

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica – Seria Homero o Primeiro Cineasta?*

*Aesthetic Tradition and Intersemiotic Translation –
Homer would be the first cinematographer?*

por *Celina Figueiredo Lage*

RESUMO

Este artigo trata da tradição estética ocidental e da tradução intersemiótica sob a luz de novas teorizações sobre a tradução, como as de Benjamin, Valéry, Eliot e Campos. O ato tradutório é entendido como um processo mais amplo de relacionamento entre as obras, conferindo-lhe uma dimensão autônoma, crítica e criativa. A tradição estética ocidental não é entendida como uma via de mão única, onde as obras do passado são traduzidas pelas obras posteriores, mas que, na medida em que pressupõe intercruzamentos, promove um diálogo ativo, que torna possível as obras do passado influenciarem as obras do presente e vice-versa. Ela deve ser vista como um processo constante de traduções, onde a tradução não deve ser compreendida nos moldes das teorias tradicionais, mas a partir da problematização das categorias de original e cópia. A história da recepção da *Odisseia* homérica no terreno das artes visuais, a saber, no âmbito das artes plásticas e do cinema, é paradigmática, pois permite-nos vislumbrar uma série de leituras e de olhares lançados sobre o poema, que modificam e enriquecem nossa percepção tanto das obras do passado, quanto das obras do presente.

Palavras-chave Artes Visuais; tradução intersemiótica; arte ocidental; literatura; tradução

ABSTRACT

This article deals with the Western aesthetic tradition and intersemiotic translation in light of new theories such as Benjamin, Valery, Eliot and Campos. The act of translation is understood as a process of broader relationship between the works. The Western aesthetic tradition should not be understood as a one-way street, where the works of the past are translated by later works, but, as it assumes intercrosses, it promotes an active dialogue, which makes possible the works of the past influence the works of the present and vice versa. It should be seen as a constant process of translation, where the translation is not to be understood in the mold of the traditional theories, but from the questioning of the categories of original and copy. The history of the reception of the Homeric Odyssey in the field of visual arts is paradigmatic, because it allows us to glimpse a series of readings and glances cast upon the poem, which modify and enrich our understanding of both the works of the past, as the contemporary works.

Keywords Visual Arts; intersemiotic translation; Western art; literature; translation

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

O diálogo entre a literatura e as artes plásticas, assim como a comparação entre as artes, esteve presente na tradição estética ocidental desde os seus primórdios, seja no domínio da arte grega, seja nas primeiras teorizações sobre as atividades artísticas. Do mesmo modo, desde o nascimento do cinema, abriu-se a possibilidade de comparar a literatura a essa nova forma de arte, modificando assim nossa percepção sobre tais fenômenos estéticos, de modo a enriquecer nossas leituras de obras do passado, como também do presente.

Poderíamos qualificar esse processo dialógico como vital no âmbito da tradição estética, exemplificado pelas traduções intersemióticas, sejam elas pertencentes ao domínio das artes plásticas, seja no domínio do cinema. Quero concordar com Borges, quando afirma que *nenhum problema é tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério como o que propõe uma tradução*. [...] *A tradução [...] parece destinada a ilustrar a discussão estética*¹.

Tomando como exemplo diversos exemplos de “traduções” da *Odisséia* de Homero para as artes plásticas e para o cinema, sou levada a considerar que a tradução intersemiótica fornece um bom modelo para a compreensão dos processos miméticos presentes na tradição estética ocidental². Entendo, desse modo, que o exercício da alteridade permite às obras se relacionarem mutuamente, diacrônica ou mesmo sincronicamente, sem se prenderem às amarras das noções de autoria, original, cópia, plágio etc, presentes nas teorias tradicionais da tradução, que apregoam uma servilidade ao original. Novas teorizações, como as de Benjamin e Valéry, e também as reflexões de Eliot e Campos, são ilustrativas de como o ato tradutório pode ser entendido como um processo mais amplo de relacionamento entre as obras, conferindo-lhe uma dimensão autônoma, crítica e criativa.

Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, prefácio a sua tradução de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, acredita que o texto traduzido mantém um vínculo estreito com o original, que nada mais é do que um vínculo natural, um vínculo de vida, entendido não metaforicamente, mas objetivamente³. O original, concebido sob essa perspectiva, é vivo e renova-se constantemente, alcançando outros desdobramentos, pois as grandes obras literárias estão sujeitas a alterações em sua tonalidade e também em sua significação — e *mudam por completo com os séculos*⁴:

para aprender a relação autêntica entre o original e a tradução é necessário proceder a um exame, cujo raciocínio é análogo ao curso do pensamento, pelo qual a crítica do conhecimento há de mostrar a impossibili-

1 BORGES, 1974, p.239.

2 Estudo comparativo detalhado entre a *Odisséia* de Homero, exemplos das artes plásticas na Antiguidade e o cinema (*O Desprezo* de Godard e *Um olhar a cada dia* de Angelópoulos) foi apresentado na minha tese de doutorado (LAGE, 2004, pp. 20-139).

3 BENJAMIN, op. cit., p.7.

4 Idem, ibidem, p.10.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

dade de uma teoria da imitação. Por esta crítica se comprova que não há objetividade no conhecimento, nem sequer a pretensão de alcançá-la, se esta consistisse em cópias do real; deste modo pode-se provar que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica. Mesmo as palavras fixadas continuam a pós-madurar⁵.

Nesse sentido, Benjamin acredita que a teoria tradicional da tradução é uma teoria morta, pois tanto o original está em constante transformação, quanto a própria língua materna do tradutor sofre mudanças com o tempo. Ele vê na tradução uma vaga semelhança com o original, apesar da afinidade entre as línguas que é anunciada através desse exercício (interlingüístico)⁶. A tradução seria um eco, um ressoar do original, sendo a tarefa do tradutor autônoma e diferenciada da tarefa do escritor, na medida em que apresenta uma intenção derivada, derradeira, ideal⁷. A relação entre a fidelidade e a liberdade na tradução são exemplificadas por ele na imagem do círculo e de sua tangente:

pode-se captar por uma comparação o valor que permanece ligado ao sentido na relação entre tradução e original. Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem⁸.

Benjamin cita ainda Rudolf Pannwitz, que caracterizou o significado da liberdade na tradução, criticando a atitude dos tradutores alemães, que partem de um falso princípio: pretendem *germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, helenizar, anglicanizar o alemão*. Segundo Pannwitz, o erro destes tradutores consistiria em *conservar o estado contingente de sua própria língua em vez de deixá-la mover-se violentamente através da língua estrangeira*⁹. Ele afirma ainda que é preciso remontar até os últimos elementos da própria linguagem, onde palavra, imagem e som se interpenetram, ampliando e aprofundando a língua do tradutor graças à língua estrangeira e graças à capacidade das próprias línguas de se transformarem.

Benjamin afirma que *toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir*

5 Idem, *ibidem*, p.9–10.

6 Idem, *ibidem*, p.11.

7 Idem, *ibidem*, p.14–5.

8 Idem, *ibidem*, p.20.

9 Pannwitz. Apud BENJAMIN, op. cit., p.20–1.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

a *estranheza das línguas entre si*¹⁰. Apesar de ele estar referindo-se especificamente à tradução interlingüística, que guarda uma afinidade e um parentesco entre as línguas quanto ao modo de significar, podemos considerar, em relação à tradução intersemiótica, que este estranhamento é elevado à hipérbole pois, como definiu Jakobson, ela consiste basicamente na transmutação entre diferentes sistemas de signos. Considero, assim, que a tradução intersemiótica seria um modo auto-reflexivo das artes envolvidas no processo, na medida em que faz ressaltar suas diferenças, ampliando e aprofundando cada um dos códigos envolvidos.

No célebre texto *Variações sobre as Bucólicas* (1944), Valéry afirma que o próprio ato de escrever é comparável ao trabalho da tradução, que opera a transmutação de um texto de uma língua para outra, na medida em que exige reflexão e não apenas a inscrição maquinal das palavras. O poeta seria, assim, *uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em “linguagem dos deuses”*¹¹. Ao traduzir a obra de Virgílio para o francês, Valéry estabelece com o texto latino uma relação de identificação, de surpresa, sedução, prazer, participação, crítica, atitudes estas que são as mesmas que ele experimenta como leitor de poesia, seja ela escrita por outros, seja a de sua própria autoria: *reprovo, lamento ou admiro; invejo ou suprimo; lamento, cancelo, acho de novo e confirmo o que acho, e o adoto neste retorno que lhe é favorável*¹². Estabelecendo uma analogia entre a atividade da escrita, da leitura e da tradução, Valéry faz ressaltar os atos reflexivos e criativos aí presentes e qualifica sua pretensão de *jogar de poeta* (fingir que é poeta) como um atrevimento necessário. Segundo Campos, Valéry elabora uma formulação radical sobre o ato de traduzir, pois elimina a distinção categorial entre “escritura” e “tradução”, relativizando, desse modo, a categoria da originalidade¹³.

Por sua vez, o próprio Haroldo de Campos afirma que *o fictício da tradução é um fictício de segundo grau, que reprocessa, metalingüisticamente, o fictício do poema*¹⁴. A tradução seria então uma reformulação ou uma transposição do texto literário, que é um *discurso ficcional*, sendo ela mesma uma arte de segundo grau, na medida em que é uma ficção criada a partir de uma outra ficção. Ele cunhou a palavra *transcrição* para designar exatamente esse processo de *transficcionalização*. Ao analisar algumas teorias, como as de Benjamin, Valéry, Iser, Jakobson, Jauss e outros, Campos busca equacionar as diferentes conceitualizações sobre a operação tradutória e finaliza afirmando que *se o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor*¹⁵.

10 BENJAMIN, op. cit., p.12.

11 VALÉRY, 1999, p.19ss.

12 Idem, ibidem, p.22.

13 CAMPOS, 1985, p.3.

14 CAMPOS, *Reflexões [...]*,1987, p.265.

15 Idem, ibidem, p.269.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

Tendo em vista essas considerações, penso que a tradição estética ocidental deve ser vista como um processo constante de traduções, onde a tradução não deve ser compreendida nos moldes das teorias tradicionais, mas a partir da problematização das categorias de original e cópia. Devemos considerar que todas as obras artísticas são multiplicadas em sua pervivência, alterando-se constantemente segundo os leitores e os tradutores que recriam a seu próprio modo as obras do passado e também as suas contemporâneas, reciclando-as de uma maneira particular. A intertextualidade e a metalinguagem são constantes definidoras do ato tradutório, sendo o exercício da alteridade um modo fecundo de auto-conhecimento.

Neste exercício, que é um misto de leitura crítica e criação, a tradução intersemiótica afirma-se como um trabalho de confrontação, de comparação, que envolve tanto o estabelecimento de analogias quanto o reconhecimento das diferenças, situando-se assim como um texto autônomo, único no modo como reelabora o material “herdado” pela tradição. Com relação à concepção de tradição, Eliot adverte que ela implica um significado mais amplo: *ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço*¹⁶.

Devo deixar claro que a tradição estética ocidental não deve ser entendida como uma via de mão única, onde as obras do passado são traduzidas pelas obras posteriores, mas que, na medida em que pressupõe intercruzamentos, promove um diálogo ativo, que torna possível as obras do passado influenciarem as obras do presente e vice-versa. Neste sentido, Eliot postula que a tradição deve envolver uma consciência do sentido histórico, implicando *a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença*. Ele considera ainda necessário ao poeta sentir que *toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea*¹⁷. Possuir esta consciência do temporal e do atemporal reunidos é o que, segundo ele, torna um escritor tradicional e ao mesmo tempo lhe confere a percepção de sua própria contemporaneidade.

A crítica estética, de acordo com a teoria de Eliot, deve julgar os poetas e os artistas segundo a relação que eles estabelecem com os artistas mortos. Nenhum artista deve ser julgado e estimado em si mesmo, mas é necessário situá-lo entre os artistas mortos, contrastando-os e comparando-os. O aparecimento de uma nova obra deve ser capaz de alterar e reformular a ordem existente dos monumentos artísticos, alterando as relações, as proporções e os valores de cada um deles em relação ao todo, de modo harmônico e coeso, e não apenas unilateral. O artista precisa, assim, viver *naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, com a consciência não do que está morto, mas do que continua a viver*¹⁸.

16 ELIOT, 1989, p.38.

17 Idem, ibidem, p.39.

18 Idem, ibidem, p.48.

Seria Homero o Primeiro Cineasta?

Ao considerar a história da recepção da *Odisséia* homérica no terreno das artes visuais, a saber, no âmbito das artes plásticas e no âmbito do cinema, vislumbramos uma série de leituras e de olhares lançados sobre o poema, que modificam e enriquecem nossa percepção tanto das obras do passado, quanto das obras do presente¹⁹. Pela multiplicação dos olhares entrecruzados podemos perceber a tradição estética ocidental não como uma série estática de acumulações de obras, mas como um processo vivo de transformação e de diálogo, que ultrapassa o limite cronológico do tempo, permitindo às obras relacionarem-se entre si e, de algum modo, re-escreverem umas às outras.

Ao analisar aspectos relativos à visualidade presente na *Odisséia* de Homero e o modo como o poeta estimula a imaginação plástica através de imagens visíveis e invisíveis, pude perceber que a narrativa épica possui elementos que sugerem um intercruzamento com as artes plásticas produzidas na Antigüidade. Do mesmo modo, ao observar a iconografia do ciclope no âmbito da escultura e da pintura antigas, foi possível constatar que múltiplas referências culturais foram incorporadas na representação do mito do cegamento do ciclope por Ulisses, sendo o texto homérico uma referência notável. Demonstrando a interpenetração contínua entre a narrativa épica e as artes plásticas, observei, então, como a metalinguagem e as operações tradutórias parecem ser constitutivas e oferecem aos artistas um campo fértil de expressão e de criação²⁰.

Tenho em mente também dois filmes de importantes cineastas contemporâneos, Godard (*O Desprezo*) e Angelópoulos (*Um olhar a cada dia*), que estabelecem um diálogo com a *Odisséia* de Homero. Tendo em vista a necessidade presente em ambos de tentar resgatar um sentido mais primitivo do olhar e os questionamentos relativos à identidade do próprio cinema em relacionamento com as outras artes, percebe-se uma semelhança entre eles: a crise de paradigmas levou esses cineastas a destinarem à épica homérica uma posição central na discussão estética promovida, lançando novos olhares e propondo novas abordagens sobre as origens do cinema e as origens da literatura ocidental²¹. O fato de Homero ter sido colocado no centro desse debate me leva a considerar pertinente levantar aqui uma outra questão: seria talvez Homero precursor do cinema?

Um dos mais famosos estudos sobre as origens do cinema (o chamado pré-cinema) e suas relações com o discurso épico foi elaborado por Léglise. Ele acredita que a riqueza do pré-cinema se estende por todas as épocas da literatura e das belas-

19 LAGE, op. cit., pp. 20-139.

20 Idem, ibidem, p. 20-94.

21 Idem, ibidem, p. 95-154.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

artes²², se considerarmos a técnica de decomposição do movimento. Essa técnica pode ser observada, por exemplo, nas pinturas paleolíticas da caverna Lascaux, onde aparecem cinco cabeças de cervos em sequência; na arte egípcia; ou ainda nos inúmeros exemplares de pinturas de vasos gregos em que figuram sequências de dançarinos; e ainda, na esfera da literatura, na épica homérica e na *Eneida* de Virgílio, da qual Léglise apresenta um estudo aprofundado²³.

Segundo Léglise, a arte visual de Virgílio aparece como uma verdadeira “arte fílmica”,

graças ao dom particular do poeta de tomar os quadros, de os animar, de lhes atribuir um valor para todas as fontes da visão (acomodação, deslocamento do espectador, etc.), de os situar segundo os diferentes planos correspondentes à natureza plástica ou outras, segundo uma decupagem artística que assegura a afetividade de cada cena, e de as encadear umas às outras segundo a decupagem artística, assegurando a continuidade da ação e apresentando um ritmo agradável à imaginação visual do leitor, ritmo esse que comporta algumas vezes referências a sensações não visuais (barulhos, palavras, perfumes etc.)²⁴.

Pode-se afirmar que estas mesmas características pré-fílmicas do texto de Virgílio encontram seus antecedentes na épica homérica. Agel demonstrou brevemente as relações entre a *Odisséia* e o pré-cinema, estudando os cento e vinte primeiros versos do Canto VI, os quais ele decupou em uma série correspondente a seqüências cinematográficas, a fim de demonstrar como as técnicas narrativas de Homero podem ser comparadas às movimentações de uma câmera e às variações de planos²⁵. Neste sentido, atribuiu ele grande importância à sintaxe grega, que dispõe as palavras nos versos em uma certa ordem capaz de colocar em relevo o dinamismo e a importância da ação, por vezes fazendo voltar nossa atenção para um pequeno detalhe, à maneira de um *travelling*, que inicia ou finaliza com o distanciamento ou a aproximação de um objeto. Demonstrou ainda como o ritmo rápido e agitado que se imprime a alguns versos poderia corresponder à montagem curta no cinema (v.74-78, 115-117), e como outros poderiam corresponder a panorâmicas (v. 94-5) e a fusões de imagens (comparação de Nausícaa com a deusa Ártemis). Agel salienta que *tudo é belo em Homero: desde o início do canto tudo brilha com uma luz excepcional*²⁶. Lembro que ele já havia anteriormente proposto, em outro artigo, uma adaptação do episódio do ciclope em desenho animado²⁷.

22 LÉGLISE, 1960, p.5 passim.

23 LÉGLISE, 1958.

24 LÉGLISE. Apud: GEORGIN, 1960, pp.45-7.

25 AGEL, 1960.

26 Idem, ibidem, p.62.

27 Idem, ibidem, p.61.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

O cinema possui uma natureza compósita, enquanto uma mistura de artes. O cinema não apenas lida com imagens, mas também com palavras, sons, cores, desenhos, e incorpora ainda elementos provenientes do teatro, da arquitetura, da música, da dança etc. Ele se apresentaria, dessa forma, como um espetáculo total, concentrando a atenção dos espectadores e levando-os a uma espécie de estado hipnótico. Assim como a Musa homérica representaria a autópsia total, mimetizada através do canto do aedo, o cinema tem a pretensão de ser uma arte total, de abranger todas as outras artes e, desse modo, criar uma nova realidade.

Algumas correspondências podem ser estabelecidas entre a linguagem do cinema e linguagem do sonho. Epstein afirma que

a analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a essa dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente.(...) Todas essas características comuns se desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental, de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais²⁸.

Ao mobilizar inteiramente nossa atenção, através de um fluxo contínuo de imagens e sensações, o cinema é capaz de induzir esse estado hipnótico, através da mimese de um olhar que acompanhamos como se fosse o nosso próprio. A escuridão das salas de projeção e o silêncio contribuem para a concentração do espectador, que permanece num estado intermediário entre o sono e a vigília, pois o cinema exige também uma atividade mental do espectador, ao interpretar e atualizar o discurso cinematográfico. Destaca-se a sonolência provocada pelo discurso homérico e também pelo cinema de Angelópoulos, a qual considero não ser um defeito, como poderiam pensar alguns, mas uma característica marcante de ambos, na medida em que desenvolvem ritmos lentos e contemplativos.

Ao estudar as ocorrências do adjetivo grego *oínopa* na *Ilíada* de Homero²⁹, Barbosa pôde comprovar que, não apenas a forte presença da visualidade, mas também a sugestão de outras sensações conferem ao texto uma característica sinestésica. A estudiosa observou que sensações visuais, auditivas, gustativas e táteis concorriam simultaneamente, fornecendo assim indícios para percebermos o texto homérico de um modo mais amplo. Segundo ela, *o texto era construído, às vezes, de modo a estabelecer um pacto entre ‘percepções’: nenhuma delas poderia ser menosprezada³⁰*. Essa sinestesia não se restringiu apenas ao discurso épico e

28 EPSTEIN. In: XAVIER, 1983, p.297.

29 BARBOSA, 1990.

30 Informação obtida no meu exame de qualificação para o doutorado, realizado no ano de 2003, do qual a Professora Doutora Tereza Virgínia R. Barbosa tomou parte como membro da banca examinadora.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

teve desdobramentos importantes em outros gêneros literários, como é o caso do teatro grego. Na composição do espetáculo teatral, não apenas o espetáculo em si apelava aos diferentes sentidos, mas também o próprio texto poético era capaz de suscitar estas sensações.

Na *República* de Platão, ao analisar o conceito de mimese, Sócrates procede a uma classificação dos gêneros poéticos existentes, segundo um modelo teórico. O épico, exemplificado no trecho inicial da *Ilíada* de Homero, seria um gênero misto, pois conjuga narrativa simples e narrativa mimética (ou seja, o poeta fala como ele próprio e também fala como se fosse um outro). A narrativa simples corresponderia aos ditirambos e a mimética à tragédia e à comédia. Sócrates observa que, se retirarmos do texto homérico os trechos em que o poeta fala como ele próprio, restariam apenas os diálogos, em que o poeta utiliza a narrativa mimética, ou seja, restaria algo idêntico ao texto teatral. Sócrates demonstra então que a tragédia já se encontrava presente em Homero. Em outros momentos, o mesmo personagem qualifica Homero como *o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos*³¹ e como *o corifeu da tragédia*³², segundo a anterioridade, a importância, a influência e as características miméticas de suas obras.

Analisando o esquema proposto por Platão, o estilo do filósofo, e alguns exercícios de tradução intralingüais da obra de Homero, Brandão sugere que não só o teatro, mas também o diálogo filosófico provém de Homero. Ele formula, assim, uma questão:

*se é verdade que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, se for verdade também o que acabei de afirmar — que o diálogo filosófico provém de Homero, como uma sorte de alternativa ao drama — seria possível admitir que Homero é, igualmente, o primeiro dos filósofos?*³³

Essa pergunta encontra ecos na questão que propusemos mais acima e que poderia ser reformulada do seguinte modo: seria Homero o primeiro dos cineastas? Se podemos encontrar no texto de Homero certas características que são retrabalhadas pelo cinema, se na poesia do velho aedo reconhecemos uma certa respiração angelopousiana, ou um certo *close* tomado pelo Lang de Godard, se a profusão de imagens sugere movimentos de uma câmera, a resposta seria: sim, Homero é o primeiro dos cineastas e o precursor do cinema. Neste sentido, concordo com Eliot, ao afirmar que a tradição é conquistada e não simplesmente herdada, e também com Borges, ao afirmar que *cada escritor cria seus precursores* e, através desse trabalho, modifica nossa concepção do passado, modificando também o futuro³⁴.

31 *Rep.*, 607a.

32 *Idem*, 598d.

33 BRANDÃO, [2002?], p.18.

34 BORGES, 1974, p.109.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

Restaria, ainda, deixar no ar a questão formulada por Léglise: *o pré-cinema é um mito ou uma realidade? (...) o debate está aberto!*³⁵

O cinema, como também as artes plásticas, modifica nosso olhar sobre Homero, cuja obra vive e é transcriada, segundo as múltiplas possibilidades que surgem no jogo de olhares com diferentes obras artísticas, cujo número de reflexos é multiplicado infinitamente pelo jogo especular. Jogo de olhares, entrecruzamentos, transcrições, transfigimentos, releituras, traduções, influências, ecos, pervivência, transmutações, metamorfoses etc. não são outra coisa senão nomes com os quais podemos nos referir ao trabalho da mimese, no âmbito da tradição estética ocidental.

35 LÉGLISE, 1960, p.9.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

Bibliografia

- > BARBOSA, T. V. R. **Para contemplar o mar homérico**. 1990. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.
- > BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- > _____. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck et alii. **Cadernos do Mestrado — UERJ**, Rio de Janeiro, n.º 1, p. i-xxii, 1992.
- > BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. 4 vol. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- > BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Traduzir Homero do Grego para o grego (as mediações da teoria)**. Belo Horizonte, [2002?], p.1-21. (Disponível em <http://geocities.yahoo.com.br/jlinsbrandao/Traduzir2.doc>)
- > CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 21-28.
- > _____. Octavio Paz e a poética da tradução. **Folha de São Paulo**, Folhetim, 9 de janeiro, 1987, b3-b5.
- > _____. Para transcriber a Ilíada. In: HOMERO. **Ilíada, a ira de Aquiles**. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- > _____. PAUL VALÉRY E A POÉTICA DA TRADUÇÃO. **FOLHA DE SÃO PAULO, FOLHETIM**, 27 DE JANEIRO, 1985, 3-5.
- > ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.
- > _____. O que é um clássico. In: **Ensaio escolhido**. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- > GEORGIN, B. Pré-cinéma et pédagogie. In: **L'Age Nouveau**. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. *Préhistoire du cinéma*. N° 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 43-51.
- > HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5ª. edição. São Paulo: Ediouro, 2002.
- > HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1996.
- > LAGE, C. F. **Para ver a Odisséia : entre a literatura, as artes plásticas e o cinema**. 01/12/2004. 192f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- > LÉGLISE, Paul. Le pré-cinéma: un mythe ou une réalité? In: **L'Age Nouveau**. *Préhistoire du cinéma*. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. N° 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 3-9.
- > _____. **Une œuvre de précinéma: L'Eneide**. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958.

Tradição Estética e Tradução Intersemiótica — Seria Homero o Primeiro Cineasta?

- > PLATÃO. **República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- > VALÉRY, Paul. Variações sobre as **Bucólicas**. Tradução de Raimundo Nonato. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, maio, 1999, p.17-24.
- > _____.Variations sur les **Bucoliques**. In: **Ouvres I**. Paris: Gallimard, 1957. p. 207-222.
- > XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

*Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Celina Figueiredo Lage, pesquisadora independente
celinalage@hotmail.com