos caindo através de seus corpos como flores.

O que é precioso é nunca esquecer
O contentamento do sangue trazido das fontes sempre jovens
Que rompiam através das rochas em mundos anteriores a nossa Terra:
Nunca negar seu prazer na simples luz matinal
Nem seu grave pedido vespéral de amor;
Nunca permitir que a pouco e pouco o tráfico sufoque
Em barulho e névoa a florescência do espírito.

Perto da neve, perto do sol, nos mais altos campos
Vede como esses nomes são festejados pela relva ondulante
E pelas flâmulas de nuvem branca,
E sussurros do vento no céu que escuta;
Os nomes daqueles que em vida lutaram pela vida,
Que traziam no coração o centro de fogo.
Nascidos do sol, eles caminharam brevemente para o sol,
Deixando o ar vívido marcado com a sua glória.

(RAMOS, 1953, p. 27)

APÊNDICE 2

Figura 1: Visão parcial do “Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos”

Foto: Liu Feliciano

Figura 2: Carta de Antonio Candido

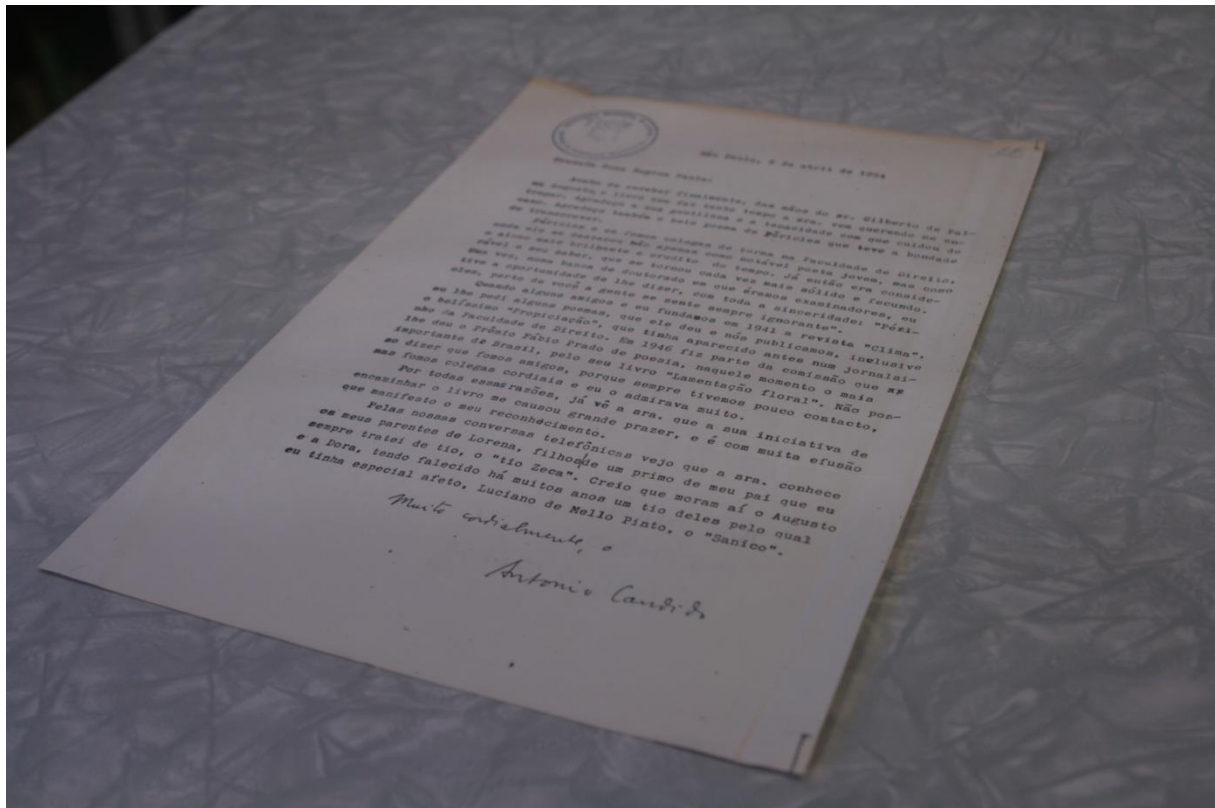


Foto: Liu Feliciano

Figura 3: Troféu Piraquara



Foto: Liu Feliciano

Figura 4: Medalhas e Condecorações

Foto: Liu Feliciano

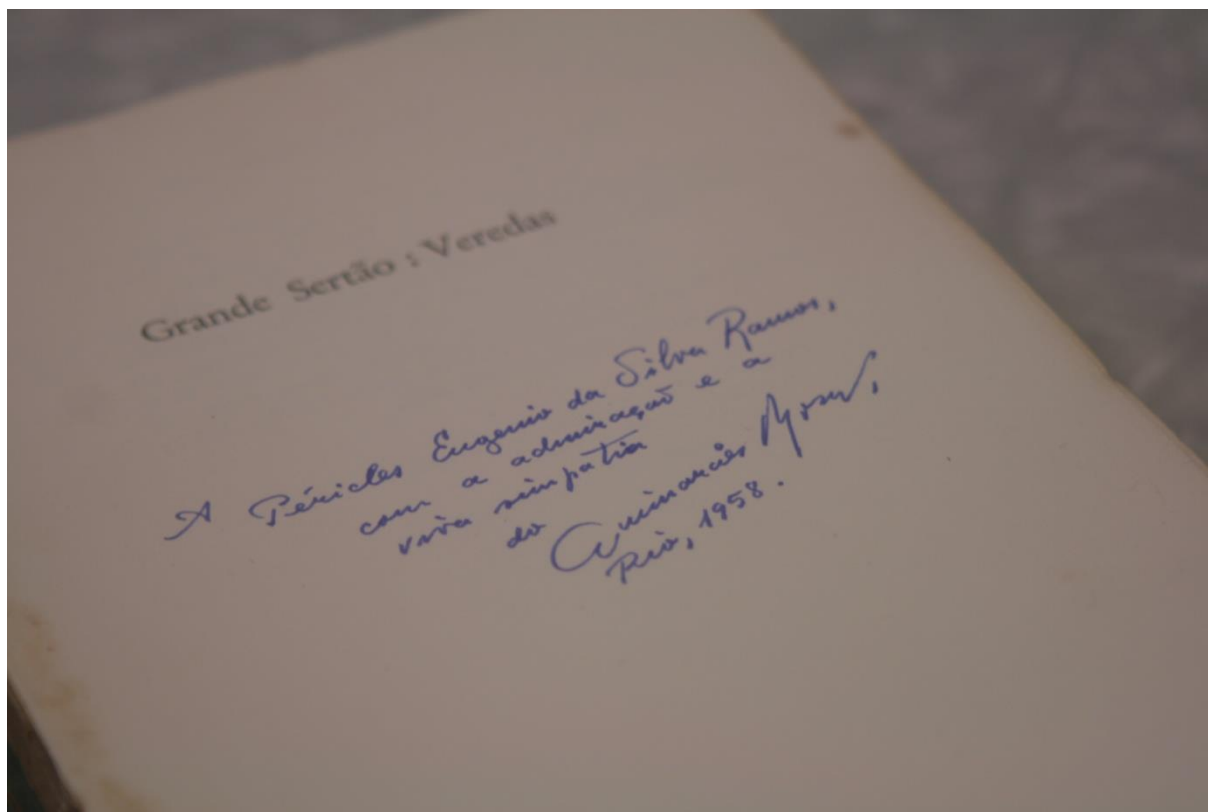
Figura 5: Autógrafo de Guimarães Rosa

Foto: Liu Feliciano

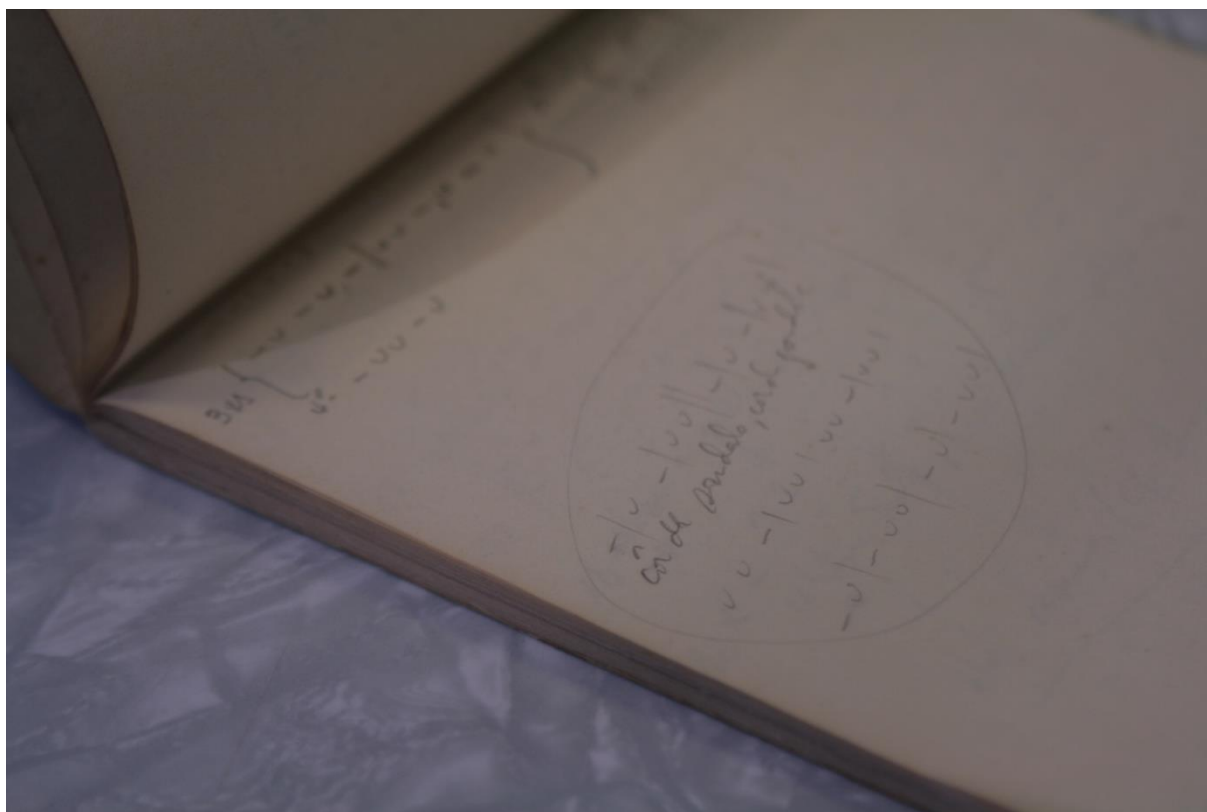
Figura 6: Pequena agenda de anotações

Foto: Liu Feliciano

Figura 7: Anotações sobre uma tradução de poemas de Giuseppe Ungaretti

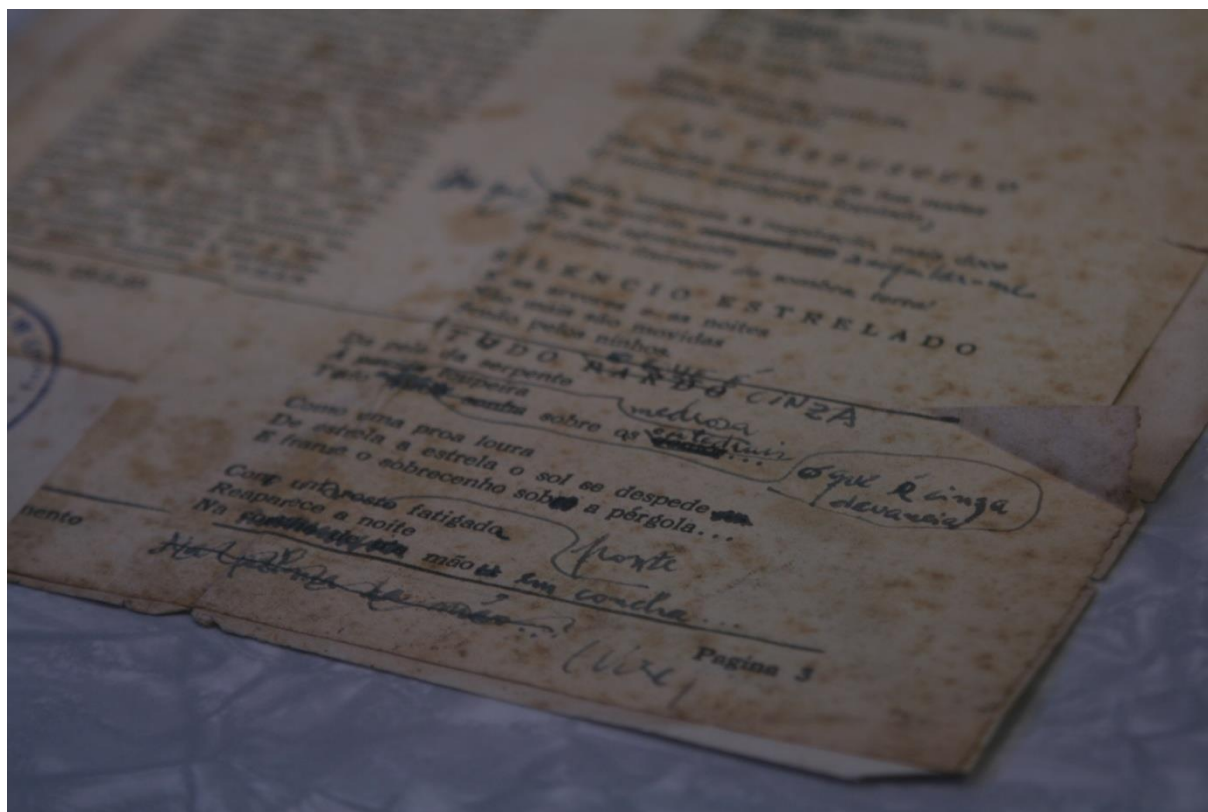


Foto: Liu Feliciano

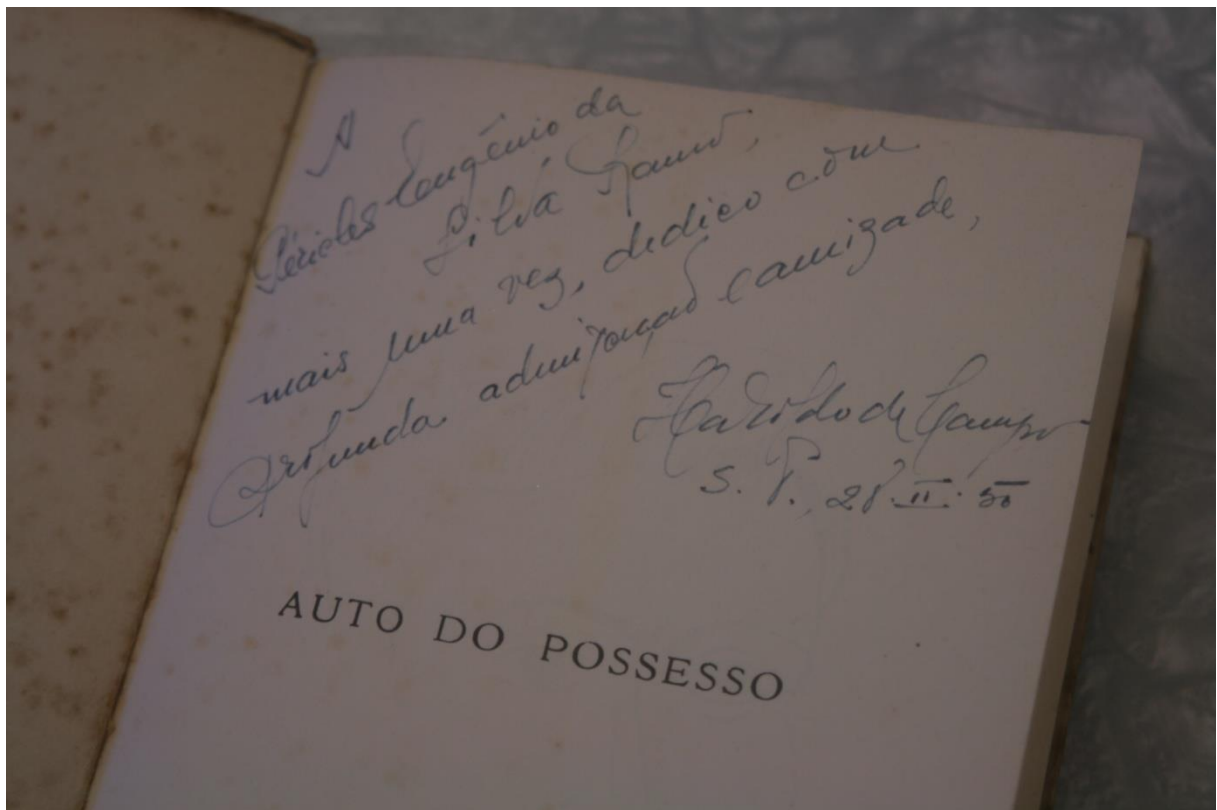
Figura 8: Autógrafo de Haroldo de Campos

Foto: Liu Feliciano

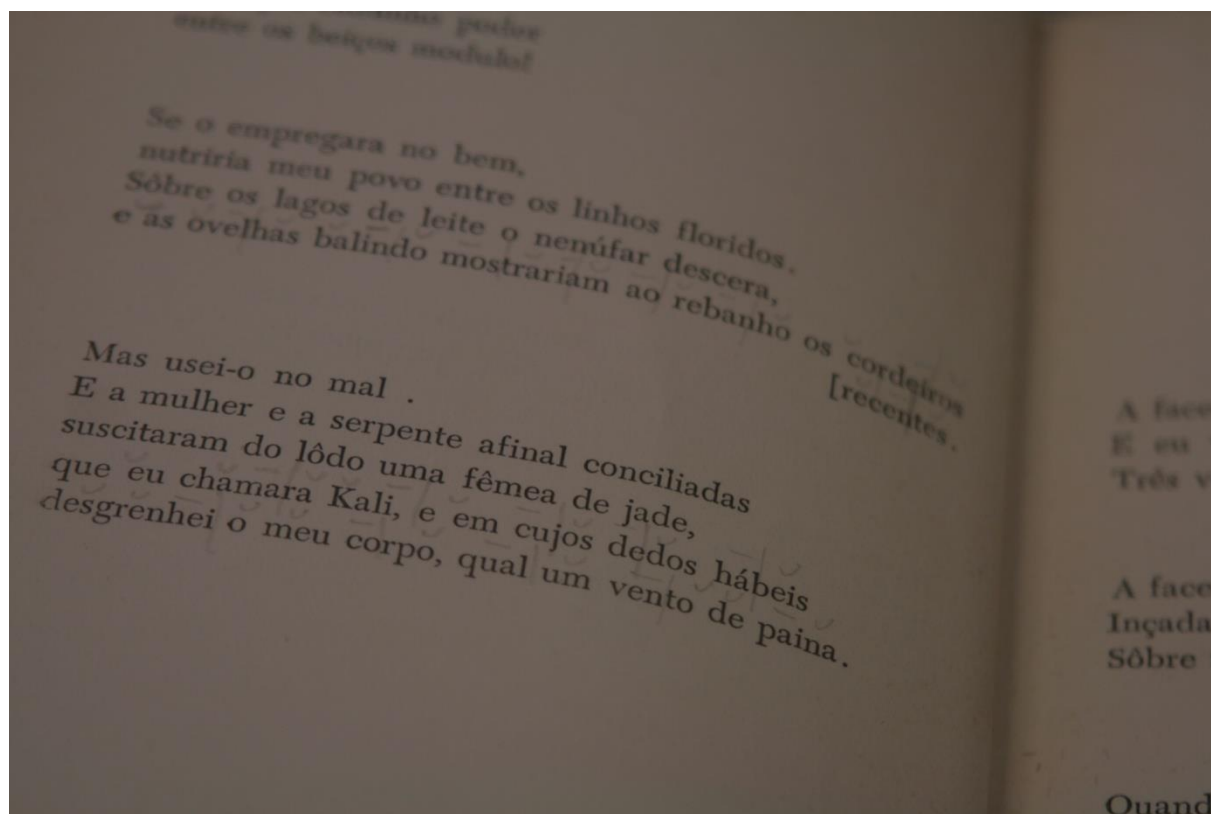
Figura 9: Anotações em *Auto do Possesso*.

Foto: Liu Feliciano

Figura 10: “Julgamento do Prêmio Fábio Prado”

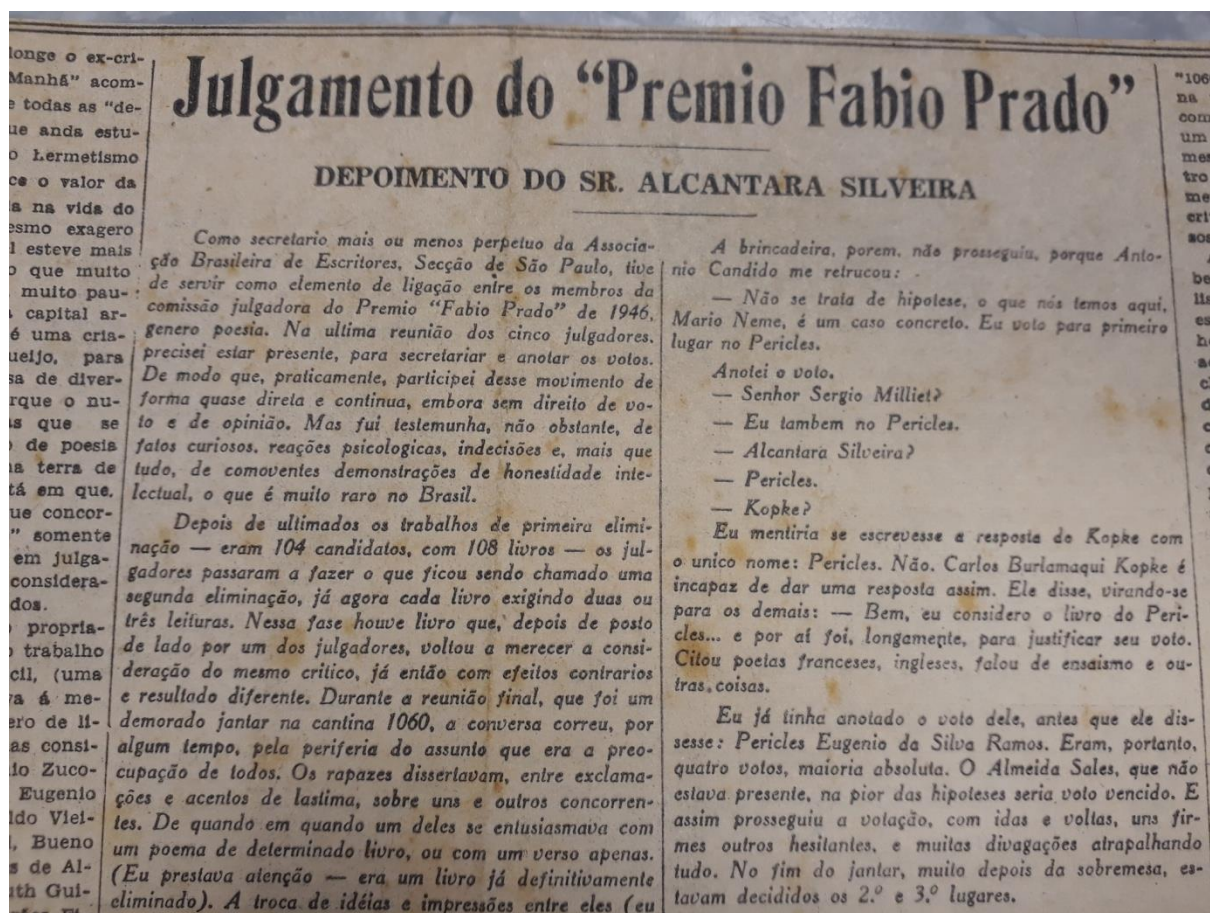


Foto: autor

Figura 11: *Ex libris* de Péricles Eugênio da Silva Ramos.



Foto: autor

Figura 12: Recorte do poema “A Trave e a sombra”

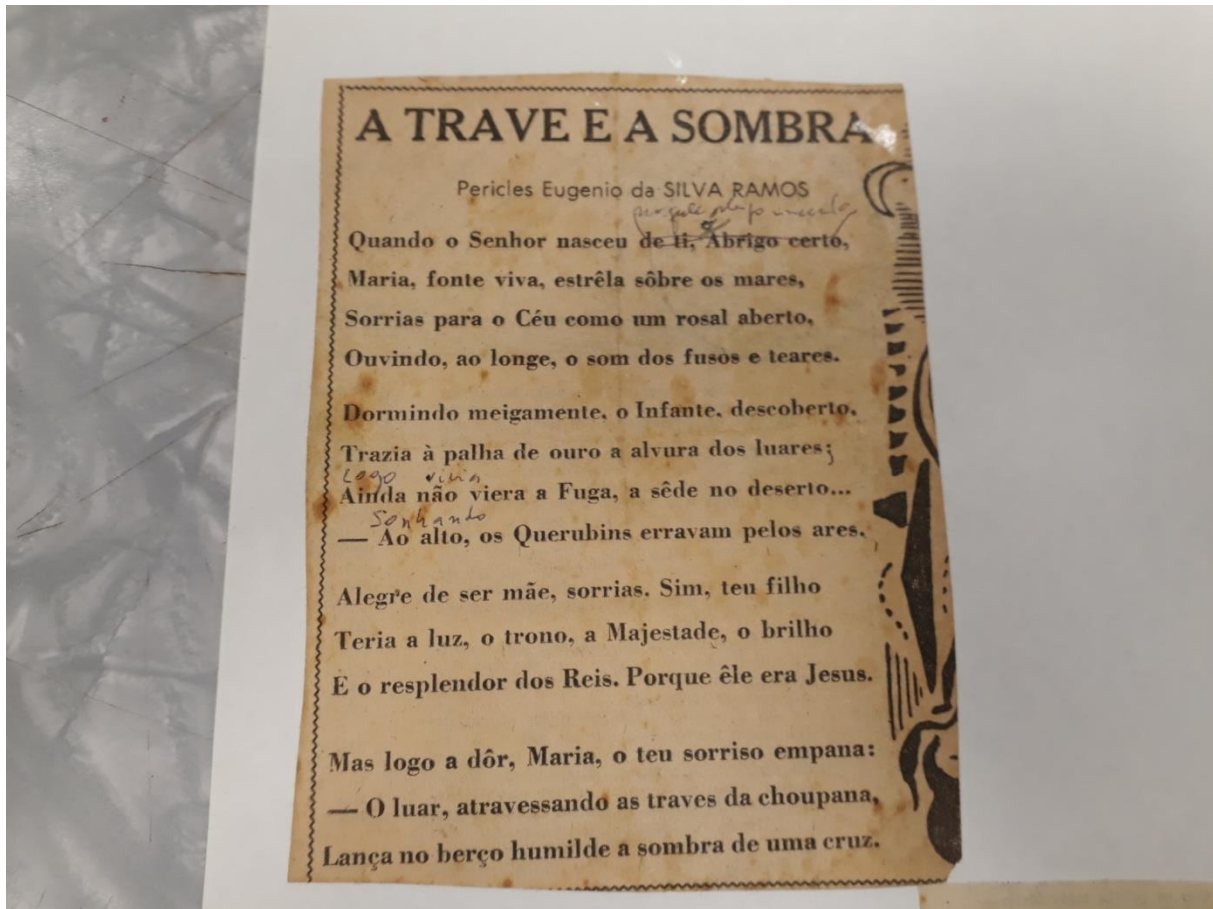


Foto: autor

Foto 13: Recorte do poema “Rapsódia”

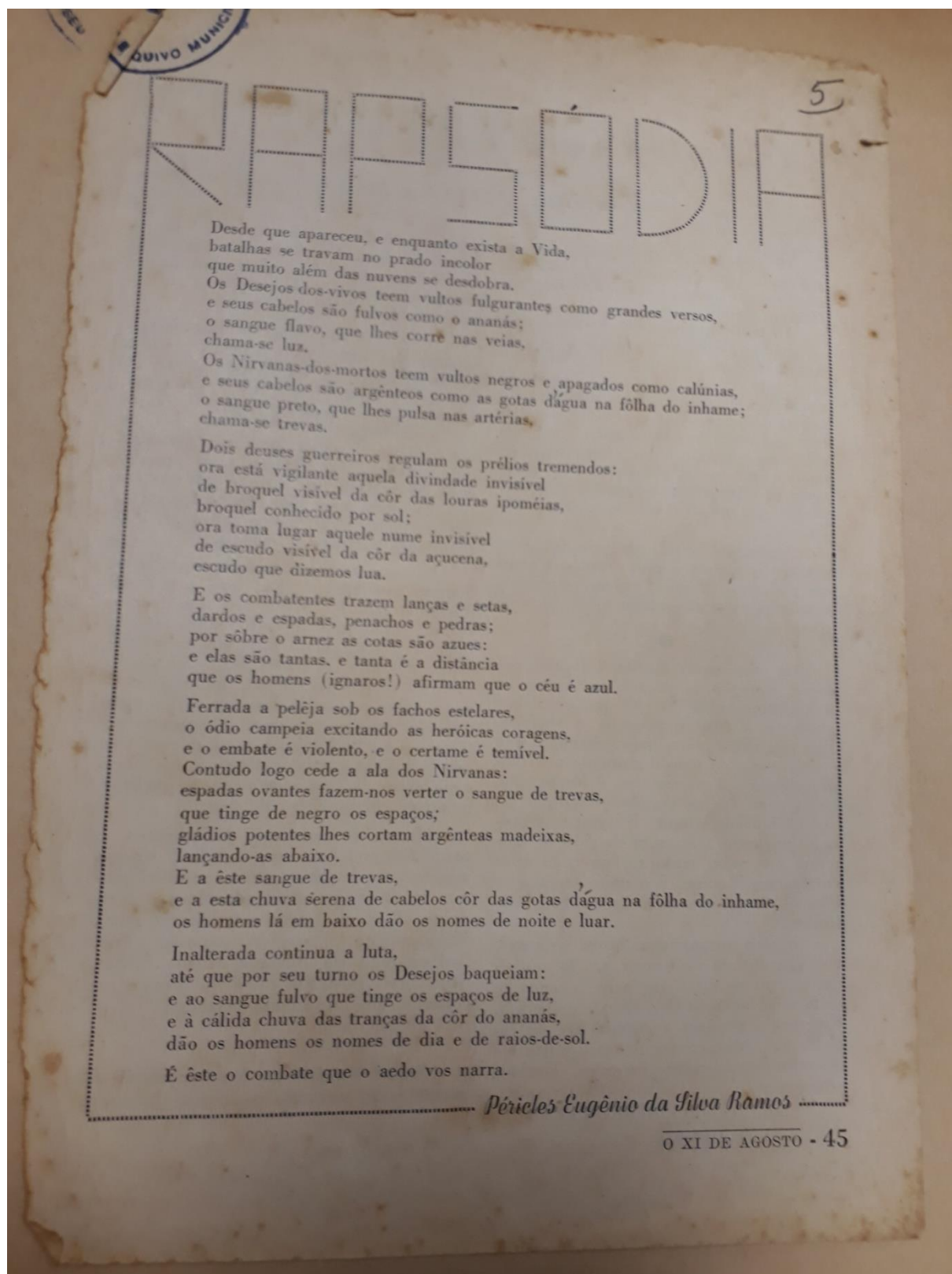


Foto: autor

Figura 14: Carta de Eugênio Gomes de 23 de novembro de 1954

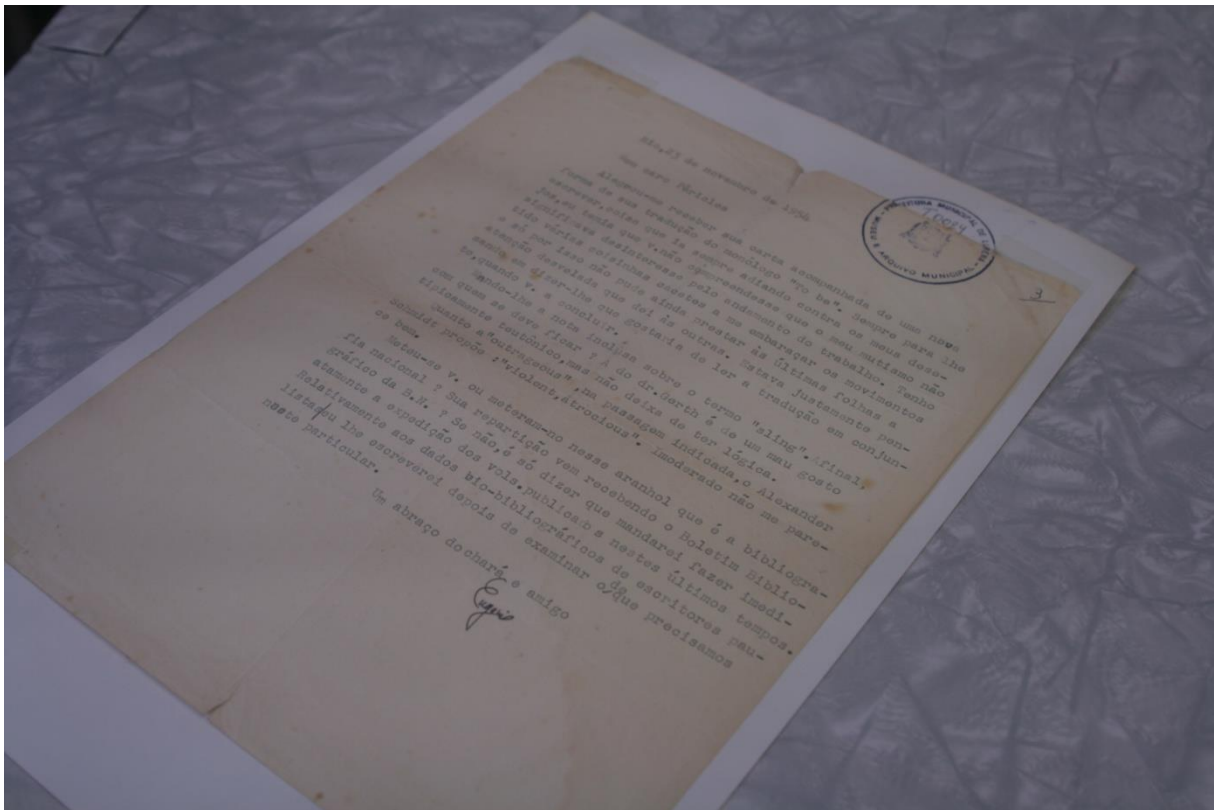


Foto: Liu Feliciano

Figura 15: Manuscrito de uma tradução de John Donne

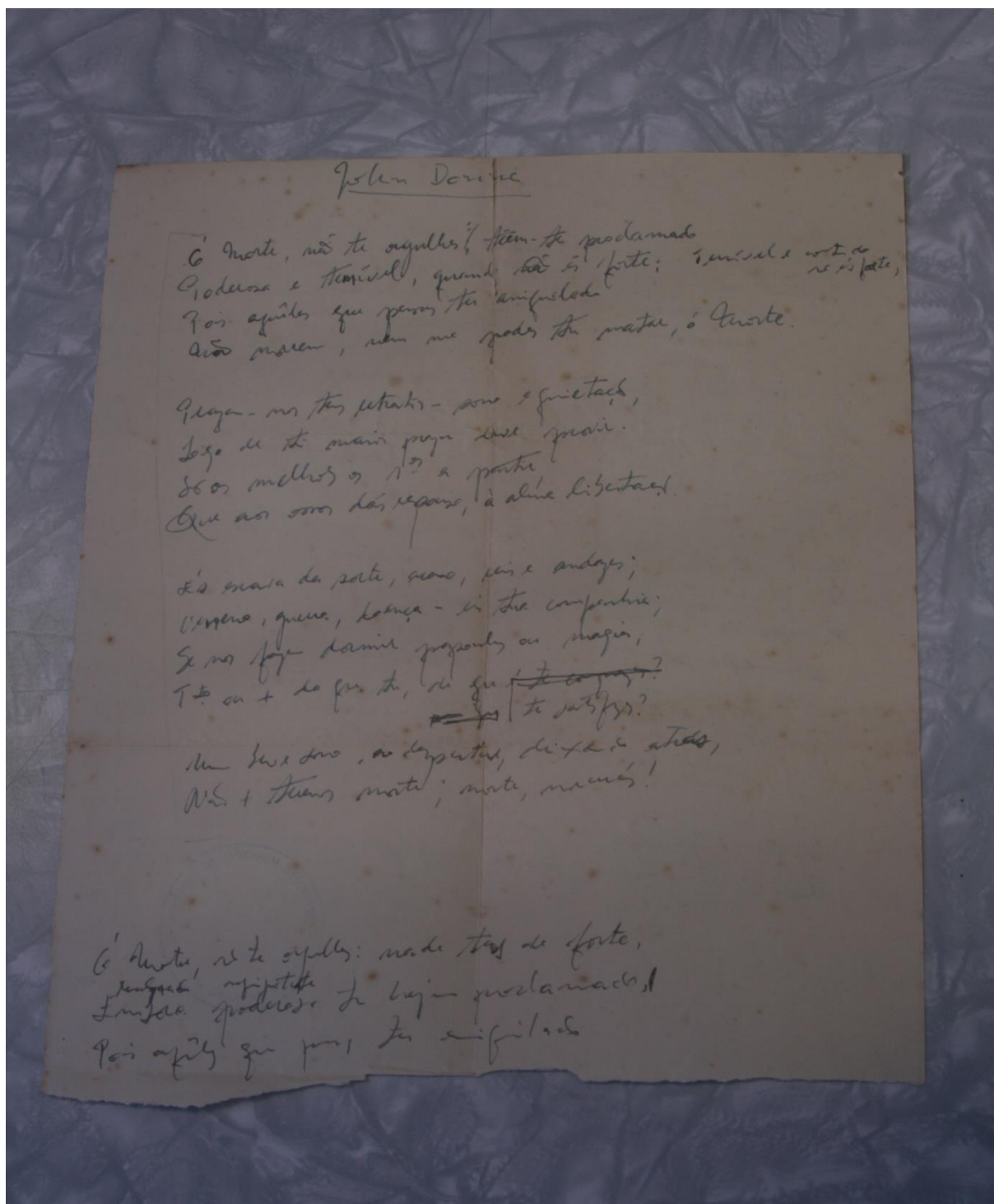


Foto: Liu Feliciano