

Hölderlin e a questão da escrita em formas métricas antigas: aspectos de sua tradução no Brasil

[Hölderlin and the question of writing in ancient metrical forms: aspects of his translation
in Brazil]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-883726481>

Por ocasião dos 250 anos do nascimento de Hölderlin

Danilo Serpa¹

Abstract: After a brief introduction of Hölderlin and his poetry, the article inquires into translations of his poems in Brazil. It focuses on metric forms, given the importance they have to characterization and comprehension of lyric genres in which the author writes, as odes and elegy. The analysis takes into consideration differences between the systems of versification (*Verssysteme*) (KAYSER 1964: 82-85) of both the source and the target language. The article was built in part upon ideas of J. A. OLIVA NETO (2017; 2020) and his suggestions of equivalencies between metric forms in the source text and its translation. Also, reflections on and practices of translation conceived in Brazil in the field of Classic Studies play a key role for the analysis, by adding a third element of comparison, since both ancient Greek and Latin use another system of versification, different from both Portuguese and German. The selection of the translated poems Hölderlin's for analysis was based on their circulation and publication together with other works of the author. This was considered important for the perception of recurrences of forms by the readers. The analyzes show that no systematic correspondences in the use of metric forms can be found in the translations, even though possibilities in this direction are being discussed and proposed in an incipient manner.

Keywords: Hölderlin; Translation; Comparative metric; Ode; Elegy.

Resumo: Após uma breve apresentação de Hölderlin e de sua poesia, o texto examina traduções de seus poemas no Brasil, considerando as formas métricas, dada a significância que certos metros têm para a caracterização de gêneros líricos, odes e elegias, praticados pelo autor, determinantes para sua compreensão. A análise leva em conta as diferenças no sistema de versificação (al. *Verssysteme*) (KAYSER 1964: 82-85) nas línguas de partida e de chegada, bem como reflexões e práticas tradutórias concebidas no Brasil no âmbito dos estudos clássicos, em que se lida, por sua

¹ Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas, Avenida Luciano Gualberto, 403, Cidade Universitária, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. Email: daniloserpa@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-3007-8904. Financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) PROBRAL, número do processo: 88887.635045/2021-00.



vez, com outro sistema de versificação, diverso tanto do que é utilizado em língua portuguesa quanto alemã. Em especial desempenham papel reflexões de J. A. OLIVA NETO (2017; 2020) e a proposta de estabelecimento de equivalências entre formas, no que diz respeito ao metro da tradução e obra a ser traduzida. A escolha das traduções para a análise baseou-se em sua circulação e na apresentação de poemas em conjunto, o que foi considerado importante para a percepção de recorrências entre eles. Como resultado, correspondências sistemáticas na metrificação não puderam ser encontradas nas traduções analisadas. Porém, percebem-se nelas, de modo geral, possibilidades para um tal procedimento, delineadas de maneira incipiente.

Palavras-chave: Hölderlin; Tradução; Métrica comparativa; Ode; Elegia.

Zusammenfassung: Der vorliegende Text widmet sich einer Analyse von Übersetzungen der Lyrik Hölderlins ins Portugiesische. Metrische Formen werden besonders berücksichtigt, da sie bedeutend für die Charakterisierung und das Verständnis von lyrischen Gattungen sind, in denen der Autor schreibt, wie Oden und Elegien. Dabei werden Unterschiede in den Verssystemen (KAYSER 1964: 82-85) der Ausgangs- und Zielsprache beachtet. In dieser Analyse spielen Übersetzungen und Reflexionen eine wichtige Rolle, die in Brasilien im Bereich der klassischen Studien konzipiert wurden, insbesondere die Vorschläge von J. A. OLIVA NETO (2017; 2020) im Hinblick auf die Wiedergabe von metrischen Formen von unterschiedlichen Verssystemen. Die Auswahl der Übersetzungen für die Analyse gründet auf ihrer Verbreitung und Veröffentlichung im Zusammenhang mit anderen Gedichten des Autors. Das sollte die Perzeption der sich durch seine Gedichte hindurchziehenden metrischen Gefüge erleichtern. In den analysierten Übersetzungen konnte jedoch kein systematisches Verfahren im Bereich der Metrik festgestellt werden, wenn auch einige Ansätze zu möglichen Entsprechungen zwischen metrischen Formen angedeutet werden.

Stichwörter: Höderlin; Übersetzung; Vergleichende Metrik; Ode; Elegie.

Friedrich Hölderlin é um autor bastante traduzido para o português. Pode-se encontrar em edições brasileiras a maior parte de sua obra poética: além de muitos dos seus poemas, o romance *Hipérion ou O eremita na Grécia* ([1ª parte 1797/ 2ª parte 1799] 2003) e a peça de teatro *A morte de Empédocles* (2008), escrita por volta de 1798 e 1800, mas não publicada pelo autor. Mesmo fragmentos de seus hinos tardios e os chamados *Fragmentos de Píndaro*, escritos nos primeiros anos do século XIX e tampouco publicados pelo autor, existem em edições portuguesas (ver, respectivamente, HÖLDERLIN 2000; 2009). Não obstante, é de se suspeitar algo ainda não muito conhecido de sua obra. E isto não se deve exatamente a dificuldades inerentes à tradução de um autor cuja linguagem é um desafio de maneira geral, mas a características de sua poesia lírica cuja transposição ao português é uma questão a ser tratada. Isto será feito aqui partindo de um poema do autor, talvez o seu mais conhecido e um muito traduzido no Brasil, “Hälfte des Lebens”.

“Hälfte des Lebens” (“Metade da vida” e “Meio da vida”, nas traduções a serem aqui comentadas) foi publicado na editora Friedrich Wilmans no *Livro de bolso para o ano de 1805 (Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet)*,

Und Schatten der Erde?
 Die Mauern stehn
 Sprachlos und kalt, im Winde
 Klirren die Fahnen.

Vejamos, em primeiro lugar, a tradução de Manuel Bandeira (1886-1968). A edição consultada indica a primeira publicação em 1945 (BANDEIRA 1993: 33; HÖLDERLIN 1993: 401). METADE DA VIDA

Peras amarelas
 E rosas silvestres
 Da paisagem sobre a
 Lagoa.

Ó cisnes graciosos,
 Bêbados de beijos,
 Enfiando a cabeça
 Na água santa e sóbria!

Ai de mim, aonde, se
 É inverno agora, achar as
 Flores? e aonde

O calor do sol
 E a sombra da terra?
 Os muros avultam
 Mudos e frios; à fria nortada
 Rangem os cata-ventos.

Aqui, perde-se a divisão do poema em duas metades. As duas metades de sete versos tornam-se quatro partes que, por uma distinção semântica, podem ser agrupadas em duas partes de oito versos cada. Antes de prosseguirmos, tenha-se em mente que não se trata de um juízo de valor acerca das traduções. Elas nem são consideradas integralmente. Tampouco se trata de exigir das traduções o que não parece ter sido escopo dos tradutores. As análises aqui procedidas são propostas como estudo inicial para contribuir num debate, com consequências práticas para o fazer tradutório, sobre (condições de) possibilidades de equivalências entre determinadas formas de verso na tradução do alemão ao português. As traduções são, nestas análises, observadas sob determinados aspectos; inicialmente, aqueles que giram em torno da organização bipartida do poema. Na tradução do poeta José Paulo Paes (1926-1998) pode-se encontrar uma correspondência nesse quesito (HÖLDERLIN 1991: 127):

MEIO DA VIDA

Com pêras douradas
 E mil rosas silvestres
 Pende a terra para o lago,
 E vós, meigos cisnes
 Bêbados de beijos,
 Meteis a cabeça
 Nas águas sóbrio-sacras.

Ai de mim: onde achar,
 Se inverno, as flores, onde
 O brilho do sol
 E as sombras da terra?
 Erguem-se os muros
 Mudos, frios: tatalam
 As bandeiras ao vento.

Dessa forma, delineiam-se novamente as duas partes do poema, ambas com sete versos, mas conteúdo muito diverso. É evidente o contraste que elas formam – e se evita aqui o termo estrofes porque estas, a rigor, são usadas para designar partes de um poema com maior regularidade entre si.

Em J. P. Paes, já chama a atenção o ‘dourado’ do primeiro verso, “pêras douradas”. São, mais prosaicamente, “peras amarelas”, como traduzido pelo poeta do primeiro modernismo Manuel Bandeira. Não é assim explícita a caracterização de uma idade dourada, de conjunção, harmonia e abundância da natureza que porventura possa ocorrer à leitora ou ao leitor, contraposta, ao final, à idade do ferro, de separação, isolamento, penúria; o *tópos* das idades do mundo elaborado na poesia antiga, muito conhecido de Hesíodo (2006: 28-35, vv. 106-201) e Ovídio (2017: 48-55, vv. 89-150). Na opção de Paes no último verso, “bandeiras ao vento”, não há, por seu turno, a sugestão, a imagem do ferro, que se impõe com a palavra “klirren”.⁶ A palavra *Fahnen*, que aparece no último verso, pode significar, entre outras coisas, “bandeiras” (HÖLDERLIN 1991: 127, v. 14). Porém, como indica Anatol Rosenfeld (1993: 51-52) em seu “Esboço de Hölderlin”, ela lembra no poema *Wetterfahnen* (v. também StA 2,2: 666), cata-ventos. “Rangem os cata-ventos”, na tradução de Manuel Bandeira.

A última tradução a ser aqui brevemente observada é a de Antonio Medina Rodrigues (1940-2013), professor da área de Língua e Literatura Grega na Universidade

⁶ V., p. ex., EIBL 2004 [1983]: 4, esp. n. 12. Entre os sentidos possíveis da palavra, sobressai no poema o que designa o som de metal com metal.

de São Paulo. O interesse por Hölderlin e pela Antiguidade Clássica são convergentes. Afinal, como se tem visto, esta é uma importante referência para Hölderlin. Essa combinação se encontra também em José Paulo Paes, em cujas traduções inclui-se a poesia grega antiga. Com A. M. Rodrigues (HÖLDERLIN 1994: 137) estamos novamente mais próximos da tradução de Manuel Bandeira, no que diz respeito ao vocabulário dos primeiros e último versos.

Metade da vida

Com peras amarelas,
E plena de silvestres rosas,
Pende a terra na lagoa.
Vós, ó cisnes delicados,
E embriagados de beijos,
Vós a nuca mergulhais
Em água abençoada e sóbria!

Onde colher, pobre de mim,
Se há frio, as flores, e onde
O clarão do sol
E as sombras da terra?
Persistem os muros
Álgidos, emudecidos,
E ao frio vento
Ringem cataventos.

Diferentemente das outras, essa tradução resgata certa quebra que há entre os versos quatro e cinco. Um termina com a vírgula e o outro começa com a conjunção coordenada “e” (“und”), o que resulta em um estranhamento, se não mesmo dá margens para discussões sobre a referencialidade nessa passagem, a quem se refere a segunda designação. No que diz respeito aos *enjambements*, eles são, contudo, menos abruptos⁷ na tradução. Na língua de partida, o “pende” (“hänget”) se encontra mais destacado, antes do fim do verso – e isto é plasticamente significativo. Ademais, a conjunção subordinada *wenn*, “se”, termina o verso oitavo. Decerto, a tradução de Manuel Bandeira é a que mais ousa neste ponto. De todo modo, chega a ser curioso, pois que em muitos aspectos rente ao texto alemão, que a tradução de Medina traga oito, ao invés de sete versos na segunda parte do poema. Quer dizer, aqui novamente não temos as duas metades.

⁷ Segue-se BURDORF (2015: 69) ao distinguir graus do *enjambement*, que ele divide segundo as categorias “liso” (*glatt*) e “áspero” (*hart*).

Como já indicado, esta análise se concentra, sobretudo, na configuração do poema de Hölderlin em duas partes. Haveria muito o que comentar sobre suas diferenças, no plano semântico, sintático, sonoro etc... Não obstante, essas partes possuem simetrias e reflexões entre si, até mais, ecos,⁸ que talvez se deixem abarcar principalmente no plano métrico, ao qual adiante se volta.

O verso em língua alemã, pelo menos desde Martin Opitz, no século XVII (v. p. ex. BURDORF 2015: 88s.), organiza-se majoritariamente de modo acentual. Em português, basicamente, como se percebe em manuais de versificação (alguns citados na sequência), a regularidade dos versos resulta do número de sílabas (sistema silábico) – uma noção que se tornou escolar –, em que valem preceitos específicos para a escansão. Já em alemão, um elemento muito importante é o número de acentos por verso e sua distribuição; ou, dentro de uma forma métrica, o número de *Hebungen*. Citando Kühnel e Moennighoff (2007a: 306), “Hebung é a posição destacada, no que concerne à métrica”.⁹ Seu conceito é relacional, bem como seu valor no verso. Ele se distingue da “posição não destacada, no que concerne à métrica” (KÜHNEL/ MOENNIGHOFF 2007a: 306), chamada *Senkung*. A sua distinção se relaciona não apenas com o acento próprio à sílaba, mas também com sua localização em unidades maiores, como num sintagma ou mesmo numa sentença (KÜHNEL/ MOENNIGHOFF 2007b: 615).

A distribuição de acentos no verso alemão é também usada para criar regularidades. Apoiando-se em nomenclatura da métrica grega antiga, uma alternância entre sílabas acentuadas ou não acentuadas; ou, considerado o âmbito de um esquema métrico, uma alternância entre *Senkung* e *Hebung* ou *Hebung* e *Senkung* produzirá, respectivamente, um andamento iâmbico ou trocaico, por exemplo. Quer dizer, a sequência desse par de opostos é utilizada para a imitação, em adaptações, de pés métricos antigos. Tudo isto dito de maneira esquemática: essa classificação estritamente dual

⁸ Em chave diferente assim comenta ADORNO (2003 [1964]: 473) as partes do poema: „Jede der beiden Strophen der ‘Hälfte des Lebens’ bedarf, wie Beissner und neuerdings Szondi betont haben, in sich ihres Gegenteils. Auch darin erweist Inhalt und Form bestimmbar sich als eines; die inhaltliche Antithese von sinnhafter Liebe und Geschlagensein bricht, um Ausdruck zu werden, ebenso die Strophen auseinander, wie umgekehrt die parataktische Form den Schnitt zwischen den Hälften des Lebens selbst erst vollzieht“ (“Cada uma das duas estrofes de ‘Hälfte des Lebens’ carece em si, como Beisser e recentemente Szondi acentuaram, de seu contrário. Também aí conteúdo e forma se mostram definíveis como uma coisa só; a antítese no conteúdo entre amor sensível e abatimento parte, para se tornar expressão, tanto a estrofe, quanto, de modo inverso, só a forma paratática perfaz mesmo o corte entre as metades da vida”).

⁹ Em alemão: “H[ebung] ist die metrisch hervorgehobene Position”.

constitui uma simplificação das nuances, no que concerne à acentuação, do verso e poema em língua alemã. Um quadro mais matizado leva em conta acentos secundários, pelo menos quatro gradações no sistema de acentos, subsumidos nos termos *Hebung* e *Senkung* (para um panorama geral dessa complexidade métrica, v. MOENNIGHOFF 2004: esp. 26s.).

Voltando ao poema de Hölderlin, ele é inserido na edição de Fr. Beißner numa seção intitulada *Formas singulares (Einzelne Formen)*. O poema não se deixa classificar simplesmente no âmbito de formas regulares mais tradicionais, a que pertencem os poemas anteriores do ciclo *Nachtgesänge*. Seus versos são mais curtos, em comparação com as odes que o antecedem na publicação de 1805 (*Taschenbuch für das Jahr 1805*). Se alguém experimentasse escandi-los ao jeito das odes, talvez chegasse ao resultado de que dos quatorze versos do poema, oito, quatro em cada parte, têm duas *Hebungen*. Cinco versos contam três *Hebungen* e apenas o v. 9 tem quatro *Hebungen*. Em comparação, os versos de odes alcaica ou asclepiadeia, como as que fazem parte do ciclo em questão, têm de quatro a cinco *Hebungen*.

Na relação entre as duas partes, há muitas recorrências rítmicas. O v. 5 e o v. 11 são iguais, no que diz respeito à distribuição de acentos (u-uu-u)¹⁰: “Und trunken von Küssen” e “Und Schatten der Erde”. Ademais, eles ecoam a sequência métrica do título (-uu-u), “Hälfte des Lebens”, e dos finais: “nüchterne Wasser” (v. 7) e “Klirren die Fahnen” (v. 14). Aliás, o início do v. 7, “Ins heilig” (u-u), é retomado pelo final do v. 13, “im Winde” (u-u). A parte anterior desse v. 13, “Sprachlos und kalt”, pode ser lida, em relação à métrica, como o v. 6, “Tunkt ihr das Haupt” (-uu-).¹¹ Assim, os finais, os vv. 6-

¹⁰ O símbolo “-” significa aí a sílaba acentuada e “u” a sílaba não acentuada (em outra ocasião, podem significar, respectivamente, *Hebung* e *Senkung*). O poema não tem metro fixo. Assim, não nos encontramos em uma ordem métrica e *Hebung* e *Senkung* são conceitos relativos a essa ordem. Usam-se aqui os termos *Hebung* e *Senkung*, no entanto, para passagens que consideramos ressoar segmentos métricos conhecidos da tradição.

¹¹ A dificuldade na análise de versos como os de “Hälfte des Lebens” é que, em caso de diferentes possibilidades de recitação, de entonação de sílabas, não há uma estrutura métrica mais abrangente e repetitiva que influa no campo prosódico e na escolha de sua realização (para este efeito em formas mais fixas de versos, v. BUNIA 2014: 40-48). A proposta de ler o verso seis de “Hälfte des Lebens” com um acento inicial se baseia também em que se acham versos assim, começando com sílaba mais acentuada, nesses poemas de Hölderlin, diferentemente de seus hinos finais (v. os comentários de Beißner, StA 2,2: 664), nos quais se reconhece um princípio ascendente, no ritmo, no início dos versos (“steigende Verse”, StA, 2,2: esp. 681). Escansões completas (das quais se difere aqui por vezes) do poema podem ser encontradas em PREVIŠIĆ 2008: 127 e em <<https://hoelderlinturm.de/kurse/haelfte-des-lebens/01-zwei-haelften/versmass-bestimmen/zusammenfassung-2/>>, em referência a Wolfgang Groddeck.

7 e 13-14, são iguais, considerando-se desse modo a sequência de acentos. Mesmo o início de cada uma das partes do poema, tão diferentes no que concerne a imagens, sintaxe, gestos de fala, não o são no que diz respeito a acentuação. Se não até o fim iguais, os versos 1 e 8, que iniciam cada parte, podem ser lidos, ambos, de maneira alternada, em andamento inicial iâmbico – até por sua inserção num conjunto de poemas, os *Nachtgesänge*, cujas estrofes começam em sua grande maioria assim. Só que o verso 1 tem cadência grave, termina em átona, enquanto o verso 8, aguda. Eles *podem* ser lidos assim, de maneira algo orientada, como o início de uma estrofe, de um verso da ode alcaica, como se na falta de um esquema métrico abstrato no poema, que se estabelecesse a partir dos primeiros versos e se impusesse, se recorresse ao metro das várias odes alcaicas precedentes. Todavia, outra leitura irá realizar, por exemplo, uma acentuação inicial, em “weh” (v. 8).

No geral, há um equilíbrio entre as duas partes e seus sete versos: a primeira tem uma sílaba a mais, quarenta e duas; a segunda um acento a mais do que a outra, dezoito, o que talvez contribua para a configuração nesta de algo mais pesado, esse movimento de queda no poema. Mas como se pode perceber, as duas metades não se caracterizam apenas por contraposições e antagonismos. Existem reciprocidades.

É sugestivo no poema, ainda que não imprescindível, considerar a representação de duas épocas diferentes em cada parte – o grau de sua determinação é, contudo, discutível. Elas retratam momentos, estações da natureza, mas integram também algo da história, com as indicações de habitação, demarcações, mesmo atividades humanas, nos últimos versos, num quadro em que a referência a *uma* vida humana vai para o plano de fundo. Em alguma medida, o poema designa, todo ele, uma *epokhé* (ἐποχή), uma retenção, suspensão, retratando vários sentidos e ambiguidades que subjazem a essa palavra antiga; uma suspensão, porém, que está envolta, perpassada por movimento, o que já se delineia em seu início, na paisagem suspensa. No poema, o olhar traça, perfaz um trajeto em declínio, até encontrar, decerto, uma imagem refletida no lago. O espaço em branco entre as partes, a lacuna, figura um ponto de virada no poema. Sem entrar aqui em muitos detalhes, K. EIBL (2004 [1983]) e W. MENNINGHAUS (2005), importantes intérpretes do poema, compreendem o acontecimento, por assim dizer, dessa passagem, a perturbação na superfície do lago, como a perda da imagem vista; a perda de um *medium* que permitia a própria reflexão, a constituição, a visão da imagem observada. O poema é

a constituição de uma *ideia*, de uma forma, e o seu questionamento, e sua contestação, do que não escapa o âmbito mesmo da métrica. Ainda assim, não se configura exatamente um idílio em momento algum, um *locus amoenus*, com seu equilíbrio entre luz e sombra (“Schatten der Erde”), clareza e escuridão, calor, ânimo e arrefecimento.

Em outro nível, a situação nefasta se sugere nos versos iniciais da segunda parte, de maneira mais aguda, também como perda da própria visão, perda da luz dos olhos – situação retratada em muitos poemas de Hölderlin à época. Tendo como título de uma versão anterior “Der blinde Sänger” (“O cantor cego”), o primeiro dos *Nachtgesänge* (*Cantos da noite*), “Chiron”, por exemplo, traz como instância do “eu-lírico” uma figura que sofre por ter pedido a sua visão. Na segunda parte de “Hälfte des Lebens”, em correspondência a essa condição visual, temos sobretudo sensações tácteis e som retratados. Estes se apresentam como forma de abarcar, perceber o entorno, o presente, sem deixar de oferecer um acesso para o que está distante, tanto espacial como temporalmente. Junto a isso se delinea a experiência de estar apartado. Com elementos que se reconhecem de uma parte à outra, como acima indicado, a versificação, a organização rítmica oscila, à sua maneira, também entre o que está presente e ausente.

1 Análise das traduções

Como a tradução de José Paulo Paes é, dentre as observadas, a que traz duas partes com sete versos, volta-se a atenção agora para aspectos de sua métrica. O v. 5 e o v. 11 no poema de Hölderlin, que, trazendo a ressonância de um segmento métrico conhecido, o adoneu (-uu-u), são iguais no que diz respeito à métrica (u-uu-u), possuem na tradução o mesmo número de sílabas métricas, ou poéticas. Isto pode indicar uma busca por reproduzir através do mesmo número de sílabas poéticas em português versos que possuem um mesmo esquema métrico no texto de partida. Contudo, os versos um e dois do texto de partida, que possuem a mesma distribuição de sílabas acentuadas e não-acentuadas e mesmo número de sílabas, não são traduzidos com o mesmo número de sílabas poéticas. O mesmo vale para os versos dez e doze. Cada parte termina com versos de cinco e seis sílabas (considerando-se uma sinérese em “frio”). Porém, não mostram a coincidência de segmentos que existe em alemão, em que o v. 6 e v. 14 são menores do

que o v. 7 e 13. Os dois últimos versos de cada parte se relacionam de maneira algo espelhada entre si, no que diz respeito à sua proporção.

É possível, de outra feita, que a distribuição de tônicas tenha desempenhado um papel na tradução. O título “Meio da vida” não tem apenas o mesmo número de sílabas de “Hälfte des Lebens”, mas a sequência de tônicas e átonas reproduz -uu-u, “**Meio da vida**”. O final do poema apresenta também essa sequência, “**deiras ao vento**”, só que isto, à diferença do texto de partida, não acontece no final da primeira parte na tradução. De todo modo, a sequência ($\sim\sim\sim\sim$)¹² é encontrável em outros momentos da tradução, em final de verso, três vezes em cada parte (v. 1, 2, 6; 11, 12, 14), mais do que em alemão, em que ela se acha duas vezes em cada parte, nos versos anteriormente mencionados. Os diferentes lugares das tônicas na maioria dos versos da versão em português não são usados para marcar a identidade de lugares de *Hebungen* (em caso de segmento métrico conhecido) ou acentos. Os mesmos lugares das *Hebungen* nos versos cinco e onze em alemão não são substituídos pelas tônicas em “Bêbados de beijos”, mas apenas em “E as sombras da terra”. De modo geral, não se encontrou na tradução um procedimento que insista na correspondência de formas para refletir algo do equilíbrio, da analogia, dos ecos entre segmentos determinados. Ainda levando-se em conta o número de sílabas na tradução, a primeira parte é consideravelmente maior que a outra. Além disso, diferentemente do que ocorre no texto de partida, o movimento expansivo no início da primeira parte na tradução, com a sequência de versos de cinco, seis e sete sílabas poéticas, e sua retração no início da segunda, com versos de seis, seis e cinco sílabas, contribui, antes, para acentuar a diferença entre elas.

Agora, há ainda algo da poesia de Hölderlin e sua recepção dificilmente observável – ou até mesmo retratável – em traduções em língua portuguesa, pelo menos de maneira ampla. Decerto, isto não se refere a questões puramente técnicas, mas a históricas, da história da poesia, e contextuais. Por determinada perspectiva, os versos de “Hälfte des Lebens” se desprendem de esquemas métricos antigos imitados em língua alemã, notadamente as odes. Seus versos trariam reminiscências a elas (v., por exemplo, C. WAGENKNECHT 1993: 93-98; Rudolf Borchardt, ali citado, chega a apresentar uma

¹² Nessa notação, \sim está para a sílaba e \sim para a tônica.

‘versão’ do poema – rearranjando seus versos e adicionado lacunas – que o torna o fragmento de uma ode alcaica).

A aproximação com a ode ainda se sugere pelo lugar de sua primeira publicação, em *Taschenbuch für das Jahr 1805*. “Hälfte des Lebens” é o sétimo do ciclo de nove poemas de Hölderlin ali publicados. Os seis poemas que o antecedem são odes; cinco escritos no metro da ode alcaica e um, o quinto desses nove poemas, no metro asclepiadeu. Quem lê “Hälfte des Lebens” em seu contexto de publicação em 1805¹³ deve ter o esquema métrico das odes presente, já conhecido, aliás, por sua utilização por um autor de poesia lírica bastante considerado à época, Klopstock, referido novamente neste texto um pouco mais à frente.

A gênese de “Hälfte des Lebens” também contribui para a consideração do metro alcaico como um ponto de partida. Fragmentos iniciais do poema estão em conjunção com outro poema classificado por Fr. Beißner nas *Formas singulares*, “Wie wenn am Feiertage”, que, como escreve SZONDI (1975: 202), apresenta em seu primeiro verso o metro do início de uma ode alcaica. As onze primeiras sílabas de “Hälfte des Lebens”, sem considerar a quebra dos versos e o limite de palavras, podem ser lidas, em sua distribuição de acentos, como o início de uma ode alcaica (“Mit **gelben Birnen hängen** und **voll mit wil**”). O tamanho de cada uma das duas partes do poema é também bem próximo do de uma estrofe alcaica, ou melhor, a segunda parte tem os mesmos dezoito acentos principais e quarenta e uma sílabas da estrofe alcaica.

Outra ressonância da poesia antiga bem perceptível é a do pé métrico conhecido como adoneu (-uu-u). Ele conforma o fim da estrofe sáfica (sobre o adoneu em “Hälfte des Lebens”, MENNINGHAUS 2005). Hölderlin mesmo escreveu apenas um poema no metro da ode sáfica, um que se mostra ainda diferente da forma antiga, variando o lugar da *Senkung* dupla nos versos mais longos (v. HKV: 764, o poema foi publicado em *Musen Almanach für das Jahr 1802*). Mas o adoneu também se forma de modo recorrente na imitação da poesia hexamétrica em alemão. É comum encontrá-lo nas elegias de Hölderlin, no verso hexâmetro. Alguns exemplos da primeira estrofe da elegia “Brod und

¹³ Disponível em <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10925295?page=7> (31/08/2021).

Wein” são: “ruhen die Menschen” (“todos descansam”), “Trauben und Blumen” (“uvas e flores”), “unter den Menschen” (“entre as pessoas”) (StA II, 1: 90).

Nesse âmbito, existe na crítica (WAGENKNECHT 1993: 93-98) a designação *Freie Rhythmen* (ritmos livres) para poemas que não apresentam um esquema métrico fixo reconhecível na tradição, mas trazem ressonâncias de metros antigos, da Antiguidade greco-romana. Hölderlin não é um caso isolado em sua época ao escrever esse tipo de poesia. Autores como Klopstock e Goethe, cada qual com suas particularidades nesse âmbito, também possuem poemas hoje classificados com a designação ritmos livres.

Ademais, parte considerável da obra de Hölderlin se constitui de poemas em gêneros que remetem à Antiguidade clássica, como a ode e a elegia. Novamente, a escrita de elegias e odes seguindo determinada forma métrica não é, de modo algum, algo exclusivo desse autor na literatura alemã. Há mais exemplos em seu contexto e sua época. No que diz respeito à escrita de odes, destaca-se Klopstock; de elegias, além deste, Goethe. Só que, pensando em questões de tradução desses poemas para o português, se se quiser manter algo da versificação, ela tem de se haver com certas barreiras. Um problema inicial – ao que parece – é que esses gêneros líricos, elegia e ode, possuem em língua alemã uma forma reconhecível através da métrica, pelo menos em sua época clássica. Quer dizer, esses poemas se distinguem, por volta do século XVIII na poesia alemã, por sua forma métrica, o que não ocorre em português.

Não é o caso aqui de entrar em discussões detalhadas sobre a estrutura métrica desses versos na literatura alemã. Mas, seguindo uma terminologia corrente, o dátilo, que compõe o verso hexâmetro, importante na elegia, é imitado basicamente através de uma *Hebung* seguida de duas *Senkungen*, sendo que em certas posições, ao invés dessa sequência, aceita-se o chamado troqueu, uma *Hebung* seguida de uma *Senkung*. Isto já mostra que se trata, nesses metros da lírica alemã, de uma adaptação de formas métricas antigas; uma convenção que remete à poesia antiga. Não faz parte do hexâmetro grego antigo, por exemplo, essa substituição do dátilo por um troqueu. O que pode acontecer é que as duas sílabas breves do pé dátilo podem ser substituídas por uma longa. Só que, no caso dessa conversão, o encontro entre duas *Hebungen*, que teriam de ser seguidas pela *Hebung* inicial do próximo pé dátilo, é mais difícil, até muito raro de se criar em alemão, pelo menos em passagens de discursividade mais fluida, sem excessos de expressividade, exclamações, quebras sintáticas.

Essas diferenças entre a lírica alemã e grega remontam aos seus sistemas de versificação, ao que – como se considera – subjazem características próprias à prosódia dessas duas línguas. O sistema de versificação grego é definido como quantitativo (a definição também é corrente; para uma comparação entre o grego antigo, alemão e português, nesse quesito, v. KAYSER 1964: 82-86). Suas grandezas definidoras são sílabas breves e longas, segundo critérios apreciados para a poesia, em que, dependendo de sua posição num verso, uma sílaba que isoladamente vale como breve pode tornar-se longa. O contrário, sílaba longa tornando-se breve, pode acontecer também em certos casos (existe ainda a classificação sílabas pesadas e leves, mas não entraremos aqui nestas discussões terminológicas). Assim, o pé dáctilo (-uu) representa uma sílaba longa e duas breves. Outra possibilidade para ele é --, duas longas. Como visto, a transposição para a lírica alemã não repousa sobre uma simples identificação de longa com *Hebung* e breve com *Senkung*. E a notação “-” “u” significa, em referência à língua alemã, algo diferente do que na grega, a saber, *Hebung* e *Senkung*, respectivamente.

Formas de adaptação existem, valem também para o metro das odes. Tomemos como exemplo os dois versos iniciais da estrofe da ode alcaica, uma forma bastante utilizada por Hölderlin. Seu metro na lírica alemã, como também praticado por Klopstock (p. ex. “Auf meine Freunde”) (KLOPSTOCK 1999 [1747]: 18; 157s.), é u-u-u-uu-u-, lembrando que em alemão “u” significa *Senkung* e “-” *Hebung*. Essa estrutura é semelhante às dos versos em estrofes do poeta Alceu, de onde provém o nome desse metro: X-u-X-uu-u- (HUTCHINSON 2001: 195), lembrando que em grego e latim “u” significa uma sílaba breve e “-” longa. O “X”, seu nome técnico é ancípite, quer dizer que naquela posição a sílaba pode ser tanto longa quanto breve. Ou seja, há uma variação possível em grego e latim. Em Horácio, autor de odes muito recebido por esses autores alemães do séc. XVIII, temos constantemente para o metro alcaico sequências como: “O matre pulchra filia pulchrior/ quem crinosis cumque voles modum”¹⁴ (--u---uu-u-)

¹⁴ Na tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz, em decassílabos: “Ó filha mais formosa que a formosa/ mãe, atira os meus jambos crinosis/ aonde quiseres” (HORÁCIO 2003: 49). A continuação em latim do terceiro verso é “pones iambis”. Na ode IV, 9, em metro alcaico, o poeta, o eu-lírico, predica que suas palavras, proferidas “por arte nunca dantes conhecida” (HORÁCIO 2003: 161), não perecerão. Ela lembra a famosa ode III, 30, esta em metro asclepiadeia, em que o poeta anuncia a perenidade de sua obra, resistente à passagem do tempo, por trazer, “primeiro, a voz/ latina ao metro grego” (HORÁCIO 2003: 141). Quer dizer, nesse contexto, é sugestivo ler “por arte nunca dantes conhecida” como o feito da imitação de odes gregas em língua latina. Pensando em aspectos da recepção, dada justamente a permanência de Horácio, esses poemas fornecem um exemplo que deve instigar a escrita de odes nos metros antigos, a

(HORÁCIO 2004: 54), na ode I, 16. Mais uma vez, tal junção de *Hebungen*, principalmente as três em sequência, seria bastante problemática em alemão, até porque, como exposto acima, *Hebung* tem um valor relativo. Em uma sequência mais estendida, alguma delas (das *Hebungen*) comumente acaba sendo lida, percebida, como mais fraca, tornando-se *Senkung*. Assim, ainda que tal sequência possa ser pretendida em diferentes tipos de ode em língua alemã, e pode-se mesmo discutir se em alguns casos ela é alcançada, a forma da ode alcaica tem na poesia alemã, de modo geral, aquele aspecto – algo convencional e reconhecível por leitores – indicado no início deste parágrafo. Bem estabelecida e descrita no âmbito dos estudos literários, essa tradição, a escrita de odes, ainda que pesem modificações, estende-se até a poesia contemporânea nessa língua (v. BURDORF 2019).

Saber se esses aspectos dos gêneros ode e elegia, que os definem pela métrica, distinguem-se também na literatura em língua portuguesa tem consequências para questões relativas à tradução. Pois se a questão puder ser respondida de maneira afirmativa, haveria um ponto de contato, uma forma já estabelecida de que a tradução pode fazer uso e que permite ao leitor de maneira algo direta reconhecer a que gênero o poema pertence, de que tipo de poema se trata. Mas parece que este não é o caso. Se bem compreendido, João Angelo Oliva Neto responde negativamente à questão acima colocada, acerca dos traços métricos genéricos de odes e elegias. Em suas palavras: “Nós não temos, em português, dístico elegíaco”.¹⁵ Claro que existem poemas em língua portuguesa intitulados “ode” ou “elegia”. Mas o ponto aqui é que o que distingue esse gênero na Antiguidade – e no Classicismo Alemão de que Hölderlin faz parte –, uma forma métrica específica, não se encontra em português; uma forma métrica correspondente que leve ao reconhecimento do gênero. Não precisa ser algo como uma tentativa de imitação daqueles metros.

A sentença citada de J. A. Oliva Neto, “não temos, em português, dístico elegíaco”, vale também de maneira mais abrangente para a falta de uma distinção, na literatura em língua portuguesa, dessas marcas métricas que se relacionam aos gêneros da

tentativa de transpor metros da tradição antiga para línguas modernas, como uma ousadia poética de prestígio. O início da ode IV, 9 é bastante intrincado sintaticamente; citar seus primeiros versos acima, no corpo do texto, como exemplo de ode alcaica, não resultaria em quase nenhum sentido.

¹⁵ Em palavras proferidas na palestra “Marcas de Gênero na Poesia Antiga: Problemas de Tradução”, em 27 de novembro de 2020, no VI Encontro “Tradução dos Clássicos no Brasil”, realizado de maneira online, com apoio da Casa Guilherme de Almeida.

lírca da Antiguidade que se têm aqui em vista. Fala de elegia, mas algo análogo poderia ser dito para a ode. Isto, ainda, a despeito de esforços tradutórios, de experimentos nesse âmbito que buscam levar em conta o metro antigo, citados pelo próprio J. A. Oliva Neto, pois não se acha uma ou mesmo mais de uma tradição que tenha se estabelecido, dentre os diversos modos possíveis de abarcar essas formas.

No que diz respeito a traduções, um exemplo é C. Leonardo B. Antunes, em seu *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga* (2011). Ali, ele traduz, entre outros gêneros, elegias e odes procurando fazer jus aos seus metros, seguindo um esquema em que, basicamente, sílabas tônicas do português são identificadas às longas do grego antigo e as átonas às curtas. Guilherme Gontijo Flores, em sua tradução de Safo (2017), insere-se nessa linha de tradutores que buscam ‘reencenar em português’ os “jogos de sílabas longas e breves” dessa poesia, em palavras citadas aqui de sua edição (SAFO 2017: 11). Para isto, também recorre à tonicidade de sílabas do português para ocupar posições de sílaba longa ou breve na poesia grega.

Um importante predecessor desse expediente é Carlos Alberto Nunes, com suas traduções da *Iliada* e da *Odisseia* na década de 1940 (v. OLIVA NETO 2011: 21), bem como da *Eneida*, décadas depois (VERGÍLIO 1981). Esta (VERGÍLIO 1981) traz o ambicioso adendo “no metro original”; o que deve ser o hexâmetro dactílico. Seus dois primeiros versos são: “**As** armas **canto** e o **varão** que **fugindo** das **plagas** de **Tróia/ por** **injunções** do **Destino**, **instalou-se** na **Itália** **primeiro**” (VERGÍLIO 1981: 9). As sílabas para serem lidas com tonicidade, correspondendo às longas de um esquema abstrato do dáctilo da poesia antiga, foram aqui realçadas. Trata-se, nessa tradução de C. A. Nunes, antes de tudo, de uma adaptação métrica. Nesse exemplo, a sequência que se busca retratar, transpondo tonicidade das sílabas do português para as grandezas longa/breve da poesia latina, é sempre -uu (o último dáctilo é, nessa adaptação, para ser entendida como -- ou cataléctico -u, como na poesia hexamétrica antiga). O leitor deve perceber que a sequência -uu organiza o verso e age em todas as sílabas. A partir disso, retornar à primeira, lendo-a “**As** armas”, já que falantes do português espontaneamente produziriam “as **armas**”, com a tônica do substantivo mais salientada, nessa junção.¹⁶ Ademais, o traço de convencionalidade se manifesta em que sempre -uu não é a forma do hexâmetro dactílico

¹⁶ O próprio eco d’*Os Lusíadas*, “As armas e os barões assinalados” (CAMÕES 2010: 11), não contribui para a consideração de uma tônica inicial.

antigo, como já exposto acima brevemente (v., a esse respeito, também Tadeu ANDRADE 2014: esp. 294).

Como seria de se esperar, diferentes tradutores apresentam diferentes faturas, dentro dessa proposta. Uma tradução que mostra bastante cuidado com a naturalidade da pronúncia, no que diz respeito à tonicidade de sílabas e de grupos de sílabas, é a da ode sáfica 1, também conhecida como “Hino a Afrodite” (SAFO 2017: 28-31), por Guilherme Gontijo Flores. Ainda assim, o conhecimento prévio do esquema métrico, as posições que querem ser lidas como sílaba mais forte, destacada, correspondente à longa da língua grega antiga, contribui para a realização do que é proposto na tradução no plano métrico. Senão, muitas vezes pode-se suprimir a primeira tônica, como em “**perguntou-me por** que de **novo chamo**” (SAFO 2017: 29, v. 15). Novamente, foram aqui realçadas as sílabas de posições que são necessariamente de longas nesse verso, no texto de partida. Em “**perguntou**” – e haveria outros exemplos no poema –, há a tendência de tornar o início um anapesto (uu-), para usar a nomenclatura dos pés antigos. Parece, de todo modo, ter havido um esforço na tradução para colocar principalmente nos versos das duas primeiras estrofes sílabas de maior tonicidade na primeira e terceira posições, o que, decerto, deve visar a levar quem lê a induzir qual é a estrutura métrica, a sequência de tônicas e átonas a ser aplicada ao longo do poema. Ainda no verso citado, “**perguntou-me por** que de **novo chamo**” (SAFO 2017: 29, v. 15), a estrutura métrica da ode influi na acentuação de “**por** que”, à medida que em uma leitura/ recepção mais espontânea é provável que se desloque a ênfase para o “que”, em “por que”.

O conhecimento prévio do metro dessas odes desempenha papel significativo em sua leitura, para saber qual sílaba deverá ser enfatizada, segundo o que é proposto pela tradução. Trata-se da introdução de algo ainda não (pelo menos não muito) praticado: no caso, o modo de leitura vem a ser diferente de como se costuma ler lírica em língua portuguesa. Ainda que, no âmbito dos versos de medidas silábicas em língua portuguesa, a significância do emprego das tônicas seja lugar comum em escritos sobre métrica¹⁷, os versos não se organizam assim em torno dessas sequências hexamétricas ou das odes.

¹⁷ Ver, por exemplo, SAID ALI (2006, esp. 29-40). Que ALI utiliza a contagem à espanhola, ou italiana, nada muda para a questão geral do acento aqui tratada.

Adicionalmente, como já indicado, a transposição de formas antigas possui um aspecto convencional. É preciso, então, levar em conta um estranhamento primeiro.

Um exemplo histórico da percepção de um estranhamento e da necessidade de certa orientação, por parte do autor ao público, para a leitura de metros forjados em relação com a Antiguidade é Klopstock e sua edição das *Odes (Oden)* de 1771. Nela, o poema, ou melhor dizendo, as odes com um esquema métrico mais fixo são precedidas pela indicação de sua estrutura, na notação “-” e “u” (em anexo, encontra-se a reprodução da primeira página da ode “Wingolf, elaboração da ode “Auf meine Freude”, mantendo-se o metro alcaico; é, contudo, intrigante que se marque ali com um “u” a última sílaba dos dois primeiros versos, sinalização bastante discutível ao se analisar o próprio poema, v. também KLOPSTOCK 1771: 77). A exigência de apresentação dos metros é desnecessária em relação aos livros mencionados de Leonardo Antunes e Guilherme Gontijo Flores, que o fazem em seu aparato crítico, inclusive explicando-os, no que buscam não se restringir apenas ao público acadêmico (v., p. ex., a seção *Metros de Safo*, em SAFO 2017: 599-611). Além disso, ambos, Leonardo Antunes e Guilherme Gontijo Flores valem-se ainda da música para apresentar suas traduções. Podem-se encontrar na internet vídeos com eles, seja solo ou em grupo, declamando/ cantando os poemas. Aí, a música oferece um apoio rítmico, o recurso de transformar a tonicidade das sílabas, algo por exemplo praticado, até comumente, na própria música popular brasileira.

Seguindo J. A. Oliva Neto, em sua palestra mencionada de 2020, o que se tem em vista é trazer marcas de gêneros – e trata-se especificamente de verso e metro aqui – que de alguma forma não existem na literatura brasileira. Pretende-se com isto um enriquecimento da literatura nessa língua, do conhecimento acerca do que é produzido em outros lugares, à medida que se busca incorporar legados da poesia de diferentes tradições. Objetiva-se um aumento da percepção de formas poéticas, na própria língua. Como indica J. A. Oliva Neto em outra ocasião (OLIVA NETO 2011: 18-19), move-se assim na direção de aplicar ao verso aquilo que Rudolf Pannwitz – no Brasil muito recebido através de sua referência em Walter Benjamin, no texto “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”) (1921) – pleiteia de maneira geral para traduções no campo da semântica, sintaxe e dos usos da língua: “sanscritizar, grecizar, anglicizar” o português,

parafraseando-o com adaptações para o contexto, é claro.¹⁸ Reelaborando mais uma vez aqui: trata-se de expor o verso em língua portuguesa a um elemento estrangeiro, ao influxo de outras tradições, com a ênfase nestas, mesmo que o resultado disto provoque estranhamento, ainda que seja pelo simples inaudito de certas propostas relativas ao metro.

Todavia, existem diferentes possibilidades de se trazer, expor marcas de gênero que estão vinculadas ao verso. J. A. Oliva Neto, em seu *Livro de Catulo*, traduz odes sáficas – que possuem estrofes de quatro versos cada – com três versos decassílabos seguidos de um tetrassílabo (v. CATULO 1996: 76; 102; a nomenclatura aqui utilizada é a da contagem até a última tônica, como em BANDEIRA 1997 [1960] e CANDIDO 2004 [1987], depois de A. Feliciano de Castilho). Se se levasse em conta apenas o número de sílabas poéticas, temos, então, em cada estrofe os mesmos três decassílabos seguidos de um tetrassílabo da tradução de Gontijo Flores e de Leonardo B. Antunes da ode sáfica. Os decassílabos e tetrassílabo são, decerto, uma compensação para o número de sílabas que esses versos possuem na estrofe da ode antiga: onze sílabas para os três primeiros versos e cinco para o último da estrofe. Eles se tornam, na escolha desses tradutores, dez e quatro sílabas poéticas em português, em via de regra (mas nem sempre) com a penúltima sílaba acentuada. Só que em J. A. Oliva Neto os decassílabos são aqueles tradicionais do verso em português, tendo comumente a tônica – ou a pausa, cesura, como também se diz – na sexta sílaba poética, o que nunca acontece em Gontijo Flores e Leonardo Antunes. Nestes, importa mais que as tônicas estejam basicamente postas na terceira, quinta e oitava sílaba poética do verso. Como se vê, nenhuma destas traduções emprega – também convencionalmente – o chamado decassílabo sáfico, com tônicas na quarta e oitava.

Para o dístico elegíaco, J. A. Oliva Neto utiliza, em sua tradução de Catulo, a sequência dodecassílabo e decassílabo (CATULO 1996: 133; 159), ambos com tônica na sexta sílaba poética. Ela remete, numa variação de si, com um verso mais longo e um menor, ao hexâmetro e pentâmetro do dístico elegíaco. Os hexâmetros dactílicos são convertidos, nessa tradução, em dodecassílabos (CATULO 1996: 114; 120). Em Oliva Neto, não está em questão o que faz Carlos Alberto Nunes, que distribui tônicas e átonas

¹⁸ Na tradução de Susana Kampff Lages (BENJAMIN 2011: 118). Em R. PANNWITZ a passagem se encontra em seu *Die Krisis der europaischen Kultur* (1917: 240).

no português com o intuito de reproduzir dáctilos. Já em Leonardo Antunes, que se liga a procedimentos tradutórios usados por Carlos Alberto Nunes, o dístico elegíaco resulta em versos de dezesseis e quatorze sílabas, alternadamente. (ANTUNES 2011: esp. 47)

Para cada opção dos tradutores, podem-se levantar objeções; haverá reservas e ressalvas a serem feitas. Mas até aqui temos alguns exemplos, e diversos, do que em certo ponto J. A. OLIVA NETO (2011: 18s.) propõe: refletir na tradução, em plano métrico, a diversidade de formas de versos, que, ademais, remetem a diferentes gêneros; fazer jus à igualdade ou diferença de formas, na tradução. E, nesse momento, é ela mesma, a tradução, que propõe a equivalência que busca. Evidentemente existem outros tipos de traduções, com diferentes escopos, e, como já afirmado, não se considera esse tipo o único e nem com mais valor do que outros. Mas dentro dessa proposta, não importaria, nesse momento inicial, nessa aproximação inicial à questão, tanto a escolha feita para as correspondências, mas, sim, que se possa encontrá-las: que forma representa na tradução a estrofe sáfica do texto de partida? Que forma representa o dístico elegíaco? E assim por diante. Para tanto, é difícil prescindir de certa coerência.

Tudo isto é trazido aqui porque Hölderlin cultivou gêneros como ode e elegia, que seguem metros específicos. Adiante, investiga-se a tradução dessas formas para o português, analisando os tradutores brasileiros referidos no início deste texto. Pelo *medium* livro, essas foram as traduções brasileiras que mais circularam, se não praticamente as únicas, num âmbito mais amplo. *Patmos e outros poemas de Hölderlin* (1987), de Marco Lucchesi, saiu em uma edição bastante limitada. No mais, temos muitas traduções esparsas de Hölderlin (v. RONDINELLI 2015). Mas, para a análise aqui procedida, que não deixa de ser uma inicial, optou-se por livros, por considerar que a exposição em conjunto dos poemas é propícia para a percepção da métrica em comparação, da igualdade e diferença de formas métricas, de gêneros diversos, para quem lê.

Dos nove poemas de Hölderlin que M. BANDEIRA (1993 [1945]: 398-403) traduz, cinco são odes: no texto alemão, quatro no metro alcaico e uma no asclepiadeu. Os outros poemas possuem ritmos livres (“Canto do destino de Hiperion”, “Metade da vida”, “Maduras estão” [este, um excerto do poema “Mnemosyne”] e “Lembrança”). A grande maioria das odes traduzidas por Bandeira faz parte de um ciclo de pequenos poemas dos anos de 1797-1798, que o autor envia a Neuffer. Este os publica em *Taschenbuch für*

Frauenzimmer von Bildung dos anos 1799-1800 (v. HKV IV: 608-9; StA I, 2: 557). A exceção aí é “Fantasia do Crepúsculo” (“Abendphantasie”), poema um pouco mais longo, de 1799, e publicado em 1800, em *Britischer Damenkalender und Taschenbuch für das Jahr Achtzehnhundert* (StA I, 2: 609).

A tradução de Bandeira traz primeiro as odes, na ordem “Pôr do sol” (“Sonnenuntergang”), “O aplauso dos homens” (“Menschenbeifall”), “As parcas” (“An die Parzen”), “Fantasia do crepúsculo” (“Abendphantasie”), “Outrora e hoje” (“Ehmal und Jetzt”); os poemas em ritmos livres vêm depois. A publicação citada não é bilíngue, os títulos em alemão foram colocados para orientação. A sequência em que os poemas aparecem na tradução não corresponde à da publicação do ciclo em 1799-1800¹⁹ nem à cronologia de sua escrita. Saindo um pouco da questão métrica, é de se notar, considerando essa disposição das odes emolduradas por “Pôr do sol” e “Outrora e hoje”, como a poesia de Hölderlin elabora constante e diversamente, também nesses anos um pouco antes da virada do século, o tema da passagem dia e noite, que vai se tornando a imagem de um momento crítico, decisivo, à qual se acrescentam camadas de sentidos relacionadas tanto ao indivíduo quanto à história, em dimensão temporal e espacial; imagem observada e considerada de diferentes perspectivas – e a aproximação entre “Pôr do sol” e “Outrora e hoje” é eloquente quanto a isso. Essa cena é tão recorrente na obra de Hölderlin que talvez mesmo um poema como “Hälfte des Lebens”, que senão pouco sugere disto, possa ser visto em referência a um ocaso. Inicialmente (StA 2,1: 117, V. 1), temos em um plano mais alto, na topografia criada no poema, o amarelo. Já mais embaixo (v. 2), com as rosas, aparece o vermelho, reproduzindo as cores do sol em seu declínio, que continua até o lago. Após se porem aí, vem a escuridão. É um movimento que se desenvolve no exterior, que o poeta acompanha. Se representação de época, delinea o lado sombrio de uma época senão identificada em muito com as luzes.

Voltando às traduções de Bandeira, as odes alcaicas não revelam um compromisso métrico entre si. O poema “Pôr do sol” é traduzido sem um metro previamente definido, com versos que contam de dezoito a cinco sílabas poéticas. “As Parcas” apresentam uma forma fixa, decassílabos, com a cesura, quer dizer, a tônica mormente na sexta – apenas os versos um e quatro são decassílabos sáficos. Já “Fantasia do crepúsculo” difere um

¹⁹ V. <http://www.hoelderlin.de/register/fh-erstdrucke-d-16.html>.

tanto disto: nos três primeiros versos da estrofe temos decassílabos, enquanto o último verso é um octassílabo. Quer dizer, ele tem uma versificação polimétrica, para utilizarmos uma designação do próprio Manuel Bandeira, em *A versificação em língua portuguesa* (BANDEIRA 1997: 543). Que o último verso seja menor nessa tradução, isto encontra uma correspondência parcial com o que acontece na ode alcaica na literatura alemã, de Hölderlin, em que os dois últimos versos da estrofe são mais curtos que os dois primeiros. Enquanto estes têm cinco, aqueles têm quatro *Hebungen*, ou seja, uma a menos. No que diz respeito simplesmente ao número de sílabas, os dois primeiros versos da estrofe alcaica contam no alemão onze; o terceiro verso nove e o quarto verso dez sílabas. Na tradução de “Fantasia do crepúsculo” por Bandeira, apenas o último verso da estrofe é menor e, curiosamente, nem toda as estrofes possuem quatro versos: o último verso do poema está destacado dos anteriores, deixando o conjunto de versos que o antecedem formarem uma estrofe de três versos.

Na última das odes do conjunto, “Outrora e hoje”, um poema composto de apenas uma estrofe alcaica, os dois primeiros versos são traduzidos com um número de sílabas diferente dos dois últimos. Os dois primeiros versos são hendecassílabos. Os dois últimos são menores, eneassílabos. Enfim, de maneira geral encontram-se na tradução desse conjunto de poemas, a cada vez, formas métricas diferentes para poemas que, no plano métrico, possuem *uma* forma específica, reconhecida em alemão, de modo que certa consciência formal acerca do gênero lírico não pode ser alcançada.

A única ode asclepiadeia aí é “O aplauso dos homens”. Esse poema se compõe de apenas duas estrofes. A tradução procedeu de modo rígrado, nesse caso: os dois primeiros versos da estrofe são dodecassílabos, alexandrinos com tônica, cesura na sexta sílaba, enquanto os dois últimos versos são hexassílabos. Mesmo a disposição gráfica do poema na tradução, com recuos apenas nos dois últimos versos da estrofe, mas por sua vez alinhando-os, lembra algo, sem reproduzir igualmente, do aspecto da ode asclepiadeia em alemão. Na publicação deste poema em 1800, por exemplo, há um recuo diferente em cada um dos dois últimos versos – o recuo do último é maior do que o do antepenúltimo verso da estrofe (como no poema de Klopstock reproduzido no Anexo).²⁰ Isto normalmente se conserva nas edições do autor alemão, se bem que de uma maneira um

²⁰ V. também <http://www.hoelderlin.de/quellen-druck/d-17-22.html>.

pouco diversa. Tanto na edição de Fr. Reißner (StA 1,1: 250) quanto na de J. Schmidt (HKV IV: 200), há um recuo cada vez maior após cada verso na estrofe. Ainda sobre o tamanho da ode asclepiadeia, nela os dois últimos versos da estrofe são consideravelmente menores que os dois primeiros. A estrofe se inicia com dois versos metricamente iguais, com seis *Hebungen* e doze sílabas. O terceiro verso possui apenas três *Hebungen* e sete sílabas; o último verso da estrofe, quatro *Hebungen* e oito sílabas. Mas não há nenhum outro poema nesse metro dentre os traduzidos por M. Bandeira, para efeitos de comparação, de modo que não se pode determinar, assim, uma coerência para a tradução dessa forma no âmbito de um conjunto de poemas de mesmo metro.

Diferentemente da tradução de M. Bandeira, em que esses nove poemas de Hölderlin fazem parte de um livro com traduções de autores variados, em diversas línguas estrangeiras, José Paulo Paes e Antonio Medina Rodrigues lançaram, cada qual, suas traduções em livro inteiramente dedicado a Hölderlin, com uma seleção de poemas feita por eles mesmos. Já na “Nota liminar” à sua tradução (HÖLDERLIN 1991: 10) José Paulo Paes indica não ter feito “nenhuma tentativa de adaptar em português a métrica quantitativa do alemão. Contentei-me em usar um verso silábico-acentual de extensão aproximada, respeitando a heterometria no caso do dístico elegíaco”. Antes de compararmos a declaração com a análise dos poemas, a questão da nomenclatura mostra-se intrincada no trecho logo acima citado. É certo que a poesia de Hölderlin remete a formas antigas, mas o sistema de versificação praticado no alemão é, amplamente, o chamado qualitativo (ou acentual), baseado em acentos. Quantitativa é a designação para a métrica antiga, se seguirmos, por exemplo, W. KAYSER (1964: 82-85), que possui uma perspectiva comparativa, incluindo o português. Desta língua, o sistema, por sua vez, é o silábico (idem, *ibidem*). Com a expressão “silábico-acentual” não parece tratar-se, aí, de atribuir alguma característica acentual ao verso em língua portuguesa, no sentido de considerar uma correspondência entre tônicas no português e *Hebungen* no alemão. Disto P. Paes prescinde em sua tradução de Hölderlin, algo que se pode depreender da nota citada.

Deveras, na primeira ode de Hölderlin que aparece em sua seleção, “Outrora e agora” (“Ehmals und jetzt”), uma ode alcaica, temos hendecassílabos, com cesura na quinta sílaba (HÖLDERLIN 1991: 67-68). A ode alcaica seguinte nesse livro é “Às parcas” (“An die Parzen”) (p. 86-87), traduzida por dodecassílabos e decassílabos: os dois

primeiros versos de cada estrofe, de cada quarteto, são os dodecassílabos, com cesura na sexta, e os dois últimos versos da estrofe são os decassílabos, que podem ser lidos como sáficos, segundo a nomenclatura tradicional em língua portuguesa. O próximo poema que tem a forma da ode alcaica é “Aos nossos grandes poetas” (“An unsre großen Dichter”) (p. 94-95). O metro de sua tradução é peculiar: todos os versos da estrofe são hendecassílabos, com exceção do terceiro verso, um dodecassílabo. Isto se repete na outra estrofe do poema, que se compõe de duas quadras. Na sequência (p. 96-97), vem a ode alcaica “Os poetas hipócritas” (“Die scheinheiligen Dichter”). Aqui, os dois primeiros versos de cada estrofe são dodecassílabos, os dois últimos, hendecassílabos. Sem proceder a uma análise exaustiva, já se pode distinguir que poemas com diferentes formas rendem, substituem um mesmo esquema métrico do texto de partida, o que inviabiliza a percepção de que se trata nesses casos de um mesmo tipo de poema.

No que diz respeito à ode asclepiadeia, temos também uma diversidade de formas na tradução para esse mesmo metro. Em “Brevidade” (“Die Kürze”) (HÖLDERLIN 1991: 68-69), temos, em cada uma das duas estrofes, dodecassílabos nos dois primeiros versos, o terceiro verso é um hexassílabo e o último um pentassílabo, o que reflete que na ode asclepiadeia os últimos versos são sensivelmente menores (mas o penúltimo ainda menor que o último). A ode asclepiadeia seguinte, no âmbito da seleção de poemas desse livro, “A viagem da vida” (“Lebenslauf”) (p. 72-73), é traduzida toda por hendecassílabos. A próxima ode nesse metro é “Aos jovens poetas” (“An die jungen Dichter”) (p. 92-92). Nela, os dois primeiros versos de cada quarteto são versos de treze sílabas poéticas; o terceiro verso é um eneassílabo e o quarto um decassílabo. Se nenhuma passou despercebida, há apenas outras duas odes desse tipo: “Sócrates e Alcibíades” (“Sokrates und Alcibiades”) (p. 106-107), em que os dois primeiros versos da estrofe são dodecassílabos e os dois últimos octassílabos, e “O adeus” (“Der Abschied”) (p. 122-123), em que os dois primeiros versos da estrofe são versos de treze sílabas e os dois últimos, eneassílabos.

Na tradução da ode asclepiadeia, pode-se perceber uma tendência em conjugar dois primeiros versos maiores com dois menores, na estrofe, numa diferença de tamanho maior, entre esses dois grupos de versos, do que o visto no caso das odes alcaicas, se esta é traduzida combinando dois versos mais longos e os dois últimos mais curtos no quarteto. Mas, de modo geral, a própria variação métrica com que a estrofe asclepiadeia é

representada na tradução obnubila o reconhecimento de que se trata de uma mesma forma métrica em alemão. Ademais, a ode asclepiadeia “A viagem da vida” (“Lebenslauf”) (p. 72-73) é traduzida por hendecassílabos, o mesmo metro de “Outrora e agora”, por exemplo, uma ode alcaica. Quer dizer, assim não é possível distinguir entre elas. Nessa edição, que é bilíngue, a configuração dos versos das odes na estrofe, com recuos, segue à de edições alemãs mais atuais, de modo que não se pode exatamente diferenciar o tipo da ode apenas por esse aspecto visual.

Para além das odes, J. P. Paes se dispõe a ‘respeitar’ “a heterometria no caso do dístico elegíaco” (HÖLDERLIN 1991: 10). Na elegia “Diotima” (p. 74-75), essa heterometria significa, ao que parece, que a um verso mais longo segue-se um mais curto. No caso desse poema, um verso de dezesseis sílabas poéticas está no lugar do hexâmetro e um verso de quatorze sílabas poéticas, do pentâmetro. Mas em outra elegia, “Pão e vinho”, já no terceiro dístico, temos, segundo se contou aqui, um verso de quinze sílabas poéticas no lugar do que seria o hexâmetro, o verso mais estendido, seguido por um de dezesseis sílabas; ou seja, aquele padrão é quebrado (o número de sílabas escandidas encontra-se entre parênteses ao final de cada verso): “No/ com/for/to/ do/ seu/ lar/; vaz/io/ de/ ra/ci/mos/, de/ flo/res, (15)/ De/ coi/sas/ fei/tas/ à/ mão/, jaz/ tran/qui/lo o o/pe/ro/so/ mer/ca/do (16).” (p. 163).

Na escansão da elegia “Deuses andavam outrora...” (“Götter wandelten einst...”) (HÖLDERLIN 1991: 113), a maioria dos versos da segunda estrofe contou o mesmo número de sílabas poéticas, dezesseis, independentemente de sua posição no dístico. Vê-se que para a tradução de elegias Paes optou por versos longos, de quatorze sílabas ou mais, incomuns na tradição e que nem chegam a ser catalogados particularmente (BANDEIRA 1997: 539; CANDIDO 2004: 85), ainda que apareçam, todavia, em poemas simbolistas, parnasianos e modernos (v. também CHOCIAY 1974: 144). A imprevisibilidade do número, do metro do seu dístico elegíaco abre mais margem de interpretação na determinação de quantas sílabas poéticas por verso. De todo modo, em “Prece pelos incuráveis” (“Gebet für die Unheilbaren”) (HÖLDERLIN 1991: 71), por exemplo, é difícil escandir o segundo verso do dístico com menos sílabas poéticas que o primeiro, em “Corre, leva-os depressa à ruína e ao nada assustador./ De outro modo, não creriam quão arruinados eles estão”. Ademais, poemas epigramáticos de Hölderlin, cujo metro é o dístico elegíaco, são traduzidos por dois versos de mesma extensão (na edição de Paes, do poema “Bom

conselho”, “Guter Rat”, até a “Poesia descritiva”, “Die beschreibende Poesie”, p. 98-105), que dizer, sem seguir uma “heterometria”.

A apreensão dos gêneros também não é favorecida pelas seções em que os poemas estão dispostos no livro. Eles são agrupados tanto de modo temático (*Do ciclo de Diotima*), quanto cronológico/ por fase poética (*Da fase de maturidade*), como por gêneros (*Das odes e hinos*, *Das grandes elegias* e *Dos últimos hinos*). Só que nas seções *Do ciclo de Diotima* e *Da fase de maturidade* encontram-se também muitas odes. Em *Das grandes elegias* está “O arquipélago”, longo poema em hexâmetros, classificado como hino hexamétrico por J. Schmidt (HKV IV: 680); colocado entre as *Formas singulares* (*Einzelne Formen*) (StA 2,1: 103) na edição de Fr. Beißner. Seguindo esses editores de Hölderlin, determinantes para a compreensão da cronologia dos seus poemas e mesmo de características que estes compartilham entre si, não é mais muito evidente por que o poema “Lembrança” (“Andenken”) (HÖLDERLIN 1991: 129) não faz parte *Dos últimos hinos*, já que nesta categoria acha-se “Como num dia feriado” (p. 177), por exemplo. Essas divisões da tradução tampouco contribuem para a percepção de certos gêneros poéticos que se podem distinguir na obra de Hölderlin e das muitas relações que estabelecem entre si.

Dedicando-nos, por fim, ao livro organizado por Antonio Medina Rodrigues, este ressalta, no ensaio que precede à sua tradução, a significância especial do ritmo na poesia de Hölderlin e que sem a atenção a este elemento “nenhuma tradução, por mais precisa, pode ser frutosa” (RODRIGUES 1994: 9). Na visão de A. M. RODRIGUES (ibid.), o ritmo não pode ser “reproduzido[...] em tradução servil”. Em sua tradução, ele opta, na maioria das vezes, por não traduzir utilizando formas métricas recorrentes ou mesmo fixas na tradição da língua portuguesa. Não há um padrão para traduzir gêneros poéticos que se distinguem pelo metro, por uma mesma forma no plano métrico. Usam-se formas regulares na tradução de alguns poemas, esparsamente, como “A Neuffer” (HÖLDERLIN 1994: 78-79), em alexandrinos com rimas alternadas. “Às parcas” (p. 92-93) foi vertido em decassílabos (a mesma medida da tradução de M. Bandeira) com rimas, curiosamente excetuando-se o primeiro verso, conquanto a ode asclepiadeia não seja rimada. A ode alcaica “À pátria” (“Die Heimat”) (p. 95-96) é traduzida com versos de doze sílabas, novamente, apenas o primeiro é diferente, com quatorze. A edição é bilíngue. A disposição gráfica dos versos em português imita a de edições alemãs. De todo modo,

ainda assim não é possível reconhecer poemas de mesmo esquema métrico, e por conseguinte, os gêneros específicos.

2 Conclusões

Dentre os livros analisados, o de José Paulo Paes é o que mostra a maior tendência para distinguir formas poéticas, algo aliás já perceptível quando se tratou de “Hälfte des Lebens”. Mas as correspondências não aparecem de modo tão sistemático que se possa inferir o uso de um equivalente, no âmbito da métrica, para cada uma das formas poéticas mais fixas, como odes e elegias, que se distinguem-se em muito pelo metro. Ademais, desconfia-se de que, ainda que o tradutor fosse sempre consequente em sua escolha do tipo de verso para cada forma, seria necessário também um aporte teórico, uma explicação sobre esses gêneros poéticos e formas que auxiliasse ou mesmo guiasse a leitura – algo semelhante ao que se encontra em edições brasileiras de Catulo (1996), de poemas esparsos da lírica grega (ANTUNES 2011) e de Safo (2017). Nestas traduções e nestes estudos, como visto, há, de diversas maneiras, propostas para retratar, apresentar diferentes gêneros poéticos em língua portuguesa, sem desconsiderar a parte métrica.

A busca por equivalências métricas pode ser encontrada também em traduções para o português de obras em língua alemã. Helmut Galle (2021) destaca como a tradução de Jenny Klabin Segall apresenta, a seu modo, utilizando-se maiormente de formas métricas conhecidas em língua portuguesa, correspondências com os diversos metros existentes no *Fausto* de Goethe. Não é o caso aí de reproduzir gêneros da lírica, mas fazer aproximações à metrificação plurimétrica do drama e a seus diferentes ritmos. Por seu turno, no que diz respeito a formas e gêneros da poesia lírica não tradicionalmente praticados em língua portuguesa, mas que carregam profundidade histórica, referindo a poesia grego-latina, a obra de Hölderlin é exemplar. Traduções que os tematizassem ou mais trabalhos teóricos de análises de seus versos em língua portuguesa configurariam uma contribuição se não para a própria história, decerto para a apreensão de diferentes formas na métrica desta língua.

No caso dos ritmos livres na poesia desse autor, eles precisariam de uma discussão à parte, diante dos resultados das análises aqui procedidas. Sobretudo, consideram-se aqui

os ritmos livres num conceito estrito, diferentes dos versos livres. À diferença destes, aqueles possuem uma ‘penhora clássica’ (“klassisch verbürgt”, WAGENKNECHT 1993: 92-98, citação p. 94). Eles trazem ressonâncias de formas métricas clássicas, como as odes e elegias (DOERING 1997: 629). Essas definições do termo podem ser, por sua parte, objetos de discussão, de maneira geral. Mas encontram base justamente em autores como Klopstock e Hölderlin. O problema que se coloca frente às análises aqui parece ser o da consideração de equivalentes, correspondências nesse sentido, já que, entre outras coisas, a tradição clássica e a escrita em determinados gêneros se configuram de maneira diversa em ambas as tradições.

3 Tradução do poema

Apenas a título de experimento, é apresentada abaixo uma versão de “Hälfte des Lebens” em que versos que são iguais quanto à sequência de acentos são traduzidos com versos de mesmo número de sílabas em português; iguais entre si, nesse quesito do número de sílabas, não quer dizer que os versos em português tenham o mesmo número de sílabas do que os versos do texto em alemão. O lugar das tônicas não procura reproduzir a sequência de acentos do texto alemão. Mas, até certo ponto, é usado para imitar o adoneu e criar semelhanças entre os versos de mesmo número de sílabas no português, seguindo o expediente, previsto e praticado de maneira variada na versificação em língua portuguesa, de considerar as tônicas principais do verso.

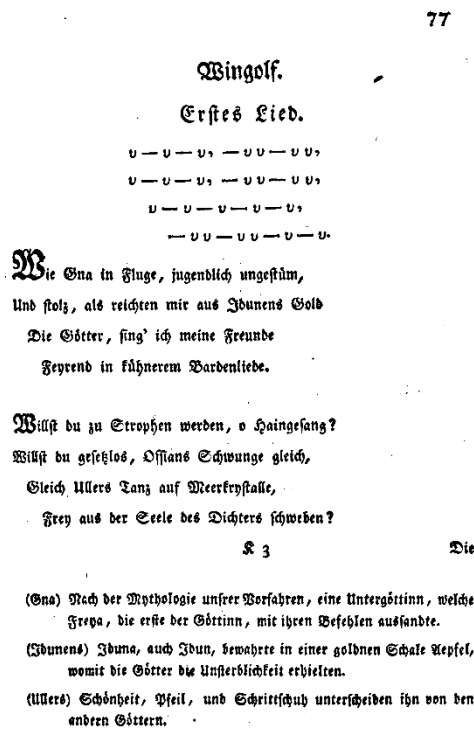
METADE DA VIDA

Com peras maduras pende
 E pleno de silvas rosas
 O terreno ao lago,
 Graciosos, vós, cisnes
 E ébrios de beijos
 Mergulhais a cara
 Em água sóbria e sagrada.

Onde, ai de mim, posso eu, se
 Inverno, achar as flores, e onde,
 O brilho do sol
 E as sombras da terra?
 Os muros estão
 firmes, mudos, frios. Ao vento
 Rangem veletas.

Anexos

Figura 1: Esquema métrico indicado em edição de Klopstock



Fonte: Klopstock (1771, 77)

Referências bibliográficas

Autores da literatura

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.
- CATULO. *O Livro de Catulo*. Trad., intr. e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.
- DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia: Inferno*. Trad. de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. *Oden*. Hamburg: Bode, 1771. (Versão digitalizada)
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. *Oden*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Ed. Fr. Beißner [et al.]. 8 vol. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1943-85. [StA]

- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad., intr. e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Metade da vida. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, 401.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. Org., trad. e ensaio Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hinos tardios*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou O eremita na Grécia*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Gedichte*. Ed. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag, 2005. [HKV]
- HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Gesammelte Werke*. Ed. Hans Jürgen Balmes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. [Citada como GW]
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragmentos de Píndaro*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad, intr. e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- HORÁCIO. *Odes e epodos*. Trad. de Bento Prado de Almeida Ferraz. Org. Anna Lia Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HORÁCIO. *Odes and Epodes*. Ed. e trad. Niall Rudd. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2004.
- OVÍDIO, Públio Naso. *Metamorfoses*. Ed. bilíngue lat./ port. Trad., intr. e notas Domingos Lucas Dias. Apres. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SAFO. *Fragmentos completos*. Ed. Bilíngue. Trad. de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.
- VERGÍLIO, Públio. *Eneida*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha Edições, 1981.

Autores da crítica

- ADORNO, Theodor W. Parataxis (1964). In: ADORNO, Theodor W.. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, 447-491.
- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa* (1948). São Paulo: Edusp, 2006.
- ANDRADE, Tadeu. Entre Tradição e Fidelidade: Traduzindo a Lírica Coral Grega. In: FALEIROS, Álvaro et. al. (org.). *Jornada TRADUSP: tradução e poética*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014, 291-303.
- ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa (1960). In: BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 533-557.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1921). In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, 101-119.
- BINDER, Wolfgang. Friedrich Hölderlin: ‚Der Winkel von Hardt‘, ‚Lebensalter‘, ‚Hälfte des Lebens‘. Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur, v. 45, n. 6, 1965-1966, 583-591.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2015.
- BURDORF, Dieter. Odendämmerung. Was passierte mit der anspruchsvollsten Form der deutschen Lyrik. In: GRADUIERTENKOLLEG LITERARISCHE FORM (Org.). *Dynamik der Form: Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019, 31-73.

- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004⁴.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- DOERING, Sabine. Freie Rhythmen. In: WEIMAR, Klaus (Org.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/ New York: De Gruyter, 1997, 629-631.
- EIBL, Karl. Der Blick hinter den Spiegel. Sinnbild und gedankliche Bewegung in Hölderlins „Hälfte des Lebens“ (2004 [1983]). In: *Goethezeitportal*. Disponível em: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoelderlin/haelfte_eibl.pdf (18/08/2021).
- GALLE, Helmut. ‘E tudo fica melodia’ – observações sobre a versificação do *Fausto* de Jenny Klabin Segall. In: *Cadernos de tradução*, v. 41, n. 3, 2021, 364-394.
- HUTCHINSON, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: University Press, 2001.
- KAYSER, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk* (1948). Bern/ München: Francke, 1964.
- KÜHNEL, J.; MOENNIGHOFF, B. Hebung. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (orgs.). *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2007a, 306.
- KÜHNEL, J.; MOENNIGHOFF, B. “Prosodie”. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (orgs.). *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2007b, 615.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- MOENNIGHOFF, Burkhard. *Metrik: Verslehre und Versgeschichte*. Reclam: Stuttgart, 2004.
- OLIVA NETO, João Angelo. “Tradução Literária e Estudos Clássicos Brasileiros”. In: ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: Humanitas, 2011, 9-24.
- PANNWITZ, Rudolf. *Die Krisis der europaischen Kultur*. Nuernberg: Carl Hans, 1917.
- PREVIŠIĆ, Boris. Hölderlins Rhythmus. Frankfurt am Main/Basel: Stromfeld, 2008.
- RODRIGUES, Antonio Medina. Hölderlin e a poética do sinal. In: HÖLDERLIN, Fr. *Canto do destino e outros cantos*. Org., trad. e ensaio Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994, 9-72.
- RONDINELLI, Marcelo. *Hiperion, Hiperion, Hiperion, Hiperião: destinos e constelações de um Hölderlin (re)traduzido No Brasil*. Tese de Doutorado. Estudos da Tradução do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. Esboço de Hölderlin. In: ROSENFELD, Anatol. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 41-56.
- SZONDI, Peter. Interpretationsprobleme (Hölderlin: Feiertagshymne, *Friedensfeier*). In SZONDI, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975, 193-401.
- WAGENKNECHT, Christian. *Deutsche Metrik: Eine historische Einführung*. München: Beck, 1993.
- WITTKOP, Gregor. Die Jahre 1806-1843. In: KREUZER, Johann (org.). *Hölderlin-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2011, 51-55.

Recebido em 13 de julho de 2022

Aceito em 29 de setembro de 2022