

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRADUÇÃO COMENTADA DOS VERSOS 1-609 DO ÉPICO  
*BIZANTINO VASILEIOS DIGENIS AKRITIS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

MESTRANDO: THÉO DE BORBA MOOSBURGER  
ORIENTADOR: PROF. DR. WALTER CARLOS COSTA  
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. APÓSTOLO NICOLACÓPULOS

FLORIANÓPOLIS  
2008

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço a todos que de algum modo contribuíram para a realização deste trabalho:*

*Meu pai, Ingo, por toda a ajuda de custo com livros caros e despesas de viagem que eu não poderia bancar; minha mãe, Lígia; minha esposa, Maria Augusta.*

*Meus tios Udo e Beatriz, pela ajuda com bibliografia e pelo constante diálogo e amizade.*

*Meus amigos e colegas com quem sempre troquei idéias sobre o trabalho, em especial Rodrigo Gonçalves e Fabrício Coelho.*

*Meus professores durante o curso de mestrado, meu orientador Walter e co-orientador Apóstolo, e membros das bancas de qualificação e defesa, por todas as sugestões e orientações.*

*Ao professor Ioannis Kioridis, de Serres, Grécia, pelo interesse, incentivo e profícua troca de e-mails.*

## ÍNDICE

<b>RESUMO.....</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>5</b>
<b>1. APRESENTAÇÃO DA OBRA E SEU CONTEXTO.....</b>	<b>11</b>
1.1. Problemas de recepção: versão <i>E</i> x versão <i>G</i> .....	11
1.2. Contexto histórico.....	16
1.2.1. Bizâncio: a Idade Média grega.....	16
1.2.2. Contexto literário.....	19
1.2.3. O fundo histórico do poema.....	20
1.3. Resumo do poema.....	23
<b>2. ANÁLISE DO POEMA.....</b>	<b>26</b>
2.1. A língua grega medieval e o registro lingüístico do <i>Digenis Acrita</i> .....	26
2.2. O verso decapentassílabo.....	28
2.3. O gênero.....	31
2.4. Estilo.....	38
<b>3. TEXTO TRADUZIDO: BASÍLIO DIGENIS ACRITA, 1-609.....</b>	<b>46</b>
<b>4. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO.....</b>	<b>70</b>
4.1. A tradução da letra.....	70
4.2. Versificação.....	75
4.3. Nomes próprios.....	81
4.4. Fórmulas.....	84
4.5. Estilo.....	85
4.6. Notas à tradução.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICE: TEXTO ORIGINAL.....</b>	<b>123</b>

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado consiste numa tradução comentada da primeira parte do épico grego medieval *Digenis Akritis* na versão de Escorial (versos 1-609), texto anônimo. Parte de um estudo da obra e seu contexto histórico e literário. Com base em formulações teóricas acerca da tradução literária, fundamentadas principalmente nas teorias de Antoine Berman e Lawrence Venuti, ela propõe uma tradução que possa simultaneamente apresentar a pouco conhecida literatura grega medieval e oferecer uma nova imagem da cultura grega ao público-leitor brasileiro. O texto traduzido constitui capítulo à parte e o original grego é fornecido em apêndice.

Palavras-chave: tradução comentada; *Digenis Akritis*; literatura grega; literatura medieval.

## ABSTRACT

This master thesis consists of a commented translation of the first part (vv. 1-609) of the anonymous Medieval Greek epic *Digenis Akritis*, in the Escorial version. First an analysis of the work and its literary and historical context is made. Based upon theoretical formulations concerning literary translation, which is mainly grounded on Antoine Berman's and Lawrence Venuti's theories, it proposes a translation that can both present the little known medieval Greek literature and offer a new image of the Greek culture to Brazilian readers. The translated text constitutes a separate chapter within the work, and the Greek original is given in the appendix.

Key words: commented translation; Digenis Akritis; Greek literature; medieval literature.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem um duplo objetivo: 1) dar início à tradução (inédita em língua portuguesa) comentada da epopéia grega medieval *Basílio Digenis Acrita*<sup>1</sup> (Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης), texto anônimo do século XII<sup>2</sup>, a partir da versão do manuscrito de Escorial conforme editado e emendado por Stylianós Alexiou (1985 e 2006)<sup>3</sup>, e, 2) justificando pressupostos de leitura e de interpretação do texto-fonte e expondo as escolhas tomadas ao longo da produção do texto-alvo, propor questionamentos teóricos de escopo mais genérico dentro do campo dos Estudos da Tradução.

Com a tradução do *Digenis Acrita* preenche-se uma lacuna em língua portuguesa: a epopéia, apesar de ainda pouco conhecida até mesmo entre estudiosos de literatura medieval, é considerada por especialistas como uma das maiores canções de gesta do Medievo europeu (Steven Runciman *apud* ALEXIOU, 2006: 210; RICKS, 1990: ix; GARRIDO, 1981: 62-69), ocupando uma posição de destaque dentro do mais que bimilenário *corpus* literário grego. Trata-se do texto que sinaliza o início da literatura neogrega, da obra que para os gregos de hoje tem a importância que a *Chanson de Roland* tem para os franceses, que o *Cantar de Mio Cid* tem para os espanhóis.

Com isso não se pressupõe necessariamente que o *Digenis Acrita* teve para os bizantinos valor nacional análogo ao valor das mencionadas epopéias francesa e espanhola no momento da constituição dessas duas nações (a constatação é óbvia se observada a radical diferença de contexto político entre Bizâncio e as nações da Europa Ocidental, apesar da relativa coetaneidade dos três poemas); refiro-me ao peso que lhe foi atribuído pela tradição literária grega moderna. Essa tradição deve ser respeitada por ser parte constitutiva da literariedade da obra – por traçar os horizontes de quaisquer valorações dela. Segundo Linos Polítis (1999), um dos maiores e mais influentes historiadores da literatura grega moderna,<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Adoto ao longo do texto o título traduzido por mim.

<sup>2</sup> A datação da obra não é segura. Sigo aqui a datação proposta por Alexiou (1985 e 2006).

<sup>3</sup> Levarei em conta também outras edições, principalmente as de Ricks (1990) e Jeffreys (1998).

<sup>4</sup> Todas as citações de obras estrangeiras feitas em português são traduções minhas, com os respectivos trechos no original em notas de rodapé.

(...) os pesquisadores mais recentes concordam que o princípio da literatura neogrega deve ser localizado no épico de *Digenis Akritas*, [nota com exemplos] escrito muito provavelmente na primeira metade do século XI, que é o primeiro texto (escrito) literário no qual é utilizada a língua grega moderna. Além disso, esse poema épico provém, em grande parte, das canções folclóricas acríticas do mesmo ciclo épico, enquadra-se no mesmo espírito épico que perpassa naquela época o Ocidente e o Oriente e é testemunha do primeiro salto de uma nova consciência nacional.<sup>5</sup> (p. 3)

Se a literatura neogrega foi, por muito tempo, completamente negligenciada no mundo ocidental, o cenário sofreu alterações no decorrer do último século. No Brasil, que segue à margem e sempre com certa defasagem as revoluções culturais que ocorrem na Europa, somente nas últimas décadas do século passado é que autores neogregos como Seféris e Kaváfis, já mundialmente consagrados, vieram a ser devidamente divulgados, principalmente por José Paulo Paes. Desde então, observa-se um interesse crescente pela produção literária em língua grega moderna<sup>6</sup>. Apesar disso, ainda há muitos autores gregos importantes totalmente desconhecidos em língua portuguesa, sem contar o fato de que não possuímos em nossa língua sequer uma tradução de qualquer obra grega medieval.

Tem-se assim uma dupla justificativa para a presente empreitada: primeiro, estamos diante de uma obra que em si mesma, por seu valor literário intrínseco e por sua significação dentro da literatura europeia medieval, requer uma tradução; em segundo lugar, trata-se do texto que constitui o ponto de partida para os estudos de literatura grega moderna, literatura esta que vem sendo valorizada e apreciada no Brasil.

No que diz respeito aos estudos da tradução, algumas das problematizações aqui formuladas podem contribuir para discussões mais genéricas acerca da tradução de textos medievais europeus e, espera-se, de quaisquer traduções em que se pressupõe a divulgação de uma literatura considerada como “secundária” ou “marginal” – é o caso

---

<sup>5</sup> (...) οι νεώτεροι μελετητές είναι σύμφωνοι πως η αρχή της νεοελληνικής λογοτεχνίας πρέπει να τοποθετηθεί στο έπος του *Διγενή Ακρίτα*, γραμμένο πιθανότατα στο πρώτο μισό του 11<sup>ου</sup> αιώνα, που είναι το πρώτο λογοτεχνικό (γραπτό) κείμενο, όπου χρησιμοποιείται η νέα ελληνική γλώσσα. Απορρέει άλλωστε το επικό αυτό ποίημα, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, από τα ακριτικά δημοτικά τραγούδια του ίδιου επικού κύκλου, και εντάσσεται στο ίδιο επικό πνεύμα που διατρέχει εκείνη την εποχή τη Δύση και την Ανατολή και μαρτυρεί το πρώτο σκύρτημα μιας νέας συνείδησης εθνικής.

<sup>6</sup> Pelo Círculo do Livro foram publicadas traduções de alguns romances de Nikos Kazantzákis (Zorba, o Grego; Os Irmãos Inimigos; O Pobre de Deus). Pela Abril Cultural foi publicada a Última Tentação de Cristo. São traduções feitas a partir de traduções inglesas ou francesas. Paes traduziu direto do grego uma Antologia de Poesia Moderna da Grécia, Poemas de Kaváfis e Seféris; Ascese de Kazantzákis. Nos últimos anos a Editora Odisseus vem publicando textos de literatura grega moderna em traduções diretas do grego.

da literatura neogrega, em oposição às ditas “grandes literaturas”, como a inglesa, a francesa, a espanhola, a italiana, a alemã, e até as clássicas, a grega antiga e a romana.

Desde a escolha da edição-base para a tradução, passando pela revisão da fortuna crítica, pela interpretação do texto-fonte, até as decisões tomadas, das aparentemente mais insignificantes às de conseqüências supostamente mais graves (como traduzir o adjetivo pátrio dos bizantinos? que formas lingüísticas adotar no texto-alvo?), está em jogo a relevância do presente projeto tradutório e também a imagem que se fornece da obra ao público-leitor de língua portuguesa – e, por extensão, a imagem que se exhibe da cultura que lhe serviu de solo, ou seja, da própria civilização neogrega.

Essas preocupações denotam, creio, a dívida do presente trabalho com relação às teorias de Antoine Berman e Lawrence Venuti. É dentro dos limites éticos fixados pelo tradutor que será levada a cabo a tradução e que será justificado o percurso traçado e o objeto resultante dele: o texto em português de *Basílio Digenis Acríta*, o lendário herói que possuía a missão de guardar as fronteiras orientais do Império Bizantino.

Por mais de mil anos, canções que celebram o herói *Digenis Akritas*<sup>7</sup> foram ininterruptamente entoadas nas regiões de fala grega da Ásia Menor – desde o século X, aproximadamente, até o início do século XX, quando o Império Otomano deixou de existir dando lugar à Moderna República da Turquia, na qual não haveria mais espaço para gregos. Ao longo desses dez séculos, a figura do bravo guerreiro foi assumindo feições novas e, pertencendo ao imaginário coletivo, foi servindo a necessidades espirituais diferentes do povo grego da Anatólia: suas façanhas contra sarracenos e salteadores foram dando lugar a embates diretos com a Morte personificada por Χάρος (Cháros), o antigo barqueiro do Hades que sobreviveu no folclore neogrego. Na Idade Moderna, a epopéia foi esquecida, sendo redescoberta somente na segunda metade do século XIX; de imediato ela foi relacionada às canções acríticas e sua importância para a história da literatura grega moderna logo percebida.

Num período em que a Grécia tinha vivas aspirações de anexar às suas fronteiras o território da Anatólia, por tê-lo como uma parte do solo nacional ainda não liberta do domínio otomano e não como território estrangeiro, a descoberta do texto que bem serviria de estandarte para a projeção de um ideal nacional grego da Ásia Menor muito naturalmente gerou a tese de que o poema seria a “Epopéia Nacional dos Gregos

---

<sup>7</sup> A palavra *akritis* possui a variante *akritas*, que aparece comumente nas canções folclóricas modernas.



Modernos”<sup>8</sup>. Esse ponto de vista foi questionado, posteriormente, e hoje não é mais aceito. Chegou-se, contudo, ao extremo oposto de negar qualquer caráter nacional ao poema épico. Hoje em dia, passada a motivação política que propiciou a elevação do texto dos confins do Império Bizantino ao trono de criação literária que condensa e expressa a grecidade moderna, e passada também a natural reação radical, uma visão intermediária e mais razoável se mostra possível:

É fácil para o filólogo dos dias de hoje subestimar a importância dessas oposições [i.e., entre bizantinos cristãos e árabes muçulmanos], que eram ao mesmo tempo nacionais e religiosas, e acreditar, como fizeram Mavrogordato e seus discípulos na Inglaterra, que o elemento nacional na poesia heróica dos bizantinos seja algo inexistente, imaginado e fabricado *a posteriori* pelos adeptos da Grande Idéia do Estado Grego Moderno! Esse ponto de vista (tão exagerado quanto a tese nacionalista de Nikólaos Polítis “sobre a epopéia nacional dos gregos modernos”) simplesmente ecoa a ideologia pacifista do pós-guerra do século XX e demonstra falta de sensibilidade para a terrível realidade histórica.<sup>9</sup> (ALEXIOU, 2006: 20)

Pois, se o poema é uma epopéia na medida em que condensa um bem cultural coletivo, a expressão coletiva (nacional) está presente em seu cerne. Cabe questionar, sim, em que termos há um sentimento nacional, ou seja, de que coletivo o poema é a expressão: do Império Bizantino como um todo ou do Estado Grego Moderno? Se de nenhum, não se poderia tratar da expressão nacional da população que vivenciou os conflitos e as desordens nas regiões orientais da Anatólia no período histórico a que a obra remete? Penso que é este o caso.

Porém, independente de como se encare o texto – aceitando-se ou não o seu caráter de epopéia nacional –, julgo ser importante levar em consideração o fato de que o herói Acrita passou a ser visto pelos gregos como uma personificação do ideal de bravura e destemor, constituindo, posteriormente, fértil material de inspiração para importantes escritores gregos modernos (ALEXIOU, 2006: 94-98). Nikos Kazantzákis, em seu percurso de romancista-filósofo, passou por simbólicas personificações do

---

<sup>8</sup> Essa tese foi defendida pelo eminente folclorista grego Nikólaos Polítis, em seu discurso *Περὶ τοῦ ἐθνικοῦ ἔπους τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων [Da epopéia nacional dos gregos modernos]*, proferido em 14 de janeiro de 1907. (RIZZO NERVO: 9)

<sup>9</sup> Είναι εύκολο για τον σημερινό φιλόλογο να υποτιμήσει τη σημασία των αντιθέσεων αυτών, που ήταν συγχρόνως εθνικές και θρησκευτικές, και να πιστέψει, όπως ο Μανρογορδάτο και οι μαθητές του στην Αγγλία, ότι το εθνικό στοιχείο στην ηρωική ποίηση των Βυζαντινών είναι κάτι ανύπαρκτο που το φαντάστηκαν και το έπλασαν εκ των υστέρων οι μεγαλοϊδεάτες του νεοελληνικού κράτους! Η άποψη αυτή (εξίσου υπερβολική με την εθνικιστική θέση του Νικολάου Πολίτη «περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων») απλώς απηχεί τη μεταπολεμική φιλειρηνική ιδεολογία του 20ού αιώνα και δείχνει έλλειψη αίσθησης της τρομερής ιστορικής πραγματικότητας.

rebelde e viril espírito helênico com o novo Ulisses da sua *Odisséia* (1938) e com *Aléxis Zorbás* (1946)<sup>10</sup>, mas partiu, na célebre *Ascese* (1927)<sup>11</sup>, da síntese maior, em letras versais, de corpo e espírito na missão incansável de criar e transformar:

ΠΙΣΤΕΥΩ Σ' ΕΝΑ ΘΕΟ, ΑΚΡΙΤΑ, ΔΙΓΕΝΗ, ΣΤΡΑΤΕΥΟΜΕΝΟ,  
ΠΑΣΧΟΝΤΑ, ΜΕΓΑΛΟΔΥΝΑΜΟ, ΟΧΙ ΠΑΝΤΟΔΥΝΑΜΟ, ΠΟΛΕΜΙΣΤΗ  
ΣΤ' ΑΚΡΟΤΑΤΑ ΣΥΝΟΡΑ, ΣΤΡΑΤΗΓΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ  
ΦΩΤΕΙΝΕΣ ΔΥΝΑΜΕΣ, ΤΙΣ ΟΡΑΤΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΟΡΑΤΕΣ.

(...)

ΠΙΣΤΕΥΩ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ, ΤΟ ΧΩΜΑΤΕΝΙΟ ΑΛΩΝΙ,  
ΟΠΟΥ ΜΕΡΑ ΚΑΙ ΝΥΧΤΑ ΠΑΛΕΥΕΙ Ο ΑΚΡΙΤΑΣ ΜΕ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ.

(...) (pp. 97-98)

CREIO NUM DEUS, ACRITA, DIGENIS, EM MISSÃO MILITAR,  
PADECENTE, DE GRANDE FORÇA MAS NÃO ONIPOTENTE,  
GUERREIRO NAS REMOTAS FRONTEIRAS, GENERAL IMPERADOR  
EM TODAS AS FORÇAS LUMINOSAS, SEJA AS VISÍVEIS OU AS  
INVISÍVEIS.

(...)

CREIO NO CORAÇÃO DO HOMEM, A EIRA DE TERRA, ONDE, DIA E  
NOITE, PELEJA O ACRITA COM A MORTE.

A epopéia, que tem como pano de fundo os conflitos entre romeus (bizantinos) e sarracenos, conta, inicialmente, a história de um poderoso emir que rapta uma donzela grega, cujos cinco irmãos, forçados pela maldição da mãe, partem rumo ao território islâmico para reivindicá-la; o emir se nega a devolvê-la, mas desafia os cinco moços a um duelo, propondo que ao vencedor caiba a posse da jovem. O mais novo dos irmãos, Constantino, sorteado para duelar, vence o emir. Este declara-se apaixonado pela moça, não quer separar-se dela e resolve converter-se ao cristianismo para tomá-la em bênção, partindo com os futuros cunhados para a România (as terras do Império Romano do Oriente). Lá eles se casam e geram um filho, *to fós ton andrioménon*, “a luz dos aguerridos”, o mais bravo dos homens: Basílio Digenis Acrita. Digenis significa “de duas raças”, grega e árabe; Acrita alude à sua função militar de vigiar as perigosas fronteiras orientais do Império (os acritas eram uma espécie de guarda fronteiriça de elite). O poema, então, narra as façanhas do herói, suas primeiras caças, suas núpcias, seus embates contra salteadores e sua morte.

---

<sup>10</sup> Possui tradução para o português; ver nota 3.

<sup>11</sup> KAZANTZAKH, N. *Ασκητική*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006.

A dissertação está dividida em quatro capítulos: no Capítulo 1, farei um panorama da obra, partindo da justificativa sobre a edição adotada como base para a tradução (1.1), passando por uma contextualização histórica (1.2), em que trato tanto do espaço ocupado pelo poema dentro da produção literária bizantina quanto do fundo histórico da narrativa e um resumo da trama (1.3). Tendo como pressuposto o Capítulo 1, no Capítulo 2 faço uma análise textual do poema. Com base nela é que efetuo a minha tradução.

Em seguida apresento a tradução dos versos 1-609, compondo o Capítulo 3. O Capítulo 4, por fim, diz respeito às justificativas teóricas mais gerais acerca da tradução de uma obra literária (4.1) e às justificativas específicas quanto às escolhas feitas durante o processo da tradução da obra (demais itens). Esta parte constitui, em grande medida, a *metodologia* da dissertação. Seguem, então, algumas considerações finais, em caráter conclusivo.

A organização do presente trabalho foi estabelecida em função da idéia de que a análise do texto grego precede o ato de tradução, e assim a exposição de questões referentes ao texto original precedem o texto traduzido. Os comentários acerca do processo de tradução e do texto em português são apresentados ao final. Desse modo evito tecer comentários sobre o texto grego exemplificando-os com a minha tradução, que por si só não deixa de ser um comentário do original.

## 1. APRESENTAÇÃO DA OBRA E SEU CONTEXTO

O presente capítulo consiste numa apresentação da obra e das principais questões que a envolvem.

Em 1.1. apresento a problemática da recepção do texto e justifico a opção que tomo para o presente trabalho. Em 1.2. traço um panorama da cultura bizantina, que representa o Medievo da civilização grega, contextualizando a obra dentro da produção literária maior em que se insere, e faço considerações sobre os conflitos entre bizantinos e árabes, que servem de fundo histórico para o poema. Em seguida, em 1.3., apresento um breve resumo da obra.

### 1.1. Problemas de recepção: versão *E* x versão *G*

Não me proponho aqui investigar origens de manuscritos; isso cabe aos editores com acesso aos códices, e o trabalho foi exaustivamente realizado no caso do *Digenis Acrita* – há várias edições críticas da obra<sup>12</sup>. Vejo-me, contudo, diante da necessidade de fornecer um resumo do problema de recepção deste poema, para justificar a opção que fiz de traduzi-lo a partir de uma e não de outra versão. Muito do trabalho de interpretação da obra e de produção do texto-alvo depende deste ponto de partida, da escolha de uma edição – no caso específico da epopéia bizantina talvez mais do que em praticamente qualquer outra obra.

Sabe-se que qualquer obra literária que tenha sido originalmente produzida antes do advento da imprensa gera questões delicadas para os editores modernos, principalmente quando há mais de um manuscrito sobrevivente. Qual o “original”, ou, na ausência de um original, qual das cópias é a mais fiel ao que se supõe ter sido o original? No caso das literaturas vernáculas na Idade Média, é conhecido que os copistas não mostravam veneração pelo “original”. Esses textos eram, aliás, quase todos anônimos.

---

<sup>12</sup> As mais importantes são as de Trapp (1971), Alexiou (1985) e Jeffreys (1998). Para uma lista completa de edições, ver bibliografias das edições críticas. Na bibliografia da presente dissertação são mencionadas outras edições.

Em Bizâncio, a situação não era diferente. Os copistas gregos do Medievo veneravam as obras clássicas, propiciando uma transmissão bastante confiável dos textos da Antigüidade. Com relação às obras populares, porém, cada cópia poderia constituir uma nova versão, com poucas e sutis ou com muitas e profundas alterações, cortes, inserções, reorganização, mudança de registro lingüístico. Beck observa que, não sendo a literatura popular encarada como séria pelos copistas, estes se sentiam livres para manipulá-la (1971: 28):

Ao contrário do que se dava com os clássicos, que eram copiados fielmente, e em cujos textos nenhum copista ousava intervir em grande medida e, digamos, revisá-los usando a sua imaginação, essas obras [de literatura popular] estavam atiradas à mercê das mãos de seus leitores e adaptadores.<sup>13</sup>

O *Digenis Acrita*, a primeira das obras de literatura popular bizantina com tradição manuscrita, chegou até nós num total de seis manuscritos. Destes, quatro são comprovadamente cópias derivadas de uma versão tardia, e assim não nos ocuparemos deles aqui.<sup>14</sup> Os outros dois, o manuscrito de Grottaferrata e o de Escorial, são muito diferentes entre si. Narram praticamente a mesma história, em versos decapentassílabos, com pequenas diferenças em apenas alguns episódios, mas em tudo o mais divergem: número de versos, estilo, vocabulário, registro lingüístico, construção da narrativa. Um número reduzido de versos dessas duas versões apresenta alguma similaridade, com poucas palavras ou locuções iguais.

O versão de Grottaferrata (doravante G), encontrada num manuscrito redigido provavelmente entre o final do século XIII e o início do XIV no sul da Itália (JEFFREYS, 1998: xviii), é composta de 8 livros, ou cantos (em grego λόγος)<sup>15</sup>. Na edição de Jeffreys (1998), o livro primeiro totaliza 337 versos; o livro segundo 300 versos; o livro terceiro 343 versos; o livro quarto 1093 versos; o livro quinto 289 versos; o livro sexto 805 versos; o livro sétimo 229 versos; o livro oitavo 313 versos. Contabilizando os versos perdidos devido a lacunas no manuscrito, tem-se um total de

---

<sup>13</sup> Während der Klassiker getreulich tradiert wird und kein Abschreiber es wagt, die Texte in größerem Umfang zu kontaminieren und sozusagen aus eigener Phantasie herzustellen, sind diese Werke mehr oder weniger dem Belieben ihrer Leser und Bearbeiter anheimgegeben.

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, JEFFREYS (1998), pp xviii-xxii sobre os manuscritos.

<sup>15</sup> Jeffreys (1998) e Hull (1972) traduzem λόγος por “book” em inglês; Garrido (1981) traduz por “canto” em espanhol; Jouanno (1998) traduz por “chant” em francês; Odorico (1995) traduz por “canto” em italiano.

3709 versos. O poema está escrito em uma unidade métrica de quinze sílabas, exceção feita aos 29 versos iniciais, redigidos em dodecassílabos (trata-se de uma espécie de proêmio que nada acrescenta ao resto da obra e cuja autenticidade é unanimemente negada). O grego é arcaizante, próximo da coine bizantina, com algumas interferências da sintaxe e do léxico vernáculos (ver item 2.1). O estilo afasta-se do que comumente se espera de um poema épico: em G o tom épico dá espaço a longos trechos moralizantes, o que denuncia a interferência consciente de algum copista do clero.

O manuscrito de Escorial (doravante E), redigido provavelmente no final do século XV (JEFFREYS, 1998: xx), não fornece um texto dividido em cantos ou capítulos. A narrativa é, todavia, claramente composta de episódios autônomos. Alexiou (1985) editou o poema chamando a atenção para o seu caráter episódico, e dividiu-o em capítulos, explicitando assim a sua gênese a partir de uma colagem de canções compostas oralmente. A edição de Ricks (1990) parte da constatação de Alexiou e propõe que esses episódios sejam vistos como canções independentes. A edição de Jeffreys (1998) mantém a unidade do manuscrito. A versão E totaliza 1867 versos, sem contabilizar os perdidos devido a falhas no manuscrito, aos quais cada uma das edições supramencionadas dão tratamento distinto. A forma de grego é, nos termos de Alexiou, “língua vernácula mista” (μικτή δημώδης γλώσσα) do século XII (2006:17). Ou seja, não se trata de um texto em língua puramente vernácula, o que seria impensável para os bizantinos dada a existência de um modelo lingüístico arcaizante (ver item 2.1), mas sim em uma língua que dista consideravelmente do modelo lingüístico estabelecido e reflete o vernáculo influenciado por este. O texto apresenta muitos e grosseiros erros do copista, diferentemente de G.

São esses os dois mais antigos manuscritos sobreviventes da única epopéia bizantina, nenhum deles cópia direta do suposto original.

A seguinte pergunta tem intrigado os pesquisadores: como encarar o fato de que a versão original do *Digenis Acrita* se perdeu para sempre, e o fato de que, dos seis manuscritos existentes do poema, somente dois possuem uma conexão direta com a suposta matriz, sendo esses dois manuscritos bastante diferentes entre si? O que temos em mãos, afinal: 1) um poema que deve ser traçado e inferido a partir de exaustiva comparação entre manuscritos, 2) uma versão preferencial mais condizente com o que julgamos que teria sido o original ao lado de uma que se deve ignorar, ou 3) duas obras distintas que devem ser vistas e valoradas como tais, separadamente?

À primeira alternativa responde-se categoricamente: ela é inviável. A reconstituição do original pressupõe um poema que, materialmente falando, não passa de uma quimera. Uma tal reconstituição em termos filológicos nunca foi empreendida, dado o abismo, textualmente falando, que separa G de E:

No caso do *Digenis Akritis*, a variação entre os manuscritos é tal que uma reconstrução crítica da forma original do poema estará sempre fora de questão. (JEFFREYS: xiii)<sup>16</sup>

O problema só se solucionaria caso fosse achado um novo manuscrito que se comprovasse original ou cópia direta dele.

No segundo caso, há uma disputa entre os especialistas: qual dos dois é *mais próximo* do suposto original? Qual das duas versões merece primazia? Qual versão, E ou G, merece o título de “o” *Digenis Acrita*?

Desde a redescoberta do poema, no final do século XIX, até a edição de Alexiou (ver a seguir), a versão G costumou ser aceita como preferencial, em detrimento da versão E. As traduções de Hull (1972) e Garrido (1981) são testemunhas disso. Se Garrido não menospreza E, Hull chega ao ponto de descartá-lo:

A sua língua é em certa medida similar à das canções folclóricas, mas a história é embaralhada e confusa, e as linhas são por vezes curtas, ou então são estendias em prosa. Parece ter sido ditado por um homem muito velho que tentava, sem sucesso, recordá-la. (p. xxvii)<sup>17</sup>

O quadro sofreu uma alteração radical a partir da edição de Stylianós Alexiou (1985), que obteve aceitação quase absoluta e revolucionou a maneira como se via o manuscrito E. O manuscrito foi devidamente analisado, emendado e publicado numa cuidadosa edição crítica.

Desde então, a versão E passou a ser preferida, gerando uma apreciação crítica bastante revolucionária, feita por David Ricks (1990), segundo a qual o que se considera tradicionalmente como a epopéia de *Digenis Acrita* em E não é mais que uma colagem de canções independentes. Seus argumentos são um desenvolvimento da proposta

---

<sup>16</sup> In the case of *Digenis Akritis* the manuscript variation is such that a critical reconstruction of the poem's original form will always be out of the question.

<sup>17</sup> Its language is somewhat similar to that of the folk songs, but the story is muddled and confused, and the lines are sometimes short, or they are extended into prose. It seems to have been dictated by a very old man who was trying, unsuccessfully, to recall it from memory.

interpretativa de Alexiou, que, contudo, não aceita a idéia radical de que não haja uma unidade, por frouxa que seja, em E: para Alexiou, pequenos elos que colam um episódio ao outro demonstram o primeiro estágio de uma composição épica (ALEXIOU, 2006: 27). Após a edição de Alexiou, surgiram traduções para o inglês (RICKS), o italiano (RIZZO NERVO), o francês (ODORICO, 2002), o espanhol e o sueco<sup>18</sup>, e a versão G foi relegada a um segundo plano.

A edição de Jeffreys de G e E, e a quase simultânea tradução para o francês de Jouanno (1998) de G, têm como um dos objetivos reabrir a discussão. Contudo, a postura de Alexiou de defensor da versão E, questionada duramente por Jeffreys (p. xiv), está por trás da elogiada tradução de Paolo Odorico, que justifica sua opção por E:

Se a versão original do poema não chegou até nós, possuímos diversas redações, realizadas ao longo dos séculos. A versão aqui apresentada, dita de Escorial, é provavelmente a mais próxima do original. A mistura, própria desta versão, de características populares, de emendas eruditas, de artifícios retóricos e de frescor expressivo nos permite saborear uma obra-prima da literatura medieval. (2002: 9)<sup>19</sup>

Opto por seguir essa linha, e, assim, o texto utilizado nesta dissertação é o da versão E. Isso responde à segunda das três indagações que propus, quanto à preferência devida à versão G ou E.

Não creio, contudo, que a versão G deva ser descartada, idéia à qual subjaz minha resposta à terceira indagação proposta: são duas redações distintas e, logo, duas criações distintas; mesmo tendo-se como objetivo a valorização daquela que supomos ser a mais fiel ao espírito original da criação épica, não se deve negar o fato de que o texto G possui méritos literários diferentes de E. Assim, o mesmo Paolo Odorico que traduziu o texto E para o francês, argumentando que esta versão é provavelmente a mais próxima do original, optara alguns anos antes por traduzir para o italiano a versão G, argumentando:

O primeiro problema para um tradutor do Digenis é a escolha da redação: descartada *a priori* a mais recente Z, pode-se optar pela mais antiga E ou a

---

<sup>18</sup> As traduções espanhola e sueca constam na bibliografia atualizada de Alexiou (2006), e são de Castillo Didier e Sabatakakis & Stolpe, respectivamente.

<sup>19</sup> Si la version originelle du poème ne nous est pas parvenue, nous possédons plusieurs remaniements, réalisés au long des siècles. La version présentée ici, dite de l'Escorial, est probablement la plus proche de l'original. Le mélange, propre à cette version, de caractères populaires, de reprises savantes, d'artifices rhétoriques et de fraîcheur expressive nous fait goûter à un chef-d'œuvre de la littérature médiévale.



mais completa G. Preferi esta última, pela sua fisionomia mais orgânica e melhor estruturada. Naturalmente, ao fazer assim desejou-se apresentar não um substituto para a *Akriteide* original, que no máximo se pode entrever, mas sim um bem definido produto literário, datável plausivelmente do final séc. XII, com todas as suas características peculiares. Tive, portanto, sempre em vista a redação E, à qual fiz grande referência para indicar o andamento do nosso revisor G. (1995: 225)<sup>20</sup>

Independente das razões que possam ter levado Odorico a mudar de idéia quanto ao texto preferencial (G ou E) para uma tradução do *Digenis Acrita*, percebe-se, por sua argumentação em italiano e pelo que foi dito acerca do estado dos manuscritos (G mais completo, E fragmentário e repleto de erros do copista), que a tradução de E é uma tarefa mais arriscada: o texto apresenta menos coerência (ao ponto de Ricks tê-lo considerado somente uma colagem de narrativas autônomas) e diversas lacunas. O resultado é que G *aparenta* ser uma obra melhor estruturada e provavelmente causa menos choque ao leitor contemporâneo. Tentarei demonstrar, no decorrer de minha análise do texto, e por meio de paralelos com outras obras de literaturas vernáculas européias do Medievo, em que termos pode-se ter a versão E não só como possivelmente a mais próxima do suposto original (o que não objetivo argumentar aqui, apesar de o ter como pressuposto), mas, o mais importante, como um texto com muitos méritos literários – ainda que dentro de padrões distintos dos que, tendencialmente, o público moderno esperaria.

## 1.2. Contexto histórico

### 1.2.1. Bizâncio: a Idade Média grega

O período que se estende do ano 324 d. C., quando Constantino, o Grande, transfere a capital do Império Romano para a Nova Roma – ou Constantinopla (Cidade de Constantino) – até o ano de 1453<sup>21</sup>, ano em que os turcos otomanos tomam

---

<sup>20</sup> Il primo problema di un traduttore del *Digenis* riguarda la scelta della redazione: scartata a priori la più recente Z, si può optare tra la più antica E o la più completa G. Ho preferito quest' ultima, per la sua fisionomia più organica e meglio strutturata. Naturalmente nel far così si è voluto presentare non un surrogato della *Akriteide* originale, che al più appare solo in trasparenza, ma un ben definito prodotto letterario, databile verosimilmente alla fine del XII secolo, con tutte le sue peculiari caratteristiche. Ho pertanto tenuto sempre sott' occhio la redazione E, alla quale ho fatto spesso riferimento per segnalare gli adattamenti del nostro recensore G.

<sup>21</sup> Quanto à fixação do marco inicial da história bizantina, ver a *Introdução* escrita por H. N. Baynes em BAYNES & MOSS, 1948. O marco para o término do Império não gera discussões, sendo, inclusive, o marco oficial estabelecido pela história européia como fim da Idade Média.

definitivamente a Cidade derrotando o seu último imperador, Constantino Paleologos, corresponde aos mais de onze séculos de vida do *a posteriori* denominado Império Bizantino<sup>22</sup>.

A importância da Civilização Bizantina para a história mundial foi, por muito tempo, subestimada:

A história bizantina apresentou-se-nos, por vezes, um tanto desvirtuada e sob um signo negativo. Não é de espantar que tal opinião tenha encontrado defensores, considerando-se que foi difundida por homens como Voltaire, Montesquieu, Hegel e Gibbon, os quais, genialidade à parte, trataram-na de forma parcial e sem penetrar adentro de sua casca. Todavia, nem a cultura eslava nem a ocidental podem ignorar sua impagável dívida com Bizâncio. (GARRIDO, 1981: 22-23)<sup>23</sup>

Além desse papel de guardião do legado clássico e de, em certo grau, precursor da civilização europeia moderna atribuído a Bizâncio pela moderna historiografia, deve-se reconhecer também os valores que caracterizam a cultura grega medieval como algo único e em si digno de nota. Uma revisão dessa visão tradicional vem sendo feita por diversos autores contemporâneos; um exemplo é *A History of Byzantium* (2005), de Timothy Gregory. O autor inicia o prefácio assim:

Este é um livro sobre a história do Império Bizantino, uma das mais longevas e importantes culturas da civilização ocidental, mas também uma das menos compreendidas. (p. xii)<sup>24</sup>

Após um sumário da problemática do preconceito e do descaso com que a historiografia europeia tratou o Império Bizantino, o autor dá o tom de sua obra, que se coloca como nova na medida em que reconhece em Bizâncio *valores intrínsecos*:

Neste livro tentei avançar além desses preconceitos culturais contra Bizâncio, e muitos leitores provavelmente até detectarão uma certa admiração no tom do

---

<sup>22</sup> Foi Jerônimo Wolf (1516-80), em 1562, quem cunhou o termo, mais tarde estabelecido por Ph. Labbé (1609-67). (KARAGIANNPOULOS, 1996: 51)

<sup>23</sup> La historia bizantina se nos ha presentado, a veces, un tanto desvirtuada y bajo un signo negativo. No es raro que tal opinión haya encontrado defensores, si se considera que fue propagada por hombres como Voltaire, Montesquieu, Hegel y Gibbon, los cuales, genialidad aparte, la trataron de forma parcial y sin penetrar más allá de su corteza. Sin embargo, ni la cultura eslava ni la occidental pueden ignorar su impagable deuda con Bizancio.

<sup>24</sup> This is a book on the history of the Byzantine Empire, one of the longest-lived and most important cultures in Western civilization, but also one of the least understood.

autor. Isto não se dá por eu julgar que o Império Bizantino e a cultura Bizantina foram “melhores” do que outras civilizações, mas antes porque eu julgo que o estudo de Bizâncio apresenta interesse intrínseco e que a nossa sociedade perde muito ao não conhecer mais sobre ele. (p. 3)<sup>25</sup>

Independentemente e além disso tudo, a história bizantina tem um valor muito grande para os gregos modernos e para vários dos povos dos Bálcãs e do Oriente Médio, pois se trata da origem das suas consciências nacionais<sup>26</sup>.

Enquanto Império, Bizâncio certamente significa uma confluência de culturas, todas agregadas em torno do cristianismo ortodoxo. A alta cultura bizantina, porém, é grega (ou helenística), conforme a alta cultura da Europa ocidental na mesma época é latina. Segundo Jenkins,

vários dos mais importantes fios no tecido literário bizantino foram de origem especificamente helenística, e permaneceram inalterados até os últimos dias do Império. (p. 39)<sup>27</sup>

Segundo Karagiannopoulos (1996: 51), o setor medieval da história nacional da Grécia “coincide com a história do Império Bizantino”<sup>28</sup>. A continuidade da cultura helenística dentro do mundo bizantino é constatada por Baynes (1948):

E mesmo se a continuidade da história do Estado Romano do Oriente for questionada, a continuidade da cultura bizantina é algo que não se pode desafiar. Dentro do Império, a cultura do mundo helenístico que surgira nos reinos dos sucessores de Alexandre, o Grande, sobrevive e molda os êxitos da Roma Oriental. Pois os bizantinos são alexandrinos cristãos. Na artes eles ainda seguem modelos helenísticos; herdaram a tradição retórica, a erudição, a admiração pela grande era da Grécia clássica que caracterizou os estudantes do reino dos Ptolomeus. Esta admiração pôde inspirar imitação, mas, sem dúvida, tendeu a sufocar a originalidade. Aqueles que buscariam estabelecer que num dado momento da história bizantina há uma ruptura na continuidade, que algo distintamente novo veio a ser, devem ao menos admitir que a cultura do

---

<sup>25</sup> In this book I have tried to move beyond these cultural prejudices against Byzantium and many readers will probably even detect a hint of admiration in the author’s tone. This is not because I think that the Byzantine Empire and Byzantine culture were any “better” than other civilizations, but rather because I think the study of Byzantium has intrinsic interest and that our society loses a great deal by not knowing more about it.

<sup>26</sup> Cf. capítulos XII (The Byzantine Inheritance in Southeastern Europe), XIII (Byzantium and the Slavs) e XIV (The Byzantine Inheritance in Russia) de BAYNES & MOSS, 1948.

<sup>27</sup> several of the most important strands in the Byzantine literary fabric were of specifically Hellenistic origin, and remained unaltered until the last days of the Empire.

<sup>28</sup> Το μεσαιωνικό τμήμα της εθνικής μας ιστορίας συμπίπτει με την ιστορία της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Império não conheceu tal rompimento: ela perdurou até o fim do próprio Império. (pp. xix-xx)<sup>29</sup>

Falar de “Império Bizantino” ou de “Império Romano do Oriente”, portanto, significa em grande medida falar da *Civilização Grega Medieval*; de um Estado cuja língua oficial era o grego, cuja religião oficial era o cristianismo ortodoxo, cujos modelos literários estavam fortemente vinculados à literatura da Grécia Clássica e Helenística, e de cuja grandeza cultural e relevância histórica não cabe mais duvidar.

### 1.2.2. Contexto literário

A produção literária do Império Bizantino seguiu fielmente os modelos antigos, tanto nas formas literárias quanto na língua, que, para fins escritos, se manteve imutável (ou quase imutável – ver 2.1) até os primeiros séculos do segundo milênio. A maior parte das obras dessa fase enquadra-se nas seguintes categorias: 1) em prosa: teologia, historiografia, hagiografia e biografia; 2) em verso: hinos religiosos e epigramas.<sup>30</sup> Nos últimos séculos de vida do Império, então, surgem as primeiras manifestações de uma literatura vernácula. Não se trata necessariamente de obras escritas em língua vernácula, mas sim razoavelmente distantes de uma imitação de formas literárias estabelecidas pela tradição milenar; é esse o critério adotado por Beck (1971) para a categoria de “literatura popular” (*Volksliteratur*).

Essas obras que se conformavam mais ao gosto popular do que aos padrões clássicos estabelecidos, contudo, não são nem uma partenogênese nem algo importado de outros povos: há uma tradição de literatura popular desde a Antigüidade tardia, com os romances, que se manteve viva e apreciada durante o Medievo. As obras de literatura popular em Bizâncio devem muito ao romance da Antigüidade tardia, e a literatura bizantina de entretenimento (essa que chamamos de “popular” e que satisfazia o gosto

---

<sup>29</sup> And even if the continuity of the history of the East Roman State be questioned, the continuity of Byzantine culture it is impossible to challenge. Within the Empire the culture of the Hellenistic world which had arisen in the kingdoms of the successors of Alexander the Great lives on and moulds the achievement of East Rome. For the Byzantines are Christian Alexandrians. In art they still follow Hellenistic models; they inherit the rhetorical tradition, the scholarship, the admiration for the Great Age of classical Greece which characterized the students of the kingdom of the Ptolomies. That admiration might inspire imitation, but it undoubtedly tended to stifle originality. Those who would seek to establish that at some time in the history of East Rome there is a breach in continuity, that something distinctively new came into being, must at least admit that the culture of the Empire knew no such severance: it persisted until the end of the Empire itself.

<sup>30</sup> São as formas literárias mais comuns. Para mais detalhes, ver: Marshall, F. H. *Byzantine Literature* IN: BAYNES & MOSS, 1948: pp. 221-251.

mais imediato do público) não é senão continuação orgânica da literatura da Antigüidade tardia. Segundo Beck (p. 28),

Assim como a historiografia bizantina, a ciência bizantina de estudo das produções antigas e a teologia bizantina se conectam diretamente com a explosão desses mesmos ramos do conhecimento na Antigüidade tardia, da mesma maneira a literatura que poderíamos chamar de literatura de entretenimento dos primeiros séculos bizantinos está estreitamente ligada à da Antigüidade tardia.<sup>31</sup>

Dentro dessa literatura bizantina popular, que foi segundo Linos Politis (1999: 2) “o setor mais vivo da literatura bizantina, com os elementos do seu desenvolvimento futuro já no seu cerne”, destacam-se as obras em verso: como marco inicial a epopéia de *Digenis Acrita*, e, mais tarde, os *Ptochoprodromiká* (versos que falam das mazelas que envolvem a atividade dos poetas, atribuídos a Theódoros Pródromos, do séc. XII), poetas como Spaneas e Glykas, crônicas, canções históricas e os romances.

A forma de versificação privilegiada é o chamado verso político, ou decapentassílabo (ver 2.2). Nele aparece escrito o *Digenis Acrita* e a maior parte da poesia popular dos últimos séculos do Império. Outras formas de versificação também foram utilizadas, como o verso dodecassílabo, por exemplo.

A epopéia de *Digenis Acrita*, portanto, pode ser vista como um dos textos centrais dentro da literatura bizantina: representa a primeira obra de uma manifestação literária popular dentro do Medievo grego e marca uma importante renovação na literatura de língua grega em termos gerais. É um marco na história da cultura grega, representando um momento de primeira materialização em versos de um sentimento nacional novo – nacional no sentido amplo, de identificação de valores comuns por uma comunidade e não necessariamente de constituição de um Estado nacional.

### 1.2.3. O fundo histórico do poema

O século VII marcou o início da expansão árabe:

Alguns anos após a formação do Islã nas profundezas da Arábia, por volta de 622, e a morte de Muhammad, em 632, os árabes se apossaram do forte bizantino de Bothra (Bosra) além do Jordão, (...). Os êxitos militares árabes

---

<sup>31</sup> Wie die byzantinische Geschichtsschreibung, die byzantinische Altertumswissenschaft und die byzantinische Theologie unmittelbar an die Ausläufer derselben Disziplinen in der Spätantike anknüpfen, so steht auch das, was man die Unterhaltungsliteratur der frühen byzantinischen Jahrhunderte nennen könnte, in enger Verbindung mit derjenigen der Spätantike.

foram estarrecedores: em 635 a cidade síria de Damasco caiu; em 636 toda a província da Síria estava nas mãos dos árabes; em 637 ou 638 Jerusalém rendeu-se e a Palestina tornou-se uma província árabe; simultaneamente o Império Persa era conquistado; em 641 ou 642 os árabes ocuparam Alexandria e alguns anos depois o Império Bizantino foi forçado a abandonar o Egito para sempre. (...) Em suma, por volta do ano 650 a Síria com a parte oriental da Ásia Menor e Alta Mesopotâmia, a Palestina, o Egito e parte das províncias bizantinas no norte da África já se encontravam sob domínio árabe.<sup>32</sup> (BAYNES & MOSS, 1948: 308)

As fronteiras orientais do Império Bizantino (na região da Mesopotâmia), assim, passaram por um período de grande instabilidade. Alguns dos territórios foram, por vezes, reconquistados, outros não. Além disso, periodicamente ocorriam dentro do território imperial incursões de árabes que tinham o propósito de saquear cidades e vilas, a fim de obter riquezas e escravos.

Uma classe de soldados de elite executava a função de defender as perigosas fronteiras orientais do império: os acritas (ἀκρίται). Os acritas são uma herança bizantina dos *milites limitanei* romanos, os “soldados das fronteiras” (o termo *akritis* significa, de fato, “fronteiriço”). Durante o período de conflitos e instabilidade das fronteiras entre Bizâncio e o mundo árabe, os acritas receberam alguns privilégios do Estado, como isenção de impostos, de modo a constituírem uma aristocracia militar. O cargo de acrita era, além disso, hereditário. Em torno desses acritas surgiram, originalmente, baladas que celebravam seus bravos feitos contra árabes. Mas esse ambiente não permaneceu assim até o fim do Império:

Após os sucessos dos bizantinos contra os árabes no século X, e principalmente após a reconquista da Cilícia, e de parte da Síria, as fronteiras do império solidificam-se. Os dois povos, árabes e “romanos”, pacificam-se e, a partir de então, a ação dos acritas se volta principalmente contra os oponentes internos que mencionamos [os apelatas]. Nesta fase faz-se referência principalmente à poesia heróica relacionada com os acritas, que veremos a seguir. No século XI os acritas perdem a isenção total de tributos que tinham quando eram mais necessários para a defesa. No final desse século, no livro militar *Stratigikón*, de Kekavménos, os acritas são mencionados com frequência como pequenos senhores independentes que se envolvem principalmente com investidas locais, e freqüentemente pessoais, contra

---

<sup>32</sup> A few years after the formation of Islam in the depths of Arabia about 622 and the death of Muhammad in 632 the Arabs took possession of the Byzantine fortress Bothra (Bosra) beyond the Jordan, (...). The Arabian military successes were astounding: in 635 the Syrian city of Damascus fell; in 636 the entire province of Syria was in the hands of the Arabs; in 637 or 638 Jerusalem surrendered and Palestine became Arab province; at the same time the Persian Empire was conquered; in 641 or 642 the Arabs occupied Alexandria, and a few years later the Byzantine Empire was forced to abandon Egypt for ever. (...) To sum up, by the year 650 Syria with the eastern part of Asia Minor and Upper Mesopotamia, Palestine, Egypt, and part of the Byzantine provinces in North Africa had already come under the Arabian sway.

senhores vizinhos, até mesmo cristãos. Mais tarde, no século XIII, depois de uma nova tributação mais pesada sobre os acritas, e dificuldades de pagamento dos seus salários, durante o reinado de Mikhaíl Paleológos, e, além disso, com o constante avanço turco e com a instabilidade das fronteiras, *os habitantes dos limites*, conforme diz Pakhyméris, dispersam-se. Uns juntam-se aos turcos, outros sobem nas montanhas e tornam-se também saqueadores.<sup>33</sup> (Alexiou, 2006: 25-26)

Possivelmente alguns desses acritas decadentes compõem os enigmáticos apelatas que vemos no poema. Desse modo, temos dois momentos bastante distintos da história bizantina que se fazem notar na lenda do herói Digenis: um primeiro período de conflitos entre cristãos e islâmicos, que se mostra no trecho inicial “O Cantar do emir”, e que é pretexto para a existência do herói, e um momento histórico posterior, de desordens internas com a presença dos apelatas e outras criaturas sobrenaturais que testam a força sobre-humana do protagonista. O fato de o herói central ser *Di-genis* (binascido), ou seja, fruto da união entre um árabe e uma grega, não simboliza, a meu ver, um herói universal. É relevante o fato de seu pai, mesmo sendo árabe, ter-se convertido ao cristianismo antes de gerá-lo: ele é fruto da união entre o mundo ortodoxo e o mundo árabe domado, logo helenizado, cristianizado.

Há ambientações e referências dentro do poema que condizem com realidades históricas, portanto: incursões de sarracenos na região oriental do império; a presença de uma força militar nobre em defesa das fronteiras de Bizâncio; menções a cidades tomadas por árabes.

Sobre o papel que esse passado histórico verificável desempenha dentro da narrativa serão tecidas considerações em 2.3.

---

<sup>33</sup> Έπειτα από τις επιτυχίες των Βυζαντινών κατά των Αράβων στο 10<sup>ο</sup> αιώνα και κυρίως έπειτα από την ανάκτηση της Κιλικίας και μέρους της Συρίας, τα σύνορα της Αυτοκρατορίας σταθεροποιούνται. Οι δύο λαοί, Άραβες και «Ρωμαίοι», ειρηνεύουν και από τότε η δράση των ακριτών στρέφεται κυρίως κατά των εσωτερικών αντιπάλων που μνημονεύσαμε. Σ' αυτή τη φάση αναφέρεται κυρίως η σχετική με τους ακρίτες ηρωική ποίηση που θαδούμε αμέσως. Τον 11<sup>ο</sup> αιώνα οι ακρίτες χάνουν τη φορολογική ατέλεια που είχαν όταν ήταν περισσότερο αναγκαίοι για την άμυνα. Στα τέλη του αιώνα αυτού, στο στρατιωτικό βιβλίο *Στρατηγικόν* του Κεκαυμένου, οι ακρίτες μνημονεύονται συχνά ως ανεξάρτητοι μικροί άρχοντες που καταγίνονται μάλλον με τοπικές και συχνά προσωπικές ιδιοτελείς επιχειρήσεις εναντίον των γειτόνων τους τοπαρχών, ακόμη και των Χριστιανών. Αργότερα, τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, έπειτα από μια νέα βαρύτερη φορολογία των ακριτών και δυσκολίες καταβολής του μισθού τους επί του αυτοκράτορα Μιχαήλ Παλαιολόγου, αλλά και με τη συνεχή τουρκική προώθηση και την αστάθεια των συνόρων, οί τας άκρας οικόυντες, όπως λέει ο Παχυμέρης, διαλύονται. Άλλοι αυτομολούν στους Τούρκους, άλλοι παίρνουν τα βουνά και μεταβάλλονται κι αυτοί σε ληστές.

### 1.3. Resumo do poema

A primeira parte, chamada por Alexiou de *To áσμα του Αμυρά* [O cantar do emir], apresenta-nos a história de como um poderoso emir da Síria, após raptar uma donzela cristã em território bizantino, converte-se ao cristianismo, desposa-a e gera o menino Digenis, que será o herói do resto do poema. Muito da personalidade do emir será própria de Digenis em suas façanhas. A tradução deste trecho é apresentada no Capítulo 3.

Após o verso 609, tem-se um trecho curto (610-621), completamente amétrico, cujo propósito seria estabelecer uma ligação lógica com a seqüência intitulada por Alexiou *Ο Διγενής στους απελάτες* [Digenis entre os apelatas], em que se tem já o herói jovem e ativo. O referido trecho amétrico é considerado por Alexiou como uma interpolação espúria, e assim aparece sob a forma de apêndice; traduzo-o aqui:

E então o menino Digenis Acrita crescia conforme deve e cabe e o seu rosto brilhava como o sol e como um cipreste ele crescia a cada dia e começou a dar mostras de força como um aguerrido. Pois já podia segurar a rédea, tomou uma lança e uma maça para ir junto com os caçadores em alguma excursão. E o jovem moço observava a multidão de feras e lançou-se o menino no meio das feras. Agora vos narrarei sobre suas façanhas infantis. Deus lhe deu felicidade na sua muita valentia e, onde quer que esteja, pratica bravos feitos.	610     615     620
--	---

(2006: 154)

Em *Digenis entre os apelatas* (622-701), tem-se um episódio autônomo em que o herói resolve ir atrás dos apelatas, dizendo querer ser um deles; o líder dos apelatas propõe uma série de desafios ao jovem, que os desdenha por considerá-los de fácil realização. Então ele incita os demais a uma espécie de duelo, e vence a todos, retornando à presença de Filópapo, a quem entrega todas as lanças dos apelatas vencidos, dando-lhe uma lição moral. Esse episódio surge de maneira abrupta na narrativa e não tem conseqüências na seqüência do poema (cf. Ricks, 1990: 19-20).

Os versos 702-1088 compõem a terceira parte intitulada por Alexiou *Η νιότη και ο γάμος του Ακρίτη* [A juventude e as núpcias do Acrita]. Primeiramente tem-se uma exaltação da força do amor, em que o poeta anônimo compara-se a Homero na medida em que este havia contado mentiras, diferentemente do que seguirá, que é “pura verdade”. Tem-se um breve sumário da incursão do emir em Bizâncio, sua conversão,



núpcias e o nascimento de Digenis Acrita. O jovem então, aos doze anos, decide que é hora de praticar suas próprias façanhas. Tem-se o episódio em que o emir, Constantino e o menino Digenis saem à caça de feras selvagens. O jovem de doze anos mata ursos com as próprias mãos e depois um leão que devorava uma inocente vitela.

O manuscrito E apresenta uma lacuna aqui; Digenis encontra sua amada, a filha de um poderoso estrategista (general), apaixona-se por ela e decide partir para tomá-la, com ou sem a permissão dos pais dela. Apanha seu tamburás<sup>34</sup> (ora dito alaúde, ora thambouri no texto) e, à noite, encontra-a sob a sua janela, cantando-lhe uma canção apaixonada. Os dois fogem, e em seguida o exército do estrategista os persegue. Digenis vence a todos, humilhando assim o general e coagindo-o a dar a bênção para as núpcias. Os dois se casam junto à família do noivo, e então há o desfecho do episódio com os recém-casados gozando os prazeres do amor num *locus amœnus*, “onde havia sombra de árvores e água fresca”.

O verso 1091 dá início ao trecho que Alexiou chama *O δράκος, το λιοντάρι, οι απελάτες, Μαξιμού* [O dragão, o leão, os apelatas, Máxima]. Aqui o poema apresenta as grandes façanhas do herói, já adulto e casado. Depois das núpcias morreram seus pais, e então Digenis ficou só com sua amada. A narrativa, no verso 1102, passa abruptamente para a primeira pessoa: tem-se o próprio Digenis como narrador. Ele se depara primeiramente com um dragão, monstro de três cabeças que deseja raptar sua bela; mata-o, decepando-lhe as três cabeças. Surge, então, um leão, ao qual o herói também aniquila sem grandes problemas. Em seguida tem início o longo episódio dos apelatas que desejam raptar a moça. Primeiramente Digenis derrota-os; eles resolvem buscar auxílio com a figura mítica Máxima, uma espécie de mulher guerreira que comanda salteadores; pode-se relacioná-la à figura de uma amazona. Ela decide ajudar os apelatas, que lhe contaram mentiras de que o Acrita lhes roubara a moça. Máxima enfrenta o herói num duelo, acaba derrotada e pede clemência, oferecendo-se como esposa ao Acrita. Este, porém, recusa, por ser casado, mas não deixa de lhe satisfazer o desejo sexual. Máxima, assim, vê-se duplamente humilhada: fora derrotada no duelo e perdeu a hombridade (aqui simbolizada pela virgindade).

O episódio acaba com Digenis junto de sua amada, e os apelatas todos desmoralizados, que fogem com medo do bravo jovem. A relação sexual de Digenis

---

<sup>34</sup> O tambourás é um instrumento da família dos alaúdes de braço longo, possivelmente descendente de um instrumento usado na Grécia Antiga chamado pandouris ou trichordon, parente de vários instrumentos do oriente médio, como o bağlama saz turco e o próprio bouzouki grego dos dias de hoje.

com Máxima é percebida pela sua esposa, mas dada a justificativa de tê-la executado para humilhá-la, é relevada tacitamente. Na versão G, porém, esse episódio toma dimensões muito diferentes: após cometer o adultério, o herói conta sentir-se culpado, e assim volta ao local onde a possuía e mata a amazona, a fim de aliviar sua consciência. O episódio *O dragão, o leão, os apelatas, Máxima* termina no verso 1605.

O restante do poema assume um tom diferente: celebra-se a glória adquirida pelo herói, sem que ele pratique novas grandes façanhas. Entre os versos 1606 e 1694 (*A habitação, o jardim e a tumba*, segundo Alexiou) descreve-se a maravilhosa casa do herói, seu jardim esplendoroso e seu túmulo: sente-se já a iminência da morte do grande guerreiro. Entre os versos 1695 e 1786 tem-se então a descrição pesarosa da morte do herói, pois “tudo que há de belo neste mundo mentiroso se torna lucro da morte”. O herói adoece e morre deitado em seu leito, junto de sua amada e de seus guerreiros diletos. Após o verso 1786 tem-se a esposa do Acrita em desespero pela perda do amado, e ela faz preces a Deus para que traga seu belo de volta à vida ou que a leve com ele. Suas preces são ouvidas e ela morre. O trecho é considerado por Alexiou como espúrio, e assim surge como apêndice (versos 1794-1867).

## 2. ANÁLISE DO POEMA

O presente capítulo constitui a minha leitura e interpretação do *Digenis Acrita*. Com base nela é que será produzido o texto-alvo. Parto de um esboço da idiossincrática situação lingüística do Império Bizantino (2.1), tendo em vista a utilização da língua na literatura e atentando para o registro lingüístico da versão do manuscrito E (cf. 1.1). A partir disso, analiso questões literárias propriamente ditas, como o verso de quinze sílabas (2.2), o gênero em que se pode enquadrar o poema (2.3), onde se faz menção ao uso de fórmulas e a origem oral da obra. Por fim comento o estilo peculiar da narrativa, em vista da produção literária popular européia medieval em línguas vernáculas (2.4).

### 2.1. A língua grega medieval e o registro lingüístico do *Digenis Acrita*

Como já foi exposto na Introdução, o *Digenis Acrita* é o texto mais antigo escrito em grego vernáculo. As traduções do poema costumam trazer como parte da introdução algum breve comentário sobre este tópico. O que significa, porém, a expressão “grego vernáculo” em se tratando de textos literários medievais? Um breve panorama histórico se faz necessário (sobre a língua grega medieval, cf. Browning, 1983).

O grego antigo, até o final da época clássica, era dividido em vários dialetos, alguns de forte expressão literária, como o ático, o dórico e o eólico, outros mais obscuros por não terem deixado muitos traços na literatura, como o epirota, por exemplo. O ático, o dialeto de Atenas, era considerado o dialeto padrão, por assim dizer, para a prosa. Com as conquistas de Alexandre, no século IV a.C., e a subsequente expansão da cultura grega pelo Oriente Médio, o grego adquiriu o *status* de língua franca, mais ou menos como o inglês de hoje. Mas o grego utilizado no comércio, nos documentos etc., tinha de ser padronizado; surgiu, assim, uma língua comum (a famosa *koiné* helenística), que não é senão uma forma de grego simplificada, com base no dialeto ático. Em poucos séculos os demais dialetos desapareceram, exceção feita ao dórico, que deixou traços em um dialeto ainda vivo hoje no Peloponeso. Importância destes eventos: o grego clássico sofreu fortes transformações, na fala ao menos, pois a

pronúncia mudou muito, formas gramaticais irregulares se regularizaram e palavras mudaram de acepção.

Com a conquista romana, o grego não perdeu espaço para o latim (prova disso é a criação de um império culturalmente grego no séc. IV d.C.). Em grego foi difundido o Evangelho. Deve-se observar, neste ponto, que a partir dos primeiros séculos d.C. o grego falado já vem desenvolvendo características que o aproximam do grego falado hoje, num lento e gradativo processo de simplificação morfológica; acredita-se que por volta do ano 1000 o grego falado já era muito próximo, em sua estrutura, do grego contemporâneo. Mas isso não significa que temos registros escritos dessa evolução lingüística. Durante a época helenística e o período romano, os escritores continuaram utilizando na escrita o modelo literário e lingüístico dos antigos: um prosador, como Luciano ou Plutarco, escrevia em ático, a exemplo dos grandes oradores dos séculos V e IV; líricos escreviam em eólico, a exemplo de Safo, e assim por diante. Têm-se alguns exemplos de como era o grego não-erudito em papiros que trazem correspondências pessoais e comerciais; mas mesmo neles, acredita-se, há formas mais conservadoras do que as realmente faladas.

Após o nascimento do Império Romano do Oriente, a situação não sofreu grandes alterações. Os escritores gregos medievais deram continuidade à prática de imitar o grego clássico<sup>35</sup>. Toda a literatura bizantina até por volta do ano 1000 está escrita em grego arcaizante. Naturalmente, mesmo dentro desse padrão lingüístico fixo, tem-se variação de níveis de arcaísmo; alguns escritores, por vezes, deixam características de sua fala natural adentrarem, inadvertidamente, seus textos. Mas não se reconhece nenhuma empreitada literária, antes do *Digenis Acrita*, de utilização de formas lingüísticas vernáculas conscientemente.

Além disso, textos considerados vernáculos, como o *Digenis Acrita* e os romances do século XIV, trazem em seu corpo elementos do modelo lingüístico erudito, paralelamente, o que dá a impressão de uma estranha mistura de registros ou formas lingüísticas. Para se ter uma idéia do abismo que surgira entre o modelo de escrita clássico e o vernáculo natural, um texto em língua arcaizante tinha os cinco casos (nominativo, acusativo, genitivo, dativo e vocativo), ao passo que o grego falado já não tinha mais o dativo; formas verbais sintéticas, como o futuro, eram constituídas por

---

<sup>35</sup> Fenômeno análogo se dava nos países românicos, onde a língua do letramento era o latim, utilizado na escrita, ao passo que na fala alguns vernáculos já se mostravam muito distanciados dele.

perífrase na fala; o modo optativo desaparecera, assim como o aspecto perfeito. Em suma, a gramática do vernáculo já era a de uma nova língua, assim como, em grau de distanciamento muito mais acentuado, a gramática dos vernáculos românicos já era a de novas línguas em relação ao latim.

O *Digenis Acríta* E, pois, redigido originalmente no séc. XII, apresenta uma estrutura gramatical e vocabulário vernáculos (com traços dialetais da Capadócia), mas existem trechos mais arcaizantes. Frequentemente têm-se formas gramaticais alternativas, pertencentes a registros lingüísticos distintos, que se fazem presentes em perfeita simbiose; a flexibilidade gramatical preenche, assim, necessidades métricas. Imagine-se, no português contemporâneo, um texto que misture formas de futuro sintética e analítica indiscriminadamente, ou que ora faça concordância de número em todos os elementos do sintagma nominal, ora apenas no determinante.

## 2.2. O verso decapentassílabo

É em verso decapentassílabo (δεκαπεντασύλλαβος), com predominância de pés jâmbicos<sup>36</sup>, e sem rimas, que se encontra redigido o *Digenis Acríta*: como a própria designação deixa entender, trata-se de uma unidade métrica de quinze sílabas. Também denominado *verso político* (πολιτικός στίχος), o decapentassílabo é o verso mais utilizado na poesia folclórica grega, desde a Idade Média até os dias de hoje:

O decapentassílabo é o verso mais frequente nas canções folclóricas; além disso, toda a poesia de antes e depois da tomada de Constantinopla (a partir do *Digenis Acríta*), com raras exceções, está escrita em decapentassílabos.<sup>37</sup> (POLITIS, 1999: 20)

Todos os romances tardios, e a maioria dos demais textos escritos no vernáculo até o fim século dezessete, foram compostos na mesma forma de verso: o metro de quinze sílabas com acentuação jâmbica, e invariável cesura após a oitava sílaba. (BEATON, 1996: 98)<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> O pé jâmbico consiste de duas sílabas, com liberdade na acentuação. A forma mais comum é -/.

<sup>37</sup> Ο δεκαπεντασύλλαβος είναι ο πιο συνηθισμένος στίχος των δημοτικών τραγουδιών: επίσης, όλη η ποίηση η πριν και η μετά την Άλωση (από τον *Διγενή Ακρίτα*), εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι γραμμένη στον δεκαπεντασύλλαβο.

<sup>38</sup> All the later romances, and most other literary texts written in the vernacular up to the end of the seventeenth century, are composed in the same verseform: the fifteen-syllable metre with iambic stress, and invariable caesura after the eighth syllable.

O padrão acentual do verso decapentassílabo apresenta, invariavelmente, a tônica final do primeiro hemistíquio na sexta ou na oitava sílaba (nunca na sétima); no segundo hemistíquio a tônica deve estar sempre na sexta sílaba (décima quarta sílaba do verso). Adotando-se os sinais / para sílaba tônica e - para sílaba átona, esquematicamente tem-se um esqueleto do padrão acentual decapentassílabo jâmbico: -/ -/ -(/) || -/ -/ -/ -

Τοὺς ἄνδρας κτείνει μάχαιρα, τὰ δὲ κοράσια ὁ Ἄδης. (370)

(tus - **AN** - dras - **KTI**- ni - **MA** -xe - ra || ta - **DE** - ko - **RA** - sjo - **A** - dis)<sup>39</sup>

O verso escolhido como exemplo se encaixa perfeitamente dentro do esquema, ou seja, todas as sílabas tônicas das palavras coincidem com as tônicas previstas pelo verso. Na prática, contudo, esse padrão acentual de alternância de tônica e átona é muito mais variado e flexível. Muitas vezes a tônica do verso coincide com uma subtônica de alguma palavra, como é o caso de:

Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμυρὰν τῆς γλώσσης (21, 30, 46)

(sa - ra - ki - **NOS** - e - **LA** - li - sen || ton - a - mi - **RAN** - tis - **GLO** - sis)

Neste verso, a segunda sílaba *-ra* pertence à palavra *Sarakinós* e é, portanto, átona. Dentro do padrão acentual do verso, porém, tem a força de uma subtônica e preenche o esquema; o mesmo se dá com a segunda sílaba do segundo hemistíquio, *-a*, que é átona por pertencer à palavra *amirás*. Ou seja, o verso pode ser lido -- -/ -/ -- || -- -/ -/ -, que é uma variante do metro jâmbico perfeitamente aceitável, mas tende a se enquadrar dentro do esquema básico: -(/) -/ -/ -- || -(/) -/ -/ -.

O fato de predominarem versos em pés jâmbicos (preferencialmente -/, mas também --, /-, //) não significa que este seja o único pé utilizado no *Acrita*. Segundo Alexiou (2006: 62), “o ritmo anapéstico é encontrado no *Acrita* no primeiro ou no segundo hemistíquio (porém não nos dois) e funciona sempre em pares.” Ele observa, ainda, que o uso do anapesto<sup>40</sup> serve para dar ênfase a algumas frases.

<sup>39</sup> Na transliteração explícito as sílabas tônicas deixando-as em maiúsculas destacadas em negrito.

<sup>40</sup> O anapesto é um pé de três sílabas: --/.

καὶ δεῖξε μας τὸ ἀδελφὸν μας νὰ χαροῦν οἱ ψυχές μας. (61)

(ke - **DI** - kse - mas - to<sub>a</sub> - **DEL** - fin - mas || na - xa - **RUN** - i - psi - **XES** - mas)

Aqui tem-se o primeiro hemistíquio em metro jâmbico (-/ -- -/ --) e o segundo em metro anapéstico (--/ --/ -). Segundo Alexiou (2006:62), pés anapésticos constituem cerca de 4% dos versos no *Acrita*.

Em suma, tem-se um padrão de verso fixo, com número de sílabas sempre igual, padrão acentual relativamente flexível, com predominância de metros jâmbicos, geralmente com longas seqüências com alternância tônica-átona.

Na contagem das sílabas, normalmente ocorre sinalefa (como é o caso do verso 61 dado como exemplo acima), mas não sempre:

Ἵπᾱτε εἰς τὴν τέντα μου τὸ ἀδελφὸν σας νὰ εὐρῆτε. (169)

(i - **PA** - te - is - tin - **TEN** - ta - mu || to<sub>a</sub> - **DEL** - fin - sas - na<sub>ev</sub> - **RI** - te)

No primeiro hemistíquio não pode ocorrer sinalefa em Ἵπᾱτε εἰς para que se contabilizem oito sílabas, ao passo que no segundo a sinalefa ocorre duas vezes.

Uma característica muito saliente da estruturação narrativa do *Acrita* é a quase absoluta independência sintática dos versos, com longas seqüências coordenadas; praticamente não há subordinação no discurso, e um número elevado de versos se inicia com a conjunção καί. O *enjambement* constitui raríssima exceção (só ocorre em trechos emendados, portanto sua existência é de todo questionável), como nos versos 151-152. Tudo isso é recorrente na poesia oral narrativa (sobre isso discorro em mais detalhes em 1.6 e 2.5).

Há um número reduzido de versos amétricos, na maioria dos casos frutos de corrupção do manuscrito. Alguns versos apresentam só o primeiro ou só o segundo hemistíquio.

Os versos do *Acrita* com freqüência apresentam aliterações e assonâncias (v. 1):

Κρότοι καὶ κτύποι καὶ ἀπειλαὶ μὴ σὲ καταπτοῖσιν  
/króti ke ktípi ke apilé mi sé kataptoísun/  
Estrondos e golpes e ameaças não te amedrontem

Aqui a repetição das consoantes plosivas /p/, /t/ e /k/ intensificam o efeito sonoro do que se narra.

### 2.3. O gênero

Pode parecer redundante a inserção de um item na presente dissertação para a exposição de questões referentes ao gênero literário em que se enquadra o *Digenis Acrita*, uma vez que o próprio título do trabalho já o qualifica, tacitamente, como “épico”. O enquadramento do poema num determinado gênero se faz necessário pelo fato de que, reconhecendo-se na obra em questão um parentesco com outras obras também classificadas no mesmo gênero, têm-se os parâmetros formais para uma avaliação estética do texto, tanto por parte do tradutor quanto por parte dos leitores. Pois, segundo Jonathan Culler (1997: 72):

Para os leitores, gêneros são jogos de convenções e expectativas: ao sabermos se estamos lendo uma história de detetive ou um romance, um poema lírico ou uma tragédia, buscamos coisas diferentes e fazemos assunções sobre o que será significativo.<sup>41</sup>

Mas o nosso poema bizantino é, de fato, difícil de classificar. Apesar de as edições do poema tratarem-no, conforme se faz aqui, como uma epopéia, não há um consenso absoluto quanto ao gênero literário em que se deve enquadrá-lo: seria uma epopéia (como as canções de gesta ocidentais do mesmo período) ou um romance? Ou, ainda, um híbrido entre estes dois gêneros?

Muito da dificuldade que se possa ter em classificar o *Acrita* se deve, creio, ao fato de buscarmos nele correspondências com paradigmas literários ocidentais: as canções de gesta representam um primeiro despertar nacional de culturas como a francesa e a espanhola; Spina (1997: 61) conclui seu panorama da literatura do ocidente europeu medieval salientando que um dos acontecimentos literários mais importantes foi “a *contaminação da épica géstica pela Cortesia*, logo nos meados do século XII, cujo resultado foi o romance cortês” (destaque do autor).

---

<sup>41</sup> For readers, genres are sets of conventions and expectations: knowing whether we are reading a detective story or a romance, a lyric poem or a tragedy, we are on the lookout for different things and make assumptions about what will be significant.



A épica gética, assim como a épica de Homero (especialmente a *Iliada*), é uma forma de poesia oral narrativa, que relata um universo basicamente masculino, guerreiro, num estilo direto, e dentro de uma estrutura de versificação fixa. Esses poemas apresentam uma relação muito especial com a história; eles são, em certo sentido, um tipo de história, uma maneira de ver e mitificar eventos históricos.

Independente de como se interprete os resultados das diversas escavações em Hisarlik, na Turquia, que trouxeram à luz vestígios de cidadelas construídas e destruídas sucessivamente no local onde deve haver existido a antiga Tróia, ou mesmo demais indícios arqueológicos da época micênica, não há grandes razões para duvidar *a priori* de que houve uma guerra (seja como tenha sido) naquele local, no segundo milênio a.C., que motivou a composição de baladas heróicas, posteriormente de algum modo transformadas no grande poema épico atribuído pela tradição clássica a Homero (cf. Vieira, 1994); a poesia heróica de origem oral, enquanto expressão literária arquetípica, nutre-se sempre de eventos históricos importantes, modela-os segundo o imaginário coletivo, recebe, em maior ou menor grau, o acabamento de poetas individuais, anônimos ou nomeados (Bowra, 1952).

Assim, o herói Cid existiu de fato na Espanha medieval, porém nem tudo o que se narra no seu *Cantar* pode ser considerado histórico, conforme o rei Atli da islandesa *Völsunga saga*, que ecoa a presença do huno Átila na Europa, é verificável, ao passo que o episódio em que Sigurðr mata o dragão é obviamente puro folclore. A relação entre lenda e história na literatura heróica é sempre delicada; muitas vezes não se tem mais do que alguns nomes que servem de base para se investigar uma origem histórica. Sobre a epopeia e sua relação com os eventos históricos, Nunes (1962) diz:

Inicialmente, devemos lembrar a distinção de Schelling, entre o tempo histórico e o tempo mitológico, que não se tocam em suas origens, ou melhor, que nunca se encontram, mas que em todas as épocas se contrapõem na consciência dos povos, como dois planos diferentes de considerar o passado. É a história, sem dúvida, que fornece elementos para encher o tempo mitológico; mas este logo os transfigura, despojando-os do contorno incisivo da realidade, dos fatos “como realmente aconteceram”, para projetá-los na lenda, onde as personagens reais adquirem proporções tão agigantadas que se tornam, por vezes, irreconhecíveis. (p. 15)

Da mesma maneira, o poema bizantino que nos ocupa apresenta alguns vestígios históricos, conforme já mencionado em 1.2.3. No que diz respeito à relação do *mythos* – em termos aristotélicos – com o que consideramos *história*, o *Acrita* pode e deve ser visto como um poema épico.

Se a primeira redação do poema bizantino nos é desconhecida, e assim muitas questões referentes à sua criação original permanecem como pontos sempre discutíveis, há um consenso quanto à origem popular do poema. O discutido é “quão” popular seria o original, pois ambas as versões, G e E, apresentam elementos (lingüísticos e literários) populares e eruditos; em G predominam elementos eruditos, ao passo que em E predominam os populares.

Um traço marcante do *Acrita* E é a abundância de fórmulas, ou seja, versos inteiros, hemistíquios ou locuções que se repetem algumas vezes dentro do texto. O uso de fórmulas é algo característico das poesias orais narrativas, e verifica-se em diversas obras literárias. Trata-se, pois, de um elemento constitutivo que identifica a obra com o comumente chamado gênero épico ou, mais precisamente, com a épica popular (excluindo-se as epopéias nacionais inventadas por um autor, como a *Eneida* ou *Os Lusíadas*).

São de grande importância no *Acrita* as fórmulas, ou seja, frases, hemistíquios e versos inteiros que reaparecem inalterados ou um pouco modificados de tempos em tempos. As fórmulas são um resquício da poesia oral. São nela usadas porque facilitam a composição, a memorização e a transmissão dos poemas. Constituem característica básica do estilo épico desde Homero até a *Chanson de Roland* e os demais poemas heróicos medievais.<sup>42</sup> (ALEXIOU, 2006: 63)

Há, por exemplo, hemistíquios inteiros:

Κοντάριν ἔμαλάκιζε, (17, 1540)

Expressões:

τὰ ἔτη τῆς ζωῆς (784, 815, 820, 822, 1022, etc.)

Deve-se observar que o uso de fórmulas no *Acrita* não é igual em todos os trechos do poema. No final da obra o uso dessas fórmulas é bastante reduzido, e na última parte é praticamente nulo. Algumas fórmulas são características de algumas

---

<sup>42</sup> Μεγάλη σημασία έχουν στον Ακρίτη οι λογότυποι, δηλαδή φράσεις, ημιστίχια και ολόκληροι στίχοι, που επανέρχονται κατά διαστήματα αναλλοίωτοι ή λίγο παραλλαγμένοι. Οι λογότυποι είναι κατάλοιποι της προφορικής ποίησης. Χρησιμοποιούνται σ' αυτήν γιατί ευκολύνουν τη σύνθεση, την απομνημόνευση και τη μετάδοση των ποιημάτων. Αποτελούν βασικό γνώρισμα του επικού ύφους από τον Όμηρο ως τη *Chanson de Roland* και τα άλλα μεσαιωνικά ηρωικά ποιήματα.

unidades narrativas (refiro-me assim às partes explicitadas na edição de Alexiou), como é o caso dos versos 21, 30 e 45, que não tornam a aparecer no restante da obra. Outras fórmulas, por sua vez, surgem em pontos distintos da obra, como é o caso do primeiro hemistíquio dos versos 17 e 1540. Essa constatação pode reforçar a tese de Ricks (cf. 1.1.), pois delata uma heterogeneidade entre algumas das partes da narrativa. O uso de determinadas expressões que se reitera ao longo do poema, contudo, aponta para um repertório formulaico que enquadra o texto como todo numa mesma tradição poética oral que antecede a escrita (seja como vejamos aqui a “escrita”: mero registro ou elaboração).

Contudo, paralelamente ao conteúdo e à estruturação narrativa de estilo épico (descrições de embates ferozes, raptos, exaltação da força bruta e da coragem, relação com um passado histórico verificável mas mitificado, fórmulas de composição oral etc.), deparamo-nos com o conceito de *amor cortês*, primeiro entre o emir e sua esposa e, mais tarde, entre Digenis e a sua. Cenas de despedidas e reencontros apaixonados parecem já corresponder às expectativas de um público que não combina com o público das baladas heróicas: um público urbano composto por indivíduos pertencentes a diversas esferas de uma classe burguesa, e possivelmente também por mulheres; um público de romance. Levando em conta o desenvolvimento da épica gética em romances de cavalaria no Ocidente latino, pode-se constatar fenômeno análogo no épico bizantino.

Beaton (1996: 50), de fato, considera que o *Digenis* seria uma espécie de proto-romance: uma narrativa heróica trazida do interior da Anatólia após a grande derrota de Manzikert, em 1071, que significou a perda quase total do território da Ásia Menor para o exército otomano, e escrita em Constantinopla por um poeta educado que, sobre a tradição oral, inseriu elementos e lugares comuns que viriam, um século mais tarde, a ser típicos do romance bizantino, em conformidade com padrões literários seculares da Antigüidade tardia. Ele conclui:

A verdade me parece ser que o poema conscientemente inicia um movimento do mundo duro da épica oral ou da balada heróica, onde os homens provam sua honra lutando e as mulheres são raptadas, violentadas e brutalmente mortas, em direção ao mundo dos romances que acabaram por ser escritos mais tarde no mesmo século, onde o amor humano secular transcende as obras de um destino cruel e caprichoso.<sup>43</sup> (pp. 50-51)

---

<sup>43</sup> The truth seems to me that the poem consciously initiates a movement from the harsh world of oral epic or heroic ballad, in which men prove their honour by fighting and women are abducted, raped or brutally

A fábula do *Acrita* teria partido, assim, de baladas heróicas que celebravam os feitos dos soldados das fronteiras, primeiramente contra os árabes (remanescente dessa tradição é a primeira parte) e então contra os apelas (de que trata a maior parte do poema). Testemunha da existência dessas baladas são algumas menções à atividade de bardos que encontramos na literatura bizantina da época (Alexiou, 2006: 20-22) e um conjunto bastante grande de canções folclóricas que sobreviveram até a idade moderna, muitas das quais narram aventuras em ambientações parecidas com as do poema medieval, inclusive com fórmulas e lugares comuns muito semelhantes. A relação entre essas canções e a epopéia é complexa e controversa. Algumas, em sua forma original, devem ser anteriores à composição do poema que nos ocupa; outras, certamente são mais recentes (Makis, 1991).

O emaranhado de elementos literários épicos e novelísticos aqui, mais do que negarem ao *Acrita* o *status* de herói épico, afirmam a profunda identidade entre os gêneros da épica e do romance. Bowra aponta para os traços peculiares da poesia heróica, suas características universais, bem como sua variabilidade de acordo com culturas e sua afinidade com outras formas narrativas:

A poesia heróica é essencialmente narrativa e praticamente sempre notável por seu caráter objetivo. Ela cria o seu próprio mundo da imaginação em que os homens agem em princípios facilmente compreensíveis, e, não obstante celebre grandes feitos por conta de sua grandeza, não o faz abertamente por meio de elogio mas sim indiretamente ao deixá-los falarem por si e seduzirem-nos pelo que são. (...) Ela tem muito em comum com outras espécies de narrativa, seja em prosa ou em verso, cujo propósito principal é contar uma história num modo agradável e envolvente. O que diferencia a poesia heróica é grandemente o seu ponto de vista. (...) Ela não pode existir a não ser que os homens acreditem que os seres humanos são por si sós objetos de interesse suficientes e que sua principal reivindicação é a busca pela honra através do risco. Uma vez que essas assunções não se podem encontrar em todos os países em todos os tempos, a poesia heróica não floresce em toda parte. Ela pressupõe uma visão sobre a existência na qual o homem desempenha um papel central e exerce seu poder de modo distinto. Assim, mesmo portando muitas semelhanças com outras formas de poesia narrativa primitiva, ela não é o mesmo e bem pode ser um desenvolvimento dela.<sup>44</sup> (pp. 4-5)

---

killed, towards the world of the romances that came to be written later in the same century, in which human, secular love transcends the workings of a cruel and capricious fate.

<sup>44</sup> Heroic poetry is essentially narrative and is nearly always remarkable for its objective character. It creates its own world of the imagination in which men act on easily understood principles, and, though it celebrates great doings because of their greatness, it does so not overtly by praise but indirectly by making them speak for themselves and appeal to us in their own right. (...) It has much in common with other kinds of narrative, whether in prose or in verse, whose main purpose is to tell a story in an agreeable and absorbing way. What differentiates heroic poetry is largely its outlook. (...) It cannot exist unless men believe that human beings are in themselves sufficient objects of interest and that their chief claim is the

Naturalmente, a classificação do poema neste ou naquele gênero depende, também, da versão (G ou E) que se contempla. Não cabe aqui, contudo, um estudo comparativo entre as duas redações do poema, e assim limito-me a tecer comentários referentes à versão privilegiada nesta dissertação (cf. 1.1). Sobre o texto G e a problemática do gênero, cf. Jouanno, 1998: 131-186. Deve-se ter em mente, porém, que antes da renovação nos estudos da(s) obra(s) propiciada por Alexiou com sua edição de 1985 da versão E, os comentários sobre o que hoje consideramos “os poemas” eram dirigidos a um texto ideal (o inferido original), geralmente com atenção muito maior voltada à versão G.

O problema da valoração estética levantado no início deste item está, conforme me parece, no seguinte: uma vez que o romance, gênero destinado a um público mais educado, é tido como uma forma literária mais lapidada do que a épica gética, ler o *Acrita* com as expectativas do romance significa aceitá-lo como um texto pouco lapidado; lê-lo como épico significa, por vezes, tê-lo como um épico deturpado devido à interferência de ideais estéticos externos à sua forma pura, ideal. Uma vez que, com relação à versão E, esses elementos literários que se afastam da épica em estado bruto são muito mais verificáveis na trama e nos lugares comuns do que na concepção textual propriamente dita, a valoração estética deste texto é facilitada se observada a sua relação com a épica popular, justamente por predominarem nesta versão os elementos formais constatáveis em outros textos que se queira emparelháveis a este: *Beowulf*, *Cid*, *Roland*, *Edda poética*, *Nibelungenlied* (cf. Alexiou, 2006:86-94).

Por crer ser esta relação verificável, na medida em que podemos ver semelhanças textuais entre essas obras, faço minha leitura e subsequente tradução do *Acrita* sob o ponto de vista de que ele é um *poema épico*, mas para tal é necessário aceitar que os seus traços novelísticos compõem a sua literariedade sem subtraírem de seu cerne o fundamental: a identidade do *mythos* com a consciência histórica feita lenda e o elemento heróico.

Lembremos, contudo, o que diz Bakhtin sobre os gêneros:

---

pursuit of honour through risk. Since these assumptions are not to be found in all countries at all times, heroic poetry does not flourish everywhere. It presupposes a view of existence in which man plays a central part and exerts his powers in a distinctive way. Thus, although it bears many resemblances to other primitive narrative poetry, it is not the same and may well be a development from it.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (2006: 262)

Aceitando-se a individualidade de fatos lingüísticos e, conseqüentemente, literários (postura que combina com a da aceitação da individualidade dos fatos históricos e culturais), não se incorre no erro de forçar uma análise formal de um texto épico vernáculo medieval como se estivéssemos diante de uma epopéia clássica (o que só produziria a constatação de expectativas formais não preenchidas); poder-se-ia chegar ao extremo oposto de desvalidar a importância do conceito de gênero enquanto um conjunto de convenções textuais, ou seja, de parâmetros para uma avaliação estética, mas não pretendo fazê-lo.

Prefiro, assim, delimitar o termo “épico”, que é demasiado genérico e vago, e tratar o *Acríta* como pertencente ao gênero de *poemas heróicos populares vernáculos medievais*. “Vernáculo”, aqui, não é redundante contraposto a “popular”: havia no Medievo uma produção literária “popular” também em língua erudita. Com essa definição, quero afastar, em certa medida, a correlação que se possa estabelecer entre esse tipo de texto e epopéias eruditas, como a *Eneida*, o *Paraíso Perdido* e *Os Lusíadas*, por exemplo. De fato, creio haver mais semelhanças textuais entre uma obra em versos como o *Digenis Acríta* e uma em prosa como a *Völsunga saga*, do que entre a primeira e uma obra também em versos como *Os Lusíadas* ou a *Ilíada* tal qual vista e filtrada por um Odorico Mendes.

Os textos vernáculos europeus apresentam muitas características formais peculiares e distantes do nosso universo letrado classicizado, e uma leitura balizada pelos horizontes estéticos que lhes permitiram existência pode ser profícua para uma melhor compreensão dos valores literários que lhes são próprios. A relação do *Acríta* com a *Ilíada* é, em certos aspectos (obviamente que não em todos, porém), acidental: tanto neste quanto naquele texto têm-se elementos formais peculiares à elaboração de um poema heróico de fundo lendário e que são recorrentes por constituírem a base natural da poesia oral narrativa. As referidas epopéias nacionais de Virgílio, Milton e Camões, por outro lado, são imitações conscientes de uma forma sacramentada pela poética clássica, que vieram, por sua vez, a ratificá-la e perpetuá-la.

É justamente para o descomprometimento dos épicos vernáculos medievais com relação à poética clássica da Antigüidade que desejo apontar. Há nessas obras

características que merecem ser levadas em consideração sem o parâmetro da épica clássica, e sobre isso mais será dito no item que segue, em que serão feitas considerações acerca do seu estilo.

## 2.4. Estilo

Giorgos Seféris, em seu célebre ensaio *Ελληνική Γλώσσα* (“Língua Grega”), de 1937, afirma de partida (1984: 64): “Apesar de, na arte da palavra, língua e estilo serem coisas entrelaçadas e incorporadas uma à outra, é proveitoso e podemos observá-las separadamente, até certo ponto ao menos, se temos o desejo de sermos precisos<sup>45</sup>.” As considerações que ele tece a partir disso dizem respeito à língua grega moderna e sua história literária recente, mas a premissa pode ser tomada e aplicada às necessidades do presente trabalho.

Muitos textos vernáculos europeus medievais (não somente os gregos, mas também de outras línguas) apresentam ao leitor moderno (e subseqüentemente ao tradutor moderno) problemas que se referem tanto ao estilo quanto à língua, em sua estrutura gramatical, ou seja, suas regras de regência e, principalmente, sintaxe de subordinação e coordenação. As características mais marcantes (num nível mais superficial ao menos) e que parecem as mais difíceis de serem recriadas numa língua moderna (como o português) são: constantes e por vezes abusivas repetições de palavras; predominância de orações coordenadas em detrimento de subordinadas; alternância de tempos verbais dentro de uma seqüência narrativa (característica esta talvez menos recorrente).

Tais fenômenos podem ser constatados em textos escritos entre os séculos XI e XV em línguas como o grego, o islandês, o francês, o espanhol e o português, tanto em verso quanto em prosa. O *Digenis Acríta*, que será analisado em mais detalhes a seguir, romances bizantinos em verso, como a *Ἀφήγησις Λιβίστρον καὶ Ροδάμνης* (Narrativa de Lívistros e Rodámni – Agapitos, 2006), do séc. XIV, a *Ἐξήγησις τῆς Γλυκεῖας Χῶρας Κύπρου* (Descrição da Doce Terra do Chipre – Kechayoglou, 1999), uma crônica com muitas cenas dramatizadas escrita pelo cipriota Leóntios Machairás no início do séc.

---

<sup>45</sup> Μολονότι, στην τέχνη του λόγου, γλώσσα και ύφος είναι πράγματα συνυφασμένα και χωνεμένα το ένα με το άλλο, ωφελεί και μπορούμε να τα κοιτάζουμε χωριστά, ως ένα τουλάχιστο σημείο, αν έχουμε την επιθυμία να ακριβολογήσουμε.

XV; as sagas islandesas (narrativas em prosa compostas entre o final do séc. XII e o início do XV) e em muito menor grau alguns poemas do *Codex Regius* (a Edda poética), como o *Brymskviða* (O poema de Thrymr); a *Chanson de Roland* em francês e o *Cantar de Mio Cid* em espanhol; em português podem-se constatar esses fenômenos nos livros de linhagens e nas cantigas, principalmente as de escárnio e mal-dizer.<sup>46</sup>

Fleischman (1990) mostra como muitas dessas peculiaridades textuais se devem ao fato de estarmos diante de textos escritos em idiomas basicamente falados, que ainda estavam em processo de gramaticalização; assim, a gramática da fala espontânea adentra essas línguas quando escritas; as línguas submetidas a uma longa tradição letrada (como é o caso das línguas européias modernas) rejeitam as freqüentes inconsistências sintáticas da fala natural uma vez que obedecem a um modelo estilístico muito mais rígido.

É importante observar que narrativas compostas em línguas sem tradição escrita não são a mesma coisa que relatos cotidianos em registro coloquial. Ao atribuímos ao *Digenis Acrita*, ou a quaisquer outras das obras medievais referidas acima, o *status* de criação literária, temos de reconhecer que elas constituem textos literariamente elaborados, esteticamente trabalhados de algum modo. De que modo, porém?

A literatura medieval é antes uma literatura coletiva do que individual; abundam obras anônimas, sendo que nos poucos casos em que se conhece um autor este não passa de um nome obscuro; raras vezes a autoria não é questionada pela crítica moderna. A expressão literária tem um tom muito mais coletivo do que individual (cf. Zumthor, 1970).

Sendo criações de tom coletivo, esses textos na maioria das vezes respondem de modo direto a expectativas estéticas e lingüísticas do público; eles não inovam, não têm como característica proeminente o rompimento de padrões estabelecidos ou a ação consciente sobre a língua com seus modos expressivos a fim de testar seus limites e, digamos, propor-lhes revoluções, (como é o caso da literatura moderna), mas, ao contrário, vêm a reforçá-la por meio da criação de lugares comuns que consolidem a identidade cultural dos grupos lingüística e historicamente constituídos. Zumthor (1970) escreve acerca das tradições épica e lírica que se manifestaram nos primeiros séculos do 2º milênio d.C. nos vernáculos europeus:

---

<sup>46</sup> Uma exemplificação extensiva a partir desses textos está fora do escopo desta dissertação.



Essas tradições poéticas ganharam forma nas línguas vernáculas durante os séculos em que a literatura francesa, a provençal e suas literaturas contemporâneas lentamente despertaram para uma consciência de si mesmas; elas desempenharam um papel importante nesse processo de gradual autoconsciência. Nossos primeiros poetas tentaram transformar a função meramente informativa de seus dialetos cotidianos numa função mais elevada; eles peneiraram, de sentenças comuns e triviais, elementos que poderiam conferir ao seu discurso valores universais e virtualmente eternos.<sup>47</sup> (p. 819)

Zumthor chama de tipos (*types*) todas as características, tanto no que diz respeito à forma lingüística e literária quanto ao próprio conteúdo da narrativa, que servem à elevação da expressão do particular ao universal, do real ao simbólico; os lugares comuns, assim, como temas e cenas recorrentes, ou modos de narrar (fórmulas de composição épica, por exemplo), assumem uma dimensão universal. Seria algo próximo do mítico ou do arquetípico.

Observando-se a aurora dessas literaturas como um período de constituição e consolidação de valores estéticos comuns (ou “nacionais”, em certo sentido), talvez seja possível compreender melhor os méritos formais de narrativas que, num primeiro olhar, pareceriam falhas, lacônicas, ilógicas ou até mesmo *naïves*.

As falhas existem em função de expectativas: transportemo-nos a um universo de outras expectativas formais e elas no ato são relativizadas. A lógica que buscamos muitas vezes injustamente nesses textos não está presente em muito da literatura moderna: ela existe em função do nível de realismo que queremos no texto que lemos. Por fim, considerar indiscriminadamente esses textos como pueris, pertencentes à “infância” de determinada cultura, é não levar em conta a arbitrariedade dos cortes históricos engendrados e cristalizados pelas historiografias etnocêntricas – algo que o período pós-guerra, na teoria ao menos, já demonstrou; é esquecer que essas obras populares entretinham, comoviam, preenchiam expectativas e já haviam passado por um longo período de maturação e experimentação em sua existência oral.

Auerbach, falando sobre a épica francesa, especificamente a *Canção de Rolando*, conclui acerca da aparente falta de coesão entre os episódios do poema e da estruturação paratática da narrativa (características muito semelhantes às que se encontram no *Acrita*):

---

<sup>47</sup> These poetical traditions took shape in the vernacular languages during the centuries when French, Provençal, and their contemporary literatures slowly awoke to a consciousness of themselves; they played an important part in this process of gradual self-awareness. Our first poets tried to transform the merely informative function of their everyday dialects into a higher function; they sifted out of common and trivial sentences elements which were meant to give to their discourse universal and virtually eternal values.

A necessidade de ligação e desenvolvimento é fraca. Mesmo dentro de cada cena isolada, o desenvolvimento, quando e onde existe, é penoso e estacado, mas os gestos do instante cênico são de uma energia das mais marcantes e plásticas. É esta energia dos gestos e das atitudes que é visada, evidentemente, pela representação, ao subdividir os acontecimentos em muitas pequenas parcelas plásticas. O instante cênico, com os seus gestos, contém tanto ímpeto que tem o efeito de um modelo moral. Os diferentes estágios da história do herói ou do traidor ou do santo são concretizados em gestos de tal medida que as cenas plásticas se aproximam muito, no seu efeito, do caráter de símbolos ou figuras, também nos casos em que não é comprovável qualquer significação simbólica ou figural. (p. 100)

A narrativa do épico bizantino não se apresenta dividida em estrofes (*laissez*), como a épica francesa, porém o seu caráter paratático pode ser constatado já pelo que foi dito acerca do seu modo de versificação, em 2.2. O grau de realismo ou simbolismo que reconhecemos na narrativa, creio, está diretamente relacionado ao modo como toleramos aparentes falhas na estruturação da narrativa concernentes à sua unidade e verossimilhança. Por que o fato de o herói lutar contra centenas de soldados e vencê-los, sozinho, há de causar-nos menos espanto do que uma alternância de tempo verbal dentro da mesma oração? Observando a enunciação de verso após verso como pontos de um bordado ou como pastilhas que vão formando um mosaico, cuja representação é antes a de um aspecto mítico que se quer universal do que de fatos individuais e reais como nossas vidas, temos os meios para compreender a natureza que constitui o veículo de expressão dessa enorme metáfora, do mesmo modo que não exigimos de um bordado ou de um mosaico linhas contínuas com efeitos reais de luz e sombra conforme encontraríamos numa pintura renascentista ou neoclássica.

Não estou propondo aqui um olhar novo sobre esse universo literário; proponho, sim, uma reflexão nova sobre como se pode lidar com a tradução da letra desses textos (sobre o que se trata em detalhes no Capítulo 4). Uma vez que todos esses fenômenos podem ser constatados em um mesmo tipo de texto (poesia épica, prosa épica, romance e narrativa histórica dramatizada) e em diversas línguas mais ou menos no mesmo período histórico, pode-se concluir que se trata antes de traços constitutivos de determinado *estilo* ou de determinadas *formas literárias* que de meras *peculiaridades lingüísticas* da língua-fonte x que não podem ser imitadas na língua-alvo y sem que se acabe por criar uma língua y' (o célebre “traducionês” de Schleiermacher) fora da medida necessária.

Acontece que muitas vezes não se percebe em que medida idiosincrasias lingüísticas e traços estilísticos marcantes são dissociáveis ou não. Talvez seja

importante prestar atenção devida ao universo estético literário medieval, afim de melhor compreender a *letra* dessas obras. Berman (1999) fala do trabalho sobre a letra como sendo justamente uma compreensão profunda dos pontos em que a língua do original e a sua literariedade se fundem (p. 141 – destaque do autor): “A literalidade (...) opera no nível do sistema da língua e do texto, exatamente no ponto onde os dois sistemas se unem”.<sup>48</sup>

Raras vezes encontramos traduções do *Digenis Acrita* em que se coloca a forma literária em perspectiva na criação do texto-alvo; em parte isso se deve ao caráter filológico da maioria delas. Muitas traduções constituem basicamente um paratexto que serve à leitura do texto grego editado. Isso é perfeitamente justificável, creio, em casos como o de Jeffreys (1998), Ricks (1990) e Rizzo-Nervo (1996), cujos trabalhos constituem sobretudo propostas de novas leituras do texto original por meio de uma edição crítica deste.

Mesmo aí, porém, encontramos excessivo descomprometimento com uma apreciação estética; Jeffreys, em sua nota à tradução (p. lix), afirma que busca apenas uma “simples versão em prosa não que segue a seqüência linear do texto grego tanto quanto possível”<sup>49</sup>, porém diz que não pretende suavizar as inconsistências gramaticais de G ou o assíndeto de E. Apesar de a conjunção aditiva *καί* (e) ser praticamente a única usada no texto E, conectando versos e versos em longas seqüências de coordenação, Jeffreys prefere interpretá-la como tendo diversos significados e traduzi-la por outras conjunções em inglês quando convém. Quanto aos tempos verbais, ela diz: “Tanto G quanto E mesclam tempos de presente e pretérito, freqüentemente na mesma linha, sem uma lógica aparente: isto não foi seguido na versão em inglês.”<sup>50</sup> Ou seja, deixa a impressão de que traduz um texto mal escrito, que deve ser, de algum modo, consertado com a tradução. Tenho a plena convicção de que não é este o caso do *Acrita* (tolerando-se o fato de que há um número de versos corrompidos pela tradição manuscrita, aos quais há possibilidades de leitura de acordo com o modo como os editores os emendam).

---

<sup>48</sup> La littéralité, on l’a vu, opère au niveau du système de la langue *et* du texte, au point même où les deux systèmes s’unissent.

<sup>49</sup> (...) unvarnished prose version that follows the line-sequence of the greek text as far as is practicable.

<sup>50</sup> Both G and E mix present and past tenses, often within the same line, with no apparent logic: this has not been followed in the english version.

A questão dos tempos verbais, aliás, é a mais delicada e problemática de todas; parece ferir regras muito naturais de redação em português (e demais línguas modernas). Nenhuma das traduções lidas ousa reproduzir este fenômeno, exceção feita a Rizzo-Nervo, que em trechos reproduz alternâncias pretérito-presente, sem, porém, propor uma reflexão sobre a sua função no texto (cf. pp. 55-56).<sup>51</sup>

Os tempos verbais alternam-se de diversas maneiras ao longo da narrativa. Veja-se o trecho (17-18):

Κοντάριν **εμολάκιζεν**, βένετον, χρυσωμένον.  
Και τότε πάλιν ο αμιράς τούτον τον λόγον **λέγει**:  
/kontárin **emalákizen**, véneton, xrisoménon.  
ke tóte pálin o amirás túton ton lógon **légi**/  
[Uma lança **brandia**, azul, banhada em ouro.  
E por sua vez o emir este discurso **diz**.]<sup>52</sup>

Aqui a tradução dos verbos não causa grande choque, pois se dá tanto em versos quanto, o mais importante, em períodos diferentes. Há casos, porém, em que dentro de um mesmo período o verbo é alterado de presente para pretérito ou vice-versa (44-45):

**κατέβηκε** εις τον αμιράν και **κρούει** του ραβδέα  
και **εχέρισεν** ο αμιράς να τρέμη και να φεύγη.  
/katévike is ton amirán ke krúitu ravδέα  
ke exérisen o amirás na trémi ke na févghi/  
[**avançou** sobre o emir e **golpeia-o** com a lança  
e **começou** o emir a temer e a fugir.]

Aqui, na mesma frase, em que se narra uma seqüência linear de eventos (atacar, golpear, temer e pôr-se em fuga), tem-se o primeiro verbo no pretérito, o segundo no presente e o terceiro novamente no pretérito. Isso parece inaceitável em português contemporâneo. A tendência de qualquer um, ao ler esta frase, é de corrigi-la para algo como “avançou sobre o emir e golpeou-o com a lança e começou o emir a temer e a fugir”. É, de fato, o que a maioria dos tradutores acaba por fazer. Afinal, a narrativa

---

<sup>51</sup> Além disso, note-se que os tradutores anglófonos das sagas islandesas nunca reproduzem a alternância de presente-pretérito; mesmo Faulkes (1987), que propõe uma tradução “literal” da Edda em prosa de Snorri Sturluson, reproduz uma série de peculiaridades sintáticas do islandês, mas regulariza os tempos verbais. A regularização se dá sempre para o pretérito, o que, em minha opinião, elimina dos textos um dinamismo fundamental que anda lado a lado com as frases breves e a narrativa reticente. Em minhas traduções de três sagas (MOOSBURGER, 2007), tentei reproduzir as mudanças de tempo verbal em grande medida.

<sup>52</sup> A tradução fornecida aqui pretende ser o mais fiel possível ao conteúdo semântico, com a finalidade de ilustrar pontos gramaticais, diferindo, pois, da tradução literária proposta no Capítulo 3.

naturalmente faz referência sempre a um tempo passado, do ponto de vista do momento da enunciação. Com isso, porém, perde-se uma tensão muito singular que se cria com essa fluidez, um recurso que bem pode servir à declamação ou à leitura dramatizada. Imagine-se alguém contando o trecho e, no momento em que “golpeia” é dito, eleva-se a voz e faz-se um gesto agressivo com a mão, trazendo-se a cena visualmente para o presente. Isso explica, talvez, porque a grande maioria dos verbos *dicendi* ao introduzir discursos diretos aparece no presente.

Deve-se levar em consideração que o *Digenis Acrita* é um texto para declamação e não para leitura silenciosa. O seu estilo, com frases breves dentro de uma estrutura previsível, facilita tanto a memorização por parte do declamador quanto a compreensão por parte dos ouvintes. Segundo Bowra (1952):

Quase sem exceções, a poesia heróica e em primeiro lugar destinada não para um público-leitor, mas sim uma audiência. Poemas famosos podem ser escritos para serem preservados do esquecimento, e fatalmente virá um tempo, como ocorreu na França no séc. XIII, quando a leitura entra em voga. Mas isso acontece quando a poesia heróica abandonou seu auge e começou a tornar-se algo diverso. Evidências antigas e modernas apontam para a conclusão de que o poeta heróico compõe algo que é destinado a ser ouvido e que toda a sua técnica pressupõe uma audiência ouvindo uma recitação.<sup>53</sup> (p. 215)

Naturalmente, o fato de existir a fluidez de tempos verbais latente dentro do estilo desse tipo de texto permite que ela seja um recurso a mais para preencher necessidades métricas. Mas vale observar que o presente narrativo abruptamente introduzido é muito mais freqüente em trechos de ação dramática, como os expostos acima.

O caráter paratático da narrativa também desafia o leitor moderno; observe-se a abundância de orações coordenadas pela conjunção και (e), nos versos 1719-1726, em que todos se iniciam com ela; veja-se o trecho a seguir (298-300):

Ανέγνωσαν τα γράμματα και ούτως εδηλώναν  
και ως ήκουσεν τα γράμματα, εθλίβην η ψυχή του,  
εκαύσθησαν τα σπλάχνα του, εχάθην η καρδία του·  
/anégnosan ta grámata ke útos edílónan  
ke os íkusen ta grámata, ethlívín i psixítu,

---

<sup>53</sup> Almost without exception, heroic poetry is in the first place intended not for a reading but for a listening public. Famous poems may be written down to preserve them from oblivion, and in due course there comes a time, as came in France in the thirteenth century, when reading begins to have a vogue. But this comes when heroic poetry has passed its prime and begun to turn into something else. Both ancient and modern evidence points to the conclusion that the heroic poet composes what is to be heard and that his whole technique presupposes an audience listening to recitation.

ekáfsθisan ta spláxnatu, exáθin i kardíatu/  
[leram as cartas e assim declaravam  
e no que ouviu as cartas entristeceu-se a sua alma,  
queimaram-se as suas entranhas, perdeu-se o seu coração;]

A persistência de estruturas como esta ao longo do texto é tal, que acaba por causar a impressão de que cada predicado constitui um quadro visualmente autônomo: “Eles leram as cartas – e eles assim diziam – e no que ouviu as cartas, a sua alma se entristeceu etc.” Note-se que a palavra “cartas” é reiterada, pois é necessária à constituição visual do novo quadro. Além disso, podem-se encontrar casos em que uma oração coordenada cumpre a função de relativa, como nos versos 67-68:

Σαρακηνὸν ὑπάντησαν ἀπέξωθεν τῆς τέντας  
καὶ λόγια τοὺς ἐλάλησεν μετὰ πολλῆς ὀδύνης:  
/sarakinón ipántisan apéksothen tis téntas  
ke lóγja tús elálisten metá polís odínis/  
[Um sarraceno encontraram do lado de fora da tenda  
e palavras disse-lhes junto com muita aflição]

O sujeito da primeira oração é a terceira pessoa do plural (os irmãos); na segunda oração o objeto da primeira é tomado como sujeito; poderíamos “suavizar o assíndeto”, nos termos de Jeffreys (cf. acima), criando uma oração relativa: “Encontraram um sarraceno do lado de fora da tenda, *que* lhes disse palavras em meio a muita aflição.” A quebra sintática, contudo, parece-me relevante para a construção do texto: é necessária a separação clara dos versos, conquanto a falta de ligação entre eles os torna individualmente mais fortes, epigramáticos, por assim dizer. Salvo raras exceções, os versos se sustentam como pequenas unidades narrativas autônomas.

O trabalho sobre a letra, como será exposto em detalhe em 3.3, deve ser, com base na presente leitura, não uma abolição dos tempos de presente que surgem em cenas dramáticas ou uma suavização sintática por meio da criação de subordinações, mas sim uma tentativa de encontrar dentro da língua portuguesa possibilidades de insemear este estilo, inclusive onde ele parece fortemente preso a peculiaridades lingüísticas do original. Antes da exposição de alguns pressupostos teóricos sobre a tradução literária e de como busquei encontrar em português formas de acolher esta letra, segue a tradução dos versos 1-609.

### 3. TEXTO TRADUZIDO: *BASÍLIO DIGENIS ACRITA*, 1-609

#### [I. O CANTAR DO EMIR]

\* \* \*

“Estrondos, golpes, coações em ti não causem medo, 1  
a morte não deves temer, só maldição materna;  
cuida da maldição da mãe, não chagas ou tormentos.  
Mesmo que em partes façam-te, não faças tu vergonha. 4  
Que a nós cinco massacrem-nos, e então que eles a tenham. 6  
Mas na ousadia e no ânimo sobre o emir triunfa.  
Cuida das tuas duas mãos e que Deus nos ampare.”  
Põe-se montado então o emir, lança nele o ataque.  
Vinha montado num corcel pintado e estrelado; 10  
à frente desenhava-se dourada uma estrela,  
seus quatro cascos tinham-se ferrado com a prata,  
com cravos prateadíssimos estava ele ferrado,  
e a cauda untada em bálsamo com pérolas de enfeite.  
Havia verde e rosa um véu à sela atrás atado 15  
e as ancas sombreava-lhe do sol que irradiava.  
Brandia uma lança azul com ouro adornada.  
E então o emir por sua vez palavras assim fala:  
“De longa guerra venho eu, de provações saído,  
mas novamente tenho fé que hei de derrotá-lo.” 20  
Um sarraceno pronunciou para o emir, na língua:  
“Deste não faças troça, emir, não faças pouco dele;

um jovem belo vejo e apto para a guerra,  
e o moço se tem ânimo para veloz guinada,  
eu sou capaz, então, de ver o seu atrevimento 25  
para tomar a sua irmã e todo o nosso espólio.”  
Rápido precipitam-se montados pelo campo.  
E a sua inveja impele-o a fazê-lo covarde  
“Este que vem é um cão romeu, que não te cause males!”  
Um sarraceno pronunciou para o emir, na língua: 30  
“Apanha o mancebo, mulá, derrota-o depressa.”  
No ato precipitam-se montados pelo campo;  
davam rugidos de leões e qual cobras silvavam,  
voavam como águias até que se encontraram.  
E então se poderia ver guerra de belos bravos 35  
e rápido golpeiam-se em meio à muita lida  
e dos golpes enérgicos que um dava no outro  
os campos tiveram pavor e os montes ressonavam,  
destroncavam-se as árvores e o sol se fez escuro;  
o sangue derramava-se por sobre as suas rédeas 40  
e o suor corria-lhes por cima das couraças.  
Contudo era mais rápido de Constantino o negro,  
e um jovem mais intrépido era o seu cavaleiro:  
lançou-se sobre o emir e dá-lhe com a lança  
e começou o emir então a recuar com medo. 45  
Um sarraceno pronunciou para o emir, na língua:  
“Apanha o mancebo, mulá, derrota-o depressa,  
numa guinada rápida não te corte a cabeça.



Bom ataque ele te lançou, pode matar-te agora.

Só que eu não posso acreditar que ainda hás de feri-lo 50  
– mas pôr em fuga exércitos, disse nunca se gabe!”

Tão logo o emir o escudou, para longe afastou-se,  
arremessou a lança ao chão e exhibe a ele o dedo  
e, junto com o dedo seu, palavras assim fala:

“Bravo rapaz, venceste-me; a ti uma longa vida.” 55

Mal terminara de dizer, voltava-se acanhado.

Vai em direção aos seus Constantino, o pequeno.

Todos os cinco nos corcéis até o emir avançam:

“Ó emir, primeiro emir, da Síria o primeiro,  
ó emir, que és servo de Deus, cumpre o que prometeste 60  
a nossa irmã mostrando-nos para a nossa alegria.”

E então por sua vez o emir enlouquecido diz-lhes:

“Ide até meus exércitos, buscai lá pelas tendas  
e se encontrardes vossa irmã, no ato eu a devolvo!”

E em seguida os cinco irmãos procuram pelas tendas, 65  
procuram-na mas não a vêem, e novamente choram.

Um sarraceno encontram lá, de fora de uma tenda,  
e ele palavras disse-lhes em meio a muita angústia:

“Nobres senhores, caso estais atrás de uma virgem,  
uma moça magnífica, e que seja roméia, 70  
encontrareis um córrego além daquele morro:  
nós ontem abatemos lá donzelas deleitáveis  
porque negaram-se a fazer conforme lhes mandamos.”

E muito entristeceram-se os senhores ouvindo

e muito tempo quedam-se quietos nos pensamentos 75  
 e após tempo longuíssimo recobram os sentidos;  
 enxugam suas lágrimas, as rédeas agitam,  
 foram e encontraram então o córrego indicado.  
 As moças encontraram lá, encharcadas em sangue:  
 dumas faltavam-lhes as mãos, de outras as cabeças, 80  
 todas cortadas por punhais e encharcadas em sangue.  
 Os braços estenderam-lhes, sustentam as cabeças  
 e os rostos observam-lhes para a irmã encontrarem  
 e a todas examinam-nas, encaram-nas postados  
 e não podem reconhecer a irmã de nenhum modo. 85  
 Com terra enchem suas mãos, nas cabeças despejam,  
 já que amontoadas são e encharcadas em sangue.  
 E ao virem atos bárbaros por que não esperavam,  
 por dor arrebataram-se e sentam-se e pranteiam,  
 em meio às muitas lágrimas ao sol lançando preces: 90  
 “O que fazemos, senhor Sol, para a irmã acharmos,  
 e a ela como conhecer, para que a sepultemos?  
 Que novas temos de levar à nossa mãe humilde?  
 Que nos fizeste, senhor Sol, que assim nos maltrataste?  
 E não nos cabe mais estar no mundo doravante; 95  
 no mundo guerreamos nós e outros são punidos.  
 Terra, pranteia com pesar e ao infortúnio chora;  
 tu viste muitas lástimas, à nossa irmã abateram.  
 Ou aprisionaram-na então, à que é do Sol nascida?  
 De donzelas inúmeras fizeram sacrifícios 100

no interior de templos grãos, em alcaniças turcas. 102

Desde que Cristo descendeu dos céus sobre este mundo  
tem perseguido os ímpios e impuros sacrifícios  
e a bela morte demonstrou também a este mundo. 105

E só à alma tirarem-te não lhes foi o bastante:  
mas irreconhecível és, cortaram-te as belezas.

E eis que o corpo, ó nossa irmã, mostra-se à nossa frente,  
mas a tua forma não se vê, oh quanta impiedade!

Mas a alma quando se vai leva consigo a imagem. 110

Ai, formosíssima irmã, nós não podemos ver-te!

A tua alma te deixou, perdeu-se a tua beleza.

O cão foi que te assassinou, desfez as tuas belezas.

Oh violência dos bárbaros, vileza e crueldade!

Oh infeliz, que sofreste tu da máxima injustiça! 115

E acaso não vê Deus do céu teu sangue derramado?

E suportaste, Plácido, tão grande impiedade?

Acolhe e toma, nossa irmã, dos teus irmãos o choro.

Toma fonte de lágrimas, imaculada e pura.

Única nós te tínhamos, nosso grande consolo. 120

És morta, como cremos nós – e Deus seja louvado,  
seja louvado pois manténs a virgindade, moça.”

Sofreram eles muito então por sua irmã chorando,  
e buscando com atenção não conseguem achá-la.

Fazem uma cova comum e a todas lá sepultam 125

e para o emir voltaram-se com coração raivoso.

Desnudaram as lâminas, empunham as espadas

e então de pé ante o emir lhe dizem desta sorte:

“Ó emir, primeiro emir, e cão das terras sírias  
a nossa irmã roubaste-nos, dela tu não nos prives. 130  
Ou nos mostras a nossa irmã, ou também te cortamos.”

E assim ao vê-los o emir amedrontou-se muito;  
de pé se pôs e perguntou: “Quem sois e de que parte,  
de que linhagem descendeis das terras da România?”

E então o primogênito responde desta sorte: 135

Acontecemos nós de ser duma grande linhagem:  
Pela parte de nosso pai pertencemos aos Ducas,  
e a família da nossa mãe é a dos Cirmagastros.  
Doze tios nós tínhamos, e ainda mais seis primos.

Por levante no exército nosso pai exilaram. 140

Se aqueles encontrassem-te, a Síria não verias.  
Cinco irmãos gerou nossa mãe, os vês na tua frente,  
e uma irmã nós tínhamos, a que é do Sol nascida,  
feliz nós a fazíamos com as nossas façanhas.” 144

E então por sua vez o emir desta sorte responde: 148

“O nosso pai foi Aarão, Caruel o nosso tio, 145  
e Muselão, o célebre, pai de nosso pai era,  
e foram sepultados lá na tumba do profeta. 147

A mim nunca foi páreo toparca ou estrategico. 149

Eu debandei exércitos de romeus e de persas 150  
e baluartes conquistei muitos, e governantes  
prisioneiros eu capturei persas e soldados;  
o vexame que causastes-me não hei de olvidar nunca.

Desde que pus-me a praticar façanhas grandiosas,  
 jamais apareceu alguém capaz de superar-me 155  
 e guerrear, bravo, e tomar de mim o meu espólio.  
 E isto que fizestes-me não hei de olvidar nunca;  
 envergonhei o exército e toda a minha estirpe.  
 A vida eu não desejo mais – que eu morresse agora!  
 Mas chega de muito falar e de tagarelice 160  
 e abertamente digo-vos aqui toda a verdade:  
 se for de vossa aprovação ter-me como cunhado,  
 está comigo a vossa irmã, e não sofrais por ela.  
 E isto eu tenho a vos dizer e faço o juramento  
 pelo profeta Maomé, o bom e grandioso: 165  
 nem eu palavras disse-lhe, nem ela beijos deu-me.  
 Sempre pelos seus cinco irmãos noite e dia esperava  
 e por isso mantive-a escondida e enganei-vos.  
 A fim de achardes vossa irmã, entrai na minha tenda.  
 Muitas os ímpios árabes tomaram, além dela, 170  
 venderam-nas, mataram-nas, injustos e impiedosos  
 e coube a mim a vossa irmã na partilha do espólio  
 e muito bem eu a guardei por ser ela formosa.  
 Mas ide agora e recebei donzela intocada;  
 sendo ela formosíssima e de grande nobreza 175  
 eu abandono a minha fé e a minha grande glória  
 e um cristão eu faço-me e retorno convosco.”  
 E vão-se então os cinco irmãos para dentro da tenda  
 e de lenho aromático um belo leito encontram,

e em cima de ouro um cobertor, e em cima está uma moça 180  
e a esbelta recostava-se como uma maçã murcha,  
chorava e lamentava-se, por seus irmãos clamava.  
Mesmo desvanecendo-se, igual ao sol brilhava  
e era como um raio de sol a mui formosa moça.  
A beleza murchava-se da formosa donzela; 185  
quanta desgraça e humilhação e obra da maldade!  
E no que viram seus irmãos a moça que murchava,  
suspiram eles de uma vez e falam desta sorte:  
“Donzela esguia, ergue-te, irmã nossa querida;  
nós por morta te tínhamos e por punhal cortada 190  
mas Deus guardou-te muito bem por seres tu formosa.  
O desalento fez murchar a flor da tua face.  
Pelo afeto que temos-te nós não tememos guerras.”  
Então os cinco beijam-na e perdem os sentidos;  
uns a beijam nos lábios e outros nos seus olhos. 195  
Os cinco irmãos e mais o emir sentados se reúnem:  
chegam assim à decisão, todos conjuntamente,  
de cunhado tomarem-no, partirem à România.  
E no ato o emir decide-se e conservou consigo  
seus mancebos magníficos que tinha por diletos; 200  
Deu o decreto aos demais e vão-se para a Síria.  
E novamente foi o emir para perto da moça  
e, com os irmãos da mulher, parte para a România. 203/204  
À frente os seus mancebos vão e atrás o emir os segue 205  
e a moça vai num palanquim, levam-na cinco mulas;

seus cinco irmãos escoltam-na por toda a sua volta.  
E pôde toda a gente ver esta alegria toda;  
na retaguarda seguem-na, à moça admirados;  
a leva de cativos vêm e todo o seu espólio, 210  
o modo como os libertou pelo amor duma moça;  
cantam Kírie elêisson por terem-na salvado  
e agora celebrava-se por todo o universo  
que donzela belíssima havia derrotado  
tropas de cerca de cem mil com suas belas graças 215  
e trazido de volta o emir, da Síria o primeiro.  
E, após a bênção receber, com ela deleitou-se.  
E após com ela se deitar, com a do sol nascida,  
geram menino esplêndido, o Digenis Acrita,  
o astro de luz da manhã, o sol que ilumina, 220  
e irradiou a sua luz por todo o universo,  
entre apelas e intrépidos dotado de grã força.  
Nasceu, cresceu e completou apenas quatro anos  
e começava a aprender do seu pai as bravuras.

\* \* \*

(E com anos muitos passados) 225  
a sua mãe lhe enviou da Síria uma carta,  
carta repleta de aflições, de prantos, de censuras:  
“Meu filho queridíssimo, minh’ alma, meu suspiro,  
por que os olhos turvaste-me, por que tu te perdeste?  
Tu desonraste os ancestrais por toda a terra síria; 230

os aldeões censuram-nos por nossas vidas todas.

Não há donzelas em Bagdá ou em Pastrá, no forte, 232/233  
 não há donzelas belas lá, embaixo, em Babilônia,  
 [em formosura e resplendor] ao sol equivalentes? 235

Das donzelas de Cálepe nobres não te recordas,  
 que resplandecem como o sol, recendem como o almíscar?

E não recordas, filho meu, donzelas que amavas  
 e ora aos peitos golpeiam-se, consolo não encontram?

Não te recordas, filho meu, dos teus soberbos filhos? 240

A mim agora culpam-me e fazem-me censuras  
 todos no nosso exército, toda a demais família,  
 fazem censuras contra mim, por tua causa, filho.

Ouvi que geraste um varão, que é dragão da Síria,  
 e ai de mim, e ai de mim, se os Cassissos souberem 245  
 ai de mim se souberem-no em Emek e Orazavuro;  
 a mesquita de Maomé, o grande, que não abram,  
 para amaldiçoarem-te chorando em sua tumba.

E não recordas, filho meu, o que nós dois fizemos?

\* \* \*

E em seguida fomo-nos à tumba do profeta 250  
 e a cabeça curvaste-me e dei-te a bênção, filho,  
 e no que terias galardões e glórias grandiosas  
 da tua estirpe abriste mão, de toda a tua Síria.

E não recordas, filho meu, do teu avô os feitos,



quantos romeus ele abateu e quantos fez escravos? 255  
 Ele lotou os cárceres com nobres romeus muitos.  
 E não recordas, filho meu, do teu pai as façanhas?  
 Icônio ele saqueou, e foi até Amôrio,  
 e então a Nicomédia foi, de Prêneto apossou-se  
 e se lá não houvesse o mar, além teria ido. 260  
 E Mustarchide, o meu irmão, teu tio, também partira,  
 do Hermão o curso ele subiu, de Zigo tomou posse  
 e mais a Armênia devastou, causando muitos males.  
 E não recordas, filho meu, do teu pai as façanhas,  
 quantas donzelas arredou para os fortes da Síria? 265  
 E tu que foste abandonar os teus parentes todos 267  
 e os nobres amigos teus por amor de roméia.  
 Como te desencaminhou esta que come porco  
 e abandonaste a tua fé e toda a tua Síria? 270  
 Tu a tinhas entre os servos teus, fizeste-a tua senhora 271/272  
 e ela se despe e tu a tens contigo nos teus braços.  
 Mas se quiseres, filho meu, ainda a minha bênção,  
 mandei-te para aí corcéis seletos e velozes, 275  
 e imberbes moços árabes todos bravos e nobres,  
 quinhentos senhores também em couraças douradas  
 e a coura dourada, por fim, que o teu pai possuía.  
 Monta no corcel carmim e veste esta couraça 279/280  
 e, cavalos seguindo-te, ninguém há de alcançar-te.  
 Mas, filho, se a amas demais conforme o que me é dito,  
 [apanha a donzela e então vem] trazendo-a contigo.

Contudo, caso rápido aqui tu não vieres,  
pelo profeta Maomé, o bom e grandioso, 285  
teus filhos não de exterminar e a mim não de afogar-me;  
outros nos braços não de ter as tuas belas moças.  
E se acaso rápido aqui tu não vieres  
visitarei o túmulo, em Meca, do profeta,  
minha cabeça hei de inclinar sobre a bênção primeira, 290  
e a minha maldição terás sobre a bênção dos pais.”  
E então a carta entrega-lhes, partem para a România,  
chegaram e acamparam-se por lá, em Calcopetra.  
Mandaram para aquele emir a carta, às escondidas,  
e assim eles disseram-lhe pelo seu mensageiro: 295  
“Nosso comandante, emir, a lua brilha cheia,  
se enquanto é noite vamo-nos, a lua brilha ainda.”  
Então a carta leram-lhe e assim eles diziam  
e ouvindo a carta o emir sentiu doer-lhe a alma,  
as entranhas arderam-lhe, seu coração desfez-se; 300  
ouviu falar de sua mãe, lembrou-se dos seus filhos  
e das moças belíssimas que muito desejava,  
e a carta pôs-se ele a ler beijando-a em seguida.  
Rugia como um leão, foi-se adentro do quarto  
e com sua bela fala então e seus desígnios conta, 305  
e lhe dizendo coisas tais declara deste modo:  
“A minha mãe me enviou da Síria uma carta  
e bravos moços me enviou a fim de me levarem,  
e me levarem rápido, para que eu vá com eles,

para que eu veja a minha mãe e novamente volte.” 310

E a moça ouvindo coisas tais suspira pesarosa  
e as lágrimas brotaram-lhe, desfez-se a sua mente;  
na mente o pensamento então se faz de delatar  
aos cinco doces irmãos seus o que o emir dissera,  
mas novamente abalam-na convulsões e conflitos; 315  
e o pensar persuade-a a não comunicá-lo,  
não expor os recônditos segredos de seu belo.

E o mais jovem dos irmãos viu isto no seu sono;  
e assombrado ergue-se, aos seus irmãos declara:  
“Eu acabei de ver, irmãos, um sonho desta sorte: 320  
em Calcopetra vi falcões voando pelos ares  
e a adentrar a câmara ia uma águia dourada  
atrás de pomba alvíssima, tão branca quanto a neve,  
e eu estendi as minhas mãos e apanhei a ambos  
e por sentir na alma dor tão cedo levantei-me.” 325

E então o primogênito responde deste modo:  
“Parece, irmãos, que os falcões são homens raptadores  
e esta águia dourada é, parece, o cunhado,  
e a pomba branca a nossa irmã – mal que ele não lhe faça!  
Mas montemos e vamo-nos, apanhemos as armas, 330  
para onde vimos os falcões, onde vimos o sonho.”  
Os cinco montam e se vão rumo a Calcopetra.  
Acharam lá os árabes, os nobres sarracenos;  
com risos declararam-lhes (que não lhes suspeitassem):  
“Bem-vindos, bravos, todos vós, falcões do nosso cunhado; 335

por que aqui apeastes-vos e à casa não viestes?”

Um sarraceno pronunciou, Musafar o seu nome:

“A noite ontem nos achou e aqui nós nos quedamos.”

E vão-se então os cinco irmãos em direção à casa;

acham com balbúrdia o emir e deste modo dizem: 340

“Mandaram para ti corcéis seletos e velozes,

e imberbes dentre os árabes mancebos aguerridos,

e a coura dourada, por fim, que o teu pai possuía;

e se o que queres é partir das terras da România,

apanha hoje o que é teu, o que trouxeste leva. 345

Nossa irmã, abandona-a, o teu filho renega

e havemos de criá-lo nós e Deus há de vingá-lo.

Não desejes daqui, emir, partir às escondidas,

e tão logo alcançarmos-te, não mais verás a Síria.”

E ao escutá-los o emir amedrontou-se muito, 350

a mente apavorou-se-lhe e nada respondeu-lhes.

Dando rugidos de leão foi ele quarto adentro,

e deste modo à moça diz, fazendo-lhe censuras:

“Assim é que são os Cristãos e assim guardam os votos?

E não lembras o que sofri por ti desde o início? 355

No início escrava te tomei do lar da tua família

e és tu agora que me tens como a um escravo

e, conforme ordenavas-me, o que querias tinhas.

No início serva te tomei, fiz-te minha senhora.

A mim nunca foi páreo toparca ou estrategico. 360

Nunca alguém discordou de mim – disso ninguém se gabe;

e o teu desejo me forçou e vim para a România;  
da minha fé eu abri mão, senhora, por tua causa,  
dos meus jovens esplêndidos, a fim de vir contigo;  
e agora eis que mal fazes-me e contra mim conspiras: 365  
desejam os teus cinco irmãos matar-me desta feita.  
Mas se a espada eu sacar e a mim próprio matar-me,  
os nobres romeus amanhã fazer-te-ão censuras,  
de que este era o teu amor e tu eras o amor dele.

\* \* \*

Espadas matam os varões, o Hades às donzelas. 370  
Mas, alma minha, coração, meus olhos, meu suspiro,  
Não te amargures, digo-te, não sintas dor por isso.  
É que o amor me obrigou, só por uns poucos dias,  
que sinto pela humilde mãe e os meus parentes todos:  
desejo ir-me para os ver, e retornar de novo. 375  
Com os meus olhos, sim, eu vi da minha mãe o pranto  
[e pelas suas lágrimas] é que eu estou partindo.  
E pelo terrível juiz, que o mundo inteiro teme,  
que temem todos os Cristãos, os Sarracenos, todos,  
hei de quedar-me entre os meus doze dias e noites, 380  
e vinte e quatro mais serão até que eu vá e volte.”  
E a donzela diz então, suspira pesarosa:  
“Que seja testemunha o Sol, que brilha sobre o mundo:  
do dia em que mostraste-me de tua mãe a carta

e desde que contaste-me teus segredos ocultos, 385  
 se os revelei aos meus irmãos, ou de gente nascido,  
 que amarga morte eu venha a ter, tal qual eu não espero,  
 privada seja eu da luz do Sol resplandecente.”  
 E, para trás voltando-se, em seguida a donzela  
 dizia para os seus irmãos com coração raivoso: 390  
 “Por que agora o afligis, irmãos meus estimados?  
 Por que assim o censurais e ele veio aflito?  
 Chorando e lamentando-se repousa sobre o leito  
 e rugue igual a um leão e igual ao mar bafeja  
 e pela dor que ele tem, do mundo quer partir-se. 395  
 Porém foi de vosso querer que eu o tomei esposo,  
 e vós mui bem vos recordais que foi por minha causa  
 que ele negou a sua fé e um Cristão tornou-se,  
 veio para a România por mim e por vós cinco  
 e eis que agora o amargurais e ele me censura. 400  
 E ele para mim mostrou da sua mãe a carta  
 e assim confiou-me e revelou a mim a sua vontade:  
 aflige-o a maldição da mãe, e quer partir por isso.  
 E a maldição da vossa mãe como vós observastes  
 no instante em que atingistes vós a beira do penhasco? 405  
 Perante a maldição da mãe a morte não temestes.”  
 Os seus irmãos proferem-lhe palavras de consolo:  
 “Qual nossa vida temos-te e qual nosso suspiro  
 e por isso afligimo-nos, não vá e lá se quede;  
 contudo, se em mente tem retornar novamente, 410

ir para ver a sua mãe e então voltar de novo,  
que venha de imediato a nós para fazer-nos juras  
de não tornar-se um árabe – de ti que não se olvide.  
E o seguiremos ao partir, e Deus há de ajudá-lo.”  
E junto com a sua irmã põem-se de pé postados 415  
e adentro vão da câmara, ao leito do cunhado,  
e ao jovem viram eles lá, deitado no seu leito;  
o seu queixo apoiava-se sobre o punho cerrado,  
o olhar enfurecera-se qual leão atiçado;  
caíam-lhe as lágrimas como as chuvas de maio. 420  
E o jovem bravo no que viu os seus cinco cunhados,  
pôs-se de pé mui rápido e encarou-os todos.  
Aqueles pronunciam-lhe palavras amainadas:  
“Não fiques pela tua mãe assim aflito, bravo.  
Ontem montamos nos corcéis nós cinco juntamente 425  
e partimos em direção todos a Calcopetra  
a fim de que caçássemos um animal selvagem;  
e ao longe divisava-se, do outro lado do rio,  
fila de estacas com corcéis a elas amarrados.  
E os cinco fomos para ver em rápido galope 430  
e achamos lá os árabes, os nobres sarracenos;  
uns em couras trajavam-se, outros em malhas de aço  
e eles todos em suas mãos tinham clavas ou lanças,  
compridas lanças, verde a cor, e atadas com a prata.  
No ato compreendemo-los que para ti vieram, 435  
com pressa vinham para ti desde as terras da Síria,

para ocultos tomarem-te, para ires com eles  
e nós viemos até ti, como cremos correto;  
cunhado, por ralharmos-te, censuras não nos faças.

E se queres à Síria ir, desejamos que jures 440  
que a moça nunca hás de olvidar, a que é do Sol nascida,  
nem teu filho belíssimo, o Digenis Acrita.

E nem pareça mal a ti que fizemos censuras,  
e trata agora de amainar o coração raivoso  
e plácido conserva-te e sobretudo afável, 445  
e renomado assim serás por todo o universo.

Seguir-te-emos ao partir e Deus há de ajudar-te,  
que sobre o mundo tem poder e a todos inspeciona;  
deves de novo retornar, vir para cá em breve.

Porém se acaso não voltar, cunhado, é o que tu queres, 450  
e renegar a nossa irmã e o astro da aurora,  
o teu menino Digenis, teu rebento dileto,  
esperamos todos, por Deus – que a todos observa –  
que a Síria tu não vejas mais, caso tu não retornes.”

E nisso o jovem bravo então suspira pesaroso, 455  
e as lágrimas brotaram-lhe, deste modo ele fala:  
“Senhor, se em mente eu tiver esquecer de vós todos,  
ou meu menino Digenis, meu rebento dileto,  
e se depressa eu não voltar, por minha mãe seguido,  
nem apanhar os meus irmãos para me acompanharem, 460  
nem apanhar os meus corcéis e os meus haveres todos,  
nem aos cativos libertar, os que estão na Síria,



que eu não veja o sol brilhar, sequer a luz do mundo.”

E desta feita aprontam-se a fim de o escoltarem

os cinco irmãos da sua mulher e o Digenis Acrita; 465

e o jovem bravo apronta-se para se pôr montado;

entrou em sua câmara para beijar a moça;

caíam-lhe as lágrimas como as chuvas de maio,

suspiros irrompiam-lhe como trovões e golpes,

e com as muitas lágrimas, e com os seus suspiros, 470

o jovem bravo pronunciou à sua mui amada:

“Dá-me, luz que nunca se põe, meu ícone auriforme,

o anel que enfeite serve-te no dedo pequenino,

para que o use e lembre-me de ti, minha senhora.”

O anel então ela tirou, depressa lho concede 475

e em meio às muitas lágrimas o pôs o jovem bravo;

palavras então disse-lhe num profundo suspiro:

“Que Deus te encontre, meu senhor, se tu me olvidares

bem como se lembrares-te de ter outra nos braços.”

E então os dois abraçam-se e deitam-se no quarto; 480

trocaram pela separação fortes e doces beijos.

E em seguida cavalgou, escoltam-no à partida;

à frente os irmãos dela vão e atrás os seus parentes;

e no que despedia-se dos irmãos da esposa,

mantinha atrás voltado o olhar, em direção à amada 485

e suspirava com pesar, tanto quanto podia;

e aos seus mancebos diz então: “Mancebos, aguerri-vos;

jamais deveis vos descuidar, seja noite ou dia,

para que eu volte rápido à minha desejada.

Travai batalhas todos vós com gelo, inverno e chuvas 490  
e tende sempre a atenção nas estreitas gargantas,  
para que eu não venha a tardar, cometendo perjúrio,  
nem que minh' alma doa-me, e assim a minha bela.”  
Foi-se embora então o emir, segue por seu caminho.  
Deveras ele tinha amor por sua desejada. 495  
A sua mãe e seus irmãos mandou três cavaleiros  
a fim de que levassem-lhes mensagem de sua parte.  
E começou a recontar as suas grãs façanhas  
e aos seus mancebos pronunciou, coisas assim narrando:  
“Eu creio que vos recordais, meus jovens aguerridos, 500  
do quanto já vos acudi em meio às muitas guerras;  
do quanto eu já vos salvei com as minhas façanhas.  
Vistes, mancebos, bem sabeis, lá em Milocopia,  
soldados atacaram-vos, levaram-vos atados  
e eu, mancebos, a caçar junto com cinco bravos, 505  
junto do filho de Musês e junto de Abucalpe,  
que é o neto de Maiaquê, e outros três soldados;  
e as vozes no que ouvimo-lhes, e os golpes de suas armas,  
pelo campo lançamo-nos açoitando os cavalos.  
Com as tendas deparamo-nos todas esfrangalhadas 510  
e qual coluna até os céus o pó se elevava;  
vistes como alcançamo-los, subimos nos penhascos.”  
E, no que estavam a passar um juncal impassável,  
viram um potente leão comendo uma vitela;

e então, assim que viram-no, do bravo os mancebos 515  
aos tropeções voltaram-se subindo nas escarpas.  
E quando viu isto o emir, ouvi o que ele fala:  
“Se agora eu te deixar, leão, dirás depois bravatas  
e os guerreiros esplêndidos farão a nós censuras.”  
E da bainha ele sacou, então, a sua adaga, 520  
a cabeça decepa-lhe e corta-o ao meio.  
“Avante, avante,” ele bradou ao seu cavalariaço,  
“desmonta agora, rápido, apanha-lhe a pelagem,  
as presas e as garras tem de todas as suas patas  
para as levardes vós depois ao Digenis Acrita, 525  
para as vestir e contemplar e, se puder, lembrar-nos.”  
E tão logo achegaram-se junto ao forte de Raca  
seus bravos acamparam-se perto da fortaleza;  
precipitou-se a sua mãe vinda da fortaleza  
com três criadas e com mais a parentela toda. 530  
E em seguida os anciãos vêm do forte de Raca,  
ao jovem trazem dádivas, pois não creram revê-lo.  
E desta feita a mãe do emir pôs-se a abraçá-lo,  
docemente beijava-o e deste modo diz-lhe:  
Ai de minh’ alma, ai de mim e minha má velhice, 535  
se no Egito ouvirem-no, embaixo, em Babilônia,  
hão de fazer uma inscrição no túmulo de Meca,  
à nossa estirpe e mais a ti hão de amaldiçoar-nos.  
Meu filho queridíssimo e brilho dos meus olhos,  
minh’ alma e meu coração, [acaso tu não viste,] 540

não viste, belo filho meu, a tumba do profeta?”

E então o emir por sua vez à sua mãe responde:

“Cala-te, minha mãe, que é isto que tu me dizes?

A Síria toda eu percorri e avancei à România,  
das terras dos Etíopes eu fiz a travessia, 545

palavras falsas escutei, e só galhofa eram  
e estes são só ídolos, nunca os chamo de deuses.

Contudo, na România eu vi com os meus olhos  
Nossa Senhora Mãe de Deus e mãe de misericórdia  
oh, quanto eu adoro-a de toda a minha alma, 550

e eu vi mortos, minha mãe, vertendo o santo aroma;  
e o Paraíso encontra-se nas terras da România!

Somente os Cristãos detêm a fé, a verdadeira.

E qualquer um que queira vir, que venha então comigo,  
que me acompanhe rápido, pois rápido eu parto, 555

e quantos não quiserem vir, aqui então que fiquem.

Tu, porém, minha doce mãe, alívio de minh’ alma,  
à minha frente segue-te que vou à minha amada;  
mas, mãe, se acaso tu não vens, dá-me a bênção que vou-me.”

E depois disso a sua mãe, ouvi o que lhe fala: 560

Meu filho queridíssimo, vou-me aonde tu queres;  
vou-me pelo teu muito amor e pelo teu afeto;  
eu nego a minha estirpe aqui e também ao profeta,  
o grandioso Maomé neste dia eu nego.

Ai, o que fizeste de mim, ai, que de mim fizeste!” 565

E de imediato o emir salta, põe-se montado,

com o seu povo e os moços seus salta, põe-se montado,  
 e desta feita reuniu todos os prisioneiros  
 e depois ele os enviou à sua mui amada  
 e aguerridos inúmeros com os alforriados. 570  
 E separou e carregou uns duzentos camelos, 571  
 e ainda mulas, umas cem, com prata e com ouro 573  
 e carregou-as o emir com sedas mui douradas.  
 E além disso separou ainda uns cem cavalos, 575  
 todos belos e esplêndidos, com selas e arreios,  
 e deste modo o emir partiu para a România.  
 E além disso separou mil árabes formosos,  
 todos em couras trajavam-se com ouro revestidas,  
 para que fossem a marchar à frente do mancebo 580  
 e ainda a acompanhar o emir mais outros dois milhares 581

\* \* \*

E a moça e o mancebo sós no interior do quarto 583  
 beijam-se enquanto as serviçais aspergem água de rosas  
 e os lábios refrescaram-se com o doce desejo. 585  
 E então no que ouviram-no os seus cinco cunhados 586  
 lançaram-se de súbito para dentro do quarto 588  
 e, junto com a sua irmã, acharam ao cunhado  
 e faziam o que sabeis, o que os amantes fazem, 590  
 e os irmãos vexaram-se e foram para fora  
 e tinham alegria grã, uma alegria imensa.

As serviçais vão apanhar Digenis e trazem-no;	
e no que o emir o vê, dá-lhe abraços e beijos	
e pôs-se a contemplá-lo enfim e orgulhou-se dele	595
e por ser belo se alegrou, ao lado da sua amada,	
e junto com a sua mãe e mais os seus cunhados	
e todo o seu exército e a companhia inteira.	
E chegaram as cáfilas aos locais desejados	599/600
– os corcéis ao estábulo e a carga à sua casa.	601/602
Aos seus persas e árabes, seus formosos mancebos,	
a todos eles deu o emir recompensações grandes	
e receberam galardões também dos sogros dele	604α
e depois disso os dispensou de novo para a Síria.	605
Mas conservou cem árabes em sua companhia,	
e conservou a sua mãe, seus irmãos igualmente,	
e batizou depois o emir a sua gente toda	
e terras lhes agraciou e assentou-se a sua gente.	

## 4. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO

O presente capítulo constitui o núcleo teórico da dissertação. Trata-se da exposição dos pressupostos teóricos de tradução que dão subsídio para a criação do texto-alvo, e a exposição do percurso tradutório, levando em consideração a interpretação feita do poema no Capítulo 2.

Em 4.1 discuto o *status* do texto original, tendo como base para a minha argumentação a teoria de tradução de Antoine Berman, especialmente conforme se mostra em *La traduction et la lettre* (1999). Em 4.2 trato da versificação do texto-alvo; em 4.3 exponho o processo de tradução e/ou transliteração dos nomes próprios; em 4.4 elucidado o tratamento dado às fórmulas de composição oral; em 4.5 trato da criação do estilo da narrativa em português. Para finalizar o capítulo, em 4.6, seguem enumeradas as notas à tradução.

### 4.1. A tradução da letra

Conforme mostra Berman em *La traduction et la lettre* (1999), a tradução no Ocidente tem tradicionalmente como base a noção platônica de captação e transmissão de sentido de uma língua para outra, ou seja, de anexação do “espírito” que habita o “corpo” estrangeiro (a “letra”, os “signos”, o texto original materialmente falando); isso, em última análise, comprova a essência tradicionalmente etnocêntrica do ato tradutório. Pois, se tradução é transmissão de sentido, ela induz à reorganização textual submetida a valores domésticos. Transmissão de sentido, portanto, significa etnocentrismo:

Mas como essa captação platônica do sentido é “etnocêntrica”? Como essa negação de Babel é ao mesmo tempo uma redução? Afirmar que a meta da tradução é a captação do sentido é remover isto da sua letra, de seu corpo mortal, de sua ganga terrestre. É agarrar o universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido se opõe – como com o crente e o filósofo – à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra.

Mas esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*. (...) *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua*. (p. 34)<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Mais en quoi cette captation platonicienne du sens est-elle «ethnocentrique»? En quoi cette négation de Babel est-elle en même temps une réduction? Poser que le but de la traduction est la captation du sens, c'est détacher celui-ci de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre. C'est saisir l'universel et

Berman mostra como essa noção tradicional de tradução possui três dimensões: na medida em que, filosoficamente falando, ela é platônica (*platonicienne*), é também, literariamente falando, hipertextual (*hypertextuelle*) e, culturalmente falando, etnocêntrica (*ethnocentrique*). Ao propor uma analítica da tradução (*analytique de la traduction*), uma destruição dessas dimensões tradicionais salientando seus opostos, acena para as dimensões inversas: para a tradução platônica existe, em contrapartida, a tradução pensante; para a etnocêntrica existe a ética; para a hipertextual existe a poética (pp. 26-27).

Berman faz, assim, uma crítica à tradição ocidental de tradução enquanto apropriação do alheio, à qual subjaz a idéia de que o doméstico é superior ao estrangeiro. Na medida em que as línguas são múltiplas e que um significado enquanto idéia platônica pode ser materializado em corpos diferentes (em letras diferentes), extrair, por exemplo, o significado da nossa epopéia bizantina do corpo que ele habita, isto é, do texto grego materialmente falando, pressupõe uma crença de que é possível lhe dar uma forma superior, proporcionar-lhe um corpo mais belo.

Naturalmente, Berman não sugere que seja possível fazer uma tradução sem que se crie um texto novo, sem que se re-textualize a obra numa nova letra. Para Berman, somente a meta ética da tradução, de acolher o estrangeiro na sua integridade, atentando para o seu bem-estar físico, é que torna a tradução uma prática viável. O ato tradutório pressupõe, sim, uma *deformação da letra* do original. Analisando-se essa deformação, tendo-se consciência das tendências deformadoras que se impõem sobre a letra do original (pp. 52-68), pode-se praticar a tradução com maior consciência e dentro de limites éticos:

É somente em se submetendo aos “controles” (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação, que é igualmente a expressão interiorizada de uma longa tradição e da estrutura etnocêntrica de toda cultura e de toda língua enquanto “língua cultivada”. As línguas “cultivadas” são as únicas a traduzirem, mas são igualmente as que mais resistem à comoção da tradução. (p. 50)<sup>55</sup>

---

laisser le particulier. La fidélité au sens s’oppose – comme chez le croyant et le philosophe – à la fidélité à la lettre. Oui, la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre.

Mais cette infidélité à la lettre étrangère est nécessairement une fidélité à la lettre *propre*. (...) *La captation du sens affirme toujours la primauté d’ une langue*. (p. 34)

<sup>55</sup> C’est seulement en se soumettant à des «contrôles» (au sens psychanalytique) que les traducteurs peuvent espérer s’affranchir partiellement de ce système de déformation, qui est aussi bien l’expression intériorisée d’une longue tradition que celle de la structure ethnocentrique de toute culture et de toute



Deve-se atentar, porém, para a profundidade da teoria de Berman com relação ao conceito de *letra*. Tradicionalmente, a designação “tradução literal” é maldita: associa-se à má tradução, pensa-se em texto mal escrito. Letra, conforme se depreende a partir da argumentação de Berman, é, sim, por um lado, a existência material do texto em sua forma original, inclusive dentro do seu código lingüístico particular, dos signos cuja única existência possível é a da língua original, mas é também, por outro lado, a *forma* do texto, os jogos de significado. Atentar para a materialidade, não buscar uma platônica depuração do sentido em detrimento da forma, é o trabalho do tradutor com a *letra* da obra que traduz. Berman é categórico ao dizer que “traduire la *lettre* d’un texte ne revient aucunement à faire du mot à mot” (p. 13).

Valendo-se do exemplo dos provérbios, Berman mostra que atentar para a estrutura aliterativa pode ser um trabalho mais eficaz sobre a letra do que uma tradução “literal” ou uma substituição do provérbio original por um provérbio supostamente equivalente na língua de chegada. O trabalho sobre a letra não é “ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants” (p. 14).

Para Berman, a tradução é um espaço na língua de chegada onde se acolhe o estrangeiro: ela é o *albergue do longínquo*. Para que isso seja possível, a língua de chegada deve ceder espaço, deve oferecer seus recursos para erigir algo ainda não erigido sobre seu solo e com a sua matéria prima. Berman fala, assim, em *A prova do estrangeiro* (2002), da tradução enquanto *relação* que se estabelece entre o Próprio e o Outro, uma relação que teria seu equilíbrio entre a tendência etnocêntrica da incorporação e a abertura para o diferente:

A própria visada da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem. (p. 16)

Ele contrapõe à tendência *etnocêntrica* da tradução, natural ao ato de incorporar algo alheio e transformá-lo à imagem e semelhança do próprio, a sua contrabalanceadora *visada ética*:

---

langue en tant que «langue cultivée». Les langues «cultivées» sont les seules à traduire, mais ce sont également celles qui *résistent* le plus à la commotion de la traduction.

Por um lado, ela [a tradução] se submete a essa injunção apropriadora e redutora, constitui-se como um de seus agentes. O que acaba por produzir traduções etnocêntricas, ou o que poderíamos chamar de “má” tradução. Mas, por outro lado, a *visada ética* do traduzir opõe-se por natureza a essa injunção: a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*. (p. 17 [grifos do autor])

Assim, para além da simples constatação de que toda tradução é uma relação estabelecida com o Outro, coloca-se como *regulador* dessa relação a noção de ética. Tradução ruim, portanto, é tradução anti-ética (desonesta, etnocêntrica, desmesuradamente apropriadora), do mesmo modo que uma relação humana ruim seria alguma calcada em princípios éticos condenáveis.

Em suma: o que se traduz é o texto original. O que se faz com a tradução é criar um texto que seja capaz de acolher na língua de chegada a imagem da obra estrangeira e, por extensão, da cultura a que pertence essa obra. Sendo, porém, um espaço de acolhimento, a tradução não é nem pode ser *o texto original*, a obra. A tradução deve, assim, deixar o leitor inferir a existência do texto de partida, daquele texto do qual partiu este que ora lê, do texto que não é senão a razão de ser da tradução. Assim postulou José Paulo Paes:

Louvável (...) há de ser a tradução que, sem desfigurar *por imperícia* as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo.” (1990:106)

Este *quid* de estranheza é aquilo que Lawrence Venuti propõe em *The Translator’s Invisibility* (1995), em grau não necessariamente tão reduzido, para uma tradução estrangeirizante (*foreignizing translation*), na qual o tradutor se faça visível. Para Venuti, a tradução estrangeirizante é politicamente importante tanto por não ocultar o violento processo de submissão que qualquer tradução impõe ao original, quanto por buscar dentro da língua-alvo elementos marginais, que podem pôr em questão valores estabelecidos e o próprio cânone da cultura de chegada.

Essa preocupação política de Venuti tem muito em comum com a “visada ética” de Berman (cf. VENUTI, 1998: 6-7). Trata-se de um questionamento de ordem ética aplicado a um contexto bastante determinado: o meio editorial de língua inglesa que obedece aos valores do imperialismo capitalista norte-americano moderno. Permito-me, aqui, adotar o conceito de tradução estrangeirizante de Venuti tendo em vista a posição de marginalidade da literatura bizantina e neogrega. Acolher, pois, de corpo e alma, a

epopéia bizantina, dentro da proposta tradutória aqui esboçada, significa propor uma tradução em língua portuguesa que permita ao leitor entrever a existência de um outro mundo grego que não aquele que já esteja predisposto a encontrar; significa, igualmente, levando-se em conta ainda a teoria de Venuti, ativar, ou reativar no caso, elementos que se tornaram marginais no cânone da língua de chegada: por exemplo, busco na tradução reproduzir, em grau controlado, elementos do português medieval (ver 4.5).

Qualquer estrangeirização só pode ser feita com a utilização de matéria-prima doméstica (simplesmente a língua de chegada e os valores e pressupostos estéticos e ontológicos que a envolvem):

O tradutor objetiva preservar a diferença lingüística e cultural do texto original, mas somente como ela é percebida na tradução por um público-leitor limitado, uma elite educada. Isso significa, primeiramente, que a tradução é sempre etnocêntrica: mesmo quando um texto traduzido contém peculiaridades discursivas planejadas para imitar um texto estrangeiro, mesmo quando a tradução parece, nas palavras de Schleiermacher (de seu tradutor inglês), “dirigida a uma aparência estrangeira” (...), ela nunca escapa à hierarquia de valores culturais inscritos na língua-alvo. Esses valores mediam todo movimento na tradução e toda resposta a ela por parte do leitor da língua-alvo, incluindo a percepção sobre o que é doméstico ou estrangeiro; (...) (VENUTI, 1995: 101-102)<sup>56</sup>

Isso significa que o estrangeiro está no texto original e só nele, e que o que se faz numa tradução estrangeirizante é apenas sinalizar para o leitor que a obra que ele lê não é algo doméstico, não é um texto escrito dentro dos padrões estéticos considerados canônicos dentro da literatura de chegada. É isso que Venuti propõe como prática de tradução inovadora e renovadora para o mundo anglófono. A tradução estrangeirizante se constrói, assim, com alguns elementos domésticos que não são canônicos, mas está sempre imersa nos valores que são próprios da cultura de chegada.

O resultado final não é e não pretende ser o texto original em língua estrangeira, mas sim um espaço da língua de chegada em que determinadas forças estrangeiras a modelem de acordo com padrões estéticos novos.

---

<sup>56</sup> The translator aims to preserve the linguistic and cultural difference of the foreign text, but only as it is perceived in the translation by a limited readership, an educated elite. This means, first, that translation is always ethnocentric: even when a translated text contains discursive peculiarities designed to imitate a foreign text, even when the translation seems, in Schleiermacher's (english translator's) words, "bent towards a foreign likeness" (78-79; zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen (227)), it never escapes the hierarchy of cultural values inscribed in the target language. These values mediate every move in the translation and every target-language reader's response to it, including the perception of what is domestic or foreign; (...)

A execução de qualquer tradução é, em grande medida, um processo criativo. Segundo Berman, “c’est seulement en cernant la *visée du traduire* que des «recettes» anti-déformantes peuvent prendre un sens, à partir de la définition de principes régulateurs *non méthodologiques*” (1999: 69). Assim, devido à opção com relação à versificação (que será exposta no item abaixo), um certo grau de alterações sintáticas (de topicalização ou explicitação, por exemplo) teve de ser assumido.

## 4.2. Versificação

O primeiro questionamento que se faz ao traduzir-se um poema épico é: traduzi-lo em versos, mesmo que isso signifique sacrificar algo da literalidade sintática, ou privilegiar esta última, mesmo que seja em detrimento da forma poética? Consoantemente à postura adotada nesta tradução com relação à tradução literária, de que a forma está em primeiro plano, o natural é pensar-se numa tradução que transplante para a língua portuguesa a forma literária que identifica a obra, desde suas estruturas discursivas (sintaxe, em certo sentido, jogos de significado, como repetições, e outros elementos textuais, como ritmo e aliterações) até sua estrutura formal mais externa (organização textual), que é em versos.

No que diz respeito à poesia épica, porém, uma tradução em prosa não significa necessariamente uma traição da letra, principalmente caso o tradutor dê atenção especial ao ritmo em sua prosa: a épica é, de fato, o mais prosaico dos gêneros de poesia. Berman (1999), ao analisar a tradução de Chateaubriand do *Paradise Lost*, aborda o problema:

A tradução de Chateaubriand é tanto menos “palavra por palavra” que ela é em *prosa*, não em verso. Mas não se trata tampouco de uma prosificação negativa: é uma tradução naquilo que se vai chamar a partir de Baudelaire a “prosa poética”. Além disso, o poema “épico” ou “dramático” (é este o caso do *Paradise Lost*) resguarda uma relação essencial com a grande prosa. Traduzir Milton em prosa não é necessariamente traí-lo, mas sim impor-lhe uma transformação (notadamente no que concerne à tensão rítmica) cujo escopo medimos mal. É, em si, já uma tradução. Resta saber – de que gênero. (...) Pode ser que a tradução em prosa deva ser considerada como uma *possível* da tradução da poesia para *certas* obras. A interrogação fica aberta, sobretudo se se trata, como aqui, de uma tradução em prosa *literal*. (pp. 103-104)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> La traduction de Chateaubriand est d’autant moins « mot à mot » qu’elle est en *prose*, non en vers. Mais il ne s’agit pas pour autant d’une prosification négative : c’est une traduction dans ce qui va s’appeler à partir de Baudelaire la « prose poétique ». De plus, le poème « épique » ou « dramatique » (et

A interrogação fica aberta; *certas obras*. A “licença” tomada por Chateaubriand de traduzir Milton em prosa (e não numa prosa irrefletida, mas, segundo Berman, numa prosa ritmicamente elaborada), é justificável na medida em que a prosa é *literal*. Um certo grau de desvio é tolerado na medida em que, em outro plano, consegue-se um grande êxito em termos de fidelidade.

A opção por traduzir um poema em versos implica necessariamente uma menor literalidade na tradução das estruturas sintáticas, naturalmente, logo a recíproca à legitimidade é igualmente válida. Resta responder à pergunta: o que é mais importante, a “tensão rítmica”, conforme caracterizada por Berman, ou uma fidelidade às estruturas sintáticas? A letra da obra não é nem uma nem outra dessas duas essências isoladamente, mas o todo da obra, o sistema literário onde ele se une ao sistema da língua (cf. BERMAN, 1999: 141).

No caso específico do *Digenis Acrita*, diferentemente, talvez, do *Paraíso Perdido* (que é um texto erudito, não oral), defendo neste trabalho que a estrutura formal (estilo e organização em versos) é algo muito mais fundamental para o sistema literário do que as ocorrências sintáticas particulares (estas adquirem importância enquanto realizações de uma concepção textual, concepção esta que deve ser buscada no todo).

Além disso, levando-se em consideração o fato de que o uso de uma forma de verso fixa condiciona o estilo e até mesmo a organização sintática das frases, creio que uma tradução em prosa elimina uma função vital da obra, explicitando certo tipo de estruturação frasal sem seu fator condicionante: um todo que está em equilíbrio perde um pé de apoio e não se sustenta poeticamente. Tenho a convicção de que uma tradução em prosa é possível no caso do *Digenis Acrita*, mas para tal algumas outras funções vitais do texto devem ser repensadas de modo que ele se sustente e adquira, na língua-meta, um equilíbrio poético.

Os tradutores do épico bizantino lidos, exceção feita a Odorico (1995 e 2002) e Hull (1972), optaram por traduzi-lo em prosa; Jeffreys, Rizzo-Nervo, Ricks e Garrido, em suas edições bilíngües, organizam a tradução linha a linha ao lado do correspondente verso original, o que gera a sensação de traduções em verso livre. No caso de Ricks,

---

c'est le cas du *Paradise Lost*) entretient un rapport essentiel avec la grande prose. Traduire Milton en prose n'est pas forcément le trahir, mais le faire subir une transformation (notamment en ce qui concerne la tension rythmique) dont nous mesurons mal la portée. C'est, en soi, déjà, une traduction. Reste à savoir – de quel genre. (...) Peut-être la traduction-en-prose doit-elle être considérée comme un *possible* de la traduction de la poésie pour *certaines* œuvres. L'interrogation reste ouverte, surtout s'il s'agit, comme ici, d'une traduction-en-prose *littérale*.

Rizzo-Nervo e Garrido, pode-se constatar um maior ou menor êxito na formulação de uma dicção ritmada. Jeffreys, assumidamente, constrói meramente uma versão em prosa.

Hull traduz a versão G em versos brancos de dez sílabas (o metro tradicional da épica inglesa, encontrado no *Paradise Lost*); de todas as traduções lidas, a de Hull é certamente a mais elaborada poeticamente e a menos literal. Juanno (1998) é a única que executa uma tradução em prosa, visualmente organizada como tal, mas, por tratar-se da versão G, pouco nos ocupará aqui.

Odorico, por sua vez, tanto na tradução italiana de G quanto na francesa de E, afirma de partida que almeja um texto em verso:

(...) Optando por um caminho intermediário entre uma simples tradução em prosa e uma versão metrificada com pretensões artísticas (o que exigiria a habilidade literária de um grande tradutor, como Filippo Maria Pontani), tentei reproduzir ao menos parcialmente o ritmo do original: na primeira parte do verso foi usado um *ottonario* [i.e. verso de oito sílabas], na segunda um *settenario* [verso de sete sílabas], sem grande rigidez na observância dos esquemas métricos.<sup>58</sup> (1995: 226)

No que diz respeito ao ritmo, não se deve esquecer que o poema é escrito em versos (...). Evidentemente não faria muito sentido traduzi-lo em francês respeitando o verso original, e eu me senti incapaz de realizar uma tradução metrificada. (...)

Eu tentei, por minha parte, conservar um ritmo, que não é aquele do poema: os versos foram separados por uma cesura, que os divide em dois hemistíquios, sendo que o primeiro normalmente tem uma sílaba a mais que o segundo. Procurei observar a seguinte regra: de acordo com o caso, pus sete ou oito sílabas no primeiro hemistíquio, seis ou sete no segundo. Dada a necessidade de manter-me o mais fiel ao texto, e de traduzir quase palavra por palavra o poema, precisei por vezes desobedecer a esta regra e introduzir nove sílabas no primeiro hemistíquio, ou cinco no segundo, ou atingir um equilíbrio entre dois hemistíquios de sete sílabas.<sup>59</sup> (2002 : 68-69)

---

<sup>58</sup> (...) Scegliendo una via media tra una piana traduzione in prosa e una versione metrica con pretese artistiche (che avrebbe richiesto l'abilità letteraria di un grande traduttore quale Filippo Maria Pontani), ho tentato di riprodurre almeno parzialmente il ritmo dell'originale: nella prima parte del verso è stato usato un *ottonario*, nella seconda un *settenario*, senza troppa rigidità nell'osservanza degli schemi metrici.

<sup>59</sup> En ce qui concerne le rythme, il ne faut pas oublier que le poème est écrit en vers (...). Évidemment il n'y aurait pas eu beaucoup de sens à le traduire en français en respectant le vers originel, et je me suis senti incapable de réaliser une traduction métrique. (...)

J'ai essayé quant à moi de conserver un rythme, qui n'est pas celui du poème : les vers ont été séparés par une césure, qui les divise en deux hémistiches, dont le premier a normalement une syllabe de plus que le deuxième. J'ai tenté d'observer la règle suivante : selon le cas, j'ai mis sept ou huit syllabes dans le premier hémistiche, six ou sept dans le second. Étant donné la nécessité de rester le plus possible fidèle au texte, et de traduire presque mot à mot le poème, j'ai dû parfois déroger à cette règle et introduire neuf syllabes dans le premier hémistiche, ou cinq dans le deuxième, ou bien parvenir à un équilibre entre deux hémistiches de sept syllabes.

Em vista disso, optei por executar uma tradução em versos. Então, uma vez tendo decidido por uma tradução em versos, cabe o segundo questionamento: como fazê-lo? Que verso utilizar? A língua portuguesa dispõe de um grande repertório de versos; algum deles seria apropriado a um poema épico vernáculo medieval?

Tem-se o exemplo de tradução de poemas épicos clássicos em decassílabos (em que foi escrita, aliás, a grande epopéia da língua portuguesa) com Odorico Mendes. Haroldo de Campos (1994) executou sua tradução em dodecassílabos, também uma unidade métrica tradicional portuguesa. Carlos Alberto Nunes, diferentemente, recria dentro das possibilidades da língua portuguesa os hexâmetros dactílicos, com seus versos de dezesseis sílabas; ele reproduz o metro *dáctilo*, baseado na quantidade das sílabas (longa-breve-breve) por meio de sílabas tônicas e átonas (tônica-átona-átona). O exemplo de Nunes, no que diz respeito à versificação, é inspirador.

Além disso, tendo em vista o que foi discutido em 2.3, de que o *Acríta* pode ser encarado como um poema épico que apresenta várias peculiaridades estilísticas distintas da epopéia clássica, e ainda em conformidade com o conceito bermaniano de que a tradução é “transmissão de formas” (2002: 31), decidi-me por criar o verso original de quinze sílabas em português.

Além da preocupação em traduzir o poema criando decapentassílabos em língua portuguesa como uma tática de *estrangeirização*, evitei ter de encolher demasiadamente (em um terço, caso utilizasse decassílabos) o número de sílabas de cada verso e, conseqüentemente, ter de promover alterações significativas no conteúdo da narrativa.

Como foi visto acima, recriar versos de quinze sílabas foi algo almejado (com uma boa dose de flexibilidade) na tradução italiana de G e na francesa de E, por Odorico. Minha tradução, contudo, levou isso às últimas conseqüências: busquei reproduzir com exatidão não apenas o número de sílabas do verso em seu todo, mas também cuidei do padrão acentual básico, de modo a obter a cesura quase sempre entre a oitava e a nona sílabas.

Isso foi possível em português, diferentemente do francês (mas não do italiano), pois, assim como em grego, possuímos palavras oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas. O primeiro hemistíquio, que tem sempre oito sílabas, é, de fato, um verso octassílabo masculino (com tônica na oitava sílaba) ou um hexassílabo esdrúxulo (com tônica na sexta sílaba). Para preencher as exigências métricas, o poema grego apresenta como último termo do primeiro hemistíquio seja palavras proparoxítonas (e-ka-té-ve-nen, ὄ-κρί-α, λάμ-πον-τα) e oxítonas (sa-ra-ki-nús), seja palavras paroxítonas seguidas de um

pronome enclítico átono monossilábico (pís-tin + tu = pís-tin-tu), o que, na prática, gera um grupo fonético proparoxítono. Já o segundo hemistíquio corresponde sempre a um verso heptassílabo feminino (tônica na sexta sílaba) e termina sempre em uma palavra paroxítona (e-sé-nan, ó-la) ou uma oxítona seguida de pronome enclítico átono monossilábico (mi-trós + mu = mi-trós-mu). No todo do poema em grego, predominam os primeiros hemistíquios esdrúxulos.

A fim de conseguir terminações esdrúxulas em português, lancei mão dos pronomes oblíquos átonos em ênclise, do mesmo modo que o grego lança mão dos possessivos enclíticos átonos. Mesmo assim, não foi possível sempre conseguir terminações esdrúxulas em português, e assim tive de aumentar a proporção de octassílabos masculinos.

Tive a preocupação de evitar o *enjambement*, seja entre versos ou entre hemistíquios do mesmo verso; nos raros casos em que ele ocorre, procurei reproduzi-lo na tradução. Igualmente, procurei ao máximo conservar a ordem dos dois hemistíquios, tratando-os como todos semânticos traduzíveis independentemente; em alguns casos, porém, tive de inverter a ordem com o propósito de conseguir a métrica adequada.

Um bom número de versos do poema está corrompido; muitos foram emendados pelo editor (cf. ALEXIOU, 1985: xxviii-xxxvi), alguns são completamente amétricos, outros apresentam somente um dos hemistíquios. Não haveria motivo para não restituir a métrica dos versos corrompidos, uma vez que se sabe não fazerem parte como tal da literariedade do poema em sua forma original, sendo meramente frutos do acaso<sup>60</sup> (transmissão manuscrita – cf. 1.1). Sendo assim, os versos amétricos foram tratados tal qual os demais, resultando numa tradução toda ela em decapentassílabos, sem trechos prosificados ou com meios versos. Com relação à sinalefa, que no original tendencialmente ocorre, mas não obrigatoriamente, adotei total liberdade.

Naturalmente, algumas licenças poéticas fazem parte de qualquer poema: parti do pressuposto de que uma pequena porcentagem de versos imperfeitos faz parte da

---

<sup>60</sup> No caso, segundo interpretação de Alexiou e Ricks, trata-se de um infeliz acaso: copistas de quinta categoria, incapazes de executar o trabalho, que deixaram uma tarefa hercúlea aos editores modernos, os quais precisam emendar diversos trechos do poema, inserindo palavras, subtraindo-as por vezes, dentro dos horizontes da métrica do decapentassílabo, para que o verso possa ser restituído após ter sofrido uma corrosiva prosificação. Não é característica do decapentassílabo a existência de meios versos. Uma vez que os editores se esforçam por restituir os decapentassílabos, não há razão para, no processo radical de retextualização que é a tradução, deixar transparecer a imperfeição indesejada do verso em diversas linhas.



poesia e, deste modo, permiti-me criar em alguns pontos pequenas imperfeições métricas.

O que se conseguiu com os decapentassílabos, por fim?

Os versos de quinze sílabas, na prática, não diferem muito das formas de versificação tradicionais da língua portuguesa se observados os hemistíquios como versos independentes (é como um poema escrito em hexassílabos em muitos trechos intercalados por octassílabos, seguindo a norma portuguesa de não contabilizar as sílabas átonas finais); além disso, e, o mais importante, ela se aproxima muito do verso épico espanhol do *Cantar de Mio Cid*. A poesia espanhola medieval dispõe de um repertório épico popular, ao qual permito-me fazer referência na ausência do gênero em língua portuguesa<sup>61</sup> (sobre o verso da épica românica medieval, cf. SPINA, 2003: 173-187). O poema espanhol apresenta uma série de semelhanças com o *Acríta* em termos de versificação, sendo a grande diferença entre os dois o fato de aquele ser composto em versos anisossílabos; os versos do *Cid*, apesar disso, são longos, com média de 15 sílabas, e apresentam rima assonante e sempre uma cesura em torno da sua metade:

(...) Os versos mais freqüentes são, nesta ordem, os de 14, 15 e 16 sílabas. O hemistíquio, que é a mínima unidade de organização e expressão do discurso épico, também não é regido por uma regularidade matemática; os mais freqüentes são os de 7, 8 e 6 sílabas; para efeito do cômputo silábico, o hemistíquio funciona como um verso (daí a importância da cesura): se termina em palavra aguda, conta-se uma sílaba mais, e se em palavra esdrúxula, uma a menos; o segundo hemistíquio de um verso costuma ser mais longo que o primeiro. (...)

Não existe cavalgamento abrupto; (...) há apenas, em alguns casos, cavalgamento suave, como é lógico em um poema que, com toda certeza, foi composto oralmente ou seguindo muito de perto técnicas orais.<sup>62</sup> (ALCONCHEL, J. L. G. & ESCRIBANO, M. V. P. 1995: 32-33)

---

<sup>61</sup> Há, de fato, diversas manifestações de poesia oral narrativa em língua portuguesa, mas nenhuma que se enquadre na categoria das canções de gesta; o romanceiro e seus gêneros descendentes são fortemente influenciados pela poesia lírica, apresentando peculiaridades literárias bastante diversas da poesia épica em estado bruto que encontramos no *Cid* e no *Acríta*.

<sup>62</sup> (...) Los versos más frecuentes son, por este orden, los de 14, 15 y 16 sílabas. El hemistiquio, que es la mínima unidad de organización y expresión del discurso épico, no se rige tampoco por una regularidad matemática; los más frecuentes son los de 7, 8 y 6 sílabas; a efectos del cómputo silábico, el hemistiquio funciona como un verso (por eso la importancia de la cesura): si termina en palabra aguda, se cuenta una sílaba más, y si en palabra esdrújula, una menos; el segundo hemistiquio de un verso suele ser más largo que el primero. (...)

No existe el encabalgamiento abrupto; (...) sólo hay, en ocasiones, encabalgamiento suave, como es lógico en un poema que con toda seguridad se compuso oralmente o siguiendo muy de cerca técnicas orales.

O poeta de língua espanhola do séc. XIII Gonçalo de Berceo praticou versos alexandrinos com cesura épica; sendo a contagem das sílabas finais dos hemistíquios irrelevante para o cômputo de sílabas do verso segundo a norma ibérica, tem-se por vezes alexandrinos com primeiro hemistíquio esdrúxulo e segundo hemistíquio grave, o que, contabilizando-se as átonas finais como se faz com os decapentassílabos gregos, tem-se exatamente um verso de quinze sílabas (cf. SPINA, 2003: 71-73). Spina constata que “em Berceo a cesura épica com terminação esdrúxula é muito freqüente” (p. 72).

Independentemente de o que esta manifesta semelhança (há também as grandes diferenças) entre os dois esquemas métricos possa indicar (pouco importa aqui), coincidentemente ou não tem-se uma forma de verso de apreciação relativamente fácil por parte dos leitores de literatura medieval no Brasil, o que muito contribui para aumentar a receptividade aos decapentassílabos do poema grego, um metro à primeira vista totalmente estrangeiro. Com a finalidade de facilitar a compreensão e leitura dos versos, explicitarei, por meio de um espaço maior, a cesura dos versos. Essa prática não é adotada no texto grego devido à familiaridade do público helenófono com a forma métrica em questão. Note-se que os manuscritos medievais não explicitavam os versos visualmente do mesmo modo que os editores modernos o fazem. Os editores do *Cantar de Mio Cid* explicitam a cesura, assim como o fazem, geralmente, os editores de poesia nórdica antiga.

### **4.3. Nomes próprios**

Conforme demonstra Martinet (1982), os nomes próprios num texto ficcional desempenham um papel muito mais amplo do que de simples denotadores de seres ou locais; possuem, de fato, funções conotativas. Assim, a maneira como podem ser tratados numa tradução depende de uma análise do texto em sua totalidade; em vista do que um nome representa ou não para o universo ficcional da obra bem como para o universo real pressuposto do leitor, os nomes próprios podem ser ora traduzidos por um equivalente conotativo, ora adaptados foneticamente, ora conservados na forma em que aparecem no texto original.

Os nomes próprios, seja de personagens seja de locais, apresentam uma série de problemas à tradução do *Acrita*. Podemos agrupá-los em algumas categorias: antropônimos claramente gregos; antropônimos de origem árabe, em maior ou menor

grau assimilados à morfologia do grego; topônimos gregos; topônimos árabes, em maior ou menor grau assimilados à morfologia do grego; outros topônimos e antropônimos de origem ambígua. Quais deveriam ser traduzidos, quais transliterados? E como traduzi-los ou transliterá-los?

O principal fator a ser observado nestes nomes próprios é o fato de que todos eles são facilmente pronunciáveis em grego; todos eles preenchem os versos, compondo a métrica. Tendo em vista isso, parti do pressuposto de que, dentro dos versos em português, todos eles deveriam ser ao menos aportuguesados em sua grafia e pronúncia.

Os mais facilmente solucionados foram os nomes de locais conhecidos do público brasileiro moderno, que estão na sua forma canônica em grego no original: Αραβία, Συρία, Αρμενία e Νικομήδεια, que traduzi por Arábia, Síria (ou “terras sírias”, no verso 129, devido a necessidades métricas), Armênia e Nicomédia, respectivamente. Outros, certamente desconhecidos, mas passíveis de equivalência etimológica segundo a regra clássica de latinização: Ἑρμων, Ζυγός, Ικέα, Μυλοκοπεία e Πραίνετο foram transcritos por Ermão, Zigo, Icéia, Milocopia e Prêneto, respectivamente. Além desses, há um número de topônimos cuja forma é demótica, mas cuja original forma clássica pode ser facilmente inferida: Κόνιον, Αμόρι, Ηράκλιν e Χαλκοπέτριν foram traduzidos, respectivamente, por Icônio, Amôrio, Heráclio e Calcopetra.

O topônimo Οραζαβούρον foi transliterado por Orazavuro. O topônimo Βαβυλώνα foi transliterado pelo equivalente etimológico Babilônia, com a ressalva de que faz referência a duas cidades diferentes em pontos distintos da narrativa (ora a uma cidade no Egito, ora na Mesopotâmia – cf. notas aos versos 234 e 536). O mais delicado dos topônimos gregos é Ρωμανία, que traduzi pelo equivalente etimológico *România*. O termo designa as terras do Império Romano do Oriente, ou seja, Bizâncio. Alguns tradutores adotam esta solução: Odorico (2002) traduz por *Rhômanie* em francês e (1995) por *Romània* em italiano, Rizzo-Nervo (1996) por *Romania* em italiano, Garrido (1981) por *Romania* em espanhol, Hull (1972) por *Romania* em inglês; já Ricks (1990) usa a expressão *land of the Romans*, semelhante a Jeffrey, que traduz por *Roman territory*. Conseqüentemente, o adjetivo pátrio foi forjado de tal modo que não soasse algo que não designa, ou seja, romano: criei, assim, o adjetivo *romeu*, com o respectivo feminino *roméia*.

Quanto aos antropônimos claramente gregos, tática semelhante foi adotada: aqueles para os quais existe um equivalente etimológico em português foram assim vertidos. Βασίλειος, Κωνσταντίνος, Ἄδης e Χριστός foram traduzidos por Basílio (e não

Vasílios), Constantino (e não Konstantínos), Hades (e não Ádis) e Cristo (ao invés de Christós), para que soassem com maior eufonia e não intervissem negativamente na sonoridade dos versos.

O nome do herói, por sua vez, dada a recorrência com que surge na narrativa (sua importância métrica é grande, pois o nome em si pode ser visto como uma fórmula<sup>63</sup>), mostrou-se problemático também. A começar pelo prenome Basílio (que depois do título só aparece no verso 622, portanto não nos ocupa muito no presente trabalho), a forma *Διγενής Ακρίτης* deve preencher algumas necessidades. Uma simples transliteração (Digenis Akritis) não se harmoniza com a sonoridade do verso português; *Digenis*, por um lado, tem o valor de um nome simbólico (cf. Introdução, p. 8), mas o termo, além de ter uma carga semântica transparente em grego (algo como “binascido”), possui o peso de um nome próprio mitificado, o que dificulta ou até impossibilita sua tradução. Deixá-lo com a grafia costumeiramente utilizada na transliteração não induz a uma pronúncia distante da grega, nem o torna cacofônico em português, logo decidi manter a forma tradicionalmente utilizada como transliteração: *Digenis* (esperando-se que o leitor brasileiro pronuncie-a como oxítone, de acordo com nossas regras ortográficas). Já o termo *Akritis* mais do que um nome designa uma função militar; originalmente seria um epíteto, que, de tão visceralmente associado ao personagem, passou a fazer parte de seu nome. Optei, assim, por transliterá-lo seguindo a lógica de latinização de palavras clássicas: *akrites* dá *acrita* (como *Selenites* dá *Selenita*).

Quanto aos antropônimos árabes, o tratamento variou. No caso de *Μαχουμέτης* não haveria razão para não traduzi-lo por Maomé. Nomes árabes bastante grecizados foram aportuguesados com o intuito de gerar híbridos: *Καροήλης*, *Ααρών*, *Μαϊακίης*, *Μουσταρσίτ(ης)*, *Μούσης*, *Μουσελώμ*, *Άποχάλπης*, *Μουσουφρης* foram transcritos respeitando tanto a forma grega que se tem no texto, já cristalizada e mitificada, quanto a origem árabe na medida em que se pode traçá-la: Caruel, Aarão (aqui a ligação com Harun é bastante discutida, por isso não a forcei), Maiaque (e não Maiaces), Mustarchide (não Mustarsites), Muses, Muselão, Abucalpê (não Apocalpes) e Musafar (não Musufres) respectivamente. O intento aqui foi de respeitar a grecidade dos nomes mitificados (na medida em que não foi buscada uma reconstituição das formas árabes originais), mas sem apagar o elemento de cor local que sua origem árabe confere ao

---

<sup>63</sup> Hemistíquios preenchidos totalmente com o *Διγενής Ακρίτης* como no v. 639, por exemplo.

texto. Em outras palavras, tentei traduzir os nomes árabes conservando o filtro da língua grega.

Quanto aos topônimos árabes, adotei duas posturas, na medida em que o local é ou não conhecido do público brasileiro. Assim, Παγδᾶς e Μάγγε/Μακέ foram aportuguesados por Bagdá e Meca. Os demais, Παστρᾶ, Ραχέ e Χάλεπε, foram transliterados mais ou menos fonologicamente, na medida em que se possa pronunciá-los confortavelmente em português: Pastrá, Raca e Cálepe, respectivamente. Diferentemente, o termo Ἐμέκ, com terminação consonantal, não está assimilado à fonologia grega, e, do mesmo modo, deixei-o Emek em português.

Em suma: a consistência etimológica foi buscada, mas não levada às últimas conseqüências. Todo o processo de transliteração e tradução dos nomes próprios está submetido a uma narrativa metrificada e mitificada, e teve que preencher suas necessidades.

#### 4.4. Fórmulas

Conforme foi mencionado em 2.3, constata-se o uso de fórmulas no *Acrita*. Tive a preocupação de traduzir, na medida do possível, expressões que em grego são iguais por formas iguais em português. Há casos simples, como 178 e 339:

Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοί || εἰς τὴν τένταν ὑπαγαίνουιν (178)  
[E então os cinco irmãos || à tenda vão]  
Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοί || εἰς τὸν οἶκον ὑπαγαίνουιν (339)  
[E então os cinco irmãos || à casa vão]

Aqui os dois versos são praticamente idênticos, a única diferença sendo o complemento adverbial (ora *à tenda*, ora *à casa*). A minha tradução apresentada no Cap. 3 é:

E vão-se então os cinco irmãos para dentro da tenda (178)  
E vão-se então os cinco irmãos em direção à casa (339)

Pude manter a identidade entre os primeiros hemistíquios, mas, sendo forçado a alongá-los com o verbo, foi necessário alongar também o segundo hemistíquio, agora sem verbo, com termos distintos. Assim, conservei o tom formulaico dos versos, sem, contudo, reproduzi-los em todos os aspectos.

Todavia, o verso 65 igualmente compartilha dessa fórmula:

Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοί || τὰς τέντας ἐγυρεύσαν.  
[E então os cinco irmãos || nas tendas procuraram]

Aqui, porém, dado o uso de um verbo diferente, não tive meios de reproduzir a estrutura. Minha tradução (Cap. 3) ficou:

E em seguida os cinco irmãos procuram pelas tendas

Um outro exemplo problemático é o dos versos 415 e 589:

Οἱ πέντε ἀντάμα ἐστάθησαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των (415)  
[Os cinco juntos puseram-se de pé || junto da sua irmã]  
καὶ τὸν γαμπρόν τους ἤῤρηκαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των (589)  
[e ao seu cunhado encontraram || junto da sua irmã]

Devido à terminação oxítone de *irmã*, inverti a ordem dos hemistíquios na minha tradução (Cap. 3). Atentei para efetuar a mesma inversão em ambos os versos, a fim de conservar a repetição formulaica. Quanto aos demais casos de repetições simples, como da expressão μητρὸς κατάραν (versos 2, 3, 403 e 406), pude manter na tradução (Cap. 3) a repetição nos versos 2, 403 e 406. No verso 3, devido ao fato de ocupar o segundo hemistíquio e não julgar aqui conveniente uma inversão entre os dois hemistíquios, tive de encontrar uma alternativa paroxítone para a expressão *da mãe*, traduzindo-a, assim, por *maldição materna*.

Outras repetições, não facilmente interpretáveis como formulaicas, são analisadas no item a seguir ou em notas (4.6), quando problemáticas.

#### 4.5. Estilo

O estilo é o ponto mais importante na recriação da letra – *estilo* visto enquanto concepção textual em função da língua. A importância que dou ao estilo da narrativa na recriação da letra é justificável levando-se em conta o que diz Zumthor; ele observa (generalizando a partir da *chanson de geste*):

O estilo é a própria essência da obra literária medieval. O único elemento positivo que o constitui é sua estrutura forma.

(...)

O discurso poético como tal é determinado mais por sua forma do que por seu significado conceitual ou afetivo. Nenhuma obra medieval pode ser adequadamente definida por seu conteúdo.<sup>64</sup> (1970: 816)

Boise-Beier mostra como uma atenção especial dada ao estilo do texto que se traduz é pressuposto para a execução de uma tradução responsável; com a análise estilística, encontram-se os pontos que devem, de alguma maneira, ser reproduzidos no texto-alvo:

Uma análise estilística de qualquer poema revela pontos que requererão uma atenção particular na tradução. Isso não significa que qualquer figura estilística possa ou deva ser vertida do mesmo modo no texto traduzido conforme no original. Mas se uma figura similar não é disponível na língua-alvo, ou não pode ser usada neste ponto sem sacrificar o sentido ou o som da versão traduzida, outras maneiras de se transferi-la devem, então, se possível, ser encontradas.<sup>65</sup> (1994: 404)

Além das repetições formulaicas, conforme visto no item anterior, que são geralmente sintagmas, hemistíquios ou até versos inteiros que se repetem inalterados em trechos distintos da narrativa, existem repetições de palavras, estruturas ou expressões em trechos delimitados da obra. Essas repetições podem ser vistas como uma das funções vitais da tradição poética oral; sobre a repetição na poesia primitiva, Spina (2002)<sup>66</sup> diz:

O elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo, bem como das artes decorativas, é a *repetição* [destaque do autor]. Nas artes decorativas a repetição

---

<sup>64</sup> Style is the very essence of the medieval literary work. The only positive element which constitutes it is its formal structure.

(...)

The poetical discourse as such is determined more by its form than by its conceptual or affective meaning. No medieval work can be adequately defined by its contents.

<sup>65</sup> A stylistic analysis of any poem reveals points which will require particular attention in the translation. This does not mean that any particular stylistic figure may or must be rendered in the same way in the translated text as in the original. But if a similar figure is not available in the target language, or cannot be used at this point without sacrificing the sense or sound of the translated version, then other means of transferring it must, if possible, be found.

<sup>66</sup> O autor, nesta obra, analisa as “formas poéticas elementares” (p.13) e avalia a poesia que chama “primitiva”; afirma de partida que: “A poesia primitiva, entretanto, não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva.” (p. 15) Apesar de ter passado por um período de maturação literária, o *Digenis Acrita* tem suas raízes justamente nessa poesia elementar, associada ao canto, e essas raízes estendem-se por seu tronco permitindo-nos sentir no poema manuscrito muito do frescor da poesia oral coletiva.

explicar-se-ia, por um lado, pelo prazer que sentimos em repetir certo traçado ornamental, bem como em fazer suceder a mesma cor em intervalos iguais; por outro, pelos movimentos regulares oriundos da técnica do trabalho. (...) Mas nas artes fonéticas a repetição é determinada por causas mais complexas. Acontece que nem sempre as circunstâncias que despertam emoção nos primitivos coincidem com aquelas a que está ligado o nosso mundo emotivo. (p. 44)

A tradução teve como objetivo reproduzir as repetições, na medida do possível com fidelidade, nos casos em que elas ocorrem na narrativa em grego. A expressão καὶ εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένες, por exemplo, surge no segundo hemistíquio do verso 79 e novamente nos versos 81 e 87:

As moças encontraram lá, **encharcadas em sangue**:  
dumas faltavam-lhes as mãos, de outras as cabeças,  
todas cortadas por punhais e **encharcadas em sangue**.  
Os braços estenderam-lhes, sustentam as cabeças  
e os rostos observam-lhes para a irmã encontrarem  
e a todas examinam-nas, encaram-nas postados  
e não podem reconhecer a irmã de nenhum modo.  
Com terra enchem suas mãos, nas cabeças despejam,  
já que amontoadas são e **encharcadas em sangue**.  
(versos 79-87)

Essa repetição não se deve interpretar como uma simples fórmula de composição oral, uma vez que, fora deste trecho, não torna a aparecer ao longo do poema inteiro; antes, trata-se de um recurso estilístico consciente (a fórmula, na interpretação tradicional, é usada inconscientemente), que reforça a imagem; tem quase o poder poético de um refrão, que encerra uma dicção epigramática; reitera o terror suscitado pela imagem.

Jeffreys (1998) traduz este trecho assim:

There they found the girls **dripping with blood**,  
Some lacked hands, others their heads,  
They had been stabbed with daggers and were **dripping with blood**.  
The brothers stretched out their hands, they picked up the heads,  
And they looked at the faces too, to find their sister;  
They examined all of them, they stood and looked at them  
But in no way they could recognize their sister  
Because the girls had been crushed together and **covered in blood**.<sup>67</sup>  
(pp. 243-245)

---

<sup>67</sup> A discrepância dos últimos versos aqui se deve a uma interpretação radicalmente diferente que Jeffreys faz do manuscrito (ver nota ao verso 86 em 4.6).



Parece injustificável a substituição da expressão *dripping with* por *covered in*, uma vez que nos versos próximos 79 e 81 (onde a repetição é mais desafiadora), a tradução a conservou.

Rizzo-Nervo (1996), por sua vez, elimina a repetição na segunda ocorrência:

Qui trovarono le fanciulle che **guazzavano nel sangue**.  
Di alcune mancavano le mani, di altre le teste,  
erano accoltellate e **immerse nel sangue**.  
Tendono le braccia, afferrano le teste,  
guardano anche i volti per riconoscerla,  
tutte le rivoltarono, stanno a guardarle  
ma non possono affatto riconoscerla.  
Presero dal suolo la terra, ne cospargono le teste,  
infatti erano ammucciate e **guazzavano nel sangue**.  
(p. 63)

A eliminação do recurso poético da repetição é manifesta: o *que* é dito tem uma importância menor do que *como* se diz. Uma terceira explicitação da imagem, com a mesma expressão, certamente não teria o intuito de trazer uma informação, mas, precisamente, o de reafirmar uma imagem, um padrão visual. Alterar a palavra chama a atenção do leitor para o conteúdo semântico da frase, o que, ao invés de enriquecer o supostamente monótono estilo, desvia o foco e adultera um todo poético que está em equilíbrio. É algo como querer retocar um padrão visual egípcio, que não tem perspectiva, com lápis de cor, com o propósito de criar uma ilusão de profundidade adicionando-se luz e sombra: o que se conseguiria seria explicitar a deformação anatômica das figuras, sem tornar a imagem mais realista e descaracterizando-a.

Ricks (1990) recria as repetições, utilizando a expressão *wallowing in blood*; Odorico (2002) dá a devida atenção às repetições, inclusive criando um elemento, neste caso, que intensifica e destaca a repetição:

Là-bas ils trouvent les jeunes filles, **noyées dans le sang** :  
à certaines manquaient les mains, et à d'autres manquait la tête,  
elles étaient coupées en morceaux et **noyées dans le sang**.  
Alors ils étendent leurs mains et soulèvent toutes ces têtes,  
et ils scrutent tous ces visages, ils veulent trouver leur sœur.  
Du sol ils prennent de la terre, la jettent sur ces têtes,  
car elles étaient l'une sur l'autre, toutes **noyées dans le sang**.  
(p. 78)

Aqui o termo *toutes* não elimina a repetição, mas reforça-a, chamando a atenção do leitor para ela. Ele, inclusive, cria uma repetição que não está no texto grego, com o verbo *manquait* no segundo hemistíquio do verso 80 (compare-se com as traduções

supracitadas). A concepção textual da tradução de Odorico incorpora o elemento estilístico da repetição, reproduzindo a maioria das repetições originais e, por vezes, criando outras. O resultado é exatamente uma recriação fiel à *letra*, em termos bermanianos, no que diz respeito às repetições.

Os versos 307-310 apresentam algumas repetições muito relevantes:

“A minha mãe **me enviou** da Síria uma carta  
e bravos moços **me enviou** afim de **me levarem**,  
e **me levarem** rápido, **para que** eu vá com eles,  
**para que** eu veja a minha mãe e novamente volte.”

Neste caso cria-se uma tensão com as repetições, o que confere à fala do emir uma dramaticidade ímpar. Sente-se sua impaciência. Além das repetições em pares, percebe-se nestes versos como as idéias são concatenadas hemistíquio por hemistíquio, gerando a sensação de uma sintaxe fragmentada.

Em alguns casos, optei por uma reorganização sintática dentro do verso para obter a métrica, mas tive como preocupação constante ao longo da tradução reproduzir a estruturação paratática da narrativa. Veja-se, por exemplo, os versos 178-182:

E vão-se então os cinco irmãos para dentro da tenda  
e de lenho aromático um belo leito encontram,  
e em cima de ouro um cobertor, e em cima está uma moça  
e a esbelta recostava-se como uma maçã murcha,  
chorava e lamentava-se, por seus irmãos clamava.

No original todos os versos são iniciados pela conjunção *και* (e); apenas no verso 182 tive de omiti-la, para não deixá-lo hipermétrico. Este exemplo demonstra o quão fiel pude manter-me às ocorrências da conjunção; por vezes tive de omiti-la, e, em compensação, inseri-a, por vezes, onde ela não está no original: muni-me do recurso do abuso da conjunção para completar sílabas do verso. Note-se que apenas Ricks (1990) mantém-se bastante fiel à estrutura paratática (sem preocupações métricas, traduzindo-a conforme possível em inglês).

Percebe-se nestes versos, também, uma outra característica do texto: a narrativa está no presente (vão-se, encontram, está) e muda subitamente para o pretérito (recostava-se, chorava, lamentava-se, clamava). No original a alternância se dá: υπαγαίνουιν, ήύραν, κείται, εκάθετον, έκλαιειν, οδύρετον, εζήταν (pres., pret. simples, pres., pret. imp., pret. imp, pret. imp, pret. imp). A importância dessas alterações de

tempo verbal e seu papel dentro de narrativas em vernáculos medievais já foi constatada em 2.4; aponto aqui para o modo como tratei a questão no texto-alvo.

Assim como agi com relação à conjunção *e*, tomei licença, por vezes, de alterar o tempo verbal do original com a finalidade de encontrar a métrica; em geral, mantive uma mesma proporção de presente e pretérito, ao contrário do que Jeffreys e Ricks fazem (regularizam os tempos para o pretérito). Rizzo-Nervo reproduz, por vezes, os tempos verbais; Odorico (2002), por sua vez, utiliza em trechos dramáticos o presente, evitando alternâncias abruptas, mas sem regularizar os tempos verbais para o pretérito.

Algumas construções gramaticais são obscuras (prova disso é a divergência de interpretação entre os diversos tradutores); em alguns casos, as obscuridades ou ambigüidades se devem ao caráter lacônico da dicção poética submetida à forma de versificação rígida: procurei repetir obscuridades em português, pois, em geral, elas não impedem a compreensão; os casos extremos foram analisados em notas.

Um último ponto a ser destacado no estilo buscado com esta tradução é o dos arcaísmos. Procurei, de maneira contida, lançar mão de construções gramaticais e vocábulos arcaicos da língua portuguesa, para proporcionar ao leitor a sensação de que está diante de um texto antigo. De início optei pelas formas pronominais de segunda pessoa *tu* e *vós*, que me permitiram, além disso, uma maior síntese na medida em que pude utilizar todos os pronomes oblíquos de segunda e terceira pessoas sem ambigüidades: esse sistema pronominal clássico do português é muito semelhante, em seu comportamento sintático, ao sistema pronominal do grego.

A postura que adotei de forjar marcas do tempo na tradução condiz com a visão que defendi do texto original em 4.1: não assumi o poema como um “ato de leitura”, uma, um significado construído pelo público, como querem os desconstrucionistas (como Arrojo, 2005), e sim como um objeto material, naturalmente passível de interpretações e valorações diversas, mas com existência física (visível) e, o fundamental aqui, com *existência histórica*. Evoco, neste ponto, o conceito que Walter Benjamin (in: HEIDERMAN, 2001) tece acerca da vida das obras:

A idéia da vida e da continuação da vida das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento sofria as piores limitações. (...) É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. (p. 193)

O nosso poema bizantino possui uma história, e seu corpo traz de modo indelével as marcas do tempo: é antigo em relação à língua grega de hoje, à literatura grega posterior. Nem mesmo poderíamos pensar em traduzi-lo numa terra longínqua caso não tivesse passado pelas leituras por que passou. Apontei para esse fato de modo consciente na minha tradução, e o recurso de que dispunha não era outro senão a matéria prima com que trabalhei, a língua portuguesa. Inserindo elementos de sintaxe e, principalmente, léxico medievais no texto-alvo, procurei chamar a atenção do leitor para o fato de que o que lê é uma obra medieval.

O objetivo aqui não foi de recriar fielmente o português medieval, pois isso acabaria por causar o efeito contrário do almejado. Tive em mente construir um texto com alguns elementos arcaicos da língua portuguesa como tática de estrangeirização. Steiner (2005: 353-373) mostra alguns exemplos de célebres traduções que, de tão bem sucedidas em recriar um estágio cronológico antigo da língua de chegada, acabaram por ser domesticadoras ao extremo.

Lancei mão, com relação ao léxico, de tática semelhante à de Paulo Henriques Britto ao traduzir Thomas Pynchon (BRITTO), observando a datação de vocábulos importantes no dicionário Houaiss. A diferença aqui, naturalmente, é que Britto se vê diante de um texto contemporâneo com referências explícitas a uma fase antiga do inglês, logo sua tradução busca efeito similar em português, ao passo que o nosso poema bizantino foi de fato escrito no Medievo; um texto em português medieval teria, além do problema já mencionado, a desvantagem de forçar o tradutor a uma pesquisa descomunal, acabando por tornar-se acessível apenas a pouquíssimos leitores.

Na prática, a tradução é um texto em português brasileiro contemporâneo recheado de alguns arcaísmos: além de palavras como o adjetivo *grão*, criei algumas construções como “amontoadas são” (verso 87), em que se tem o verbo *ser* em seu sentido arcaico de *estar*.

#### **4.6. Notas à tradução**

Não seria possível expor em notas todas as questões envolvidas durante o processo de tradução. Muitas das opções tomadas foram discutidas sumariamente nos demais itens do presente capítulo.

As notas esclarecem:

1) algumas questões textuais fundamentais, de caráter filológico (sem, contudo, esgotá-las, o que fugiria do escopo da reflexão proposta para esta dissertação);

2) alterações significativas na estrutura frasal que tive de impor a alguns trechos por conta de necessidades métricas;

3) alguns casos significativos de alterações frasais ou lexicais que dizem respeito ao estilo, em função do exposto nos itens 2.3, 2.4 e 4.5, como eliminação ou acréscimo de estruturas coordenadas ou repetições lexicais;

4) esclarecimento de alguns termos utilizados, com referência ao universo narrado.

As notas estão numeradas de acordo com o verso a que fazem referência.

**1.** O início abrupto do poema se deve ao fato de que faltam os primeiros versos do manuscrito E. As demais versões narram a incursão do emir pelo território bizantino, o rapto da donzela e a subsequente exortação da sua mãe aos demais filhos (que se encontravam exilados) para que partissem em busca da irmã, sob ameaça de amaldiçoá-los caso declinassem. Chegando ao acampamento dos sarracenos, os cinco irmãos oferecem ao emir um resgate pela jovem, que os desafia a um duelo; ao vencedor caberá a posse da jovem. Os irmãos discutem sobre quem deverá duelar, até que, por fim, decide-se em sorteio que o mais jovem, Constantino, terá a honra de enfrentar o emir. O verso 1 é o início da exortação que os demais irmãos fazem ao caçula.

**2-3.** A expressão μητρὸς κατάρων (de mãe maldição) é a mesma no final do verso 2 e no início do verso 3; tive de sacrificar a repetição pois não encontrei meios de criar versos metrificados utilizando uma mesma expressão em ambos os versos.

**4.** A repetição do verbo *fazer* nas expressões *fazer em partes* e *fazer vergonha* está no original; julguei-a relevante pois estabelece uma relação forte entre as duas proposições.

**15. Véu:** o termo no original é ἀετός (águia); no glossário de Alexiou (1985) o termo é interpretado como tendo, neste verso, o significado de “um tipo de tecido”, daí minha opção por traduzi-lo por “véu”; Jeffreys traduz “eagle silk”, sem explicar em nota o que significa exatamente a expressão. Rizzo-Nervo traduz por “drappo”; igualmente, Odorico (2002) traduz por “drap”, acrescentando a nota: “(...) le mot désigne un type de tissu en soie, souvent décoré par des aigles.” (p. 74). Consoantemente, Ricks (1990)

traduz por “eagle pattern cloth”. Optei pela tradução simples de “véu” seguindo o glossário de Alexiou.

**25.** O verso apresenta somente o primeiro hemistíquio no original tive de alongá-lo consideravelmente. Literalmente, o verso pode ser traduzido “o seu atrevimento eu vejo”. Note-se que se trata da oração principal, à qual está subordinada a condicional do verso anterior: por meio da inserção do termo “então” apenas reiterei a relação sintática entre as duas linhas, ao passo que a modalização (posso ver) está implícita na forma verbal grega (Jeffreys, sem qualquer preocupação métrica, o traduz como “I can see he has the daring”).

**27.** A estrutura sintática do original tem duas orações assindéticas neste verso: “Rápido montaram/cavalgaram, no campo precipitam-se.” Alterei a estrutura da enunciação para conseguir preencher necessidades métricas. Cuidei de repetir a estrutura no verso 32, alterando apenas o advérbio “rápido” para “no ato”.

**28.** Este verso tem significado obscuro. Ricks (p.31) separa-o do corpo do texto, por considerá-lo espúrio, e dá a tradução: “But his envy seeks to make him (the Emir) cowardly.” Odorico (2002: 75) traduz: “par sa jalousie il pousse l’émir à la couardise;” Rizzo Nervo (58-59) crê que este verso faz parte do discurso direto, colocando-o dentro das aspas que englobam o verso seguinte: «Σπουδὴ γὰρ καὶ ὁ φθόνος τοῦ μὴ οὐκ εἰς δειλίαν τὸν φέρη:/Αὐτός σκυλὶ Ρωμαῖος ἔν’, μὴ σὲ κακοδοικῆσι!». Traduz assim: «La sua impazienza e la sua gelosia non lo rendono certo vigliaco:/costui è un cane romeo, che non ti faccia del male!».

**29.** Literalmente: “Este é um cão romeu etc.” Tive de alongar o verso, por isso inseri a oração relativa “que vem”; trata-se de uma explicitação da dêixis indicada pelo pronome “este”, que pouco altera o significado do verso.

**30.** (...) na língua: subentenda-se “na sua língua”, ou seja, em árabe. A construção soa lacônica em grego, por isso respeitei-a.

**31.** Mulá (μούλε, vocativo de μούλος): palavra de origem árabe cujo significado aqui é “senhor”. O *Dicionário Houaiss* traz a seguinte definição para o termo pelo qual optei

na tradução: “no Islã xiita, título dado às personalidades religiosas, esp. aos doutores da lei corânica”. A utilização do termo de origem árabe em português, mesmo que com significado um pouco mais específico do que o termo no texto grego, garante a manutenção do elemento de cor local.

**32.** Ver nota ao v. 27.

**47.** Ver nota ao v. 31

**51.** Inverti a ordem dos hemistíquios na tradução. Linearmente, o verso diz: “mas que não se gabe || de que pôs exércitos em fuga”. As duas unidades sintáticas (oração principal e oração subordinada) devem estar separadas pela cesura. Utilizei a palavra proparoxítona *exército* para fechar o primeiro hemistíquio, assim tive de criar a topicalização, que serviu, inclusive, para explicitar o tom irônico da fala do sarraceno.

**53.** Exibe o dedo: gesto de rendição.

**55.** Inverti a ordem dos hemistíquios. Linearmente: “Vive, belo jovem, || é tua a vitória”. Optei por “venceste-me” em lugar de “é tua a vitória” com o intuito de obter um proparoxítono para fechar o primeiro hemistíquio esdrúxulo.

**60.** Transformei o aposto  $\delta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\ \Theta\epsilon\omicron\upsilon$  (servo de Deus) em oração relativa (que és servo de Deus), a fim de alongar o primeiro hemistíquio. Literalmente: “Ó emir, servo de Deus, cumpre o que nos prometeste”. Neste caso, julguei a ordem dos hemistíquios importante devido à reiteração do vocativo no início do verso e não lancei mão da possibilidade de criar uma esdrúxula com “prometeste-nos”; o termo *servo* não se poderia substituir por sinônimo, pois se trata de uma expressão cunhada (tanto em grego quanto em português). Com a criação de uma oração relativa estive ciente da ênfase conferida ao fato de o emir ser visto como “servo de Deus”: a ênfase está na fala, pois trata-se de um valiosíssimo ponto de aproximação entre os dois povos (ambos monoteístas) de que os irmãos se aproveitam retoricamente.

**61.** O verso não é sintaticamente subordinado no original; optei por subordinação por obter assim a forma proparoxítona com o gerúndio.

69. Virgem: no original ἄγαμος, que significa literalmente “sem núpcias”.

71. Inverti os hemistíquios para aproveitar o termo *córrego* no primeiro hemistíquio esdrúxulo.

86. Não é claro o sentido deste verso. A interpretação mais natural é de que atiram terra sobre as cabeças das mortas como uma espécie de rito funéreo. Contudo, conforme observa Ricks (p.35), a frase pode fazer mais sentido se lida entre os versos 89 e 90; neste caso, eles estariam lançando terra sobre as próprias cabeças, uma atitude condizente com o lamento que enunciarão em seguida (e, além disso, o rito funéreo será executado mais adiante).

90. Um caso raro de oração participial subordinada ao verso anterior, traduzida por oração reduzida de gerúndio.

99. O epíteto τὴν ἡλιογεννημένην foi traduzido por uma oração relativa por necessidades métricas; quando torna a aparecer no texto, foi vertido do mesmo modo. Ver também nota ao verso 60.

100-102. Fui forçado a omitir um verbo na tradução para não tornar o verso hipermétrico; literalmente: “Donzelas abateram muitas | e fizeram-nas sacrifícios / em alcanças turcas | e em grandes templos.” A proximidade semântica de *abateram* e *fizeram sacrifícios* produz quase uma redundância, por isso cri ser a omissão justificável em função da métrica.

Alexiou elimina de sua edição a expressão εἰς ναοὺς τῶν εἰδώλων que comporia o segundo hemistíquio do corrompido verso 101. Na edição de Jeffreys, mais fiel ao manuscrito, a passagem se lê: «Κοράσια ἔσφαξαν πολλὰ καὶ ἐποίκων τας θυσίας / εἰς ναοὺς τῶν εἰδώλων, / εἰς μασγίδια τουρκικὰ καὶ εἰς ναοὺς μεγάλους.» (“Donzelas abateram muitas e fizeram-nas sacrifícios / em templos dos ídolos, / em alcanças turcas e em grandes templos.”)



**109.** Impiedade: no original ἀνομία (a-nomia, “falta de lei”). Jeffreys e Ricks traduzem em inglês por “lawlessness”; Odorico encontra o termo francês “iniquité”, ao qual temos o correspondente português “iniquidade”; Rizzo-Nervo traduz o termo em italiano por “ingiustizia”. Ver também notas aos vv. 170 e 171.

**113.** Alonguei o verso executando a topicalização através de uma oração relativa.

**114.** *Bárbaros*: o termo é ἀλλόφυλοι, “de outra raça/etnia”, i.e., alguém que não é cristão ortodoxo, usado aqui em sentido negativo. O termo, conforme aponta Odorico (2002: 79) possui uma conotação cultural. Os “de outra etnia” são aqueles que não compartilham com os bizantinos dos valores culturais do mundo cristão ortodoxo. O termo *bárbaro*, em seu sentido original para os gregos antigos, designava os povos que não falavam grego nem compartilhavam de seus valores culturais e políticos. O termo, além de ser o mais apropriado para exprimir a visão carregada de soberba sobre os “outros”, estabelece uma ligação com a tradição grega conhecida do leitor brasileiro, tendo, paralelamente, a vantagem de ser uma palavra proparoxítota.

**117.** *Plácido*: o termo μακρόθυμος significa “paciente”, “complacente”. Não é totalmente claro a quem se refere o vocativo, a Deus ou à irmã. Jeffreys interpreta o adjetivo como referente a irmão, ao contrário de Ricks, Odorico e Rizzo-Nervo.

**129.** Tive de alongar a expressão σκύλε τῆς Συρίας (cão da Síria) para preencher as sílabas do segundo hemistíquio. Não haveria meios de, simultaneamente, preservar a repetição do vocativo no primeiro hemistíquio, a métrica e a repetição da expressão “da Síria” que gera o paralelismo com o verso 59. Tive de sacrificar a repetição de uma expressão com o propósito maior de manter a métrica e repetir a estrutura do verso como um todo, com o primeiro hemistíquio igual ao do v. 59.

**143.** Ver nota aos vv. 99 e 60.

**149.** *Estratego*: στρατηγός significa general; o termo *estratego* em português é listado no *Dicionário Houaiss* como “general do exército na antiga Atenas (Grécia), eleito magistrado anualmente”.

*Toparca*: preferi criar a palavra *toparca* (τοπάρχης) a sacrificar a síntese fazendo paráfrase (governante local) ou escolher algum termo de sentido mais geral, como “administrador”.

**151-152.** Trecho emendado pelo editor, donde o *enjambement*.

**159.** Tive de inverter a ordem dos hemistíquios; linearmente o verso diz: “Hoje que eu morresse | e não quero mais a minha vida.”

**164-165.** Tive de restituir a métrica promovendo algumas alterações consideráveis neste trecho. O verso 165 se apresenta bastante corrompido, constituído, de fato, somente pelo segundo hemistíquio. O trecho, linearmente, pode ser assim traduzido: “E isto e juro e digo-vos | pelo bom profeta, / o grande Maomé:”. Na falta de um hemistíquio inteiro, busquei as quebras sintáticas com o intuito de criar quatro hemistíquios em português. Decidi alongar a expressão “juro e digo-vos” e transformá-la em um verso inteiro; transporte o segundo hemistíquio do v. 164 para o verso seguinte, de modo a compor dois versos em português sem *enjambement*. Note-se que o verso 165 que criei corresponde ao verso 285. Desse modo, intervim num trecho específico da narrativa (trecho este manifestamente corrompido), mas não no texto em sua concepção formal. Pude, igualmente, compensar eventuais perdas de repetições por meio do acréscimo de uma que não está no texto.

**168.** O *enjambement* entre os hemistíquios não está no original.

**169.** Inverti os hemistíquios.

**170.** Inverti os hemistíquios; linearmente: “Também muitas outras tomaram | os ímpios árabes”. O termo ἄνομοι foi aqui traduzido por ímpios consoante a opção tomada com relação ao substantivo abstrato ἀνομία (ver notas aos vv. 109 e 171).

**171.** *Injustos e impiedosos:* ἀνόμως καὶ ἀδίκως, “impiedosamente e injustamente”. O advérbio ἀνόμως é derivado do mesmo adjetivo que traduzi por *ímpio*, donde a tradução “impiedade”; ver notas aos vv. 170 e 190.

**179.** Inverti os hemistíquios, gerando o hipérbato, para aproveitar a proparoxítona *aromático*.

**192.** Inverti os hemistíquios para aproveitar a oxítone *murchar*.

**193.** Inverti os hemistíquios para aproveitar a proparoxítone *temos-te*.

**196.** Inverti os hemistíquios para aproveitar a oxítone *emir*.

**197-198.** Restituí a métrica; o verso 198 é composto somente pelo segundo hemistíquio. Linearmente, traduz-se: “decisão comum tomaram | de tomá-lo como seu cunhado, / à România partirem. Inseri o advérbio “assim”, termo desprovido de carga semântica, transformei o primeiro hemistíquio num verso inteiro (197) e movi o segundo hemistíquio do v. 197 para a linha seguinte, de modo a formar o primeiro hemistíquio do v. 198.

**206.** *Palanquim:* O termo grego é κλουβίν, que significa comumente “gaiola”; no texto designa um “acento transportável fechado e coberto, *palanquin*, carregado por homens ou animais” (ALEXIOU 1985: 222).

**210.** O verso apresenta somente o primeiro hemistíquio (“viam a leva de cativos”); completei-o, seguindo Ricks (1990: 44): ἔβλεπαν τὴν αἰχμαλωσίαν <καὶ ὅλον του τὸ κοῦρσο>.

**214-215.** Desloquei a palavra *tropas* do final do v. 214 para o início do 215.

**218.** Ver nota ao verso 99.

**221.** Repeti o segundo hemistíquio do verso 213; no original as duas expressões são quase iguais, salvo pelo fato de que se tem em 213 o termo κόσμος (mundo) e em 221 o

termo κτίσις (criação); sendo as duas palavras praticamente equivalentes (há uma distinção na medida em que a primeira não possui uma conotação religiosa tão clara), preferi repetir a expressão inteira, mesmo sem a possibilidade de variar o termo com um sinônimo em português, a alterar a estrutura a fim de poder utilizar um sinônimo (“pela criação toda”).

**222.** *Apelatas*: na impossibilidade de encontrar uma tradução ao obscuro termo grego ἀπελάται (plural de ἀπελάτης), optei por transliterá-lo ao português seguindo a norma clássica de transliteração (cf. 4.3.2). Os apelatas são, no poema, saqueadores que vivem nas montanhas; em pontos cruciais da narrativa serão os arquiinimigos do herói Digenis.

**217-224.** Muito provavelmente uma interpolação que não comporia o poema originalmente (cf. RICKS, 1990: 44-45).

**225.** Aqui não restitui a métrica do verso, por tratar-se de um trecho muito duvidoso. Além de seguir uma interpolação, o conteúdo da frase pode ser questionado. Segundo Alexiou (1985: 86), depois do verso 224 “certamente há um lapso, pois o sujeito aqui é o jovem Digenis, ao passo que nos versos 225-226 na frase ἡ μάνα του [sua mãe] entende-se não a mãe de Digenis, mas sim a mãe sarracena do emir.” Alexiou observa, ainda, que o verso 225 poderia ser, muito mais naturalmente, μετὰ χρόνον οὐ πολύν (“após tempo não longo”) ao invés de μετὰ τοὺς χρόνους τοὺς πολλοὺς (com os muitos anos), mas limita-se a indicar em nota a possibilidade de leitura, sem intervir no corpo do texto. Ricks (1990) adota a sugestão de leitura de Alexiou e incorpora-a ao corpo do texto. Tratando-se de um ponto tão duvidoso do texto, preferi seguir a edição de Alexiou. Não tendo metrificado o verso, saliento o seu caráter espúrio.

**234.** *Babilônia*. Trata-se, aqui, provavelmente da moderna Bagdá. (Ver nota ao v. 536)

**235.** Completei o verso explicitando o ponto de comparação entre as donzelas e o sol: formosura e resplendor. O verso em grego apresenta somente o segundo hemistíquio: τὸν ἥλιον ν’ ἀντιτάσσουν (“que ao sol sejam equivalentes”). Odorico (2002) também explicita, sem, contudo, restituir a métrica: “<.....> dont la beauté affronte celle du soleil?” (p. 86). Ricks, diferentemente, elimina o verso do corpo do texto (1990: 46): “I omit this verse as a filler breaking the tricolon crescendo on κοράσια (232/33, 234, 236-

7).” Note-se que a partícula de subjuntivo *vá* é inserida por Alexiou (cf. 1985: 88). Na medida em que neste verso tive de inserir palavras que não se encontram no original, coloquei o primeiro hemistíquio entre colchetes.

**242.** Inverti a ordem dos hemistíquios para aproveitar a proparoxítona *exército*.

**244.** *Varão*: no original o termo é *παίδι*, substantivo neutro que não conota necessariamente um filho do sexo masculino e que mais precisamente poderia ser vertido por “filho” ou “criança”. Tive, porém, de buscar um sinônimo que se encaixasse na métrica, e assim encontrei a oxítone *varão*. Note-se que não se trata de uma adulteração do sentido da frase, uma vez que a relação feita no segundo hemistíquio com *δράκων* (serpente, dragão), substantivo masculino, atribui ao filho o caráter de ser forte e masculino.

**245.** *Cassissos*: no texto grego *Κασίσοι*, plural de *Κασίσο*, termo de origem árabe que Alexiou interpreta “(...) os *Κασίσοι*, em árabe *Hashishin*, uma seita de fanáticos muçulmanos xiitas ou Ismaelitas, eram terroristas que desciam ocultamente de seus esconderijos de difícil acesso nas montanhas da Síria e da Pérsia, sob o comando de seu líder, o ‘velho da montanha’, e assassinavam pessoas que consideravam traidoras. A sua denominação se deve ao fato de que agiam, conforme seus inimigos acreditavam, sob o efeito do haxixe.” (2006: 34) O termo árabe deu origem em várias línguas européias modernas às palavras *assassino*, *assassin* etc., devido à sua atividade. Ricks traduz o termo por *assassins*; Jeffreys, Odorico e Rizzo-Nervo limitam-se a transliterá-lo foneticamente por *kasisi*, no plural grego. Preferi criar um termo que possua vida morfológica própria em português, transliterando o singular com uma grafia aportuguesada e flexionando-o no plural segundo a norma portuguesa de formação de plural.

**249-250.** Segundo Alexiou (1985: 88), originalmente haveria aqui mais um ou dois versos, nos quais se mencionaria, provavelmente, uma visita a Meca, donde os asteriscos para indicação do lapso.

**256.** Precisei alongar o segundo hemistíquio inserindo o adjetivo *muitos*; no caso o termo apenas reitera o significado do verbo (lotar), portanto não alterei o sentido do verso.

**261.** Desloquei *Mustarchide* para o primeiro hemistíquio e *teu tio* para o segundo.

**276.** Desloquei *árabes* para o primeiro hemistíquio, a fim de aproveitar a terminação proparoxítona; para alongar o segundo hemistíquio inseri o adjetivo *todos*. Mais literalmente, o verso poderia ser vertido: “e imberbes bravos moços | nobres árabes”.

**283.** Verso corrompido, constituído pelo segundo hemistíquio hipermétrico; fielmente: “traz também a ela contigo.” Completei o verso buscando não comprometer o sentido da fala, e explicitiei minha interferência entre colchetes, a exemplo do verso 235.

**284.** Verso composto apenas pelo primeiro hemistíquio, que poderia ser assim traduzido literalmente: “Mas se não vieres rápido.” A única palavra que adicionei na frase foi o advérbio *aqui*.

**288-289.** O verso 289 é composto apenas pelo segundo hemistíquio; o trecho poderia ser assim vertido literalmente: “E se não vieres rápido, | hei de descer a Meca / ao túmulo do profeta”. Desloquei o segundo hemistíquio do v. 288 para a linha seguinte, e, a exemplo do v. 284, alonguei o primeiro hemistíquio do v. 288 de modo a formar um decapentassílabo completo.

**291.** *Bênção dos pais*: foi impossível encontrar em português uma forma mais sintética (com adjetivo) equivalente à expressão grega εὐχὴ γονέων. Pensei que não se poderia traduzir por *bênção paterna*, pois o adjetivo *paterno* exclui a mãe, referindo-se basicamente ao pai. Com isso, criei uma leve imperfeição métrica, que em português não é muito saliente, uma vez que a tônica na sexta sílaba transforma o segundo hemistíquio num hexassílabo.

**295.** Este verso, nas edições de Trapp, Alexiou e Ricks foi tomado do manuscrito de Trapezunta (hoje Trebzon, na Turquia), do séc. XVII. Rizzo-Nervo e Jeffreys reproduzem o verso do manuscrito E: καὶ οὕτως γὰρ ἐγράψασι τὰ πιτάκια ἐκεῖνα (“e

isto trazia escrito aquela carta”). Se o significado deste verso é bastante transparente, o verso da edição de Alexiou permite, além desta mesma idéia, a interpretação muito mais lógica proposta pelo editor (cf. 1985: 91), de que o sujeito do verbo ἐδήλωσαν seriam os enviados sarracenos, uma vez que o discurso direto que segue entre aspas é uma mensagem verbal, não se tratando, portanto, do conteúdo da carta. Segui na minha tradução a proposta de leitura de Alexiou, conforme o fez Odorico em sua tradução francesa: “et par la bouche du messenger ils lui déclarent ainsi”.

**296-297.** Alexiou suprime o segundo hemistíquio do v. 297, preenchendo-o com o segundo hemistíquio do v. 296, que permanece incompleto. O editor não fornece justificativas suficientes para isso. Preferi traduzir a leitura do manuscrito fornecida em nota a ter de encontrar um meio de alongar o verso a fim de restituir a métrica. Do mesmo modo fez Odorico: « Ô notre émir, ô notre seigneur, la pleine lune brille, / même si nous marchons la nuit, la lune brillera encore. » Seguindo a edição de Alexiou, poder-se-ia verter a passagem assim: “Nosso comandante emir, / à noite se nós vamos a lua brilha cheia.”

**314.** O verso apresenta somente o primeiro hemistíquio; preenchi o segundo hemistíquio através de uma explicitação: no v. 313 tem-se a expressão ἴνα τὰ μαντατεύσῃ (de delatá-lo), em que o pronome neutro plural τὰ refere-se justamente ao conteúdo da fala do emir. Suprimi o pronome no v. 313, explicitando o seu referente semântico através da expressão “o que o emir dissera”. Conseqüentemente, gerei uma pequena imperfeição métrica no segundo hemistíquio de 313, mas, como compensação, completei o segundo hemistíquio do v. 314.

**317.** O enjambement entre os hemistíquios está no original.

**321-324.** Neste trecho tive de intervir a fim de conservar a dramaticidade da fala sem perder a métrica. Mais literalmente, o trecho poderia ser assim vertido: “vi em Calcopetra falcões a voar / e uma águia de penas douradas entrou na câmara; / perseguia uma pomba tão branca quanto a neve”. Em 321 inseri a expressão “pelos ares” de modo a completar o segundo hemistíquio. Inverti os hemistíquios de 322, a fim de aproveitar a proparoxítone *câmara*; gerei uma dependência sintática entre 323 e 324 por meio do verbo *ia*. Por fim, em 324 intensifiquei a adjetivação da pomba por meio do superlativo

(que, sendo proparoxítono, serve também à terminação esdrúxula do primeiro hemistíquio) e da repetição do adjetivo no segundo hemistíquio. Note-se, por fim, que ἄετός (águia) é um substantivo masculino e περιστέρα (pomba) feminino; tal imagem não se poderia traduzir naturalmente em português, pois não há forma masculina para *águia*. O pronome *ambos*, no verso 324, foi propositadamente colocado no masculino para forçar a idéia de que se trata de um plural genérico (*ambas* eliminaria a possibilidade da imagem de um ser masculino entre as duas aves).

**331.** Inverti hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**333.** Troquei a posição dos termos *árabes* (Ἀραβίτας) e *sarracenos* (Σαρακηνοῦς), que são sinônimos intercambiáveis, a fim de aproveitar a terminação proparoxítona de *árabes* no primeiro hemistíquio.

**335.** Fui forçado a deixar o segundo hemistíquio hipermétrico em uma sílaba. O discurso direto aqui, em fala natural, dificilmente poderia ser traduzido com hipérbatos, e a posição final de *cunhado* (paroxítona) não permitiria inverter os hemistíquios. Mantendo-se a posição dos hemistíquios, na ausência de sinônimos para *cunhado* e *falcões*, restaria a alternativa de eliminar o possessivo *nosso*, o que geraria um verso amétrico.

**353.** Inverti hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**357.** Verso completamente amétrico; alonguei-o explicitando a topicalização do pronome de segunda pessoa com uma oração relativa. Uma tradução simples seria: “e tu tens a mim agora como escravo”.

**366.** Inverti os hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**368.** Idem.

**369-370.** Devido à mudança abrupta, com a introdução do símile com o Hades, possivelmente o copista tenha cometido um lapso neste ponto, deixando escapar um ou mais versos, donde os asteriscos. Odorico observa em nota (2002: 93): « Ce vers n'est



pas complètement compréhensible, surtout dans la référence à Hadès. Comme le manuscrit reproduit par le copiste de E contenait des illustrations, il pourrait s'agir ici d'une légende que le scribe a maladroitement introduite dans le texte. »

**376-377.** Restitui a métrica do trecho criando uma repetição inexistente; a passagem pode ser assim traduzida literalmente: “Viram, de fato, os meus olhos as lágrimas da minha mãe / e por isso eu parto.” O verso 377 consiste apenas no segundo hemistíquio hiper métrico em uma sílaba. No segundo hemistíquio do v. 376 traduzi δάκρυα por *pranto*, e criei o primeiro hemistíquio do v. 377 explicitando o significado do pronome αὐτόν (“isso”, isto é, “o fato de ter visto o pranto”). Denunciei a minha interferência inserindo o primeiro hemistíquio do v. 377 entre colchetes.

**394.** Inverti os hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**397.** O verso é amétrico. Mais literalmente poderia ser assim vertido: “e sabeis bem que por mim”. Traduzi ἡξεύρετε καλὰ por *vós mui bem vos recordais*, crendo assim ter conservado o tom irônico da frase.

**405. Penhasco:** o termo grego é κλεισούρα, segundo Alexiou (2006: 220) “uma estreita passagem entre montanhas”. A designação geológica não possui um termo equivalente em português. Ora o foco da referência se centra no espaço como um todo, ora na escarpa; não haveria meios de traduzir o termo sempre pela mesma palavra em português. (Ver nota ao verso 491.)

**406.** Inverti os hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**410.** Verso constituído apenas pelo primeiro hemistíquio; alonguei-o para preencher o segundo hemistíquio. Uma tradução simples seria: “porém se deseja retornar”.

**413. Árabe:** aqui traduzi Σαρακηνός por *árabe* para preencher a métrica (Σαρακηνός e Ἀραβίτης são sinônimos; cf. nota ao v. 333); o termo, naturalmente, possuía uma conotação antes de tudo religiosa. Um romeu era um cristão ortodoxo, ao passo que um árabe/sarraceno era um islâmico. Tendo-se convertido ao cristianismo, o emir deixa de ser visto como sarraceno.

426. Verso amétrico no original; uma tradução simples seria: “e fomos lá a Calcopetra”.

428. *Divisava-se*: no original εἶδαμεν (vimos); utilizei a forma passiva em português por conta da terminação proparoxítona.

430. *Em rápido galope*: tive de adaptar o verso. Mais literalmente, poderia ser assim traduzido: “Todos nós cinco gritamos (com os cavalos) e fomos para ver”. O termo ἐπιλαλήσαμεν não possui equivalente em português; o verbo ἐπιλαλῶ no poema significa “exortar o cavalo ao galope”. Jeffreys adota a solução “so we five spurred on and went to look”, conforme Rizzo-Nervo: “In cinque spronammo i cavalli e andammo a vedere”; diferentemente, Odorico traduziu o verso por “Nous cravachâmes nos chevaux, nous y allâmes pour voir.” Apenas Ricks produziu uma tradução literal (alongando demasiadamente o verso devido ao seu caráter parafrástico): “And the five of us urged on our horses and went to look”. Naturalmente, a consequência de se exortar o cavalo ao galope é de *ir-se em rápido galope*, donde a minha tradução. Minha opção aqui foi tomada unicamente em função das necessidades métricas (fosse um texto em prosa, minha tradução seria parecida com a de Ricks).

431. Cf. verso 333 e nota.

438. Inverti hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

439. Idem.

451-452. Restituí a métrica do trecho. O verso 451 é composto apenas pelo primeiro hemistíquio (e renegar a nossa irmã); desloquei a expressão *o astro da aurora*, que compõe o primeiro hemistíquio do v. 452, para o verso 451, a fim de preencher o seu segundo hemistíquio. Além disso, inverti os hemistíquios do v. 452, a fim de aproveitar a terminação oxítone de *Digenis*. Com o propósito de conservar o paralelismo entre os vv. 452 e 458 (cf. abaixo), inseri o adjetivo *dileto* aqui.

*Rebento*: em grego a palavra é ἄνθος, substantivo neutro que significa “flor”; preferi traduzir por “rebento” para não alterar a imagem poética com uma palavra de

conotação afeminada em português (não seria condizente com o referencial masculino, o jovem destinado a ser o grande herói, símbolo da valentia e da masculinidade).

**458.** Este verso repete a estrutura do verso 452; a ordem das palavras é a mesma; as expressões τὸν αὐγερινόν e <μου> τὸν ἐκλεκτόν preenchem o mesmo espaço dos versos, sendo a segunda mais breve em uma sílaba (o que fez com que Alexiou preenchesse o verso com o possessivo μου). Uma vez que tive de alterar a posição de sintagmas nos vv. 451-452 (cf. acima), alterei a estrutura também do presente verso a fim de conservar a repetição da estrutura.

**461.** Inverti hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**476.** Idem.

**481.** Idem.

**490.** Idem.

**491.** *Gargantas*: trata-se novamente das κλεισούραι (cf. 405). Aqui traduzi por *garganta*, pois o foco da atenção é justamente na passagem entre as montanhas, nicho de esconderijo de salteadores, diferentemente de 405, no qual a referência é uma das bordas da passagem, ou seja, um penhasco.

**492-493.** Restituí a métrica do trecho. O verso 493 é composto apenas pelo segundo hemistíquio (*e assim a minha bela*). Preenchi o seu primeiro hemistíquio com a expressão *nem que minha alma doa-me*, que compõe o segundo hemistíquio do v. 492, e alonguei o primeiro hemistíquio deste verso por meio da perífrase *venha a tardar* (ao invés de *tarde*, uma tradução simples de ἀργήσω).

**496-497.** Tive de deslocar o primeiro hemistíquio do v. 497 para a linha anterior a fim de preencher o decapentassílabo, pois a expressão grega καὶ διὰ τὴν μητέρα του καὶ διὰ τοὺς ἀδελφούς του (*e para a sua mãe e para seus irmãos*) não poderia ser alongada mais a ponto de preencher um verso inteiro, como o faz no original. Optei, assim, por reduzi-la ao primeiro hemistíquio, preenchendo com *mandou três cavaleiros* os

segundo. O segundo hemistíquio do v. 497 foi facilmente alongado para preencher o verso inteiro por meio da inserção da expressão (redundante) de sua parte.

**498.** Inverti os hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**500.** Este verso é composto apenas pelo segundo hemistíquio; alonguei-o para preencher as quinze sílabas. A partícula ὅν aqui não introduz oração condicional. Seu significado neste ponto é bastante incerto. Os tradutores discordam quanto à sua tradução: Ricks traduz o trecho por “Lads, I dare say you remember”; Rizzo-Nervo traduz: “giovani miei, ricordatevi”; Odorico: “Mes compagnons, vous souvenez-vous”; e, por fim, Jeffreys: “My youngsters, you may remember”. Segui, na minha tradução, a interpretação dos tradutores anglófonos.

**502.** Verso hipermétrico no original.

**506-507.** Este trecho apresentou grandes problemas à tradução, devido aos nomes próprios de referência incerta e difícil tradução/transliteração: procurei aqui fazer com que coubessem na estrutura métrica. Sobre o tratamento dado aos nomes próprios, ver 4.3. A respeito das possíveis origens históricas destes nomes, cf. nota de Odorico (2002: 98).

**509.** Inverti os hemistíquios a fim de encontrar a métrica.

**517.** Ouvi: um momento da narrativa em que o narrador dirige-se à audiência. Note-se que a forma ὅκο é de singular; evitei o singular *ouve* pois ela coincide com a terceira pessoa do singular no indicativo.

**519.** Inverti os hemistíquios.

**520-521.** O verso 521 é composto somente pelo segundo hemistíquio (e cortou-o ao meio); a fim de preencher o seu primeiro hemistíquio, alonguei a expressão “e saca a sua adaga” (καὶ σύρνει τὸ σπαθίτιν του) de modo a ocupar o verso 520 inteiro, e assim desloquei o segundo hemistíquio do v. 520 para a linha seguinte.

**527 e seguintes.** *Fortaleza e forte*: o único termo grego usado aqui é *κόστρον*, que se repete quatro vezes entre os versos 527 e 531, sempre ocupando a posição final do verso. A insistente repetição só é levemente quebrada se for levada em conta a flexão de genitivo (*κόστρον*) em 528. Optei por utilizar dois sinônimos em português não por desejar evitar a repetição, mas por necessidades métricas.

**531.** Verso amétrico no original.

**533-534.** Trecho amétrico. O verso 533 é composto por três hemistíquios, ao passo que o v. 534 apenas pelo segundo. Tratei o terceiro hemistíquio (*docemente beijava-o*) como pertencendo ao verso seguinte, a fim de preenchê-lo.

**536.** *Babilônia*: diferentemente do verso 234 (cf. nota), trata-se aqui de cidade no Egito, próxima à moderna cidade do Cairo.

**539-540.** Adaptei um pouco o trecho a fim de lhe restituir a métrica. O verso 539 apresenta somente o primeiro hemistíquio. Linearmente, a passagem poderia ser assim vertida: “Meu filho queridíssimo / meus olhos, meu coração, luz dos meus olhos”. Desloquei o segundo hemistíquio do v. 540 para o v. 539, de modo a preencher o segundo hemistíquio deste. Com isso, a imagem que se constrói progressivamente (meus olhos – luz dos meus olhos) se perde, por isso preferi traduzir *ὀμμάτια μου* por *minh’ alma* (cf. v. 228), do contrário a passagem ficaria incoerente. Para preencher o segundo hemistíquio do v. 540, criei uma repetição que não se encontra no texto grego, salientando minha inserção entre colchetes. A repetição segue o modelo de outras que ocorrem no poema, como nos vv. 307-310, por exemplo.

**545.** Inverti hemistíquios a fim de aproveitar a terminação proparoxítone de *Etiópes*.

**547.** Idem com relação a *ídolos*.

**548-549.** Restituí a métrica e adaptei uma expressão aqui; o trecho poderia ser assim vertido literalmente: “Porém, na România / viram meus olhos a Mãe de Deus mui louvada”. O v. 548 é composto apenas pelo segundo hemistíquio. Desloquei a expressão “viram meus olhos” do verso 549 para o 548, e alonguei-a em “vi com os meus olhos”,

de modo que pudesse preencher seu segundo hemistíquio. A expressão πανύμνητος Θεοτόκος, que literalmente significa “Mãe de Deus mui louvada”, é uma expressão eclesiástica, que aparece em diversos salmos bizantinos. Preferi traduzi-la com expressões que remetam o leitor em português ao universo eclesiástico. O emir demonstra, com sua fala, ser um cristão praticante, e isso deveria ficar claro na tradução. Tive, também, de alongar o sintagma, que em grego ocupa um hemistíquio e na tradução teve de ocupar dois.

**552.** O verso teve a métrica restituída por Trapp com a inserção do pronome αὐτός; os demais editores adotaram a sua solução; interpretando o pronome com seu significado clássico (o próprio Paraíso), Ricks e Jeffreys traduzem a expressão ὁ Παράδεισος <αὐτός> por “Paradise itself”; Rizzo-Nervo traduz por “il Paradiso stesso”; Odorico traduz por “le Paradis lui-même”, e insere uma nota salientando a significação simbólica de teor ideológico e político: Bizâncio era tido como o próprio Paraíso na terra, e seu imperador o representante divino (cf. 2002: 101). Há, contudo, dois pontos que julgo delicados neste verso: o primeiro, naturalmente, é o fato de o pronome αὐτός não se encontrar no manuscrito, sendo uma suposição dos editores, o que deveria relativizar sua importância dentro do verso; em segundo lugar, aponto para o fato de que, ao longo do texto, o pronome αὐτός tem sempre o significado moderno (demonstrativo, anafórico), o que permitiria também a tradução *este Paraíso*, ou seja, o local referido onde o emir viu a Mãe de Deus e os mortos dos quais corria o santo aroma. Sendo assim, preferi ignorá-lo na minha tradução.

**553.** Inverti os hemistíquios a fim de aproveitar a terminação oxítona de *Cristãos*. Tomei cuidado para recriar a ênfase (que em grego se dá pela posição topicalizada de οἱ Χριστιανοί) pelo advérbio *somente*.

**560.** Ver nota ao verso 517.

**563-564.** Restituí a métrica com pequenos acréscimos. O v. 563 é composto somente pelo primeiro hemistíquio. Uma tradução mais literal do trecho poderia ser assim: “nego a minha estirpe, / nego também Maomé, nosso grande profeta.” O verbo ἀρνοῦμαι se repete duas vezes; na tradução criei uma repetição a mais. Inseri os dêiticos *aqui* e *nesta*

*dia*, que não alteram o sentido da fala, apenas explicitando as referências temporal e espacial já subentendidas.

**568.** O verso é hipermétrico, composto de três hemistíquios: εἰς τοῦ Παγδᾶ ὑπαγαίνει· καὶ ἀπεσύναξεν αὐτὸς πᾶσαν αἰχμαλωσίαν, que poderia ser assim traduzido: “vai até Bagdá; e ele reuniu todos os prisioneiros”; segui aqui o argumento de Ricks e desconsidere seu primeiro hemistíquio na tradução: “(i) como pode a longa jornada de Raqqah até Baghdad e de volta ser feita no tempo originalmente prometido pelo emir? (ii) como pode o emir estar numa posição de libertar prisioneiros de Baghdad uma vez tendo renunciado seu ofício e ganhado o ódio de todos?”<sup>68</sup> (1990: 70) Ricks sugere ainda, na mesma nota, que o verso 462, a exemplo desta passagem com relação aos prisioneiros, também pode tratar-se de uma interpolação posterior, não pertencendo originalmente ao poema, uma vez que, ao final, não se menciona a chegada dos prisioneiros de volta à România. Note-se que Jeffreys elimina o hemistíquio εἰς τοῦ Παγδᾶ ὑπαγαίνει, seguindo Ricks. Odorico traduz o verso inteiro, tal qual na edição de Alexiou, mas observa em nota: “É possível que este hemistíquio deva ser eliminado, como o fazem Ricks e Jeffreys.”<sup>69</sup> (2002: 102)

**570.** Inverti hemistíquios a fim de aproveitar a terminação proparoxítone de *inúmeros*.

**581-583.** Entre estes dois versos há uma linha unanimemente rejeitada, e um lapso na narrativa, donde os asteriscos. No verso 583 o emir se encontra com sua amada, dentro do seu quarto, à espera do restante da companhia. Provavelmente o trecho perdido narrava a chegada do emir, à frente dos demais, e o reencontro (este evento é narrado no livro 3 da versão G). O amétrico e obscuro verso 582 é: ὅτι νὰ τὸν ἴδῳ ἤτους καὶ νὰ μὲ γλυκοφιλήσῃ (de modo que eu o veja [?] e me beije docemente). Alexiou observa (1985: 98-99) que este verso poderia ser lido ὅτι νὰ ἴδῳ τὸν υἱόν, νὰ μὲ γλυκοφιλήσῃ (de modo que eu veja o filho, que me beije docemente), e se encaixaria dentro do lapso do manuscrito E, em que o emir expressaria seu anseio por rever o filho.

---

<sup>68</sup> (i) how can the long journey from Raqqah to Baghdad and back be made in the time originally promised by the Emir? (ii) how can the Emir be in a position to release prisoners from Baghdad when he has renounced his office and earned widespread hatred?

<sup>69</sup> Il est possible que cet hémistiche doive être éliminé, comme le font Ricks et Jeffreys.

**584.** Tive de deixar o verso levemente hipermétrico, pois não encontrei meios de metrificá-lo sem trair profundamente seu sentido.

**609.** Neste verso termina o que Alexiou caracterizou em sua edição como *To Άσμα του Αμρά*, e que Ricks traduziu por *The Lay of the Emir*. Independentemente de como vejamos os 609 versos iniciais do *Acrita E*, fica claro o seu desfecho autônomo. Ricks observa em nota ao v. 606 (p. 73): “O emir conserva apenas 100 de 3000, que fazem a jornada para casa (579-81); o *λαός* [a gente] é sua escolta, e nenhum movimento de população é descrito: o tema do cantar é o triunfo do amor sobre indivíduos, não do cristianismo sobre o islã.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> The Emir keeps only 100 out of 3000 who made the journey home (579-81); the *λαός* is his retinue, and no movement of population is described: the lays subject is the triumph of love over individuals, not that of Christendom over Islam.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o Renascimento europeu, é criada a imagem da *civilização ocidental* em oposição ao oriente, ou seja, o restante do mundo então conhecido. A constituição dessa imagem se dá por meio da fabricação de uma linha temporal e do estabelecimento de marcos históricos referenciais; além disso, toma-se como lema a busca pela Idade de Ouro perdida, o mundo clássico. Apregoa-se que a civilização clássica, e mais especificamente a Grécia antiga, é o *berço da civilização ocidental*, assumidamente seu modelo, mas também tomada como antecessor genético: os valores renascentistas são buscados na Grécia clássica, por um lado, e, por outro lado, a imagem da Grécia clássica é pintada em afresco com tintas renascentistas (serve como ilustração à metáfora a imagem de Aristóteles, apontando para o chão, ao lado do mestre Platão, mostrando o céu).

Gera-se, assim, o mundo ocidental moderno, a partir da criação de uma perspectiva histórica que lhe serve como espelho para a sua própria imagem. E, frente à forma que observa a si no espelho, a civilização renascentista (e a nossa própria, por extensão), produz-se a imagem refletida, a civilização clássica tal qual engendrada pela primeira. Mas pode ser que, por trás da imagem refletida no espelho, se cuidadosamente observada, haja um mundo inesperado, como o mundo através do espelho com que se deparou a Alice da bela aventura infantil.

Tem-se como marco oficial do fim da Idade Média o ano de 1453, quando o exército otomano finalmente toma Constantinopla e o Império Romano do Oriente deixa de existir. Todo o Mediterrâneo Oriental e a Península Balcânica vão sendo gradativamente anexados ao Império Otomano; Creta resiste por mais um século, em mãos venezianas, e vive um Renascimento ocidental à margem, mas acaba por ser tomada também.

Não poderia haver evento mais simbólico para marcar o início de uma era e a fundamentação do mundo europeu moderno: a maior cidade grega, Constantinopla, a maior cidade do mundo na Idade Média, a que os aventureiros do longínquo norte se referiam nas sagas islandesas como *Miklagarðr*, a “Corte Grandiosa”, arrasada, um mundo velho e um mar estreito demais para as grandes navegações abandonados pelos europeus que se voltam para o sol poente.

Foi então, nos séculos XVI e XVII, que a literatura grega antiga teve uma ampla difusão no Ocidente. E essa difusão se deu, naturalmente, por meio de traduções. George Steiner reconhece esse movimento de criação da imagem da Antigüidade por meio das traduções:

Nos dois séculos que vão do pontificado do papa Nicolau V até o Rabelais de Urquhart (1653), a história da tradução coincide e alimenta a história do pensamento e da sensibilidade ocidental. Nenhuma obra foi mais criadora de novas possibilidades sociais e intelectuais do que a tradução do Novo Testamento feita por Erasmo (1516) ou a tradução da Bíblia por Lutero (1522-34). Não podemos dissociar o desenvolvimento da sensibilidade inglesa nos períodos Tudor, elisabetano e jacobiano das novas perspectivas abertas pela tradução que Arthur Golding fez em 1565 do *De Bello Gallico* de César, pela tradução de Plutarco por North em 1579, pela tradução de Tito Lívio por Philemon Holland em 1600 e pela Versão Autorizada da Bíblia. Os critérios, as distâncias hermenêuticas visadas ou inconscientemente produzidas pelos tradutores dos séculos 16 e 17 foram vários e algumas vezes contraditórios. **A Antigüidade foi antes “inventada” do que descoberta – ela havia, afinal de contas, estado presente, embora algumas vezes de modo apenas sub-reptício, na consciência do período medieval – e essa invenção por sua vez conduziu a novas formas de compreensão do presente e do futuro.** (pp. 269-270 – grifo meu)

(...)

Assim, foram os tradutores da Renascença e da Reforma – a linha que se estende da *República* de Ficino através do Tucídides de Claude de Seyssel até Louis Le Roy – que fundamentalmente constituíram a cronologia, o campo de referência, no qual o letramento do Ocidente se desenvolveu e cuja evidente autoridade só muito recentemente foi posta em questão. (p. 270)

Essa imagem criada, essa Antigüidade que “foi antes ‘inventada’ do que descoberta”, esteve presente ao longo do desenvolvimento da cultura ocidental e motivou o surgimento de outros classicismos (arcadismo, parnasianismo), sendo, em retribuição, reforçada por esses movimentos. Ela permanece no imaginário comum do homem ocidental. O chamado *eurocentrismo* vem sendo questionado, mas a imagem, por ser belo afresco, é tomada como inocente reminiscência de um passado de soberba que desde a II Guerra Mundial vem-se tentando desfazer. Os estudos clássicos ainda vivenciam esse afresco, sem questionar algumas de suas implicações políticas.

E os gregos, cerca de onze milhões de pessoas que hoje habitam um pequeno país no sul dos Bálcãs, onde ficam nisso tudo? Onde ficaram na história recente? Também faz parte do imaginário comum um país todo ele ruínas, habitado por pastores de ovelhas que percorrem montanhas ermas e por pescadores que moram em casebres

caitados à beira do cristalino azul do mar Egeu. *Constantinopla* é só um nome nos livros de história, sem que se o conecte a *Istambul*.<sup>71</sup>

A história da cultura grega é arbitrariamente interrompida num dado momento, pois assim convinha à imagem da Idade de Ouro almejada pelos renascentistas e demais classicistas, e não com as conquistas de Alexandre (talvez a mais drástica, pela velocidade com que se impôs, das transformações políticas que o mundo helenófono jamais sofreu), nem pela conquista romana, momento que marca um domínio verdadeiramente estrangeiro. Em algum momento, nos primeiros séculos depois de Cristo, supõe-se ter deixado de existir uma cultura grega.

Fala-se comumente em “literatura grega” e considera-se tudo o que foi produzido em idioma grego, desde Homero até Luciano. Por vezes os romances da Antigüidade tardia são contabilizadas. Em geral, toda a literatura produzida em grego durante o Medievo é separada totalmente da produção antiga como algo sem nenhuma relação com ela. Naturalmente, há um divisor de águas: a religião cristã que se faz reguladora de valores literários em geral, algo que separa de maneira visível uma época de outra. Como exemplo do senso comum, tome-se o *Handbook of Greek Literature: From Homer to the Age of Lucian [Manual de Literatura Grega: de Homero à Era de Luciano]*, de H. J. Rose,<sup>72</sup> uma obra de referência, de qualidade. O último parágrafo do último capítulo (*Greek Literature in the Empire [Literatura Grega no Império]*):

A sua [de Luciano] é a última era que precisamos considerar. Livros em grego continuaram e ainda continuam a ser escritos; mas, quaisquer que sejam seus méritos, seu tom não é o da Grécia clássica, nem sequer uma modificação dele.<sup>73</sup> (p. 421)

Dessa forma, por mais de mil anos, do século VIII a.C. até o século II d.C., aproximadamente, um mesmo *tom* se faz presente na produção literária, que então, subitamente, torna-se outra coisa que não é nem uma mera modificação desse tom. Todavia, se levarmos em conta as diversas transformações políticas, sociais e religiosas

---

<sup>71</sup> O nome turco İstanbul vem, de fato, do grego; Κωνσταντινούπολις [Konstantinoupolis], a *Polis* de Constantino, era (e ainda é) chamada pelos gregos simplesmente de Poli(s), “a Cidade”. Quando os turcos ouviram a expressão *εις την Πόλι* [is timbóli] (na/à Cidade), reproduziram-na com sua fonética.

<sup>72</sup> ROSE, H. J. *Handbook of Greek Literature: From Homer to the Age of Lucian*. Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1996 (reimpressão de London: Routledge, 1950)

<sup>73</sup> His [Lucian’s] is the last age which we need to consider. Books in Greek continued and still continue to be written; but, whatever their merits, their tone is not that of classical Greece, or even a modification of it.

que ocorreram no mundo grego antigo, veremos que muitas outras *meras modificações* poderiam ser encaradas como saltos abruptos. Revoluções sociais ocorreram no século VI, o que culminou na democracia ateniense do século V, momento no qual uma literatura singular foi produzida e nunca mais repetida. Com o Império Macedônio e a unificação das cidades-estado, estas passam por profundas transformações no âmbito religioso, fato que se agrava com a conquista romana. Todo o período que tem início com a expansão territorial do Império de Alexandre e que se estende até os primeiros séculos depois de Cristo é marcado por um forte sincretismo cultural; fala-se de “cultura helenística”. Não há mais a veneração às divindades olímpicas, o culto ao deus da cidade já não possui a mesma função. A postura de Homero frente aos deuses é uma, a de Ésquilo outra, a de Eurípides outra. Mas a de Luciano é radicalmente diferente, não uma mera modificação daquelas; Luciano não crê nos deuses e os ridiculariza, e, contudo, enquadra-se numa literatura que conserva aquele *tom*.

O livro de Rose não é nem o melhor nem o pior dos manuais de literatura grega antiga; sua abordagem não é original: representa uma visão tradicional, inquestionável e inabalável. Exemplos sobriam.

Um outro aspecto revelador do descaso que o mundo ocidental demonstra com relação à continuidade cultural grega é o fato de a pronúncia moderna do idioma grego ser totalmente ignorada em quase todos os métodos e gramáticas de grego antigo, e, o mais grave, ser tida como “inferior” ou “errada” para a leitura de textos antigos. A questão é delicada. Adota-se comumente uma pronúncia convencional, que busca reconstituir a fonologia do grego clássico (mais especificamente do dialeto de Atenas do século V a.C.) para a leitura do que se chama *grego antigo*. Ora, grego antigo começa com Homero e, segundo o manual de Rose supramencionado, vai até Luciano. A fonologia do grego, todavia, sofreu profundas alterações no período helenístico, as mais profundas alterações de sua história. Pode-se dizer que, no período entre o século III a.C. e II d.C., a pronúncia do grego assumiu a maior parte das características que apresenta hoje (cf. BROWNING, 1981: 24-28). Sendo assim, tratar um recorte temporal tão grande (aproximadamente um milênio) de uma língua como sendo *uma e a mesma língua – grego (antigo)*, é uma redução. Ler Luciano com a pronúncia clássica é tão “errado” quanto lê-lo com a pronúncia moderna. A primeira é sempre privilegiada, em detrimento da segunda. Exemplos, aqui, também sobram.

A perspectiva histórica dos neogregos permanece para os estudos clássicos como um mundo através do espelho, em cuja existência palpável poucos filólogos acreditam.

Por trás do espelho que o homem renascentista observa para se enxergar no mundo clássico, existe um mundo de continuidade cultural que *não sente a necessidade de determinados cortes temporais*, que dispensa alguns *marcos históricos*, e que tem necessidade de outros. Assim, na Grécia encontram-se dicionários que tratam do idioma grego desde a Antigüidade até o presente, ou compêndios de história, em que se fala da história grega assumindo sua continuidade através dos séculos. Há estudos específicos sobre a permanência de elementos culturais antigos na cultura popular moderna (Kakridis, 1997; Sifakis, 1992).

Os leitores brasileiros escolarizados, na iminência de ler uma obra de literatura grega, automaticamente excluem de seu universo imagético qualquer associação visual que não condiga com o mundo clássico. Uma outra face dessa imagem, tão ou mais relevante para os habitantes da moderna República Helênica e para os descendentes de gregos no mundo (inclusive no Brasil), é a do mundo bizantino, das sóbrias igrejas e dos mosaicos cristãos. A cultura bizantina carece de maior atenção, tanto por apresentar valores intrínsecos, quanto por significar uma etapa enorme da história da humanidade.

Esta dissertação propôs um olhar diferente sobre a cultura grega como um todo, levando em consideração a sua continuidade adentro dos séculos tradicionalmente agrupados sob o título “Idade Média”. Se até aqui as palavras conclusivas se voltaram mais para a imagem da cultura grega do que para o trabalho tradutório propriamente dito, é justamente pelo papel decisivo que a tradução desempenha na criação, perpetuação ou alteração dessa imagem; conforme observa Venuti:

A tradução exerce um poder enorme ao construir representações de culturas estrangeiras. A seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos de literaturas estrangeiras, cânones que se conformam a valores estéticos domésticos e, por conseguinte, revelam exclusões e admissões, centros e periferias que desviam dos correntes na língua estrangeira. Línguas estrangeiras tendem a ser desistoricizadas pelas seleções de textos a serem traduzidos, removidos das tradições literárias estrangeiras de onde retiram seu significado. E textos estrangeiros são freqüentemente reescritos para conformar-se a estilos e temas *correntemente* vigentes nas literaturas domésticas, para grande desvantagem de discursos tradutórios mais historicizantes que recuperam estilos e temas de momentos mais antigos na tradição doméstica. (1998: 67)<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. The selection of foreign texts and the development of translation strategies can establish peculiarly domestic canons for foreign literatures, canons that conform to domestic aesthetic values and therefore reveal exclusions and admissions, centers and peripheries that deviate from those current in the foreign language. Foreign languages tend to be dehistoricized by the selections of texts for translation, removed from the foreign literary traditions where they draw their significance. And foreign texts are often rewritten to conform to styles and themes that currently prevail in domestic literatures, much to the disadvantage of more

Esta dissertação propôs um olhar sobre literatura grega moderna por meio de uma tradução parcial da sua obra fundadora e, conseqüentemente, tem como um de seus objetivos chamar a atenção dos estudiosos de literatura grega em geral (que em sua maioria esmagadora se concentram no período privilegiado pelo supramencionado Rose) para a relevância do enorme espaço de tempo que se estende desde a Antigüidade tardia até a queda de Constantinopla, e ainda além, em direção ao obscurecido e negligenciado presente, em que a língua e a cultura gregas nunca deixaram de existir apesar das enormes adversidades que a história lhes impôs. Por meio disso, espera-se que as discussões teóricas acerca da tradução literária enquanto *representação de uma cultura estrangeira marginalizada* possam ser enriquecidas com o exemplo de um caso específico.

Foi salientado, já na Introdução, em 1.2 e agora nestas Considerações Finais, o fato de a cultura grega medieval e moderna ser grandemente marginalizada por uma perspectiva histórica eurocêntrica. As escolhas para o presente trabalho foram feitas conscientemente em direção a uma quebra de estereótipos: optou-se por traduzir um texto desconhecido, de um capítulo obscuro da história mesmo aos estudiosos da história no Brasil, que não preenche as expectativas do leitor de *literatura grega* no sentido clássico do termo. Buscou-se salientar a grecidade do texto, mesmo que, para isso, outros aspectos desse texto, igualmente dignos de nota, tenham sido deixados em segundo plano. Foi apontado para o fato de existir uma literatura grega medieval, reconhecível justamente como medieval, na mesma medida em contraposição e aproximação a outras literaturas medievais mais conhecidas e prestigiadas pelo público doméstico. Por fim, espera-se que esta dissertação possa inspirar outros estudiosos brasileiros da cultura grega a adentrarem o fascinante mundo de sua produção literária medieval e moderna.

## REFERÊNCIAS

### Edições e traduções do *Digenis Acrita*

- ALEXIOU, Stylianos. (edição). *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη*. Αθήνα: Ερμής, 1985 [Vasíleios Digenís Akritis e a canção de Armoúris. Atenas: Ermís, 1985].
- \_\_\_\_\_ (edição). *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*. Αθήνα: Εστία, 2006 [Vasíleios Digenís Akritis e as canções de Armoúris e do filho de Andrónikos. Atenas: Estía, 2006].
- GARRIDO, Juan Valero. (introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de) *Basilio Digenís Akritas – Βασιλείου Διγενοῦς Ακρίτου (texto del manuscrito de Grottaferrata)*. Barcelona: Bosch, 1981.
- HULL, D. B. (translated with an introduction and notes by) *Digenis Akritas: The Two-Blood Border Lord – The Grottaferrata Version*. Athens: Ohio University Press, 1972.
- JEFFREYS, Elizabeth (edited and translated by). *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial Versions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- JOUANNO, Corinne. (introduction et traduction par) *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine (version de Grottaferrata)*. S/L: Brepols, 1998.
- ODORICO, Paolo. (sous la direction de) *L' Akrite – L' épopée byzantine de Digénis Akritas. Versions grecque et slave, suivies du Chant d' Armouris*. Toulouse: Anacharsis, 2002.
- \_\_\_\_\_. (a cura di) *Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*. Firenze: Giunti, 1995.
- RICKS, David. *Byzantine Heroic Poetry*. Bristol e New York: Bristol Classical Press/Aristide D. Caratzas, 1990.
- RIZZO-NERVO, Francesca. (a cura di) *Dighenis Akritis. Versione dell' Escorial*. Messina: Rubbettino, 1996.
- TRAPP, Erich. *Digenes Akrites: synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Kommission für Byzantinistik. Institut für Byzantinistik der Universität Wien, 1971.

### **Obras sobre literatura, cultura e história bizantina e neogrega**

- BAYNES, N. H. & MOSS, H. ST. L. B. *Byzantium: An Introduction to East Roman Civilization*, Oxford, Clarendon Press, 1948.
- BEATON, R. *The Medieval Greek Romance. Second Edition*. London & New York: Routledge, 1996.
- BECK, H-G. *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1971 (Utilizei a tradução grega de Niki Eideneier: *Ιστορία της Βυζαντινής Δημόδους Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1999).
- BROWNING, R. *Medieval & Modern Greek*. Cambridge: Cambridge University Press, (second edition) 1983.
- GREGORY, T. E. *A History of Byzantium*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2005.
- JENKINS, Romilly J. H. *The Hellenistic Origins of Byzantine Literature*. IN: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 17. (1963), pp. 37+39-52.
- KAKRIDIS, I. *Οι Αρχαίοι Έλληνες στη Νεοελληνική Λαϊκή Παράδοση*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997 [Os Gregos Antigos na Tradição Popular Neogrega. Atenas: Morfotikó Ídryma Ethnikís Trapézis, 1997].
- KARAGIANNOPOULOS, I. *To Βυζαντινό Κράτος*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1996 [O Estado Bizantino. Tessalônica: Vánias, 1996].
- MAKIS, V. C. (estudo – seleção). *Δημοτικά Τραγούδια: Ακριτικά*. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1991 [Canções Folclóricas: Acríticas. Atenas: Epikairótita, 1991].
- POLITIS, L. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Γ έκδοση)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1999 [História da Literatura Grega Moderna (3ª. edição). Atenas: Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezis, 1999].
- SEFÉRIS, Giorgos. *Δοκιμές. Πρώτος τόμος (1936-1947)*. Αθήνα: Ίκαρος, 1984 [Ensaio. Primeiro volume (1936-1947). Atenas: Íkaros, 1984].
- SIFAKIS, G. M. *Homeric Survivals in Modern Greek Oral Tradition?* IN: *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 39, No. 2. (Oct., 1992), pp. 139-154.

### **Obras de teoria, crítica e história literária**

- AUERBACH, Erich. *Mimesis (vários tradutores)*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal. Tradução do russo de Paulo Bezerra*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOWRA, C. M. *Heroic Poetry*. London: Macmillian, 1952.



- CULLER, J. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- FLEISCHMAN, S. *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text* IN: *Speculum*, Vol. 65, No. 1. (Jan., 1990), pp. 19-37.
- KRAPPE, Alexander Haggerty. *A Byzantine Source of Shakespeare's Othello*. IN: *Modern Language Notes*, Vol. 39, No. 3. (Mar., 1924), pp. 156-161.
- NUNES, C. A. *Ensaio sobre a poesia épica*. IN: *Os Brasileidas: epopéia nacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1962, pp. 5-59.
- SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval (2a. edição revisada)*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997 (1ª. Edição: *Iniciação na Cultura Literária Medieval*, 1973.).
- \_\_\_\_\_. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Na madrugada das formas poéticas (2a. edição)*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- VIEIRA, T. *Homero e a tradição oral*. IN: CAMPOS, H. & VIEIRA, T. *MHNΣ. A Ira de Aquiles. Canto I da Ilíada de Homero*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *From the Universal to the Particular in Medieval Poetry* IN: *MLN*, Vol. 85, No. 6, Comparative Literature. (Dec., 1970), pp. 815-823.

### **Obras de teoria de tradução**

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução. A teoria na prática (4ª. edição)*. São Paulo: Ática, 2005.
- BERMAN, Antoine. (Trad: Maria Emília Pereira Chanut) *A prova do estrangeiro*. Bauru: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre. Ou l'Auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- BOASE-BEIER, Jean. *Translating repetition*. IN: *Journal of European Studies*, xxiv pp. 403-409. 1994.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Traduzir Thomas Pynchon*. IN: *O Arco-Íris da Gravidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 & *Mason & Dixon*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HEIDERMANN, Werner. (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução, vol. 1*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

MARTINET, H. *Les noms propres dans la traduction littéraire*. IN : Meta. Volume 27, Numéro 4, 1982, Pages 392-400

PAES, José Paulo. *Tradução: A ponte necessária - aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

STEINER, George. *Depois de Babel (Tradução: Carlos Alberto Faraco)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*. London & New York: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. “A invisibilidade do tradutor” In: *Palavra* 3. Rio de Janeiro: Grypho, 1995. Tradução de Carolina Alfaro.

\_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility*. London / New York: Routledge, 1995.

### **Outras obras de literatura medieval**

AGAPITOS, Panagiotis A. (edição crítica da versão A). Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 9. Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006 [Biblioteca Bizantina e Neogrega 9. Narrativa de Lívistros e Rodamni. Atenas: Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezis, 2006].

ALCONCHEL, J. L. G. & ESCRIBANO, M. V. P. (Introducción, notas) *Cantar de Mio Cid*. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

JONIN, P. (édition bilingue de). *La Chanson de Roland*. Paris: Gallimard, 1979.

KECHAYOGLU, G. (apresentação e seleção) *Λεόντιος Μαχαιράς*. IN: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Τόμος Β'1: 15ος αιώνας – 1830*. Αθήνα: Σόκολης, 1999 [Leontios Machairás. IN: *A nossa prosa mais antiga. De seus primórdios à primeira guerra mundial. Volume I-1: Séc. 15 – 1830*. Atenas: Sokolis, 1999].

MOOSBURGER, T. B. *Três sagas islandesas* (anônimo do séc. XIII). Curitiba: Editora UFPR, 2007.

SIGURÐSSON, G. (edição) *Eddukvæði*. Reykjavík: Mál og Menning, 1999.

STURLUSON, S. *Edda (Translated and edited by Anthony Faulkes)*. London: Everyman, 1987.

STURLUSON, S. *Edda. Prologue and Gylfaginning (Edited by Anthony Faulkes)*. London: Viking Society for Northern Research – University College London, 1988 (primeira edição: Oxford University Press, 1982).

**Dicionários consultados:**

*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0, 2001.

*Dicionário Grego-Português, Português Grego*. Porto: Porto Editora, 2004.

*Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο  
Θεσσαλονίκης, 1999.

## **APÊNDICE: TEXTO ORIGINAL**

# ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΔΙΓΕΝΗΣ ΑΚΡΙΤΗΣ

## ⟨Α΄ ΤΟ ΑΣΜΑ ΤΟΥ ΑΜΙΡΑ⟩

\* \* \*

«Κρότοι καὶ κτύποι καὶ ἀπειλαὶ μὴ σὲ καταπτοήσουν,  
μὴ φοβηθῆς τὸν θάνατον παρὰ μητρὸς κατάραν·  
μητρὸς κατάραν φύλαττε καὶ μὴ πληγὰς καὶ πόνους.  
Καὶ μέλη ἂν σὲ ποιήσουσιν, βλέπε ἐντροπὴν μὴ ποιήσης. 4  
Τοὺς πέντε ἅς μᾶς φονεύσουσιν καὶ τότε ἅς τὴν ἐπάρουν. 6  
Μόνον προθύμως ἐξέλθε εἰς τοῦ ἀμιρᾶ τὴν τόλμην.  
Τὰ δύο σου χέρια φύλαττε καὶ ὁ Θεὸς νὰ μᾶς βοηθήσῃ.  
Καβαλικεύει ὁ ἀμιράς, εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει.  
Φαριν ἐκαβαλίκευσεν φυτυλὸν καὶ ἀστεράτον 10  
ὀμπρὸς εἰς τὸ μετώπιν τοῦ χρυσὸν ἀστέραν εἶχεν,  
τὰ τέσσερά του ὀνύχια ἀργυροτσάπωτα ἦσαν,  
καλιγοκάρφια ὀλάργυρα ἦτον καλιγωμένον,  
ἢ οὐρά του σμυρνωμένη (ἦτον), μὲ τὸ μαργαριτάριν.  
Πρασινορόδινος ἀετός ἔς τὴν σέλαν ἐξοπίσω, 15  
καὶ ἰσκιάζει τὰς κουτάλας τοῦ ἐκ τοῦ ἡλίου τὰς ἀκτίνας.  
Κοντάριν ἐμαλάκιζε, βένετον, χρυσωμένον.  
Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς τοῦτον τὸν λόγον λέγει:  
«⟨Εἶμαι⟩ ἀπὸ πόλεμον πολὺν καὶ ἀπὸ δοκιμασίας  
καὶ πάλιν ἔχω ἀποδοχὴν νὰ ἐπάρω τοῦ τὸ νίκος». 20  
Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιρὰν τῆς γλώσσης:  
«Αὐτό, ἀμιρά, μὴ τὸ γελᾶς, μὴ τὸ κατονειδίξης·  
ἐγὼ παιδὶν καλὸν θεωρῶ καὶ δυνατὸν πολέμου,  
καὶ ἂν ἔχη ὁ ἄγουρος καρδίαν, γλήγορα νὰ γυρίξῃ,  
τὴν τόλμην τοῦ τὴν θεωρῶ 25  
νὰ ἐπάρῃ καὶ τὸ ἀδέλφι τοῦ καὶ ὄλον μας τὸ κοῦρσος». [Ταχέως ἐκαβαλίκευσαν, ἔς τὸν κάμπον κατεβαίνουν].  
Σπεύδει καὶ γὰρ ὁ φθόνος τοῦ μὴ καὶ εἰς δειλίαν τὸν φέρῃ:  
«Αὐτὸς σκυλὶ Ρωμαῖος ἔν', μὴ σὲ κακοδοικήσῃ!»  
Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιρὰν τῆς γλώσσης: 30  
«Πίασε, μούλε, τὸν ἄγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσῃς».

Εὐθύς ἑκαβαλίκευσαν, ἕς τὸν κάμπον κατεβαίνουν·  
 ὡς δράκοντες ἐσύριζαν καὶ ὡς λέοντες ἐβρυχοῦντα  
 καὶ ὡς ἀετοὶ ἐπέτουντα καὶ ἐσμίξασιν οἱ δύο.  
 Καὶ τότε νὰ ἰδῆς πόλεμον καλῶν παλληκαριῶν 35  
 καὶ ἀπὸ τῆς μάχης τῆς πολλῆς κροῦσιν διασυντόμως  
 καὶ ἀπὸ τὸν κτύπον τὸν πολὺν καὶ ἀπὸ τὸ δὸς καὶ λάβε,  
 οἱ κάμποι φόβον εἶχασιν καὶ τὰ βουνιὰ ἀηδονοῦσαν,  
 τὰ δένδρη ἐξεριζώνοντα καὶ ὁ ἥλιος ἐσκοτίσθη·  
 τὸ αἷμαν ἑκατέρεεν εἰς τὰ σκαλόλουρά των 40  
 καὶ ὁ ἴδρος τοὺς ἐξέβαινεν ἀπάνω ἀπ' τὰ λουρίκια.  
 Ἦτον (καὶ) γὰρ τοῦ Κωνσταντῆ γοργότερος ὁ μαυρός,  
 καὶ θαυμαστός νεώτερος ἦτον ὁ καβαλάρης:  
 κατέβηκε εἰς τὸν ἀμιράν καὶ κρούει του ραβδέα  
 καὶ ἐχέρισεν ὁ ἀμιράς νὰ τρέμη καὶ νὰ φεύγη. 45  
 Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιράν τῆς γλώσσης:  
 «Πῆσσε, μούλε, τὸν ἄγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσης,  
 μὴ εἰς σύντομόν του γύρισμα πάρη τὴν κεφαλὴν σου.  
 Αὐτὸς καλὰ σ' ἐσέβηκεν τώρα νὰ σὲ γκρεμίσῃ.  
 Ἐγὼ οὐδὲν τὸ ἐγνοιᾶζομαι νὰ τὸν καταπονέσης, 50  
 ἀλλὰ μὴ τὸ καυχᾶσεται ὅτι ἔτρεψεν φουσατά».

Καὶ ὁ ἀμιράς ὡς τὸ ἤκουσεν, μακρέα τὸν ἀποξέβην,  
 ἔριψεν τὸ κοντάριν του καὶ δάκτυλον τοῦ δείχνει  
 καὶ μετὰ τοῦ δακτύλου του τοιοῦτον λόγον λέγει:  
 «Νὰ ζῆς, καλὲ νεώτερε, ἐδικόν σου ἔναι τὸ νίκος». 55  
 Τὸν λόγον οὐκ ἐπλήρωσεν, ἐστράφη ἐντροπιασμένος,  
 καὶ ὁ Κωνσταντῖνος (ὁ μικρὸς) ὑπάει εἰς τοὺς ἐδικούς του.  
 Καὶ οἱ πέντε ἑκαβαλίκευσαν, ἕς τὸν ἀμιράν ὑπάγουν:  
 «Ἦ ἀμιρά, πρωταμιρά καὶ πρῶτε τῆς Συρίας,  
 ὦ ἀμιρά, δοῦλε Θεοῦ, πλήρωσον ὡς μᾶς εἶπες, 60  
 καὶ δείξε μας τὸ ἀδέλφιν μας νὰ χαροῦν οἱ ψυχές μας».

Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς μαινόμενος τοὺς λέγει:  
 «Ἐβγαῖτε εἰς τὰ φουσατά μου, γυρεύσετε τὰς τέντας  
 καὶ ἂν εὔρετε τὸ ἀδέλφι σας, εἰς μίαν νὰ σᾶς τὸ δώσω». 65  
 Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ τὰς τέντας ἐγυρεύσαν,  
 ἐγύρευσαν καὶ οὐκ ἠῦραν την, ἤρξαντο πάλιν κλαίειν.  
 Σαρακηνὸν ὑπάντησαν ἀπέξωθεν τῆς τέντας

καὶ λόγια τοὺς ἐλάλησεν μετὰ πολλῆς ὀδύνης:  
 «Κἂν ψηλαφᾶτε, οἱ ἄρχοντες, ὡς δι' ἄγαμον κοράσιον,  
 νὰ εἶν' ἡ κόρη θαυμαστή, νὰ ἔνι καὶ Ρωμαίσσα, 70  
 διέλθατε τὸ ἐπανάφορον, (εὐρήσετε) ρυάκιν:  
 χθὲς ἐν αὐτῷ ἐσφάξαμεν ἡδονικὰ κοράσια,  
 διότι οὐδὲν ἠθέλασιν ὡσάν τὰς ἐλαλοῦμαν».  
 Καὶ ὡσάν τὸ ἐκοῦσαν οἱ ἄρχοντες, ἐθλίβησαν μεγάλως  
 καὶ ὥραν πολλὴν ἐποίησασιν καὶ εἰς λογισμοὺς ἐμπήκαν 75  
 καὶ μετὰ ὥρας περισσὰς ἐφέρασιν τὸν νοῦν τοὺς·  
 τὰ δάκρυα τοὺς σφουγγίζουσιν, τὰ ρέτενα γυρίζουν,  
 καὶ ἦλθασιν καὶ ἠύρασιν τὸ ἐρμηνευθέντα ρυάκιν.  
 Ἐκεῖ ἠύραν τὰ κοράσια εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένα:  
 τῶν μὲν αἱ χεῖρες ἔλειπον, ἄλλων οἱ κεφαλές των, 80  
 [ὄλες] μαχαιροκοπημένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένες.  
 Τὰς χεῖρας των ἐξήπλωσαν, τὰς κεφαλὰς κρατοῦσιν  
 καὶ βλέπουν καὶ τὰ πρόσωπα, νὰ εὐροῦν τὴν ἀδελφὴν τοὺς  
 καὶ ὄλας ἐγυρεύσασιν, στέκουν καὶ θεωροῦν τὰς  
 καὶ οὐδὲν ἐγνωρίσασιν ποσῶς τὴν ἀδελφὴν τοὺς. 85  
 Χοῦμαν ἐπήραν ἐκ τῆς γῆς, (ς) τὰς κεφαλὰς τὸ βάνουν,  
 ὅτι συζουλισμένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένες.  
 Καὶ ὡς εἶδασιν παράνομα, τὰ ποῖα οὐδὲν ἐλπίζαν,  
 εἰς θλίψιν ἐσεβήκασιν καὶ κάθονται καὶ κλαίουں,  
 τὸν ἥλιον ἐντροχώνοντες μετὰ πολλῶν δακρῶν: 90  
 «Κὺρ Ἥλιε, τί νὰ ποιήσωμεν τὸ ἀδέλφιν μας νὰ εὐροῦμεν,  
 καὶ πῶς νὰ τὴν γνωρίσωμεν, νὰ τὴν θέλωμεν θάψει;  
 Ποῖον μαντάτον νὰ ὑπάγωμεν, τὴν ταπεινὴν μας μάνα;  
 Κὺρ Ἥλιε, τί μᾶς ἔποικες καὶ ἐκακοδοίκησές μας;  
 Καὶ ἀπὲ τοῦ νῦν οὐ πρέπει μας νὰ εἴμεσθε εἰς τὸν κόσμον· 95  
 ἐμεῖς ἕς τὸν κόσμον πολεμοῦμεν καὶ δικαιώνουν ἄλλους.  
 Γῆ, θρήνησον πικρῶς καὶ τὸ θέαμα κλαῦσον·  
 εἶδες θαυμάσματα πολλὰ, τὸ ἀδέλφιν μας νὰ σφάζουν.  
 Ἡ πάλι ὅτι αἰχμαλώτευσαν τὴν ἡλιογεννημένην;  
 Κοράσια ἔσφαξαν πολλὰ καὶ ἐποίησαν τα θυσίας 100  
 εἰς τουρκικὰ μασγίδια καὶ εἰς ναοὺς μεγάλους. 102  
 Ἀφοῦ κατήλθεν ὁ Χριστὸς ἐξ οὐρανοῦ εἰς τὸν κόσμον,  
 ἐδίωξεν τὰς παράνομας καὶ μυσαρὰς θυσίας,

ἔδειξεν καὶ τὸν θάνατον καλὸν ἕως τὸν κόσμον τοῦτον. 105  
 Καὶ μόνον δὲν τοὺς ἔσωζεν νὰ ἐβγάλουν τὴν ψυχὴν σου,  
 ἀμὴ ἔκοψαν τὰ κάλλη σου καὶ ἀγνώριστος ὑπάρχεις.  
 Καὶ ἰδοὺ τὸ σῶμα φαίνεται, (ἀδελφὸν μας), ὀμπρὸς μας,  
 τὴν δὲ μορφήν σου οὐ βλέπομεν, ἔδε ἀνομία μεγάλη!  
 Ἄμὴ ἢ ψυχὴ ὅταν ἐβγῆ, χάνεται καὶ ἢ ὄψις. 110  
 Ὅϊμέν, ἀδελφὸν μας καλὸν, οὐδὲν σὲ θεωροῦμεν.  
 Ἐξέβηκέν σου καὶ ἢ ψυχὴ, ἐχάθη καὶ τὸ κάλλος.  
 Ὁ σκύλος σὲ ἐσκότωσεν καὶ ἐχάσεν σου τὰ κάλλη.  
 Ὡ πονηρίας, ὠμότητος, ὧ βία τῶν ἀλλοφύλων!  
 Ὡ παναθλία, τί ἔπαθες ἐκ τῆς παραδικίας! 115  
 Καὶ οὐ βλέπει ὁ Θεὸς ἐξ οὐρανοῦ χυθέντα σου τὸ αἷμα;  
 Καὶ ὑπέμεινες, μακρόθυμε, τούτην τὴν ἀνομίαν;  
 Δέξου, καὶ λάβε, ἀδελφὸν μας, θρήνους τῶν ἀδελφῶν σου.  
 Ἄσπιλε, παμμακάριστε, δέξου πηγὰς δακρῶν.  
 Μίαν (καὶ) μόνην σὲ εἶχαμεν, παραμυθίαν μεγάλην. 120  
 Ὡς προσδοκοῦμεν, ἔθανες καὶ δόξα σοι, ὁ Κύριος,  
 (δόξα σοι) ὅτι ἐφύλαξες τὴν παρθενίαν σου, κόρη.  
 Τότε πολλὰ ἀναγκάστησαν, κλαίοντες τὴν ἀδελφήν τους,  
 καὶ ψηλαφῶντες ἀκριβῶς οὐκ ἤμποροῦν τὴν εὑρεῖν.  
 Κοινὸν τάφον ἐποίησαν καὶ ὅλες ἀπέσω ἔθαψαν 125  
 καὶ ἐστράφησαν ἕως τὸν ἀμιράν μετὰ κακῆς καρδίας.  
 Ἐλυσαν τὰ φηκάρια τους, καὶ οἱ πέντε ἐξεσπαθῶσαν  
 καὶ εἰς πρόσωπον τὸν ἀμιράν οὕτως τὸν συντυχαίνουν:  
 «Ὡ ἀμιρά, πρωτοαμιρά, καὶ σκύλε τῆς Συρίας·  
 τὸ ἀδελφὸν μας τὸ ἔρπαξες, μηδὲν μᾶς τὸ στερέψης. 130  
 Ἡ δεῖξε μας τὸ ἀδελφὸν μας ἢ κόπτομεν κ' ἐσέναν».  
 Καὶ ὡς εἶδεν τούτους ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη·  
 ἐστάθη καὶ ἀνερῶταν τους: «Τίνες καὶ πόθεν εἰστε,  
 καὶ ποίας γενεᾶς ὑπάρχετε ἀπὸ τῆς Ρωμανίας;»  
 Καὶ τότε ὁ πρῶτος ἀδελφὸς οὕτως ἀπιλογᾶται: 135  
 «Ἡμεῖς γὰρ εὗρισκόμεθα ἀπὸ γενεᾶς μεγάλης:  
 Πατὴρ μας ἦτον ἀπὸ τῶν Δουκάδων τὴν μερέαν  
 καὶ γενεὰν δ' ἢ μήτηρ μας ἀπὸ τοὺς Κιρμαγάστρους.  
 Δώδεκα θεῖους εἶχαμεν καὶ ἕξι ἑξαδέλφους.  
 Τὸν κύρην μας ἐξόρισαν διὰ μούρτη εἰς τὰ φουσατά. 140



Ἐκεῖνοι ἂν σε εἶχαν εὐρεῖ, Συρίαν οὐκ ἔθεώρεις.  
 Πέντε ἀδελφούς ἐγέννησεν ἡ μάνα μας, τοὺς βλέπεις,  
 καὶ μίαν εἶχαμε ἀδελφήν, τὴν ἡλιογεννημένην,  
 καὶ οὕτως τὴν ἐχαιρόμασθε μὲ τὰς ἀνδραγαθίας». 144  
 Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς οὕτως ἀπιλογᾶται: 148  
 «Πατήρ μας ἦτον Ἰακώβ καὶ θεῖος ὁ Καροήλης, 145  
 ὁ Μουσελῶμ ὁ ἐξάκουστος πατήρ ἦν τοῦ πατρός μας  
 καὶ ἐκεῖ τοὺς ἐνταφίασαν ἕως τὸν τάφον τοῦ προφήτου. 147  
 Ἐμὲν ποτὲ οὐκ ἐπήντησεν στρατηγὸς ἢ τοπάρχης. 149  
 Φουσατά πάλιν ἐντρεψα Πέρσικα καὶ ρωμαῖκα 150  
 καὶ κάστρα ἐπαράλαβα ἀμύθητα, ἡγεμόνας  
 (αἰχμαλώτους) ἐπίασα Πέρσας καὶ στρατιώτας·  
 τὸ θέαμα τὸ ἔπαθα εἰς ἐσᾶς ποτὲ οὐκ ἐλησμονῶ το.  
 Ἄφῶν ἠρξάμην πολεμεῖν ἀνδραγαθίας μεγάλας,  
 οὐδὲν ἠδρέθηκεν κανεῖς, ἵνα μὲ καταφθάσῃ, 155  
 καὶ πολεμήσῃ, νεώτερε, καὶ ἐπάρῃ μου τὸ κοῦρσο.  
 Καὶ ἐδάρτε τὸ ἔπαθα εἰς ἐσᾶς ποτὲ οὐκ ἐλησμονῶ το·  
 τὰ φουσατά ἐντροπίασα καὶ ὄλην μου τὴν γενέαν.  
 Σήμερον νὰ ἀπόθανα καὶ οὐ θέλω τὴν ζωὴν μου.  
 Ἄμῃ ἂς ἀφήσω τὰ πολλὰ καὶ τὸ φλυαροστομίζειν 160  
 καὶ ἐδὰ σᾶς λέγω φανερὰ ἅπασαν τὴν ἀλήθειαν:  
 ἂν ἔν' καὶ καταδέχεσθε νὰ μ' ἔχετε γαμπρό σας,  
 ἐγὼ ἔχω καὶ τὸ ἀδέλφι σας καὶ ὡς δι' αὐτὴν μὴ λυπᾶσθε.  
 Καὶ τοῦτο ὁμνῶ καὶ λέγω σας μὰ τὸν (καλὸν) προφήτην,  
 τὸν μέγαν Μαχουμέτην: 165  
 οὔτε φίλημαν μ' ἔδωκεν, οὔτε μιλίαν τῆς εἶπα.  
 Ἐσᾶς τοὺς πέντε ἐπάντεχεν ἡμέρας τε καὶ νύκτας  
 καὶ ἐγὼ ὡς δι' αὐτὸ τὴν ἠκρυβα καὶ ἀναγύριζά σας.  
 Ὑπᾶτε εἰς τὴν τέντα μου τὸ ἀδέλφιν σας νὰ εὐρῆτε.  
 Καὶ ἄλλας πολλὰς ἐπίασασιν οἱ ἄνομοι Ἰαραβίται 170  
 καὶ ἐπούλησαν καὶ ἐσφάξαν τας ἀνόμως καὶ ἀδίκως  
 καὶ ἡ ἀδελφή σας ἔτυχεν ἐμέναν εἰς τὸ κοῦρσο  
 καὶ αὐτὴν ἐπαραφύλαγα ὡς διὰ τὰ ὦραῖα τῆς κάλλη.  
 Καὶ ὑπᾶτε, παραλάβετε, ἀμόλυντον κοράσιον·  
 ἐγὼ δὲ διὰ τὰ κάλλη τῆς καὶ τὴν πολλὴν εὐγένειαν 175  
 ἀρνοῦμαι καὶ τὴν πίστι μου καὶ τὴν πολλὴν μου δόξαν

καὶ γίνομαι καὶ Χριστιανὸς καὶ μετὰ σᾶς νὰ ἔλθω».

Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ εἰς τὴν τένταν ὑπαγαίνουν
 καὶ ἠῦραν κλινάριν ἔμορφον, ξυλαλὸν ἐφειασμένον,
 καὶ ἀπάνω πάπλωμα χρυσὸν καὶ ἀπάνω κεῖται κόρη 180

καὶ ἐκάθετον ἢ λυγερὴ ὡς μῆλον μαραμένον
 καὶ ἔκλαιεν καὶ ὀδύρετον, τὰ ἀδέλφια τῆς ἐζήταν.

Αὐτὴ καὶ ἂν ἐμαραίνετον, ἔλαμπεν ὡς ὁ ἥλιος
 καὶ ὁμοιάζεν ἢ πανέμορφος ἀκτίαν τοῦ ἡλίου.

Τὸ κάλλος ἐμαραίνετον τῆς θαυμαστῆς τῆς κόρης· 185

ὡ συμφορὰ καὶ θέαμα καὶ ἀσωτίας ἔργον!

Καὶ ὡς εἶδασιν τὰ ἀδέλφια τῆς τὴν κόρην μαραμένην,
 ἀντάμα οἱ πέντε ἐστέναξαν, τοιοῦτον λόγον εἶπαν:

«Ἐγείρου, ἢ βεργόλικος, γλυκύν μας τὸ ἀδέλφιν·
 ἡμεῖς θανοῦσαν σὲ εἶχομεν καὶ σπαθοκοπημένην 190

καὶ ἐσὲν ὁ Θεὸς ἐφύλαξεν διὰ τὰ ὠραῖα σου κάλλη.

Τὸ ἄνθος τοῦ προσώπου σου ἐμάρανεν ἢ θλίψις.

Πολέμους οὐ φοβούμεθα διὰ τὴν σὴν ἀγάπην».

Οἱ πέντε τὴν καταφιλοῦν καὶ ἐλιγοθυμῆσαν·

οἱ μὲν φιλοῦν τὰ χεῖλη τῆς, οἱ ἄλλοι τοὺς ὀφθαλμούς τῆς. 195

Κάθονται οἱ πέντε ἀδελφοὶ καὶ ὁ ἀμιράς ἐκεῖνος:

κοινὴν βουλὴν ἐδώκασιν νὰ πάρουν τὸν γαμπρόν τους,
 εἰς Ῥωμανίαν νὰ ἔβγουν.

Καὶ εἰς μίαν ὀρίζει ὁ ἀμιράς κ' ἐκράτησε μετ' αὐτόν
 τοὺς θαυμαστοὺς ἀγούρους του, τοὺς εἶχε εἰς τὴν βουλὴν του· 200

τοὺς ἄλλους ἐπιλόγιασε καὶ ὑπᾶν εἰς τὴν Συρίαν.

Καὶ ὁ ἀμιράς ἐδιάγειρεν (ἀντάμα) μὲ τὴν κόρην
 καὶ μὲ τοὺς γυναικαδελφούς, ἔς τὴν Ῥωμανίαν ὑπᾶσιν. 203/204

Ὅμπρὸς ὑπᾶν οἱ ἀγοῦροι του καὶ ὁ ἀμιράς ὀπίσω 205

καὶ τὸ κοράσιον εἰς κλουβίν, βαστοῦν τὴν πέντε μοῦλες·

τριγύρου τὴν παρακρατοῦν τὰ πέντε τῆς ἀδέλφια.

Καὶ βλέπει ὄλος ὁ λαὸς τὴν χαρὰν τούτην ὄλην·
 ὀπίσω τὴν ἀκολουθοῦν θαυμάζοντες τὴν κόρην·

ἔβλεπαν τὴν αἰχμαλωσίαν 210

τὸ πῶς τὴν ἐλευθέρωσεν διὰ τὴν ἀγάπην κόρης.

Τὸ «Κύριε ἐλέησον» ἔκραξαν ὀποῦ τὴν ἐγλυτῶσαν
 καὶ ἐδάρτε ἦν ἐξακουστὸν εἰς ἅπασαν τὸν κόσμον

ὅτι κοράσιον πάντερπνον ἐνίκησεν φουσάτον  
 κὰν χιλιάδες ἑκατὸν ὡς γιὰ τὰ ὠραῖα τῆς κάλλη 215  
 καὶ ἐδιάγειρεν τὸν ἀμιρὰν τὸν πρῶτον τῆς Συρίας.  
 Καὶ ἀφότις εὐλογήθησαν, ἐχαίρετον μετ' αὐτήν.  
 Καὶ ἀφότις ἐκοιμήθηκεν τὴν ἡλιογεννημένην,  
 ἔτεκαν παῖδα θαυμαστόν, τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην,  
 φωστήραν τὸν ἀγερινόν, ἥλιον τὸν φωσφόρον 220  
 καὶ περιέλαμπρον τὸ φῶς εἰς ἅπασαν τὴν κτίσιν,  
 καὶ εἰς ἀπελάτας δυνατὸς καὶ εἰς τοὺς ἀνδρειωμένους.  
 Ἐγεννήθη, ἐμεγάλωσε καὶ ἐγένην τετραέτης,  
 ἐχέρισε καὶ ἐμάνθανε τὰς γονικὰς τοῦ ἀνδρείας.

\* \* \*

[Καὶ μὲ τοὺς χρόνους τοὺς πολλοὺς] 225  
 ἔπεσε ἡ μάνα τοῦ χαρτὶν ἀπέσω ἀπὸ Συρίας,  
 (χαρτὶν τοὺς) θρήνους γέμοντα, ὄνειδισμοὺς καὶ θλίψεις:  
 «Τέκνον μου ποθεινότατον, ψυχὴ μου, ἀναπνοή μου,  
 τί ἐσκότασες τὰ ὀμμάτια μου, τί ἐχάσες τὸν ἑαυτὸν σου;  
 Τὸ γένος σου ἐντροπίασες εἰς τὴν Συρίαν δλην· 230  
 χωριάτες ὄνειδίζουν μας τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μας.  
 Δὲν εἶν' κοράσια εἰς τὸν Παδά, εἰς τοῦ Παστρᾶ τὸ κάστρον, 232/233  
 δὲν εἶν' κοράσια ἔμορφα κάτω εἰς τὴν Βαβυλῶνα,  
 τὸν ἥλιον (ν') ἀντιτάσσουν; 235  
 Τὰ εὐγενικὰ τοῦ Χάλεπε κοράσια οὐκ ἐνθυμᾶσαι,  
 τὰ λάμπουν ὡς ὁ ἥλιος, μυρίζουν ὡς ὁ μόσχος;  
 Καὶ δὲν θυμᾶσαι, τέκνον μου, κοράσια ὅπου ἀγάπας  
 καὶ δέρνουσιν τὰ στήθη των, παρηγορίαν οὐκ ἔχουν;  
 Οὐκ ἐνθυμᾶσαι, τέκνον μου, τοὺς θαυμαστοὺς σου παῖδας; 240  
 Ἐμὲν τὰ παραρίκτουσιν καὶ ὄνειδίζουσίν με  
 καὶ οἱ συγγενεῖς οἱ πρόλοιποι καὶ ὄλον τὸ φουσάτον,  
 ἐμὲν κατονειδίζουσιν ὡς διὰ σένα, τέκνον.  
 Ἦκουσα ἐγέννησας παιδὶν, δράκοντα τῆς Συρίας,  
 καὶ ἀλί ἐμὲν, (ἀλί ἐμὲν), ἂν μάθουν οἱ Κασίσοι, 245  
 (ἀλί) ἂν τὸ μάθουν ἀπὸ Ἐμέκ καὶ (τὸ) Ὁραζαβοῦδρον·  
 μὴ ἀνοίξουν τὸ μασγίδιν των τοῦ μέγα Μαχουμέτη,  
 νὰ κλάψουν εἰς τὸ μνημαν τοῦ καὶ νὰ σοῦ καταρῶνται.

Καὶ οὐδὲν θυμᾶσαι, τέκνον μου, τί ἐποίκαμεν οἱ δύο μας;

\* \* \*

Καὶ ἀπέκει ἐκατέβημαν ᾿ς τὸ μνήμαν τοῦ προφήτου 250  
καὶ ὑπέκλινες τὴν κεφαλὴν (καὶ) εὐχίσθηκά σου, τέκνον·  
καὶ ὅταν ἠθέλες δοξασθῆν καὶ ἐπαινεθῆν μεγάλως,  
ἐρνήθης καὶ τὸ γένος σου καὶ ὅλην σου τὴν Συρίαν.  
Οὐδὲν θυμᾶσαι, τέκνον μου, τί ἐποίκεν ὁ παπούς σου,  
πόσους Ρωμαίους ἔσφαξεν, πόσους δούλους ἐπῆρεν; 255  
Τὰς φυλακὰς ἐγέμισεν ἄρχοντας τῶν Ρωμαίων.  
Καὶ οὐδὲν θυμᾶσαι, τέκνον μου, τί ἐποίκεν ὁ πατήρ σου;  
Τὸ Κόνιον ἐκούρσευσεν μέχρι καὶ εἰς τὸ Ἄμορι,  
εἰς Νικομήδειαν ἔφθασεν καὶ εἰς Πραίνετον ἐπέβην  
καὶ ἂν οὐδὲν ἦτο ἡ θάλασσα, ἀκόμη εἶχε ὑπαγαίνειν. 260  
Καὶ ὁ ἀδελφός μου, ὁ θεῖος σου, ὁ Μουρστασίτ, ἐπῆγεν,  
τὸν Ἑρμοναν ἀνέδραμεν καὶ τὸν Ζυγὸν ἐπίασεν,  
τὴν δὲ Ἀρμενίαν ἐξήλειπεν, πολὺν κακὸν ἐποίησεν.  
Καὶ οὐδὲν θυμᾶσαι, τέκνον μου, τί ἐποίκεν ὁ πατήρ σου;  
Πόσα κοράσια ἤφερεν εἰς τῆς Συρίας τὰ κάστρα; 265  
Καὶ ἐσὺ ἐπαραξέβηκες ἀπὸ τοὺς συγγενούς σου, 267  
τοὺς φίλους σου τοὺς εὐγενεῖς, (ὡς) διὰ Ρωμαίας ἀγάπην.  
Καὶ πῶς σὲ παρεξέβαλεν ἡ χατζιροφαγούσα  
καὶ ἀρνήθης καὶ τὴν πίστιν σου καὶ ὅλην σου τὴν Συρίαν; 270  
Τὴν εἶχες εἰς τοὺς σκλάβους σου ἐποίκες τὴν κυράν σου 271/272  
καὶ γδύνεται καὶ θέτεις τὴν σιμά (σου), εἰς τὴν ἀγκάλην.  
Ὅμως ἂν θέλῃς, τέκνον μου, νὰ ἔχῃς τὴν εὐχὴν μου,  
αὐτοῦ φαρία σὲ ἔστειλα ἐπιλεκτά, δρομαῖα 275  
καὶ ἀγένεια παλληκάρια, εὐγενεῖς Ἀραβίτας,  
πεντακοσίους ἄρχοντας χρυσοκλιβανιασμένους  
καὶ τὸ λουρίκιν τὸ χρυσὸν τὸ ἐφόρει ὁ πατήρ σου.  
Τὸν βάδεον καβαλίκευσε καὶ βάλε τὸ λουρίκιν 279/280  
καὶ οἱ φάρες ἂν σὲ ἀκολουθοῦν, ἐσὲν κανεῖς οὐ φθάνει.  
Εἰ δὲ ἀγαπᾶς τὴν περισσά, τέκνον, ὡσάν μοῦ λέγουν,  
ἔπαρε καὶ αὐτὴν μετὰ ἐσέναν.  
Εἰ δὲ καὶ οὐκ ἔλθῃς τὸ γοργόν,  
μά τὸν προφήτην τὸν καλόν, τὸν μέγαν Μαχουμέτην, 285  
τὰ τέκνα σου νὰ σφάξουσιν καὶ ἐμέναν θέλουν πνίξει·



περιστερὰν ἐδίωκεν ἄσπρην ὡς εἶν' τὸ χιόνιν  
 καὶ ἤπλωσα τὰ χέρια μου κ' ἐπίασα καὶ τὰ δύο  
 καὶ ἡ ψυχὴ μου ἐπόνεσεν, δι' αὐτὸν ταχιά ἐσηκώθην». 325  
 Καὶ τότε ὁ πρῶτος ἀδελφὸς οὕτως ἀπιλογᾶται:  
 «Φαίνεται, ἀδέλφια, οἱ γέρακες ἄνδρες ἀρπάκτες ἐνι  
 καὶ ὁ χρυσόπτερος ἀετός, φαίνεται, ἐνι ὁ γαμπρός μας,  
 περιστερὰ τὸ ἀδέλφι μας· μὴ τὸ κακοδοικῆση.  
 Ἄλλ' ἄς καβαλικεύσωμεν καὶ ἄς περιγυριστοῦμεν, 330  
 ὅπου εἶδαμεν τὸ ὄνειρον, ὅπου εἶδαμεν γεράκια».  
 Οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν καὶ ὑπᾶν ἔς τὸ Χαλκοπέτριν.  
 Ἐκεῖ ἤδραν τοὺς Σαρακηνοὺς, εὐγενεῖς Ἀραβίτας·  
 γελώντας τοὺς ἐλάλησαν, νὰ μὴ τοὺς ἐγνωρίσουν:  
 «Καλῶς τὰ παλληκάρια μας, γεράκια τοῦ γαμπροῦ μας· 335  
 τί ὧδε ἐπεζεύσατε καὶ οὐκ ἤλθετε εἰς τὸν οἶκον;»  
 Σαρακηνὸς ἐλάλησεν, τὸν λέγασιν Μουσούφρην:  
 «Χθὲς ἐπαραβραδιάστημαν καὶ ἐμείναμεν ἀπῶδε».  
 Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ εἰς τὸν οἶκον ὑπαγαίνουσι·  
 μὲ ταραχὰς ὑπήντησαν, τὸν ἀμιράν λαλοῦσιν: 340  
 «Αὐτοῦ φαρία σὲ ἀπέστειλαν, ἐπίλεκτα, δρομαῖα  
 καὶ ἀγένεια παλληκάρια ἀπὸ τοὺς Ἀραβίτας  
 καὶ τὸ λουρίκιν τὸ χρυσόν, τὸ ἐφόρει ὁ πατήρ σου·  
 καὶ ἂν μισεύσειν βούλεσαι ἀπὸ τὴν Ρωμανίαν,  
 σήμερον ἔπαρε τὰ σὰ καὶ τὰ ἤφερες μὴ ἀφήσης. 345  
 Τὴν ἀδελφὴν μας ἄφισ την, τὸν παῖδα σου ἀπαρνήσου  
 καὶ ἡμεῖς νὰ τὸν ἐκθρέψωμεν καὶ ὁ Θεὸς νὰ τὸν δικαιοῦση.  
 Μὴ βουληθῆς, ὦ ἀμιρά, νὰ ἐβγῆς κρυφῶς ἀπ' ὧδε  
 καὶ ὅπου σὲ καταφθάσωμεν ἄλλον Συρίαν οὐ βλέπεις».  
 Καὶ ὡς τὸ ἤκουσεν ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη, 350  
 ὁ νοῦς του ἐσυνετρόμαξεν καὶ οὐδὲν τοὺς ἀπεκρίθη.  
 Ὡς λέων ὠρυόμενος ἐσέβη εἰς τὸ κουβούκλιν,  
 τὴν κόρην ὄνειδίζοντα οὕτως τὴν συντυχαίνει:  
 «Οὕτως εἰσὶν οἱ Χριστιανοὶ καὶ οὕτως φυλάσσουν δρκους;  
 Καὶ οὐδὲν θυμᾶσαι ἀπὸ ἀρχῆς τὸ τί ἔπαθα δι' ἐσέναν; 355  
 Δούλην σὲ ἐπῆρα ἀπὸ ἀρχῆς ἀπὸ τὰ γονικά σου  
 καὶ ἐσύ ἔχεις ἐμέναν τώρα δοῦλον  
 καὶ τὰ ὀριζες ἐγίνοντα, τὰ ἤθελες ἐποίουν.

Σκλάβαν σὲ ἐπῆρα <ἀπὸ ἀρχῆς> καὶ εἶχα σε ὡς κυράν μου.  
 Ἐμὲν ποτὲ οὐκ ἐπήντησεν στρατηγὸς ἢ τοπάρχης· 360  
 στανεὸ μου οὐδὲν μοῦ ἐμίλησαν, τινὰς μὴ τὸ καυχᾶται·  
 καὶ ὁ πόθος σου με ἠνέγκασεν καὶ εἰς Ρωμανίαν ἐξέβην·  
 τὴν πίστιν μου ἀρνήθηκα, κυρά μου, ὡς διὰ ἐσέναν,  
 τοὺς θαυμαστοὺς ἀγούρους μου, καὶ μετὰ ἐσέναν ἦρθα·  
 καὶ ἐδάρε με κακοδοικεῖς καὶ ἐπιβουλεύεσαί με: 365  
 νὰ με σκοτώσουν θέλουσιν οἱ πέντε ἀδελφοί σου.  
 Πάντως ἂν σύρω τὸ σπαθὶν καὶ σφάξω τὸν ἑαυτὸν μου,  
 αὔριον νὰ σὲ ὄνειδίζουσιν οἱ εὐγενεῖς Ρωμαῖοι,  
 ὅτι τὸν εἶχες εἰς βουλήν καὶ ἐκεῖνος πάλι ἐσέναν

\* \* \*

Τοὺς ἄνδρας κτείνει μάχαιρα, τὰ δὲ κοράσια ὁ ἼΑδης. 370  
 Ἄλλά, ψυχὴ μου, ὀμμάτια μου, καρδιά μου, ἀναπνοή μου,  
 μὴν τὸ θλιβῆς γὰρ λέγω σε, μὴ τὸ καρδιοπονέσης.  
 Ἡ ἀγάπη γὰρ με ἀνάγκασεν, πρὸς ὀλίγας ἡμέρας,  
 τῆς ταπεινῆς μου τῆς μητρὸς καὶ ὄλων τῶν συγγενῶν μου,  
 θέλω νὰ πάω νὰ τοὺς ἰδῶ καὶ πάλι νὰ ὑποστρέψω. 375  
 Εἶδασι γὰρ <τὰ> ὀμμάτια μου τὰ δάκρυα τῆς μητρὸς μου  
 καὶ ὡς δι' αὐτὸν ὑπαγαίνω.  
 Καὶ μὰ τὸν φοβερὸν κριτὴν, τὸν τρέμει πᾶσα ἡ κτίσις,  
 τὸν τρέμουν οἱ Σαρακηνοὶ καὶ οἱ Χριστιανοὶ <καὶ οἱ> πάντες,  
 δώδεκα νυκτοῆμερα νὰ ποιήσω εἰς τὰ ἐδικά μου 380  
 καὶ ἄλλα εἰκοσιτέσσερα ὥστε νὰ πάγω νὰ ῥθω».

Καὶ τότε τὸ κοράσιον βαρέα ἀναστενάζει:  
 «Μάρτυρας νὰ εἶναι ὁ ἼΑλιος ὁ φαίνων εἰς τὸν κόσμον:  
 ἀφ' ἧς ἡμέρας με ἔδειξες τὸ γράμμα τῆς μητρὸς σου  
 καὶ ἀπότες ἐμολόγησες τὰ κρυφὰ σου μυστήρια, 385  
 ἂν τὰ εἶπα ἐγὼ τῶν ἀδελφῶν ἢ ἀνθρώπου γεννημένου,  
 νὰ τύχω εἰς θάνατον πικρὸν, τὸν ποῖον οὐδὲν ἐλπίζω,  
 καὶ νὰ τὸ στερηθῶ τὸ φῶς τοῦ λάμποντος ἼΑλιου».

Καὶ τότε τὸ κοράσιον ἐστράφηκεν ὀπίσω,  
 τῶν ἀδελφῶν τῆς ἔλεγεν μετὰ κακῆς καρδίας: 390  
 «Ἄρτι, ἀδέλφια μου καλά, διατί νὰ τὸν λυπᾶτε;  
 διατί τὸν ὄνειδίζετε καὶ ἦλθεν λυπημένος,

κλαίοντα καὶ ὀδυρόμενος κεῖται εἰς τὸ κλινάριν  
 καὶ ἀποφυσᾷ ὡς ἡ θάλασσα καὶ βρουχᾷται ὡς λέων,  
 καὶ (ὡς) ἀπὸ τῆς θλίψεως θέλει χαθῆ ἀπ' τὸν κόσμον. 395  
 Πάντως μετὰ θελήσεώς σας τὸν ἐπῆρα ἄνδρα  
     καὶ ἤξεύρετε καλὰ ὅτι δι' ἐμέταν  
 ἐρνήθηκεν τὴν πίστιν του καὶ Χριστιανὸς ἐγένη,  
 εἰς Ῥωμανίαν ἐξέβηκεν διὰ ἐμέν καὶ σᾶς τοὺς πέντε  
 καὶ ἐδὰ παραπονεῖτε τον καὶ ἐμέταν ὄνειδίζει. 400  
 Καὶ (αὐτὸς) ἐμέταν ἔδειξεν τὸ γράμμα τῆς μητρὸς του  
 καὶ ἐμέταν κατεθάρρεψεν καὶ τὰς βουλὰς του μοῦ εἶπεν:  
 μητρὸς κατάραν θλίβεται καὶ θέλει νὰ ὑπάγη.  
 Καὶ ἐσεῖς πῶς ἐφυλάξατε κατάραν τῆς μητρὸς σας,  
 ὅταν ἐκατεφθάσατε τὴν ἄκραν τῆς κλεισούρας; 405  
 Θανεῖν οὐκ ἐφοβήθητε διὰ τὴν μητρὸς κατάραν».

Τὰ ἀδέλφια τῆς λέγουσιν λόγους παρηγορίας:  
 «Ἐμεῖς ἐσέναν ἔχομεν ζωὴν καὶ ἀναπνοὴν μας  
 καὶ ὡς δι' αὐτὸν τὸ θλιβόμεθεν, μὴ πάγη καὶ ἀπομείνη·  
 ὅμως ἂν βούλεται ἀπελθεῖν, 410  
 νὰ ἰδῆ καὶ τὴν μητέρα του καὶ πάλιν νὰ διαγείρη,  
 ὅτι νὰ ἔρθῃ τὸ γοργὸν ἐμᾶς ὡς μᾶς ὁμόση,  
 νὰ μὴ γενῆ Σαρακηνὸς καὶ ἐσὲν ἀλησμονήση.  
 Καὶ νὰ τὸν ἀποβγάλωμεν καὶ ὁ Θεὸς νὰ τὸν βοηθήσῃ».

Οἱ πέντε ἀντάμα ἐστάθησαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των 415  
 καὶ εἰς τὸ κουβούκλιν ἤμπασιν, ἕς τὴν κλίνην τοῦ γαμπροῦ τους,  
 καὶ ἠῦρασιν τὸν νεώτερον κειτόμενον ἕς τὴν κλίνην·  
 τὸν γρόθον του εἰς τὸ μάγουλον εἶχεν ἀκουμπισμένον,  
 τοὺς ὀφθαλμοὺς του ἠγρίωσεν ὡς λέων πειρασμένος·  
 τὰ δάκρυα του ἐκατέβαιναν ὡς ὄμβροι τοῦ Μαΐου. 420  
 Καὶ ὡς εἶδεν ὁ νεώτερος τοὺς γυναικαδελφούς του,  
 γοργὸν ἐκατεπήδησεν καὶ προσυπήντησέ τους.  
 Ἐκεῖνοι τὸν ἐλάλησαν λόγους ἡμερωμένους:  
 «Μὴ θλίβεσαι, νεώτερε, ἐνεκεν τῆς μητρὸς σου.  
 Χθὲς ἐκαβαλικεύσαμεν ἀμάδι καὶ οἱ πέντε 425  
     καὶ ἐπήγαμεν (ἐκεῖ) εἰς τὸ Χαλκοπέτριν,  
 ὡς διὰ νὰ κυνηγήσωμεν τίποτε τῶν ἀγρίων·  
 καὶ εἶδαμεν ἀπὸ μακρὰ, πέραν τοῦ ποταμίου:



παλουκωσίες ἤστέκοντα δεμένα τὰ φαρία.  
Καὶ οἱ πέντε ἐπιλαλήσαμεν καὶ ἐπήγαμεν νὰ ἰδοῦμεν. 430  
Καὶ ἠύραμεν τοὺς Σαρακηνοὺς, εὐγενεῖς Ἀραβίτας·  
οἱ μὲν λουρικιασμένοι ἦσαν, ἄλλοι σουσανιασμένοι  
καὶ ἐκράτουν εἰς τὰ χέρια των κοντάρια καὶ ραβδία,  
πράσινα μακρυκόνταρα δεμένα μὲ τ' ἀσήμιν.  
Καὶ εἰς μίαν τοὺς ἐγνωρίσαμεν ὅτι ὡς διὰ ἐσέναν ἦλθαν, 435  
διὰ ἐσέναν ἐκοπίασαν ἀπέσω ἀπὸ Συρίαν,  
ἵνα σὲ ἐπάρουσιν κρυφῶς, νὰ ὑπάγῃς μετὰ κείνους  
καὶ κατὰ τὴν ὑπόληψιν ἦλθαμεν εἰς ἐσέναν·  
καὶ μὴ μᾶς μέφεσαι, γαμπρέ, διατι σὲ ἀγριομιλοῦμεν.  
Καὶ ἂν θέλῃς πᾶν εἰς τὴν Συρίαν, θέλομεν νὰ ὁμόσης, 440  
τῆς κόρης νὰ μὴν λησμονῆς, τῆς ἡλιογεννημένης,  
καὶ τοῦ παγκάλου σου υἱοῦ, τοῦ Διγενῆ τ' Ἀκρίτη.  
Καὶ μηδὲν σοῦ φανῆ κακὸν διατι ὄνειδίσασμέν σε,  
ἀμὴ ἔβγαλέ την τὴν κακὴν καρδίαν ἀπὸ τὸν νοῦν σου  
καὶ ἔχε ἡμερότητα, μᾶλλον δὲ καὶ πραότην, 445  
νὰ εἶσαι καὶ πανεύφημος ἔς ὄλην τὴν οἰκουμένην.  
Καὶ ἐμεῖς νὰ σὲ ἀποβγάλωμεν καὶ ὁ Θεὸς νὰ σὲ βοηθήσῃ,  
ὅπου τὸν κόσμον διακρατεῖ καὶ πάντα ἐπιβλέπει·  
καὶ πάλιν νὰ ὑποστραφῆς, νὰ ἔλθῃς διασυντόμως.  
Εἰ δὲ καὶ βούλεσαι, γαμπρέ, ἄλλον (νὰ) μὴ ὑποστρέψῃς 450  
καὶ ν' ἀρνηθῆς τὸ ἀδελφί μας  
ἢ τὸ ἄνθος, τὸν αὐγερινόν, τὸν Διγενῆ σου παῖδαν,  
ἐλπίζομεν εἰς τὸν Θεόν, ὅπου τοὺς πάντα βλέπει,  
(ἄλλον) νὰ μὴ ἴδῃς τὴν Συρίαν, ἂν οὐδὲν ὑποστρέψῃς».  
Καὶ τότε ὁ νεώτερος βαρέως ἀναστενάζει, 455  
καὶ ἐπήδησαν τὰ δάκρυα του, τοιοῦτον λόγον λέγει:  
«Κύριε, ἐὰν ἐγὼ ἐνθυμηθῶ ἐσᾶς νὰ λησμονήσω  
ἢ τὸ ἄνθος (μου) τὸ ἐκλεκτόν, τὸν Διγενῆ μου παῖδα,  
καὶ ἂν οὐ διαγείρω ἐγλήγορα μετὰ καὶ τῆς μητρός μου,  
νὰ ἐπάρω καὶ τ' ἀδέλφια μου, νὰ ἔλθουν μετὰ ἐμέναν, 460  
νὰ πάρω καὶ τὸ πλοῦτος μου καὶ τὰ φαρία μου ὄλα,  
νὰ ἐβγάλω καὶ τὰ ἀμάλωτα ὅπου εἶναι εἰς τὴν Συρίαν,  
μὴ ἰδῶ τὸν ἥλιον λάμποντα μηδὲ τὸ φῶς τοῦ κόσμου».  
Καὶ πάραυτα ἠὺτρέπισαν, ἵνα τὸν ἀποβγάλουν

οἱ πέντε οἱ γυναικαδελφοὶ καὶ ὁ Διγενῆς Ἀκρίτης· 465  
καὶ κονομᾶται ὁ νεώτερος, ἵνα καβαλικεύσῃ·  
ἐσέβῃ εἰς τὸ κουβούκλιν του, τὴν κόρην νὰ φιλήσῃ·  
τὰ δάκρυα του ἐκατέβαιναν ὡς ὄμβροι τοῦ Μαΐου·  
οἱ στεναγμοὶ του ἔβγαιναν ὡσάν βρονταὶ καὶ κτύποι,  
καὶ μὲ τὰ δάκρυα τὰ πολλὰ, τοὺς ἀναστεναγμούς του, 470  
ἐλάλησεν ὁ νεώτερος τὴν πολυποθητὴν του:  
«Δὸς μου, φῶς μου ἀνέσπερον, χρυσόμορφέ μου εἰκόνα,  
τὸ δακτυλίδιν τὸ φορεῖς εἰς τὸ μικρὸ δακτύλιν,  
νὰ τὸ ἔχω διὰ ἐνθύμησιν, κυρά, νὰ σοῦ θυμοῦμαι».  
Τὸ δακτυλίδιν ἤβγαλεν, γλήγορα τοῦ τὸ δίδει 475  
καὶ ὁ νεώτερος τὸ ἔβαλεν μετὰ πολλῶν δακρύων·  
καὶ λόγια τὸν ἐλάλησεν ἐκ στεναγμοῦ καρδίας:  
«Εὖρη σε ὁ Θεός, αὐθέντη μου, ἃ μὲ ἀπαλησμονήσῃς  
ἢ (πάλιν) ἂν (ἐν)θυμηθῆς ἄλλην νὰ περιλάβῃς».  
Καὶ τότε ἐπεριλάβασιν καὶ ἐθέκαν ἕς τὸ κουβούκλιν· 480  
στρεφνά, γλυκιὰ ἐφιλήσασιν τῆς ἀποχωρισίας.  
Καὶ εὐθὺς ἐκαβαλίκευσε, ἐκ τὸν οἶκον του ἀποβγαίνου·  
ὀμπρὸς ὑπᾶν τ' ἀδέλφια τῆς καὶ οἱ συγγενεῖς ὀπίσω·  
καὶ ὄνταν ἀποχαιρέτησεν τοὺς γυναικαδελφούς του,  
ὀπίσω ἐστοχάζετον διὰ τὴν ποθητὴν του 485  
καὶ ἀναστέναζεν πικρῶς ὡς ὄσον ἐδυνέτον·  
καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν: «Ἄγοῦροι, ἐνδυναμοῦσθε·  
ποτὲ μηδὲν ὀκνήσετε, μὴ νύκταν μηδὲ ἡμέραν,  
ὡς διὰ νὰ γείρω ἐγλήγορα ὡς διὰ τὴν ποθητὴν μου.  
Βροχάς, χειμῶνας, παγετοὺς πάντες ἀγωνισθῆτε 490  
καὶ πάντα ἔχετε τὸν νοῦν εἰς τὰς στενάς κλεισούρας,  
μὴ ἀργήσω καὶ μὴ ἴφιορκισθῶ καὶ λυπηθῆ ἡ ψυχὴ μου  
καὶ ὁμοίως καὶ ἡ καλὴ μου».  
Καὶ ὁ ἀμῖράς ἐκίνησεν, τὴν στρατὰν του ὑπαγαίνει.  
Ἐρωτὰν εἶχεν περισσὸν ὡς διὰ τὴν ποθητὴν του. 495  
Καὶ διὰ τὴν μητέραν του καὶ διὰ τοὺς ἀδελφούς του  
τρεῖς καβαλάρους ἔστειλεν, διὰ νὰ ὑπᾶν μαντάτον.  
Καὶ τὰς ἀνδραγαθίας του ἐχέρισεν νὰ λέγῃ  
(καὶ) τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, τὰ τέτοια τῶν ἐλάλει:  
«Ἄγοῦροι μου, ἂν θυμᾶσθε, 500

τὸ πῶς σᾶς ὑπεξέβαλα ἀπὸ πολλῶν πολέμων  
 [τὸ πῶς σᾶς ἐγλύτωσα ὡς διὰ τὰς ἀνδραγαθίας μου].  
 Πάντως, ἀγοῦροι μου, εἶδατε, εἰς τὰ Μυλοκοπεῖα,  
 ὅταν ἐφθάσαν στρατηγοὶ καὶ ἐπῆραν σας δεμένους  
 καὶ ἐγὼ ἐκυνήγουν, ἀγοῦροι, μὲ πέντε παλληκάρια, 505  
 μετὰ τοῦ Μούση τὸν υἱὸν καὶ μὲ τὸν Ἀποχάλπην,  
 τὸν ἔγγοναν τοῦ Μαΐακῆ, καὶ ἄλλους τρεῖς στρατιῶτες·  
 καὶ ὡς τῶν ἠκούσαμεν φωνὴν καὶ κτύπον τῶν ἀρμάτων,  
 κατέβημεν χαρζανιστοὶ ἀνάμεσα τὸν κάμπον  
 καὶ τὰς τέντας εὐρήκαμεν σχοινοκομμένας ὄλας 510  
 καὶ ὁ κορνιακτὸς ἐστύλωνεν (᾿ς) τὸν οὐρανὸν ἀπάνω·  
 τὸ πῶς τοὺς ἐπροδράμαμεν καὶ ἐπίασαμεν κλεισούρας».

Καὶ μέσον ὁποῦ ἐδιάβαιναν ἀδιάβατον καλάμιν,  
 λεοντάριν εἶδαν δυνατὸν τρώγοντα δαμαλίαν·  
 καὶ (τότε) ὡσάν τὸ εἶδασιν οἱ ἀγοῦροι τοῦ νεωτέρου, 515  
 ὀμπρὸς ὀπίσω ἐστράφησαν καὶ ἐπίασαν τὰ πλάγια.  
 Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει:  
 «Ἄν σὲ ἀφήσω, λέοντα, αὔριον νὰ τὸ καυχᾶσαι  
 καὶ νὰ μᾶς τ' ὄνειδίζουσιν οἱ θαυμαστοὶ ἀνδρειωμένοι».

Καὶ σύρνει τὸ σπαθίτισιν του, κόπτει τὴν κεφαλὴν του, 520  
 καὶ ἔσχισέν τον μέσα.  
 Ἄλα, <ἄλα>, ἐφώνησεν τὸν πρωτοστράτοράν του·  
 πέξευσε σύντομα, γοργόν, νὰ ἐπάρης τὸ δερμάτιν,  
 τὰ ὀδόντια καὶ τὰ ὀνύχια ὄλων τῶν ποδαρίων  
 καὶ ἀπέκει ἀγωμέτε τα τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην, 525  
 (νὰ τὰ φορῆ,) νὰ τὰ θεωρῆ καὶ ἂ λάχη μᾶς θυμᾶται».

Καὶ ὡσάν ἀπεσώσασιν εἰς τοῦ Ραχέ τὸ κάστρον,  
 (οἱ ἀγοῦροι του) ἐπλικεύσασιν ἀπέξωθεν τοῦ κάστρου·  
 κ' ἔδραμεν ἡ μητέρα του ἀπέξω ἀπὸ τὸ κάστρον  
 μετὰ τρεῖς ἄβρας καὶ μὲ τὸ συγγενικόν της ὄλον. 530  
 Καὶ οἱ γέροντες ἐκ τοῦ Ραχέ τὸ κάστρον  
 κανίσκια ὑπάγουσιν τοῦ νέου, ὁποῦ οὐκ ὀρπίζαν νὰ ἴδουν.  
 Καὶ τοῦ ἀμιρᾶ ἡ μάνα  
 οὕτως τὸν ἐπερίλαβεν, γλυκέα τὸν ἐφίλει } 533  
 καὶ τέτοιον λόγον λέγει:  
 «Ἄλί, (ἄλί μου) τὴν ψυχὴν καὶ τὸ κακό μου γῆρας, 535

ἂν τὸ ἀκούσουν εἰς Αἴγυπτον, κάτω εἰς (τὴν) Βαβυλῶνα,  
 ἵνα (τὸ) ἀναγράψωσιν εἰς τοῦ Μακὲ τὸ μνημαν,  
 ἐσέναν καὶ τὸ γένος μας ἵνα μᾶς καταροῦνται.  
 Τέκνον μου πολυπόθητον,  
 ὀμμάτια μου, καρδία μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου, 540  
 (οὐκ) εἶδες, τέκνον μου καλόν, τὸ μνημαν τοῦ προφήτου;»  
 Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς τῆς μητέρας του λέγει:  
 «Σώπασε, μήτηρ μου· καλὰ ἔν' αὐτὰ τὰ συντυχαίνεις;  
 Ἐγὼ ἐγύρευσα Συρίαν, καὶ Ρωμανίαν κατέβην,  
 ἐγὼ ἀπόσω ἐδιάβηκα χώρας τῶν Αἰθιοπῶν, 545  
 (καὶ) λόγους ἤκουσα ψευδεῖς καὶ γέλι' ἦσαν καθόλου  
 καὶ ποτὲ θεοῦς αὐτοῦς οὐδὲν τοὺς λέγω, ὅτι εἶδωλα εἶναι.  
 Ἄμ' εἰς τὴν Ρωμανίαν  
 εἶδαν οἱ ὀφθαλμοί μου τὴν πανύμνητον Θεοτόκον·  
 ὦ καὶ (τὸ) τί τὴν ἀγαπῶ ἐξ ὅλης τῆς ψυχῆς μου, 550  
 καὶ εἶδα, μάνα μου, νεκροὺς κ' ἐτρέχαν τὸ ἅγιον μύρος·  
 καὶ ὁ Παράδεισος (αὐτὸς) εἰς Ρωμανίαν ἔναι!  
 Ἡ πίστις ἡ ἀληθινή, οἱ Χριστιανοὶ τὴν ἔχουν.  
 Καὶ ὅπου θέλει νὰ ἐλθῆ, ἄς ἔλθῃ μετὰ μέναν,  
 νὰ ἀκολουθήσῃ σύντομα, (σύντομα) νὰ ὑπαγαίνω, 555  
 καὶ ὅσοι οὐδὲν θέλουν νὰ ἐλθοῦν ἐδῶ ἄς ἀπομείνουν.  
 Σὺ δέ, μήτηρ γλυκεῖα μου, (ψυχῆς) παρηγορία,  
 ἔμπροσθέν μου ὑπάγαινε, νὰ ὑπάγω εἰς τὴν καλήν μου·  
 εἰ δέ, (μήτηρ), καὶ οὐκ ἔρχεσαι, εὐχου μου ὅτι ὑπαγαίνω».  
 Καὶ τότε ἡ μητέρα του, ἄκο καὶ τί τοῦ λέγει: 560  
 «Τέκνον μου ποθεινότατον, ἔρχομαι ὅπου θέλεις·  
 (ἔρχομαι) διὰ τὸ σπλάχνον σου καὶ τὴν πολλήν σου ἀγάπην·  
 ἄρνοῦμαι καὶ τὸ γένος μου,  
 ἄρνοῦμαι καὶ τὸν Μαχουμέτ, τὸν μέγαν μας προφήτην.  
 Ἄλι καὶ τί μὲ ἐποίησες, ἀλί καὶ τί μὲ ἐποίησες!» 565  
 Καὶ πάραυτα ὁ ἀμιράς πηδᾶ, καβαλικεύγει,  
 μὲ τὸν λαὸν καὶ ἀγούρους του πηδᾶ, καβαλικεύγει,  
 εἰς τοῦ Παγδᾶ ὑπαγαίνει·  
 καὶ ἀπεσύναξεν αὐτὸς πᾶσαν αἰχμαλωσίαν } 568  
 καὶ (ἔξαπ)έστειλεν αὐτὰ τὴν πολυποθητὴν του  
 καὶ μετὰ τὰ ἀμάλωτα ἄριφνους ἀνδρειωμένους. 570

Καὶ ἐχώρισεν καὶ ἐφόρτωσεν καμήλια κἄν διακόσια,	571
κἄν ἑκατὸν μουλάρια ἀσήμιν καὶ χρυσάφιν	573
καὶ ἐφόρτωσεν ὁ ἀμιράς ὀλόχρυσα βλατία.	
Καὶ (πάλιν) διεχώρισεν κἄν ἑκατὸν φαρία,	575
ὄλα καλὰ καὶ θαυμαστά, σελοχαλινωμένα,	
καὶ ἐκίνησεν (ὁ ἀμιράς) εἰς Ῥωμανίαν νὰ ὑπάγη.	
Καὶ (πάλιν) διεχώρισεν χιλίους Ἀραβίτας,	
ὀλολουρικούς καὶ καλοὺς, χρυσοκλιβανιασμένους,	
(ὡς διὰ) νὰ περιπατοῦν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγούρου	580
καὶ ἄλλες κἄν χιλιάδες δύο τὸν ἀμιράν ἀντάμα.	581
* * *	
Καὶ ἡ κόρη μὲ τὸν ἄγουρον μόνοι των ἔς τὸ κουβούκλιν	583
φιλοῦν καὶ οἱ βάγιες ραίνουν τοὺς μετὰ ροδοσταμάτων	
καὶ ἐδρόσιζαν τὰ χεῖλη των ἐκ τὸν γλυκὺν τὸν πόθον.	585
Καὶ τότε ὡς τὸ ἤκουσαν οἱ γυναικαδελφοὶ του,	586
ἐξαίφνης ἐξεπήδησαν ἀπέσω εἰς τὸ κουβούκλιν	588
καὶ τὸν γαμπρόν τοὺς ἠύρηκαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των	
καὶ ἐκάμνασιν τὸ ἤξεύρετε, τὸ κάμνουν οἱ ἀγαποῦντες,	590
καὶ ἐντράπησαν τὰ ἀδέλφια τῆς καὶ ἐστάθησαν ἀπέξω	
καὶ εἶχαν χαρὰν ἐξαιρετην, χαρὰν πολλὰ μεγάλην.	
Τὸν Διγενὴν ἐπῆραν τὸν οἱ βάγιες καὶ ἤφεράν τον·	
τὸ νὰ τὸν ἴδῃ ὁ ἀμιράς, πιάνει, καταφιλεῖ τον	
καὶ ἐθεώρει τον λοιπὸν καὶ ἀποκαμάρωνέν τον	595
καὶ ἐχαίρετο ὅτι εἶν' ἔμορφος, μετὰ τῆς ποθητῆς του,	
ἀμάδι καὶ ἡ μητέρα του καὶ οἱ γυναικαδελφοὶ του	
καὶ ὄλη ἡ συντροφία του καὶ ὄλον τὸ φουσάτον,	
Καὶ τὰ γομάρια ἐφθάσασιν ἐκεῖ ὅπου ἐπιθυμοῦσαν,	599/600
τὸ πρᾶγμα εἰς τὸ σπίτιν του καὶ τὰ φαρία ἔς τὸν στάβλον·	601/602
τοὺς δὲ ἀγούρους τοὺς καλοὺς, Πέρσας καὶ Ἀραβίτας,	
ἔδωσεν ὄλους (ὁ ἀμιράς) φιλοτιμίας μεγάλας	
(καὶ ἐπῆραν) καὶ χαρίσματα ἐκ τὰ πεθερικά του	604a
καὶ (ἐξαπ)έστειλεν αὐτοὺς πάλιν εἰς τὴν Συρίαν.	605
Κἄν Ἀραβίτας ἑκατὸν ἐκράτησεν (μετ' αὐτον),	
καὶ ἐκράτησεν τὴν μάναν του μετὰ τοὺς ἀδελφούς του	
καὶ ἐβάπτισεν (ὁ ἀμιράς) ἅπαντα τὸν λαόν του	
καὶ τόπον τοὺς ἐχάρισεν καὶ ἐκάθετο ὁ λαός του.	