

2023.2 . Ano XL . Número 46

# CALÍOPE

## Presença Clássica

*separata 10*



2023.2 . Ano XL . Número 46

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

*(separata 10)*

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES  
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS  
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS  
COORDENADOR Rainer Guggenberger  
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS  
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda  
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basilio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota  
Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira  
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO  
Alfred Dunshirn (Universitt Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UNB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carri  (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martin Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Aut noma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Universit  Paris 1)  
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA  
Máscara do teatro grego. Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge. Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORAC O  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 46  
Elisa Costa Brandão de Carvalho | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | Ricardo de Souza  
Nogueira | Vinicius Francisco Chichurra

Programa de P s-Gradua o em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fund o 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ  
[www.lettras.ufrj.br/pgclassicas](http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas) – [pgclassicas@lettras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@lettras.ufrj.br)

## A *Antígone* de Sófocles na transcrição musical de Guilherme de Almeida<sup>1</sup>

Sandra Regina Guimarães

### RESUMO

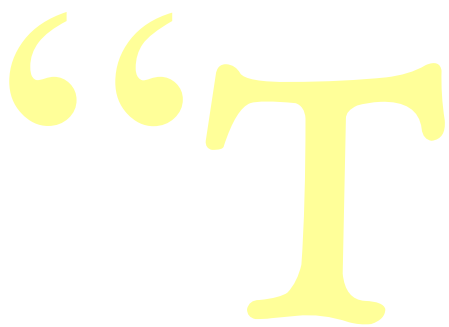
Partindo do manuscrito original da tradução/transcrição da *Antígone* de Sófocles, feita por Guilherme de Almeida – ao qual tivemos acesso por meio do Fundo Guilherme de Almeida, do IEL UNICAMP –, desejamos empreender um estudo crítico-genético<sup>2</sup> da tradução de Almeida, verificando, em que medida, a inserção do “Príncipe dos poetas brasileiros”<sup>3</sup> no movimento modernista, bem como a musicalidade inerente à sua composição poética impactarão a sua “transcrição” de *Antígone* de Sófocles.

### PALAVRAS-CHAVE

Sófocles; *Antígone*; Tradução; Grego; Guilherme de Almeida.

SUBMETIDO: 14.4.2024 | APROVADO: 28.11.2024 | PUBLICADO: 6.2.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i46.63634](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i46.63634)



transcrição (música) – Ato de escrever, para um instrumento, texto originariamente escrito para outro”. Esse é o trecho de abertura da singular tradução poética de *Antígone*, de Sófocles, feita em 1952 por Guilherme de Almeida e publicada – numa bem elaborada edição bilíngue grego-português – pela editora paulista Alarico. Observa-se que Almeida não chama a sua obra de tradução, mas de “transcrição”, aproximando essa – que seria a primeira versão direta do grego para o português brasileiro – dos principais questionamentos acerca do ato tradutório que começavam a ser debatidos e que, posteriormente, seriam sistematizados por Haroldo Campos, através do conceito “transcrição”. A questão dos limites supostamente implícitos ao ato tradutório e, principalmente, a questão da possibilidade, ou não, da tradução poética serão temas recorrentes entre teóricos, tradutores e também entre os poetas, a partir do início do séc. XX. E, se por um lado, os questionamentos que começavam a se multiplicar aproximariam tradução e criação, por outro, permitiriam também que o exercício tradutório se abrisse a novas experiências, na construção das pontes entre língua de partida e língua de chegada.

Entre os precursores desse debate, está o poeta e tradutor americano Ezra Pound, que defendia que a tradução não deveria ser uma reprodução literal do original, mas sim uma recriação que captasse a essência poética da obra original. No livro *The ABC of Reading* (*ABC da literatura*, em português), de 1934, ele fala da tradução como uma espécie de educação literária para quem deseja escrever. Mas foi, sobretudo, através de uma obra anterior, a tradução de *Cathay*, de 1915, que sua abordagem inovadora se tornou explícita. *Cathay* é uma coleção de poemas chineses clássicos, composta por vários autores, que Pound traduziu, sem dominar a língua chinesa, mas com base em manuscritos que

foram preparados por Ernest Fenollosa, um estudioso americano de arte e literatura asiática. Fenollosa, por sua vez, não traduziu diretamente os textos chineses para o inglês, apenas apresentou comentários e glossários que explicavam o significado dos caracteres chineses e sugeriam possíveis traduções em inglês. É importante salientarmos ainda que fazem parte da coletânea poetas como Li Bai (Li Po) e Du Fu, que viveram durante a Dinastia Tang (618-907), época considerada “Idade de ouro” da poesia chinesa e em que a mesma era frequentemente associada à música e ao canto.

Outro pioneiro é o crítico literário, tradutor e filósofo Walter Benjamin, com o icônico ensaio *A tarefa do tradutor*. Publicado pela primeira vez em 1923, em Heidelberg (Alemanha), como um prefácio à sua tradução para o alemão dos *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire, o texto questiona o papel que caberia ao tradutor, como receptor e difusor de uma obra de arte. Seria ele apenas um comunicador que, a partir da imitação, tenta dizer a mesma coisa para os leitores que não compreendem o original? Para Benjamin, definitivamente não. E é justamente contrapondo-se à ideia presente nesse pressuposto que ele constrói sua teoria da impossibilidade de se comunicar a essência – o elemento poético e misterioso que torna um texto literário – através do exercício da tradução:

Que nos “diz” então uma poesia? Que comunica ela? Muito pouco àqueles que a compreendem. O essencial nela não é a comunicação, não é o depoimento. Aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome doutro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial. E esta é uma das características por que se reconhece uma má tradução. Não será então aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – e até o mau tradutor concede que aqui se situa o essencial – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e “poético”?<sup>4</sup>

Em contrapartida, segundo o teórico, uma das finalidades da tradução seria exprimir uma relação tão íntima entre duas

línguas que, embora sendo incapaz de restituir a essência singular da obra de arte original, conseguiria atualizá-la intensivamente. Ao eximir claramente o tradutor da tarefa de servir ao leitor, tal qual uma ponte imperfeita que tenta ligar dois continentes, Benjamin não apenas resgata a tradução da condição de mero instrumento de mediação ou de traição, ao qual muitas vezes é relegada – sobretudo quando se pretende encontrar nela uma imitação possível do original –, como também a eleva ao *status* de forma, o que permite ao tradutor “re-formar”, ou seja, formar novamente, em outra língua, aspectos da essência inerente ao original.

Pois o significado poético não é restringido nem fica esgotado pela intenção do original, e esta dinamiza-o na medida em que a intenção está ligada aos modos de “querer dizer” existente numa determinada palavra. É isto o que se costuma dizer quando se afirma que as palavras comportam uma tonalidade afetiva. Aliás a literalidade no que respeita à sintaxe violenta qualquer tentativa de reprodução do significado e por vezes ameaça mesmo conduzir-nos para o mais intolerável dos absurdos.<sup>5</sup>

Enfim, Benjamin aposta que a fidelidade ao significado de palavras isoladas nunca dá conta de restituir a acepção que as mesmas teriam no original e, indo além, ao falar desse “misterioso, inapreensível e poético que seria o essencial”, o filósofo alemão defende que o mesmo só seria passível de ser traduzido por alguém que também escrevesse poesia. Observamos aqui que, nessa última condição, insere-se notadamente Guilherme de Almeida.

Dentre os que iriam desenvolver suas novas perspectivas de tradução ao longo das décadas de 50 e 60, com teses, inclusive, posteriores à tradução de *Antígone*, temos ainda o pensador russo Roman Jakobson e o brasileiro Haroldo de Campos. Também para Campos, a tradução é, necessariamente, uma transgressão. E, sendo impossível uma literalidade no ato tradutório, nesse exercício se deve abandonar a tentação de ser simplesmente servil, mas dedicar-se a assumir a tarefa de capturar a informação estética no texto original e reinventá-la no texto de chegada, o que, além de

tornar esse último uma espécie de original, transforma o tradutor também em um “criador”, noção que já está presente em Benjamin.

Campos também se debruça sobre o trabalho de Roman Jakobson, para quem toda experiência cognitiva pode ser traduzida. Partindo das teorias de Peirce, o linguista russo considera que o signo verbal pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua ou em um sistema de signos não verbais, implicando respectivamente as traduções: intralingual, que nada mais é do que reformulação, a interlingual [sic]<sup>6</sup> que ele se refere como tradução propriamente dita e a intersemiótica, chamada de Transmutação. Ele afirma, portanto, que:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.<sup>7</sup>

Jakobson também considera que nossa experiência de cognição da linguagem está diretamente relacionada a operações metalinguísticas, assim a possibilidade de dados intelectivos intraduzíveis seria contraditória: “[O] nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução”.<sup>8</sup> No entanto, quando se trata da tradução poética, para o teórico, uma operação mais complexa, a questão se torna bem mais difícil:

Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões.<sup>9</sup>

Observamos, portanto, que Jakobson, no que concerne à poesia, reavalia as suas perspectivas anteriores acerca da experiência cognitiva, colocando novamente em pauta a questão da intraduzibilidade. Um dos exemplos citados pelo linguista russo é



o seguinte: caso passássemos o epigrama italiano “*traduttore, traditore*” para o português como “o tradutor é um traidor”,<sup>10</sup> privaríamos o leitor de língua portuguesa do jogo sonoro, do efeito paronomástico inerente à composição italiana. Observamos que esse efeito será uma das premissas tradutórias do Guilherme de Almeida e ainda que o linguista russo encontra, sim, uma solução para a passagem interlingual do texto poético. Ele irá chamá-la de “transposição criativa”:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa.<sup>11</sup>

Partindo dos pressupostos de Jakobson e, portanto, da ideia de transposição criativa, Campos passará por várias terminologias, enquanto analisa o problema das possibilidades de partidas e chegadas do texto poético, alcançando, enfim, aos conceitos de “re-criação” e “trans-criação”:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcriação, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização, ou — já com timbre metaforicamente provocativo — transparadisação (transluminação) e transluciferação, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com “Seis cantos do Paradiso de Dante” e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (Deus e o Diabo no Fausto de Goethe). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma

insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora.<sup>12</sup>

Por fim, e voltando a Walter Benjamin, para pensarmos na proposta de tradução da *Antígone* de Almeida, cuja “transcrição” é feita em meio a todo esse debate, é interessante observarmos que, ao ponderar sobre o que seria uma boa tradução, tendo em mente a ideia de recriação e criação, o crítico alemão considera muito mais a escolha do tradutor, ou seja, “o modo de querer dizer” do que a forma ou “a restituição de sentido”.

Mas qual seria o “modo de querer dizer” de Guilherme de Almeida na sua *Antígone*? E qual a genealogia que o manuscrito nos fornece, enfim, que caminhos ele trilhou para chegar a esse modo de ecoar o original? Sabemos que, dialogando com e, por vezes, antecipando muito do que seria debatido acerca do processo tradutório ao longo do séc. XX, na sua “transcrição” da *Antígone*, o poeta Guilherme de Almeida encontra-se com o tradutor, tentando, através do ritmo e da musicalidade, das aliteraões e ressonâncias “no pensar, no sentir e no dizer” que marcaram a sua poesia, reviver, no presente, a história da infeliz filha de Édipo, texto que “originalmente foi escrito para outro instrumento”.

As publicações modernistas, que surgem em profusão na esteira deixada pela Semana de Arte de 1922, bem como a ideologia que seus adeptos divulgavam, fosse polemizando na grande imprensa, fosse através de obras literárias, tinham como principais objetivos romper radicalmente com os critérios parnasianos e introduzir inovações nos mais diversos segmentos da linguagem. Sendo os modernistas brasileiros colaboradores ativos nos principais órgãos da imprensa paulista, abriram espaço para inovações que iam desde os caracteres de pontuação e do formato gráfico como o texto se apresentava, até as estruturas léxicas, sintáticas ou mesmo fonéticas do texto.

Entretanto, mesmo sendo um dos nomes de prestígio dentro da estética modernista, Guilherme de Almeida, como intelectual refinado, conhecedor do grego e do latim, e grande estudioso da cultura renascentista, nunca foi capaz de abandonar a sua formação clássica, ainda que não recaísse no Parnasianismo, ao privilegiar a renovação dos temas e da linguagem. Dotado de reconhecido domínio técnico, Guilherme transitou com igual competência por modelos composicionais diversos. Segundo o escritor Lêdo Ivo, em sua introdução à segunda edição de *Raça*:

Talvez mais do que nenhum outro dos participantes da Semana de Arte Moderna, Guilherme de Almeida viveu o drama da conciliação estética do novo com o velho, da fôrma com a forma, da tradição com a invenção, da rotina e do automatismo das receitas com o clamor de criatividade.<sup>13</sup>

Para Trajano Vieira, no livro *Três tragédias*, se existe algo inegável nesse autor é o seu ouvido afinado e o talento rítmico, elementos imprescindíveis para o domínio das estruturas métricas. Por isso, para Vieira, sua participação no movimento modernista, embora intensa, poderia ser vista como um hiato na vida literária do escritor. Vieira cita ainda Sérgio Milliet, para quem Almeida:

[...] teria herdado, do Parnasianismo, “a tendência para ritmos difíceis e para assonâncias sábias”; do Simbolismo, “alguma obscuridade melodiosa”; do Futurismo, o verso livre.<sup>14</sup>

Em 1930, Almeida é eleito para a Academia Brasileira de Letras, abrindo as portas da casa de nosso Machado de Assis para as inovações estéticas modernistas. Em 1932, participou ativamente da Revolução Constitucionalista de São Paulo, chegando mesmo a se alistar como soldado. Por essa razão, ao final desse movimento, foi preso e acabou por ser obrigado a se exilar do país. Durante esse período, que durou cerca de um ano, viajou pela Europa, fixando-se por longo tempo em Portugal. Seguramente, entraria então em contato com as principais vanguardas europeias. Assim sendo, não é de se estranhar que seria, principalmente, após essa fase, ou seja, quando do seu

regresso ao Brasil, no pós-exílio, que Almeida se voltaria para a tradução literária de clássicos da poesia mundial, vertendo para o português autores como Tagore, Baudelaire, Verlaine, dentre outros. E foi também nesse mesmo período, que ele realizou a “transcrição” da obra que é o nosso objeto de pesquisa, a *Antígone*, de Sófocles.

Para Jaa Torrano, em *A Antígona de Sófocles*, *Guilherme e epígonos*,<sup>15</sup> essa “transcrição” permanece como uma referência inesquecível, ainda que depois dela já possamos contar com pelo menos seis traduções de *Antígone* em português, dentre as quais as de: Maria Helena da Rocha Pereira, Mário da Gama Kury, Donaldo Schuler, Lawrence Flores Pereira, Trajano Vieira e, atualmente, a do próprio Torrano. Mas o que, para Torrano, torna essa primeira tradução única? Ele defende que o verso, como unidade básica da composição poética, organiza tanto o recorte da realidade quanto a dinâmica do pensamento e constitui, assim, um instrumento de análise da realidade e, ao mesmo tempo, de organização do pensamento. Portanto, considerado em sua integridade, o verso seria uma forma simultaneamente sensível e inteligível, se pudéssemos nos situar nesse momento histórico em que a tragédia ainda cumpria sua função originária de arte política, anterior à cisão histórica entre o que se tornou, por um lado, poesia e o que resultou, por outro lado, em filosofia.

Ainda de acordo com Torrano, se considerarmos a complexidade e mesmo a variedade da métrica e do ritmo da língua grega antiga, a sua transposição para outros idiomas será sempre analógica e aproximativa, assim como também o é a recriação em português da unidade morfosintática do verso grego. Entretanto, para o professor, além do desafio que implica a transposição dos elementos métricos e rítmicos daquele grego para o português contemporâneo, outro dilema que o tradutor precisa enfrentar está no plano do vocabulário, isto é, das diferentes acepções que uma mesma palavra adquire, a partir das visões de mundo inerentes a cada cultura.

Um dos exemplos citados por Torrano é a palavra *áte* que, segundo o professor, é seminal para a compreensão da *Antígone*

de Sófocles, sendo mesmo um termo que carrega a visão trágica do mundo inerente ao pensamento grego. É considerando esse termo, por exemplo, que ele pensa sobre como Guilherme de Almeida o traduz:

Como Guilherme a traduz? Observando o princípio do respeito pela comunicabilidade imediata do verso, a noção de *áte* se dispersa conforme se dá a sua acepção no sentido mais corriqueiro de cada ocorrência, a saber: no v. 5 se traduz por “maldição”, no 185 por “desventura”, no 533 por “fúrias”, no 584 por “misérias”, no 614 por “sofrimento”, nos v. 624 e 625 por “ruína”, no 862 por “cego” (adjetivo), no 1097 por “desgraça” e no 1259 por “delito”.<sup>16</sup>

Já de acordo com Trajano Vieira, em *A solitária Antígone*,<sup>17</sup> a *Antígone* de Guilherme de Almeida é uma das raras traduções poéticas bem-sucedidas de tragédia grega para o português. Algumas traduções, segundo Vieira, utilizam metros fixos e só por essa formalidade externa acabam sendo consideradas poéticas. No entanto, muitas vezes, não só ampliam o número de versos do original, como não demonstram preocupações rítmicas. No caso de Guilherme de Almeida, ao contrário, além de se preocupar com a integridade do verso, é difícil negar-lhe o talento rítmico. “Dono de um ouvido afinado, dominava as mais diferentes estruturas métricas”.<sup>18</sup>

Vieira relembra também que, numa resenha do livro *Meu*, Mário de Andrade apontou dois aspectos marcantes da obra de Almeida: “O lirismo intelectual expresso em imagens abstratas e o uso inadequado do verso livre, construído com esquemas rítmicos do verso tradicional”.<sup>19</sup>

Os versos livres representam uma importante característica da literatura moderna e contemporânea, visto que a intenção maior desses escritores é criar algo novo, rompendo assim com os padrões clássicos de metrficação ao subverter as formas poéticas tradicionais. No entanto, até mesmo o uso do verso livre empregado por Guilherme de Almeida seria, de acordo com Mário de Andrade, incomum. No verso livre, ele mantém a musicalidade,

e sua poesia utiliza os esquemas rítmicos do verso tradicional. E o que ele faz na poesia, também leva para a tradução.

Para Vieira, a definição da poesia de Guilherme de Almeida, em termos musicais, é bastante pertinente. O próprio autor, em *Ritmo, elemento de expressão* (1926), classificou sua produção a partir de estruturas rítmicas e não de núcleos temáticos. Inspirado talvez pela teoria simbolista das correspondências, buscou fazer do encadeamento musical um ícone da mensagem poética.

Mas voltemos à pergunta feita anteriormente sobre “modo de querer dizer” do poeta Guilherme de Almeida em sua *Antígone*. Resta questionarmos também quais foram as suas influências e em quais autores ele pode ter se baseado geneticamente.

Considerando esse contexto, achamos imprescindível verificar a presença dos textos de seus antecessores, Benjamin e Pound, no acervo pessoal de Almeida, bem como investigar se o poeta brasileiro teria tido um contato mais direto sobre o tema, uma correspondência, por exemplo, com seus contemporâneos Jakobson e Campos. No que tange a Campos, sabemos, pelo acervo, que Almeida possuía o primeiro livro de poemas, *O auto do processo*, com dedicatória, datada de 17 de março de 1950. No entanto, acerca do tema tradução, nossa busca se mostrou infrutífera. Não encontramos nenhuma obra desses autores no acervo pessoal do poeta, na Casa Guilherme de Almeida, nem no IEL UNICAMP, tampouco nos deparamos com indícios de correspondência entre eles e Almeida. Isso não significa, logicamente, que, quando da tradução de *Antígone*, o poeta brasileiro não tivesse tido contato com a obra de Benjamin e Pound e que, como escritor, não estivesse muito atento às novas formas de pensar a linguagem, que vinham sendo desenvolvidas por seus contemporâneos e que, mais tarde, resultariam nos trabalhos sobre tradução de Jakobson e Campos.

Concentramo-nos, em seguida, em verificar outras traduções do grego para o português que marcaram o mesmo período e constatamos a relevância do trabalho de Carlos Alberto Nunes, na tradução da *Ilíada* e *Odisseia*. De acordo com João

Angelo Oliva Neto, no artigo *O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes*, o único autor a traduzir poeticamente e de forma integral a *Ilíada* e a *Odisseia* no séc. XX, no Brasil, foi Nunes. Embora com alguma dificuldade de determinar precisamente o ano da tradução da *Ilíada*, Neto informa que a tradução da *Odisseia* data de 1941 e estima que a da *Ilíada* tenha sido feita entre 1941 e 1945, ou seja, ambas são da década de 40. É importante salientarmos ainda que Nunes tem a ousadia de tentar interpretar ou simular o dátilo em língua portuguesa, indo, na prática, ao encontro justamente das principais questões teóricas discutidas na nossa pesquisa:

[...] o hexâmetro datílico português de Carlos Alberto Nunes, consiste em simular (ou “interpretar” como ele diz) o dátilo substituindo-se a sílaba longa por uma sílaba tônica e as duas sílabas breves por duas átonas. Conforme se considere, se se supuser a existência de ictos – que aqui não discuto – deve-se dizer então que a simulação do dátilo consiste na manutenção dos seis ictos fazendo-se neles incidir a sílaba tônica das palavras, reservando-se as átonas para as sílabas breves.<sup>20</sup>

Nunes e Almeida se conheciam. Ambos eram da Academia Paulista de Letras, muito embora Nunes só tenha entrado para a Academia em 1956, bem depois da tradução de *Antígone*, enquanto Almeida pertencia a ela desde 1928. No entanto, na Casa Guilherme de Almeida, encontramos um exemplar de *A questão homérica*, de Carlos Alberto Nunes, datada de 1953, com uma dedicatória a Almeida, de 1956. Também nos parece relevante termos localizado, no mesmo acervo, uma tradução de Nunes da peça de *Medida por medida*, de Shakespeare, sem o ano de publicação, também com dedicatória de 1956, contendo entre as páginas uma nota biográfica datilografada sobre Nunes, sem data. A nota menciona, além de dados como local e dia, mês e ano do nascimento de Nunes, o nome do cônjuge, a profissão – médico – e o fato de Nunes ter passado em primeiro lugar no concurso para médico-legista. Também alude às suas obras, traduções e prêmios. Destacamos que aparece, no texto, as seguintes referências: “*Odisseia*, de Homero, 1941; (Atena editora, 2. ed. 1945) (3. ed., a

sair, edições Melhoramentos)”; e *Ilíada*, de Homero (Atena editora, 1943, 2. ed., 1949) (3. ed., a sair, edições Melhoramentos)”. Não se pode identificar a autoria da nota, e, como já foi dito antes, ela não possui data. Entretanto, acreditamos que tenha sido datilografada entre 1953 e 1956, porque ela menciona a publicação de *A questão homérica*, de Nunes, como separata da revista *Anhembi*, em 1953, e salienta que a tradução das obras completas de Shakespeare, feitas por ele, deveriam sair até 1956. Embora a *Antígone* de Almeida date de 1952, é lícito considerarmos a hipótese de que o poeta tenha, de alguma forma, entrado em contato com as inovações da obra de Nunes no seu percurso tradutório, afinal, os dois terão em comum a preocupação com o ritmo e com a musicalidade da língua grega. Entretanto, não encontramos nem a versão de Nunes, nem qualquer outra versão da *Ilíada* e da *Odisseia* no acervo de Almeida. Mais uma vez, não nos parece crível que um conhecedor do grego e do latim não tenha se debruçado sobre a épica homérica. Portanto, ressaltamos novamente que a ausência no acervo não significa uma improbabilidade de leitura.

Dando sequência ao levantamento das obras e dos autores potencialmente influentes no percurso tradutório de Almeida, consideramos o fato de o poeta ter dedicado sua tradução/ “transcrição” a Franco Zampari, um engenheiro italiano que veio trabalhar em São Paulo, a convite do amigo Francisco Matarazzo Sobrinho, para organizar a Metalúrgica Matarazzo, mas acabou fundando o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tornando-se o grande responsável pela explosão do teatro e do cinema no cenário paulista.

Além disso, *Antígone* foi a principal montagem do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1952. O diretor, Adolfo Celi, reuniria, então, em um mesmo espetáculo, o original grego de Sófocles, traduzido por Almeida, e a leitura moderna da peça feita por Jean Anouilh, dramaturgo e roteirista francês nascido em 1910. A obra teatral de Anouilh, que tem início na década de 30, é particularmente abundante, sendo que a reescrita moderna da peça



*Antígone* tornou-se a sua obra mais famosa. A tradução para o TBC foi feita por Bandeira Duarte.

Em 1943, o dramaturgo, assim como Sartre, Camus e Paul Valéry, dentre outros, transporta a clássica tragédia da filha de Édipo para o contexto da Segunda Guerra Mundial e da ruptura histórica inerente à ocupação nazista na França. E, assim, retomou a heroína, trazendo, para ela, novas motivações e uma inovadora ação dramática. Modificou o tom da linguagem, que é bem mais coloquial do que a do texto original, além de incorporar novos traços de caráter aos personagens da tragédia. Resta-nos questionar a interferência dessa que é muito mais uma “releitura” da peça, em Almeida. Para tanto, começamos por observar se o original de Anouilh ou a tradução de Duarte para o português fariam parte do acervo pessoal do poeta, entretanto não encontramos nenhuma versão dessa releitura. Sabemos, contudo, que Almeida era também tradutor de Anouilh. Ele traduziria para o mesmo TBC, em 1956, a peça *Eurídice*, do dramaturgo, uma versão moderna do mito de Orfeu, ambientada na década de 1930. No entanto, não foi possível localizar, nos acervos, nem a tradução da peça nem o original. O que encontramos foi uma página do *Diário de São Paulo*, de autoria de Almeida, com data de 7 de agosto, mas sem o ano, com o título: *Da Eurídice de Anouilh*, no qual o poeta escreve uma chamada ao leitor para a peça, antes de apresentar uma pequena parte da sua tradução:

Começará depois de amanhã a enevoar de amoroso mistério o palco do Teatro Brasileiro de Comédia a mais fascinante, talvez das “*pièces noires*” de Jean Anouilh – *Eurídice* – na minha tentativa de transcrição do simplicíssimo e, pois, difícilíssimo original para a hesitante língua falada da nossa gente. Como antecipação, só para anunciar o evento, uma pequena amostra do meu texto.<sup>21</sup>

Outro ponto relevante no nosso percurso era encontrar, no acervo, possíveis traduções de *Antígone* para outros idiomas que pudessem ter servido como referência para Almeida. Chegamos assim a duas versões francesas: a primeira, traduzida por André

Bonnard, de 1950, Editions Rencontre; a segunda, contida no primeiro tomo de *Théâtre de Sophocle: traduction nouvelle avec texte, introduction et notes*, de Robert Pignarre, Classiques Garnier, de 1947. Destacamos, ainda, a presença – no acervo – do *Dictionnaire grec-français*, de Anatole Bailly, de 1950, com várias palavras grifadas e pequenas anotações mostrando que o referido dicionário serviu como instrumento para o estudo do grego.

Por fim, vamos à obra que, talvez, mais tenha influenciado Almeida, na sua “transcrição”, e que foi um divisor de águas na nossa pesquisa, já que ela constitui a base genética da sua tradução: a edição comentada da *Antígone*, de Placido Cesareo. Depois de uma busca criteriosa na biblioteca do autor, na Casa Guilherme de Almeida, deparamo-nos com a edição italiana explicativa de *Antígone*, que teria sido publicada pela primeira vez em 1901, com comentários e notas de Cesareo. O que o filólogo italiano faz nessa edição é, partindo do texto em grego, descrever o conteúdo da tragédia para, em seguida, analisar detalhadamente as possibilidades de tradução, tendo sempre em conta características linguísticas muito próprias dos trágicos. Assim sendo, à medida que discorre sobre o conteúdo da peça, Cesareo também explicita e analisa os diferentes metros usados na composição, apontando, na sua análise verso a verso, não apenas elementos como as perífrases, que ali caracterizam o modo de expressão grego, mas também os recursos rítmicos, dentre os quais, as aliterações e assonâncias, que conferem grande musicalidade ao texto. Como podemos ver abaixo:

ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,  
ἄρ' οἶσθ', ὅτι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίου κακῶν  
ὅποῖον οὐχὶ νῦν ἐπὶ ζώσαιν τελεῖ;

V. 1-99. Prólogo. Antígona, lembrando à sua irmã Ismênia os males comuns (1-6), a interroga sobre o novo édito, pelo qual os amigos são tratados da mesma maneira que os inimigos (7-10) e que Ismênia confessa não saber (11-17). A irmã então lhe conta como Creonte permitiu o sepultamento de Etéocles, mas proibiu o de Polinice (21-38). [...] ὦ κοινὸν [...] κάρα, uma perífrase comum entre os trágicos.<sup>22</sup> [...]

Mais adiante, falando sobre o coro, nos v. 332 a 375, Cesareo comenta:

Os v. 332-375 constituem o primeiro στάσιμον (que era o canto que o coro entoava depois de já ter ocupado seu lugar na orquestra), que se compõe de duas estrofes e duas antístrofes. [...] A estrofe, que começa com um ritmo dactílico tranquilo, acelera gradualmente nos iambos dos versos do meio, até que retoma um ritmo mais calmo com os troqueus finais: parece, se me é permitido o comparativo, o som sempre mais acelerado de uma locomotiva, que depois se vai perdendo ao longe. As frequentes assonâncias e aliterações, observa genialmente Schneidewin, expressam a persistente indústria do homem.<sup>23</sup>

Almeida possuía uma edição de 1947, repleta de marcas de leitura, indicando que a obra servira de fonte de informação para a sua versão em português e, indo além, permitindo-nos afirmar que alguns esquemas rítmicos adotados pelo escritor brasileiro foram inspirados no filólogo italiano. De acordo com o latinista Concetto Marchesi na *Rivista di filologia e di istruzione classica*, Placido Cesareo nasceu em 25 de março de 1862, em Messina, e morreu na terrível catástrofe que assolou a região de Messina e Reggio Calabria, em 1908, um terremoto de Magnitude 7,1, no qual metade da população da cidade siciliana e um terço da cidade calabresa perderam suas vidas. De acordo com o artigo, Cesareo foi: “[S]epolto [...] fra le macerie inesplorate della sua dimora messinese, presso quel fatale stretto di mare di cui avea per il primo descritto l’incantesimo”.<sup>24</sup>

A questão inicial que nos veio à mente foi o porquê da escolha de Almeida, qual a razão de Cesareo ter sido eleito como uma fonte para sua “transcrição”. A resposta, talvez, estivesse sintetizada no mesmo artigo de Marchesi. Ao narrar a trajetória do pesquisador, ele nos conta que, depois de exercer o Direito por pouco tempo, Cesareo teria se dedicado de corpo e alma aos estudos filológicos, tendo como mestres o latinista Ettore Stampini e o filólogo clássico, helenista e tradutor Giuseppe Fraccaroli. Ele aponta também que Cesareo não era um filólogo puro.

Extremamente culto, era entusiasta tanto de Homero quanto de Catulo e de Shakespeare, não resistindo a uma observação pessoal das obras antigas. E, tendo entrado para o círculo restrito dos filólogos – com uma vasta gama de conhecimentos lexicais, filológicos e históricos –, tornou-se capaz, com uma inteligência singular, tanto de exaltar as grandes qualidades de Sófocles quanto de criticar, por vezes de forma dura, Xenofonte. Esse traço da sua personalidade crítica, segundo Marchesi, também teria sido motivo tanto de desentendimentos e agruras, quanto de louvor. Para Marchesi, Cesareo era muito apaixonado pela Antiguidade Clássica, o que implicava o erro de, por vezes, abordá-la com demasiada ousadia e relacioná-la à vida moderna. Isso sem considerar, devidamente, as grandes diferenças políticas e sociais que distinguem a base histórica da vida antiga da presente. Assim, suas obras de crítica filológica tornaram-se numerosas e importantes. Dentre elas, Marchesi destaca: *Eumenidum specie e Evoluzione del mito di Ulisse, subbiettivismo nei poemi di Omero, un decadente dell'Anchitá* (um estudo sobre a obra de Calímaco) e os dois *commenti dell'Antigone e dell'Edipo*.

Pensando ainda na ambiciosa “transcrição” de Almeida, vale salientarmos também que a teoria de ritmo era bastante desenvolvida na Grécia antiga e que o teatro não podia prescindir, de forma alguma, da musicalidade, afinal, sua origem está na evolução dos cantos ditirâmbicos. Assim, tendo em conta a alternância entre as partes recitadas e o canto coral, dando o tom da performance e da dança, diferentes ritmos podiam ser combinados em uma mesma peça, através da alternância de sílabas breves e longas, em que a justaposição de pés diversos davam origem aos metros. E era dessa maneira que usavam o iambo (υ–), o anapesto (υυ–), o troqueu (–υ), o tríbraco (υυυ), o dáctilo (–υυ) e diversos outros pés. Cesareo, no seu trabalho, comenta o impacto simbólico das diversas cadências presentes na *Antígone* e sugere possíveis interpretações e prováveis impactos cênicos, decorrente da alternância de metros no canto coral. Talvez, esse seja um dos elementos determinantes na escolha de Almeida, poeta cuja obra literária também será pautada por estruturas rítmicas.

Afinal, na sua singular abertura da “transcrição” de *Antígone*, Almeida nos diz: “Transcrição (música) – Ato de escrever, para um instrumento, texto originariamente escrito para outro”.

Parte do nosso trabalho será a transcrição diplomática de todo o texto do manuscrito de Almeida, seguida da análise do seu percurso tradutório e do estudo genético da tradução. Seguem abaixo, portanto, a título de exemplo, algumas considerações sobre uma pequena parte do manuscrito, visando à comparação com o esquema tradutório proposto por Cesareo. Na primeira página do manuscrito de Almeida, temos:

Antígone no texto contém: 1353 versos

Texto grego (falado):

Verso anapéstico em série contínua.

Ὁ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα

$$\begin{array}{cccccccc} \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown \\ \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\ \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup \end{array}$$

Correspondência:

Um *hendecassílabo* composto de  $5 + 6$

$\triangleleft$	$\cup$	$\triangleleft$	$\cup$	$\triangleleft$	$\cup$	$\cup$	$\cup$	$\triangleleft$	$\cup$	$\triangleleft$	$-$
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	(muda)

<b>Mi-</b>	nha i-	<b>gual</b>	na	<b>sor-</b>	te Is-	me-	ne ir-	<b>mã</b>	que-	<b>ri-</b>	da
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	(muda)

Ó	meu	<b>pró-</b>	prio	<b>san-</b>	gue
1	2	3	4	5	6

Acentos na 1°, 3°, 5°, 7°, 9°, 11°

– Nas sílabas ímpares –

Nos coros:

Estrofes líricas alternadas com sistemas anapésticos

Na antístrofe série dáctila passando a glicônico e terminando por coriâmbicos.<sup>25</sup>

Observamos – por esse esquema – que Almeida, em primeiro lugar, tentou estabelecer parâmetros de equivalência rítmica na passagem do texto grego para o português. E ainda que, embora ele mencione na terceira frase “verso anapéstico em série contínua”, já em uma referência ao párodo – que só começa no v. 100 –, ele inicia seu esquema basicamente pelas partes dialogadas para, só posteriormente, no final da página, mencionar as possibilidades métricas do coro. Sabemos, também, que a metrificação na tragédia grega, diferentemente do verso heroico, não era organizada seguindo regras extremamente rígidas. Enquanto nas partes dialogadas prevalecia o trímetro iâmbico, a parte cantada não possuía uma forma padronizada e constante, permitindo a polimetria. O que temos aqui, nesse primeiro plano de trabalho, é, portanto, a definição do esquema métrico que Almeida pretende usar, ao longo dos diálogos da peça, a fim de manter o ritmo do trímetro iâmbico. Ou seja, propõe usar hendecassílabos com acentos tônicos nas sílabas ímpares. Já na página oito do manuscrito, como podemos ver pelo esboço abaixo, ele estabelece, mais especificamente, um esqueleto para a tradução dos cantos corais:

Πάροδος – método do período  
Que traduz o sentimento público de Tebas

Do côro:

—υυυυ—υ—|—υυυυ—υ—  
—υυυυ—υ—  
υ—υυυυ—  
—υυυυ—  
υ—υυυυ—  
υ—υυυυ—υ—υ  
υ—υυυυ—|υ—υυυυ—  
υυυυυυυυ—  
—υυυυ—<sup>26</sup>

O que nos chama a atenção aqui é o paralelismo entre o plano de Almeida e o esquema tradutório de Cesareo que, em um

primeiro momento, até pelas anotações deixadas pelo próprio Almeida no seu exemplar do livro dele, revelam que houve uma apropriação do esquema do filólogo pelo poeta brasileiro. Assim, temos em Cesareo:

Definitivamente, a métrica faz parte da forma e também do valor estético de uma obra de arte. Não partiremos, como alguns, da unidade de medida do verso grego [...], o que seria uma boa introdução a qualquer poeta e, portanto, não específico de ninguém. Vamos lembrar apenas que o verso usado na parte dramática da tragédia (prólogo, episódios, êxodo)<sup>27</sup> é o trímetro iâmbico (— ◡ — ◡ — ◡ ◡) composto por três dipódios iâmbicos [...].<sup>28</sup>

[...] Menos frequente que o trímetro iâmbico e usado parcialmente no párodo, para acompanhar a entrada dos personagens no palco, e em alguns vislumbres mais propriamente líricos, no encerramento, é o dímetro anapéstico. É composto por quatro pés anapésticos, cuja forma quádrupla (— — — | — — — | — — — | — — —) pode variar, mantendo sempre a *arsi* do anapesto original, de onde os três outros se originaram, então se apresenta na forma de dímetro ou de monômetro. O anapesto, ritmo sério e lúgubre, prestava-se admiravelmente ao ritmo da marcha e aos lamentos. A série anapéstica eles geralmente fecham com um dímetro cataléctico, chamado paremiaco.<sup>29</sup>

E ainda, ao analisar a entrada do coro, ou seja, os v. 100-161, Cesareo faz observações:

Referindo-se à métrica, em vez de uma série contínua de anapestos, temos duas duplas de estrofes líricas alternadas com sistemas anapésticos. A primeira dupla tem forma logaédica e consiste principalmente de gliconeus:

[illegible]

Os anapestos não eram cantados pelo coro, mas recitados pelo corifeu. O segundo conjunto começa com séries dactílicas, passa por formas glicônicas e termina com séries coriâmbicas.<sup>30</sup>

À guisa de conclusão, gostaríamos de comentar que, já em um primeiro momento, pudemos observar o quão importantes foram os debates empreendidos acerca da possibilidade, ou não, da tradução de obras poéticas que pautaram o início do séc. XX. Ao romper com as ideias que atrelavam a tradução à fidelidade, literalidade e servidão ao original, compreendendo o ato tradutório como um processo bem mais complexo, que envolve, entre outros fatores, as relações humanas com os símbolos, pensadores como Walter Benjamin, Roman Jakobson e Haroldo de Campos permitiram que, cada vez mais, os tradutores passassem a considerar a possibilidade de “re-criação” do texto poético na língua de chegada. Abriram, assim, espaço para trabalhos originais e sofisticados como o de Guilherme de Almeida que serviriam de paradigma às subseqüentes traduções de Sófocles e do grego antigo no Brasil. Dificilmente, encontramos, hoje, novas traduções de *Antígone* que não reverenciem essa primeira versão direta do grego para o português do Brasil. Assim sendo, empreender um estudo crítico-genético da tradução de Almeida, que já constatamos, inicialmente, ter a versão de Cesareo como um primeiro modelo, bem como, analisar o impacto e a recepção de uma obra, cuja temática é notadamente universal, tornam-se essenciais para melhor compreendermos a importância da Antiguidade Clássica na construção do nosso “modo de querer dizer” poético e, portanto, de uma literatura genuinamente brasileira.



RÉSUMÉ

À partir du manuscrit original de la traduction/transcription de l'*Antigone* de Sophocle, réalisée par Guilherme de Almeida – auquel nous avons eu accès grâce au Fonds Guilherme de Almeida, de l'IEL UNICAMP – nous souhaitons entreprendre une étude critique-génétique de la traduction d'Almeida, en vérifiant dans quelle mesure l'insertion du “Prince des Poètes Brésiliens” dans le mouvement moderniste, ainsi que la musicalité inhérente à sa composition poétique, influencent sa “transcription” de l'*Antigone* de Sophocle.

MOTS CLÉS

Sófocles; *Antigone*; Traduction; Grecque; Guilherme de Almeida.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Guilherme de Almeida. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D186/biografia>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Manuscrito de Antígone**. São Paulo, 1952.
- \_\_\_\_\_. Da Eurídice de Anouilh. São Paulo: **Diário de São Paulo**, s.d.
- ANOUILH, Jean. **Antígone**. Paris: La Table Rond, 2008.
- AREAS, Alcebiades Martins. SILVA, Viviane Franco da. As teorias da tradução dialogam com a criação poética. Rio de Janeiro: **Revista Italiano**, UERJ, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaitalianouerj/article/view/21070/15182>. Acesso em: 26 ago. 2024.
- BAILLY, Anatole. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1950.
- BARBA, Clarides Henrich de: **A dialética da ação trágica na Antígona em Hegel**: uma abordagem aristotélica. Disponível em pdf. Acesso em: 26 jan. 2022.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FAE/UFGM, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A arte da imperfeição**, 1998. Disponível em: <http://jornalderesenas.com.br/resenha/a-arte-da-imperfeicao>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro grego**: comédia e tragédia. Petrópolis: Vozes, 2021
- \_\_\_\_\_. **Teatro grego**: origem e evolução. Rio de Janeiro, Aduaneira do Brasil Editora Ltda.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FAE/UFGM, 2011.
- CASA GUILHERME DE ALMEIDA. Centro de Estudos de Tradução Literária. São Paulo. Disponível em: <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- CESAREO, Placido. **Sofocle Antigone commento e note de P. Cesareo**. Colezione di Classici Greci e Latini. Torino: Chiantore, 1947.
- CORREA, Paula Cunha. Em busca da tradição perdida. São Paulo: **Revista USP** n. 42, p. 172-179, junho/agosto 1999.
- COSTA, Ana Carolina Lopes. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. Porto Alegre, **Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS**, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda., 2003. Disponível em: [https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman\\_Jakobson\\_Linguistica\\_e\\_Comunicacao.pdf](https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman_Jakobson_Linguistica_e_Comunicacao.pdf). Acesso em: 27 ago. 2024.

MARCHESI, Concetto. Placido Cesareo. In: **Rivista di Filologia e di Istruzione Classica**. Vol. 37: 138. Torino: Jan 1, 1909.

NETO, João Angelo Oliva. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. **Revista Letras**, n. 89, p. 187-204: Curitiba: Editora UFPR, 2014.

NUNES, Carlos Alberto. **A questão homérica**. Editora [s.n.], 1953.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1989/90.

\_\_\_\_\_. **Cathay**: Translations by Ezra Pound for the Most Part from the Chinese of Rihaku, from the Notes of the Late Ernest Fenollosa, and the Decipherings of the Professors Mori and Ariga. London: Elkin Mathews, Cork Street, 1915. Disponível em: <https://dn790007.ca.archive.org/0/items/cathayezrapound00pounrich/cathayezrapound00pounrich.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

SHAKESPEARE, William. **Medida por medida**: conto do inverno. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

SÓFOCLES. **A Antígone de Sófocles**: na transcrição de Guilherme de Almeida. São Paulo: Edições Alarico, 1952.

\_\_\_\_\_. **A Antígone**: na transcrição de Guilherme de Almeida. Petrópolis: Editora Vozes, 1965.

\_\_\_\_\_. Antígona. In: \_\_\_\_\_. **Três tragédias gregas**: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ájax. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva. 1997.

\_\_\_\_\_. **Antígona**. Tradução de Jaa Torrano, estudos Jaa Torrano e Beatriz de Paoli. Araçoiaba da Serra: Ateliê Editorial, 2022.

\_\_\_\_\_. **Antígone**. Tradução de Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Oficinas da “Renascença” – E Bevilacqua & C, 1909.

\_\_\_\_\_. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Antigone commento e note de P. Cesareo**. Collezione di Classici Greci e Latini. Torino: Chiantore, 1947

SOPHOCLES. **Antigone**. Tradução de André Bonnard. Lausanne: Editions Rencontre, 1950.

\_\_\_\_\_. **Théâtre de Sophocle**. Traduction Nouvelle avec Texte, Introduction et Notes, de Robert Pignarre, Paris: Classiques Garnier, 1947.

TORRANO, Jaa. A Antígona de Sófocles, Guilherme e Epígonos. In: **Sófocle, Antígona**. Tradução de Jaa Torrano, estudos Jaa Torrano e Beatriz de Paoli. Araçoiaba da Serra: Ateliê Editorial, 2022. p. 11-17

VIEIRA, Trajano. A solitária Antígone. In: \_\_\_\_\_. **Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ájax**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 15-21.

<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados parciais de nossa pesquisa de Pós-Doutorado intitulada “A *Antígone* de Sófocles, na transcrição musical de Guilherme de Almeida”, que vem sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, sob a supervisão dos professores doutores Fábio Frohwein de Salles Moniz e Rainer Guggenberger.

<sup>2</sup> A crítica genética é um campo teórico-metodológico que busca de reconstituir a história de texto, através do processo que lhe deu origem. Para tanto, investiga as fases de elaboração de um texto, desde as primeiras anotações e rascunhos e manuscritos até a versão publicada.

<sup>3</sup> Em 1959, Guilherme de Almeida foi eleito “Príncipe dos Poetas Brasileiros” em concurso patrocinado pelo jornal *Correio da Manhã*, por meio da seção “Escritores e livros” – escolhido por um “colégio eleitoral” de cerca de mil componentes, concorreu com os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond da Andrade, Vinicius de Moraes e Mauro Mota. Fonte: Casa Guilherme de Almeida. Disponível em: <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

<sup>4</sup> Benjamin, 2008, p.51.

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p.37.

<sup>6</sup> No textos em inglês e em francês aparece interligual, o que indica que aqui houve um erro de digitação.

<sup>7</sup> Jakobson, 2003, p. 66.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>10</sup> Tanto a versão inglesa quanto a francesa do texto de Jakobson mantém a tradução da frase italiana: “*Traduttore, traditore*” na língua em que o restante do texto está sendo escrita ou vertida, para critério de comparação, ou seja, respectivamente: “*the translator is a betrayer*” e “*le traducteur est un traître*”.

<sup>11</sup> Jakobson, 2003, p.71.

<sup>12</sup> Campos, 2011, p.10.

<sup>13</sup> Casa Guilherme de Almeida. Disponível em:

<https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/> -

Acesso em: 18 jul. 2023.

<sup>14</sup> Vieira, 2007, p. 16.

<sup>15</sup> Torrano, 2022, p. 11-17.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 15.

<sup>17</sup> Vieira, 2007, p. 15-21.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 16.

<sup>19</sup> Andrade, apud Vieira, 2007, p. 16.

<sup>20</sup> Neto, 2014, p. 192.

<sup>21</sup> Almeida, Guilherme: **Da Eurídice de Anouilh**. São Paulo: Diário de São Paulo, 7 de agosto sem o ano. Estimamos que o ano seja 1956, data da estreia da peça no TBC.

<sup>22</sup> Texto em italiano: “Vv. d-99. Prologo. *Antigone, ricordando alla sorella Ismene i mali comuni (1-6), la interroga sul nuovo editto, col quale si trattan gli amici non altrimenti che nemici (7-10), e che Ismene confessa d'ignorare (11-17): la sorella allora le narra come Creonte abbia permesso la sepoltura d'Eteocle, vietato quella di Polinice (21-38).* [...] ὦ κοινὸν... κάρα perifrasi comune fra i tragici [...]”. Cesareo, 1947, p. 3.

<sup>23</sup> Texto em italiano: “v. 332-375 costituiscono lo *στάσιμον* primo (era il canto che il Coro levava dopo aver gih pigliato il suo posto nell' orchestra), il quale si compone di due strofi e due antistrofi. [...] La strofe, che comincia col tranquillo ritmo dattilico, si sveltisce man mano nei giambi dei versi di mezzo, finchè ripiglia un'andatura più Composta coi trochei finali: pare, se mi si concede il

*paragone, il rumore sempre più incalzante di una locomotiva, che poi si vada perdendo lontano. Le frequenti assonanze e allitterazioni rendono, genialmente osserva lo Schneidewin, la persistente industria dell'uomo*".

Observação: Friedrich Wilhelm Schneidewin foi um estudioso clássico alemão, cujas obras sobre Sófocles e os poetas líricos são uma referência. Cesareo, 1950, p. 51-52.

<sup>24</sup> Foi enterrado entre os escombros inexplorados de sua morada em Messina, perto daquele fatídico estreito marítimo do qual ele descreveu pela primeira vez o encanto (tradução nossa).

<sup>25</sup> Almeida, 1952, p. 1.

<sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 8.

<sup>27</sup> Grifo de Guilherme de Almeida.

<sup>28</sup> Texto em italiano: "*Fa sicuramente parte della forma e conferisce anche al valore estetico di un'opera d'arte la métrica. Noi non cominceremo dall'unità di misura del verso greco [...] come si usa da taluno, ché sarebbe cosa buona per introduzione a qualunque poeta e, perciò, non propria di nessuno. Ricorderemo solo sommariamente che il verso usato per lo più nella parte drammatica della tragedia (prologo, episodi, esodo) è il trimetro giambico costituito di tre dipodie giambiche [...]*". Cesareo, 1947, p. XIX.

<sup>29</sup> Texto em italiano: "*Men frequente del trimetro giambico, ed usato in parte nel parodo e per accompagnare l'entrata dei personaggi in scena e in qualche scorcio più propriamente lirico (929,943) e nella chiusa, è il dimetro anapestico. Si compone di quattro piedi anapestici, la cui quádrupla forma può variare, serbando sempre l'arsi dell'anapesto originário onde le tre altre han tratto origine; si presenta poi sotto la forma di dimetro (110 et al.) e, più raramente (160 et al.), di monometro. L'anapesto, ritmo grave e lugubre, si prestava mirabilmente al passo di marcia e ai lamenti. Le serie anapestiche sogliono chiudersi con un dimetro catalettico che si chiama paremiaco*". Cesareo, 1947, p. XX.

<sup>30</sup> Texto em italiano: "*Riguardo alla métrica, invece d'una serie continuata d'anapesti abbiamo due coppie di strofe liriche alternate con sistemi anapestici. La coppia prima ha forma logaédica e consta principalmente di gliconei [...]* Obs: Guilherme de Almeida colocou um traço ao lado desse parágrafo e grifou "d'anapesti". [...] *Gli anapesti non venivan cantati dal Coro, ma recitati dal corifeo. La seconda coppia comincia con serie dattiliche, passa attraverso a forme gliconiche, e finisce con serie coriambiche*". Obs: grifos de Guilherme de Almeida. Cesareo, 1947, p. 17.