

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E  
ARTES

Iris Rocha Castanho

Estudo de concepções de E. Wilson  
em sua tradução da Odisseia

SÃO PAULO

2025

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Iris Rocha Castanho

Estudo de concepções  
de E. Wilson em sua tradução da Odisseia.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Língua Inglesa - Tradução Inglês/Português, sob a orientação da Prof.a. Dra. Márcia Pedreira.

São Paulo

2025

Iris Rocha Castanho

Estudos de concepções de E. Wilson em sua tradução da Odisseia

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Língua Inglesa - Tradução Inglês/Português, sob a orientação da Prof.a. Dra. Márcia Pedreira.

BANCA EXAMINADORA

\_\_\_\_\_ Prof. Dr. .... Universidade .....

\_\_\_\_\_ Prof. Dr. .... Universidade .....

## AGRADECIMENTOS

Escrevo com as memórias de três anos de estudos a me dar conforto, os colegas e professores que me acompanharam serão lembrados com o mesmo toque carinhoso que o tempo atribui a todas as coisas — transformando grandes fracassos em pequenos tropeços e grandes ganhos em conquistas.

Há muito o que sentir falta, para além da imensa riqueza intelectual do curso de Letras-Tradução. Sentirei falta da presença desse laço afetivo forte entre colegas e professores: de cada lanche coletivo, café na sala dos professores, queda de luz repentina e palestra instigante. Sou grata por ter construído uma história que, hoje, posso olhar para trás e rever com contentamento.

Recordo os pequenos momentos em que o interesse e a curiosidade daqueles próximos a mim alimentaram meus estudos, renovando minha energia. A totalidade do que aqui discuto e dedico é alheia ao âmbito profissional de minha família, mas os fragmentos que pude compartilhar, assim como o apoio incondicional que recebi, têm para mim um valor imensurável. Obrigada.

## Resumo

O poema épico de Homero vive um momento cultural singular com a tradução de Emily Wilson, “The Odyssey” (2017), a primeira mulher a traduzir a Odisseia diretamente do grego para o inglês. Este trabalho investiga as concepções éticas e ideológicas que orientam a tradutora, analisando excertos de sua realização à luz de suas "Notas da Tradução" e da teoria de Antoine Berman. O intuito é desenvolver, através de camadas de interpretação pessoal e comparações entre traduções de Chapman, Fagles e A.S.Kline, uma perspectiva crítica sobre o material e para contribuir na inserção do projeto de Wilson aos debates dos Estudos da Tradução.

**Palavras-chave:** Emily Wilson, Odisseia, Analítica da Tradução, Antoine Berman

## Abstract

Homer's epic poem is experiencing a singular cultural moment with Emily Wilson's 2017 translation—the first English version by a woman translated directly from the Greek. This study investigates the ethical and ideological conceptions that guide the translator, analyzing excerpts of her work in light of her "Translator's Notes," Antoine Berman's theory. The aim is to develop, through the layers of personal interpretation and comparisons with earlier translations by Chapman, Fagles and A.S.Kline, a critical perspective about the material, and to contribute to the insertion of Wilson's project into the debates within Translation Studies.

**Keywords:** Emily Wilson, Odyssey, Analytic of Translation, Antoine Berman

## Sumário

Introdução	8
Capítulo I: Notas tradutórias de Wilson	10
1.Elementos Estruturais	11
2.Motivações Modernas	16
3.Concepção de tradução	18
Capítulo II: Fundamentação Teórica	20
Capítulo III: Trechos da Odisseia na Tradução de Wilson	28
EIXO 1: A REPRESENTAÇÃO DE PENÉLOPE	28
EIXO 2: OS PAPÉIS DE PODER E ESTRUTURAS SOCIOCULTURAIS	32
EIXO 3: SIMPLIFICAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DA LINGUAGEM	38
Considerações finais	43
Referências Bibliográficas	45

## Introdução

Quando se trata de textos clássicos, a *Odisseia* de Homero certamente surge como referência fundamental ao se falar de épicos — modelos de jornadas heróicas dentro da tradição literária. A história em versos acompanha Odisseu, herói da guerra de Tróia que tenta retornar a Ítaca, onde sua família lida com os pretendentes invasores que anseiam pelas riquezas de sua casa, porém o caminho é repleto de obstáculos.

Partindo dessa narrativa canônica, elegi como corpus central a obra *The Odyssey*, traduzida por Emily Wilson em 2017. Dada a minha percepção de seu impacto cultural, elucidado por críticas, entrevistas e artigos prévios. Esses materiais explicitam os pilares básicos de sua tradução: a modernização de aspectos linguísticos — até então inalterados — e as perspectivas inéditas de Wilson sobre as personagens homéricas, em especial Penélope.

Minha escolha, no entanto, também partiu de uma frustração pessoal com as marcas divisórias de gênero na área tradutória, caracterizadas por ideias patriarcais persistentes. Ao buscar informações sobre tradutoras, deparei-me com a longa história em séculos de rejeição delas em textos considerados ‘demasiadamente intelectuais’.

Com o corpus definido, dediquei-me a uma leitura imersiva inicial, visando assegurar a compreensão da tradução de Wilson em seus próprios termos, antes de traçar comparações sistemáticas de versões ou exame de aspectos pontuais. Em seguida, percorri um constante movimento de ‘ida e volta’ em relação ao texto. A inclusão das teorias e o destaque às notas de Wilson levaram à releitura constante, à marcação de trechos e ao cotejo com outras traduções no decorrer do estudo. De certo modo, este movimento de releitura e de escrita e reescrita pode ser compreendido como a metodologia chave do trabalho.

Pretendendo atingir um formato analítico e qualitativo neste trabalho, minhas divisões de conteúdo foram as seguintes: o primeiro capítulo dedica-se ao aprofundamento das notas tradutórias de Wilson, partindo da sua voz como base essencial para destrinchar suas escolhas e perspectivas. A partir desse fundamento, o capítulo dois apresenta o referencial teórico que fundamenta a pesquisa, focado em Antoine Berman e seus conceitos da analítica da tradução



e deformações. Só então, no terceiro capítulo, a tradução de Wilson é analisada à luz desses conceitos, examinando-se trechos emblemáticos e as escolhas tradutórias que refletem suas posições ideológicas. Por fim, sintetizo elementos do aprendizado que se destacam pós-análise, discutindo suas possíveis implicações para os Estudos da Tradução e sua relevância em nossa área.

## Capítulo I: Notas tradutórias de Wilson

Para iniciar a compreensão das escolhas tradutórias de Emily Wilson, nada melhor do que partir do material que a própria tradutora nos oferece. Na edição com sua tradução da *Odisseia*, Wilson dedica mais de noventa páginas a compartilhar suas reflexões sobre a complexidade da obra homérica, explorando múltiplas camadas textuais e extratextuais presentes de forma informativa.

Grande parte de seu prefácio é dedicada a discutir aspectos ligados à história e às temáticas de Homero, e há também as incertezas históricas quanto à identidade de um autor singular chamado Homero ou a possível multiplicidade condensada em um único nome, junto as dificuldades na precisão geográfica ao compararmos nossos conhecimentos atuais da Grécia com os das escritas antigas.

Entre os temas abordados, Wilson reserva 12 páginas, na seção intitulada *Translator's Note* (“Notas do Tradutor”, em tradução livre), para tratar diretamente das decisões tradutórias que este trabalho busca analisar. Sua decisão básica, ainda que uma inovação em seu contexto, dá sequência a uma tradição da historiografia tradutória: a prática de tradutores de clássicos — notadamente, por volta do século XX — de incluir em suas obras prefácios que revelam as dificuldades do ofício e pelo quais compartilham as decisões tomadas. Tradutores anteriores, como Robert Fitzgerald e Richmond Lattimore, usaram da mesma técnica em suas traduções da *Odisseia*. A diferença se revela nos aspectos a que Wilson atribui valor dentro de sua compreensão, dentro de sua visão da obra de Homero e nos mais graves desafios que enfrentou.

Neste capítulo, a partir da leitura e pesquisa dos temas presentes nas notas tradutórias de Emily Wilson, os principais pontos destacados serão abordados, de modo que, ao avançarmos para a análise de trechos do corpus, haja o devido contexto para compreendermos as escolhas que a própria autora oferece ao leitor antes mesmo de sua interação com a tradução.

Divido as temáticas destas notas em três categorias: Elementos da estrutura poética, Motivações modernas e Concepção de tradução. Essa ordem corresponde ao que entendo como as camadas da *Odisseia* a serem esmiuçadas. Ao interagir com um material literário na primeira instância, percebi diferentes aspectos dele e busquei organizá-los em níveis.

O primeiro, mais próximo do texto em si, envolve as escolhas internas: métrica, ritmo e estrutura. Esse seria o mais físico, aquilo que conseguimos distinguir e sentir de imediato pela sua aparência. O segundo expande o olhar para essa epopeia como um todo, abrangendo o autor, o contexto de escrita, a mensagem geral e a origem. Aqui se englobaria tudo aquilo que, em uma pesquisa mais aprofundada, enriqueceria o material, pois reconhecemos que há mais elementos (aspectos ideológicos, conceituais, religiosos etc.) que permeiam a obra. Por fim, um terceiro nível amplia a perspectiva para um campo mais abstrato, que envolve ideias, discussões e eventos ligados à prática da tradução e teoria literária, sejam estas reflexões ideológicas, sociais, concepções da poesia ou outros temas afins.

## **1. Elementos Estruturais**

Ao iniciar o planejamento de sua tradução da Odisseia, Wilson relata que seu primeiro desafio complexo foi lidar com o estilo original da escrita de Homero. Para transpor o material-fonte do grego para a língua inglesa, deparou-se com a dificuldade de adaptar a forma altamente rítmica dos versos a um padrão que dialogasse com a leitura de prosa ou com os discursos poéticos e orais contemporâneos. Embora tradutores anteriores a ela tenham optado por uma estrutura de versos, a ausência de um ritmo regular fez com que a noção de poema do original de certo modo se perdesse. É por causa dessa importância — a compreensão da Odisseia como um poema em sua essência — que Emily Wilson viu a musicalidade como um aspecto indispensável a ser replicado em sua tradução e, a partir disso, fez suas escolhas de recursos relacionados à métrica e à prosódia com esse objetivo.

Conforme demonstrado por Norma Seltzer Goldstein no livro *Versos, Sons, Ritmos* (1989), a estrutura métrica de um poema é construída pela contagem silábica poética — que difere da gramatical por considerar a sonoridade e a elisão entre palavras, visando estabelecer um número fixo de sílabas por segmento rítmico. Daqui derivam as classificações vindas da contagem de sílabas geral sendo monossílabo (1 sílaba), trissílabo (3), pentassílabo (5) e assim em diante. A métrica, no entanto, não atua isoladamente: ela se articula com a prosódia — o conjunto de elementos sonoros, como acentuação, entonação e pausas, que influencia diretamente a musicalidade e a expressividade do poema. Conforme a alternância entre sílabas longas e breves é que são formados os pés métricos (como o iambo ou o troqueu),

logo o ritmo é formado pela sucessão no verso, de unidades ou segmentos rítmicos, construídos por uma alternância de vogais longas com as breves, também referenciadas como acento tônico (longas) e átono (breve). Essa cadência musical característica, por sua vez, orienta as escolhas de vocabulário e as decisões prosódicas, como a quantidade de palavras em um verso ou a força relativa entre sílabas, estabelecendo assim as “regras” de leitura e interpretação.

Na versão original da Odisseia a métrica é o hexâmetro dactílico, composto por seis pés métricos (como *hexa*, seis em latim, indica) e o “dactílico” refere-se ao pé métrico característico formado por uma sílaba longa seguida de duas curtas. Esse padrão lembra um dedo, origem do nome, já que *dactylus* significa “dedo” em grego. O uso dessa métrica é considerado convencional ao verso narrativo da língua grega arcaica. Com esse entendimento, Wilson opta por um equivalente em convenção na língua inglesa: o pé iâmbico. Este verso tem cinco unidades rítmicas formadas por átona e tônica, breves e longas, assim se encaixando na métrica como um pentâmetro. O ritmo escolhido pela tradutora, quando aplicado ao verso, atribui naturalidade e fluidez à leitura do inglês, especialmente por se assemelhar à forma comum de sua fala, e ser o mais utilizado em versos da poesia da língua inglesa.

Quanto ao tamanho do poema, a tradutora opta pelo desafio de limitar-se às diretrizes da obra clássica de Homero e decide replicar sua quantidade de páginas. Seja um estudante de tradução ou alguém com conhecimento raso na área, a maioria sabe que, ao traduzir, haverá uma série de escolhas — simples e complexas — que levam o tradutor a ter um texto-alvo mais extenso do que o texto-fonte. Raramente existe um material que possa ser traduzido de uma língua para outra sem sofrer uma alteração que aumenta seu tamanho, seja por motivos gramaticais e sintáticos da própria língua-alvo, inconsistências terminológicas entre línguas ou por não haver aspectos culturais idênticos entre as línguas trabalhadas, o que geralmente força o tradutor a expandir algo tão conciso por meio de termos não equivalentes.

Apesar desses aspectos, Wilson deliberadamente almeja e se força a encaixar seus versos no molde de Homero. A prática de extrapolar no uso da língua e deformar o comprimento original, perdendo a rapidez e o movimento fluido no ritmo dos versos sucintos da Odisseia, não passaria despercebida para uma tradutora tão apegada aos ritmos e sons de sua poesia. A valorização que a tradutora dá à musicalidade do poema permeia suas notas:

<sup>1</sup>(...) I have spent many hours reading aloud, both the Greek original and my own work in progress. Homer's music is quite different from mine, but my translation sings to its own regular and distinctive beat. (*Translator Notes*, Wilson, 2017, p.2)

Ao evitar a busca pela repetição de uma melodia antiga, e buscar a construção de uma nova, a tradução visou enfatizar equivalentes detalhes poéticos que a Odisseia original demonstra ter.

O próximo desafio apontado nos quesitos estruturais da tradução da Odisseia foi como lidar com as diversas cenas formulaicas e com os epítetos, pois ambos são dois lados de uma mesma moeda problemática: a constante repetição. Em suas notas, Wilson explicita que os versos gregos originais são formados por uma série de repetições, réplicas de orações inteiras e cópias extensas de cenas entre cada livro, e atribui esta característica aos modos adequados da antiguidade.

Homero (fosse ele um ou múltiplos poetas) compôs seus versos em um contexto extremamente distinto do atual: suas obras eram registradas em um limite de 24 pergaminhos individuais, que juntos formam uma narrativa central tal como a plenitude da Odisseia, mas com destino a uma sociedade de tradição majoritariamente oral. Sua poesia, portanto, tinha um enfoque voltado para quem a recitava para uma plateia ou a cantava. Diante disso, somado à postura convicta da tradutora quanto à indispensabilidade da musicalidade e fluidez sonora da Odisseia, a presença de repetições (ou *reprises*) pode ser compreendida por uma analogia com a composição musical. Assim como os versos que se espelham e as orações repetidas, equivalentes a refrões ou pontes, essas reiterações naturalizam-se e firmam as letras e melodias com maior intensidade. Pode-se argumentar que, se Homero não tivesse se valido desses recursos — a métrica, as repetições formulaicas e os epítetos —, sua obra talvez não tivesse alcançado a fama e o reconhecimento necessários para perdurar através dos séculos como o fez.

Dentre esses recursos fundamentais, os epítetos destacam-se como um dos aspectos mais característicos e desafiadores para a tradução de Wilson. O dicionário Merriam-Webster define epíteto como uma palavra ou frase característica que acompanha ou substitui o nome

---

<sup>1</sup> Minha tradução: (...) Eu gastei muitas horas lendo em voz alta, ambos em grego original e no meu próprio trabalho em progresso. A música de Homero é bem diferente da minha, mas minha tradução canta em sua própria batida regular e distinta.

de uma pessoa ou coisa, cumprindo um papel descritivo frequente na literatura antiga ao deferir funções, origens, características ou qualidades das personagens. Os epítetos se encaixam em nossa noção moderna de apelidos, ou a de títulos, cumprindo um papel de enriquecer as figuras, por exemplo *Zeus Abrettenus* <sup>2</sup>(*Ἀβρεττηνός*), exclusivo da Mísia e compreendido como significando Zeus de ‘*Abbreta*’, por mais que não haja conhecimento preciso se este ‘*Abbreta*’ era um templo, cidade ou região do antigo território. Epítetos antigos frequentemente se estendem a frases ao serem traduzidos, o que impacta não só toda a estrutura dos versos caso sejam recriados em sua plenitude, mas a interação do leitor moderno com tal prática é incomum na atualidade, o que será considerado por Wilson como veremos adiante.

Outro aspecto marcante da obra homérica pode ser compreendido por meio da teoria da composição oral-formulaica (*oral-formulaic composition*), também conhecida como teoria Parry-Lord. Conforme explorado por estudiosos como John Miles Foley em sua obra “*The Theory of Oral Composition: History and Methodology*” (1988), esse campo de estudo tem suas origens nas pesquisas pioneiras de Milman Parry e Albert Lord. Vale notar que as reflexões sobre a oralidade formulaica foram inicialmente propostas por Antoine Meillet, de quem Parry foi aluno. Coube a Parry, no entanto, dedicar-se a desenvolver e aplicar essas percepções fundamentais através do exame minucioso dos textos homéricos, solidificando a teoria.

A teoria propõe que os poetas da antiguidade, em meio às tradições oralizadas, utilizavam de um vasto arsenal prosódico de fórmulas (ou *formulae*) — definidas como ‘expressões de uso regular, sob as mesmas condições métricas, para expressar uma ideia em particular’. Estas fórmulas podem manifestar-se de diferentes formas. Umas se assemelham aos epítetos em sua função métrica, como a expressão *oinopa ponton* (‘oceano vinho-escuro’), projetada para se encaixar com flexibilidade no hexâmetro dactílico, permitindo adaptações conforme a necessidade narrativa. Outras, por sua vez, consistem em frases formulaicas que descrevem sequências de ações familiares, funcionando como uma janela para os atos convencionais e a carga cultural do mundo do épico. Um exemplo da própria *Odisseia* seriam os versos que retratam os ritos do povo de Pilos ao <sup>3</sup>“sacrificar bois negros a Poseidon, o azulado senhor dos terremotos”.

---

<sup>2</sup> Epíteto cultural atestado para Zeus na região da Mísia. Cf. ESTRABÃO. *Geographica*, XII.574.

<sup>3</sup> Minha tradução das notas de Wilson: “sacrificing black bulls for blue Poseidon, Lord of Earthquakes”

Em meio aos escritos de Foley, que apresentam esta noção da fórmula como um certo recurso, ou ferramenta dos poetas antigos, traz-se uma importante percepção do próprio pai da teoria, Milman Parry. O teórico percebeu que toda sua conceituação poderia ser mal interpretada como uma rejeição da arte de Homero e uma redução de sua obra a um modelo mecanicista de composição poética e criticou tal visão:

<sup>4</sup>[...] His response to this reductionist view was an inspired analogy to Greek sculpture, in which traditional conventions played such a large part. In such a medium, as opposed to modern sculpture, the ideal was not simply the combination of ready-made parts, not only because that description of plastic composition is too wooden and simplistic, but also because it does not take into account the aesthetic heritage that inheres in convention. (FOLEY, 1988, p. 44-45).

Se, por um lado, Parry defendia o caráter artístico dessas convenções em seu contexto original, por outro, a tradução desses mesmos elementos — as repetições e fórmulas — para o contexto moderno representa um desafio formidável. Wilson realça como, em nosso contexto atual, a repetição carrega uma carga negativa para os leitores: Como vivemos em uma sociedade altamente letrada, não dependemos da retomada de versos para nos mantermos presos aos eventos da narrativa. O efeito, portanto, às vezes torna-se o oposto do original: em vez de prender, ela afasta o leitor da história, levando-o a pular trechos para evitá-la, como afirma Wilson.

Sua solução, portanto, é a variação interpretativa. Emily Wilson baseia-se nas demandas específicas de cada cena da narrativa para explorar a diversidade de conotações de cada epíteto e para realçar o que ela identifica como a beleza intrínseca das cenas formulaicas — uma repetição ritualística de um cotidiano que, para o leitor moderno, acaba por se tornar uma estranheza aguda. A tradutora afirma que suas decisões quanto a ambos os elementos, ainda que possam ser interpretadas erroneamente como um véu que esconde ou uma falsificação, foram tomadas e guiadas por aquilo que ela defende como a honestidade

---

<sup>4</sup> Minha tradução: [...] Sua resposta a esta visão reducionista foi inspirada por uma analogia à escultura grega, na qual convenções tradicionais tiveram um grande papel. Em tal meio, em oposição às esculturas modernas, o ideal não consistia simplesmente na combinação de partes pré-prontas, não só porque esta descrição de composição plástica é muito endurecida e simplista, mas também por isto não levar em conta a herança estética inerente à convenção.

fundamental com o público leitor e com o texto original. Este é um fator crucial reiterado nas notas de Wilson que desenvolvemos na parte seguinte.

## **2. Motivações Modernas**

Compreender que toda criação tem um público-alvo é elementar. No entanto, quando se trata de um trabalho cuja invisibilidade é um ponto de intenso debate — como é o caso da tradução —, torna-se crucial destacar a atuação ativa do tradutor em sua recriação. O fato de um material-fonte ter um público específico, delineado por seu autor original, obviamente não significa que sua tradução deva ou terá o mesmo destino. É natural que tradutores diferentes como cocriadores, ao lidarem com um único texto-fonte, tenham intuítos distintos, especialmente em um domínio como o literário, repleto de possibilidades interpretativas.

As alterações promovidas pela versão de Emily Wilson não se restringem somente ao nível léxico e semântico, mas se expandem para o âmbito das intenções e das linhas ideológicas que orientam seu projeto. O fator responsável por uma parte significativa da percepção polêmica de sua tradução foi a decisão de não apenas redirecionar o público-alvo do épico, mas também de realizar um trabalho que visasse interagir ativamente com esse novo público.

Esse redirecionamento para um novo público possui um teor radical, evidente já no contraste inicial que estabelece com a tradição tradutória dominante da épica clássica. A reputação do gênero, como visto anteriormente, vem à tona quando consideramos a complexidade linguística que persiste em uma vasta gama de traduções da Odisseia. A noção de que a obra pertence a um patamar literário superior tornou-se entrelaçada ao uso de características extremas da norma culta, como uma linguagem rebuscada, ornamentada e arcaica. Esses fatores são decisivos para distanciar o público leitor geral da atualidade. Além das dificuldades inerentes de conectar-se com um material de cultura e período temporal distantes, a insistência de tradutores em retratar Homero com versos floridos e termos fora do convívio linguístico comum — reforçada por artifícios arcaicos — ajuda na redução do público a um nicho específico.

Os tradutores de Homero tendem a se encaixar na delimitada audiência das versões traduzidas das obras antigas. Pode-se dizer que, vindos dos estudos da língua e de ambientes intelectualizados, têm acesso direto à Odisseia e a todo o amplo campo da cultura grega com igual facilidade, além de uma familiaridade com o repertório linguístico formal — ou dele não naturalizado, um repertório que se disponibiliza em seus próprios espaços acadêmicos.



Não se trata de uma acusação ao trabalho tradutório deles; diversos materiais produzidos por intelectuais consolidaram a qualidade e a presença da Odisseia através dos anos, assim como impulsionaram inúmeras discussões, análises e leituras críticas da obra de Homero.

Com clareza, Wilson traz à tona a realidade de que as escolhas, por seguirem um padrão —reforçado de forma quase subconsciente, de tão imersivo que se tornou no âmbito literário—, limitaram as opções vistas como ‘certas’ de se traduzir, limitam a forma que a linguagem toma no material de chegada e, por fim, limitam os leitores desse material, seja intencionalmente ou não. É na rejeição dessa perspectiva de isolamento que a tradução de Wilson opta por dar preferência à linguagem direta, prezando pela clareza na simplicidade, e rejeita a estratégia de recorrer a artifícios arcaicos na língua inglesa que, ao seu ver, são uma tentativa falha de replicar a antiguidade do texto, pois não guardam qualquer proximidade com a língua da obra original e criam uma camada extra de complexidade desnecessária ao leitor.

Emily Wilson expõe em suas notas outra forte discordância com a linha que traduções anteriores seguiram, decorrente da divergência quanto à compreensão do que realmente constitui o estilo de Homero e como preservá-lo. Ela deixa claro ver a beleza e os aspectos únicos dos versos da Odisseia. Sua desavença, na verdade, é com a interpretação de outros tradutores, que cristalizaram uma norma que consideravam a chave para uma boa tradução de Homero, e que foi resumida por Matthew Arnold como as quatro essências: clareza, simplicidade, objetividade do pensamento e nobreza.

Em resposta imediata a esta noção, Wilson questiona as ideias de clareza e objetividade em Homero, ao denotar as repetições e redundâncias no estilo de sua escrita — para, em seguida, expor como a ideia de ‘nobreza’ lhe parece inadequada. O estilo de Homero, conforme ela estudou, não tem em sua origem indícios que o identifiquem como essa essência: não é um uso da língua coloquial, mas também não é grandiloquente. Isso sustenta a percepção de como esta característica foi imposta por agentes externos, conforme suas interpretações de Homero, sendo fomentada por toda a ideologia generalizada de elevação do épico e pelas noções de certa superioridade linguística criadas nesse âmbito.

Quando se trata de sua perspectiva sobre Homero, os intuitos no trabalho da tradutora estão interconectados com os valores na obra original da Odisseia. Wilson explicita aspectos da estranheza dos versos antigos que opta por preservar, mencionando uma mistura de estranheza e beleza de cenas tanto de deuses como de mortais, junto a conotações de cunho emocional, que vão de aspectos humorísticos a horripilantes:

<sup>5</sup>I echo the oddness of Homeric color terms (with terms such as “purple waves”), and the Homeric eye for things that sparkle (like dancing boys, whose legs were “bright with speed”). Sometimes there are slightly strange phrases or metaphors which have their own kind of resonance (...) There are moments that are strange and beautiful at the same time (...) (*Translator Notes*, p. 4-5)

Uma forma de explicar sua motivação seria a seguinte: enquanto alguns tentam reviver a alma de Homero em sua tradução — seja replicando suas palavras arcaizantes ou criando fragmentos para impor vida artificial a um texto de milênios passados —, Emily Wilson opta por gerar uma nova vida, na qual o espírito homérico possa se refletir, sem ser forçado a habitá-la.

### **3. Concepção de tradução**

Por meio de todo o conteúdo apresentado em suas notas, Emily Wilson se consolida como uma tradutora de posições firmes — tanto em relação ao texto-fonte que interpreta quanto às ideologias que orientam suas escolhas quanto às múltiplas camadas presentes na Odisseia. Em minha perspectiva o aspecto mais essencial, no entanto, é que sua postura transcende um único projeto: ela serve como janela para seu engajamento consciente com o âmbito teórico da tradução.

Em suas notas — espaço que ela utiliza para justificar escolhas aos leitores, em contraponto ao mero registro de lamentos sobre as limitações e dificuldades do processo —, Wilson se declara parte de um coletivo de tradutores modernos que acredita ser necessário repensar o que é uma verdadeira tradução. Ela questiona diretamente conceitos enraizados, gerando diálogos ao expor suas perspectivas sobre temas diversos; como, por exemplo, o entendimento de que traduzir é interpretar, logo, um texto traduzido nunca pode ser uma

---

<sup>5</sup> Minha tradução: Eu ecoo a esquisitice dos termos coloridos de Homero (com termos como “ondas roxas”) e o olhar Homérico para coisas que brilham (como garotos dançando cujas pernas eram “iluminadas com rapidez”). Às vezes há frases levemente estranhas ou metáforas que têm sua própria forma de ressonância (...) Há momentos em que são estranhos e lindos simultaneamente (...)

'cópia' do original. Para ela, todo material traduzido é um novo texto, distinto do original, e a noção anglo-saxônica de que a melhor tradução é a que se disfarça como “natural” é equivocada.

Emily Wilson explora a influência dos papéis sociais que ela própria exerce sendo uma tradutora mulher em um âmbito intelectual com monopólio marcante de homens, colocando-os em justaposição com os presentes na obra com a qual trabalha. Ela reconhece a temática da dominação masculina e da submissão feminina nos versos de Homero como um produto do contexto cultural e temporal da obra. Como a primeira mulher a traduzir a Odisseia do original grego para o inglês, Wilson percebeu que sua posição, longe de limitar sua visão da obra por meio desses marcadores, lhe concedia a oportunidade de interagir com o texto de uma forma nova. Seu desejo foi também o de atribuir agência a personagens femininas que traduções prévias apagaram e de adicionar explicitude às condições desiguais do contexto histórico — desigualdades estas que se manifestam não só entre gêneros, mas também entre classes sociais e culturas das variadas personagens.

A veemência de suas posições se entrelaça com a de diversos pensadores da área da tradução. Estes, conforme o próximo capítulo demonstrará, operam como um arcabouço teórico indispensável para compreender e desembaraçar as inúmeras complexidades presentes no projeto tradutório de Emily Wilson.

## Capítulo II: Fundamentação Teórica

Para compreendermos como Emily Wilson defendeu escolhas conscientes em seu trabalho tradutório, realçando temáticas e argumentos fortemente imersos no âmbito dos estudos da tradução, é preciso que olhemos com maior foco para os teóricos da área.

Minha busca foi por referenciais que não só fornecessem embasamento à análise proposta dos trechos, mas também trouxessem o aprofundamento necessário para entender a perspectiva ideológica da tradutora. Neste capítulo, o conteúdo teórico assume a dianteira; aspectos das teorias-base serão abordados com foco na explicação de suas ideias centrais.

- **Antoine Berman**

Começemos pelas duas obras às quais atribuo o maior papel em meio às outras: *A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo* (2007) e o capítulo *Translation and Trials of the foreign* (1985) publicado em *Translations Studies Reader* (2000), ambos com autoria de Antoine Berman. Na busca por posicionamentos que se assemelham aos de Emily Wilson — muitos dos quais se alinham a um viés de radicalidade dentro da tradução —, a opção foi fixar-me em Berman. O teórico de tradução é um daqueles cujos materiais revelam posições declaradamente opostas as normas da tradução, prezando um tradutor invisível e uma.

As duas obras base-se baseiam em palestras de Antoine Berman sobre a Analítica da Tradução e os conceitos de deformações atrelados a ela, mas as diferenças aparecem desde a inclusão de exemplos que o teórico discute a até a publicação das obras em si, sendo os tradutores e tempos divergentes de produção. O *Translation and Trials of the foreign* (1985) precede a *Tradução e a Letra*, foi traduzido para o inglês por Lawrence Venuti e está presente como um capítulo em uma coletânea enquanto o outro texto foi uma tradução por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini para o português como um livro.

Por causa dessas diferenças em conteúdo, optei por me embasar em ambos os materiais ao invés de me restringir somente a um, embora siga mais com o capítulo *Translation and Trials of the foreign* (1985) na obra *Translations Studies Reader* (2000) de Venuti como a fonte desta fundamentação teórica principal.

Precedendo sua análise do sistema de deformações, Berman abre a *Tradução e a Letra* com questionando de forma direta os conceitos tradutórios fundamentais, como a

'tradução palavra por palavra' e o aforismo '*traduttore, traditore*'. Para ele, a prática que de fato desvirtua o original e destrói sua essência, justificando o rótulo severo de traição, emana de três traços da tradição ocidental: o etnocentrismo, a hipertextualidade e o platonismo.

Estes três traços nada mais são do que as posições tradicionais ao se lidar com as três dimensões de um texto: o cultural, o literário e o filosófico. Na dimensão tradicional, muitas vezes a cultura é abordada pela tradução etnocêntrica; a literatura, pela tradução hipertextual; a filosofia, pela platônica. Embora Berman opte por não explorar a tradução platônica por estender-se para além da área tradutória, o autor se aprofunda no etnocentrismo e no hipertexto com veemência, ao refletir sobre a imposição dessas posições como norma e padrão na tradução.

Como uma forma de contraposição, Berman traz a perspectiva de uma atuação mais profunda: uma tradução ética para a cultura; uma tradução poética para a literatura; uma tradução reflexiva para a filosofia. Partindo dessas temáticas surge a proposta de Berman por uma analítica da tradução, uma forma de exame que categoriza, expõe e discute doze deformações.

Na obra *Tradução e a Letra*, define-se o etnocentrismo como a tendência tradutória de apropriar-se de tudo para a própria cultura, enxergando o Estrangeiro como negativo ou como algo a ser anexado e adaptado para enriquecê-la. Já a hipertextualidade seria qualquer texto gerado a partir de um pré-existente por meio de imitação, paródia, pastiche, adaptação ou outras transformações formais. Ambas as práticas tradutórias de utilização do etnocentrismo e da hipertextualidade têm uma longa história de usos ligados a posturas morais e a culturas específicas, como a romana.

Neste mesmo livro, Antoine Berman recorre a Roma justamente por seus aspectos de exercer domínio, definindo-a como o local de origem da tradução etnocêntrica, à qual se refere como “modo de traduzir conquistador”:

Desde o princípio, a cultura romana é uma cultura-da-tradução. Após o período em que os autores latinos escrevem em grego, vem aquele no qual todo *corpus* de textos gregos é traduzido: e este empreendimento de tradução massiva é o verdadeiro fundamento da literatura latina. Ela se efetua pela anexação sistemática dos textos, das formas, dos termos gregos, o todo sendo latinizado e, de certa maneira, tornando-se irreconhecível por esta mescla. (Berman, 2007, p.30)

Roma invertia o princípio de 'qualidade sobre quantidade', pois visava adquirir em massa escritos, mitos e arte, sem importar-se com a consequência.

Desse modo, as traduções no contexto mencionado fazem parte do impulso à tradução; o de Roma seria o impulso que visa construir sua própria cultura, no qual pilhagem, empréstimos e anexação não se distinguem muito dos métodos dos evangelizadores do cristianismo. Ou seja, eram traduções feitas *para* algo, ao invés de *por* algo. Nesse processo de anexação, há desde a apropriação do estrangeiro até sua mutação ou mesmo exclusão — tudo partindo do olhar que coloca a letra estrangeira abaixo da letra própria, assim os princípios que pregam uma tradução “invisível” e que seja “como o autor escreveria em outra língua” se encaixam perfeitamente nessa forma de tradução etnocêntrica.

No caso da utilização da prática hipertextual, parte-se de uma relação de soma entre textos — o novo e o antigo, X e Y —, seja por meio de paródia, recriação ou paráfrase. Trata-se de um conceito literário que descreve a persistência de um diálogo entre um autor e as obras que o precedem. Nessa forma de tradução, a dinâmica hipertextual se manifesta de várias formas: no uso de recursos que 'copiam' aspectos do original; no realce de certos elementos para compensar a impossibilidade de espelhar outros; ou numa tradução 'livre' que beira a adaptação velada. O resultado é, frequentemente, um retomar do sincretismo em meio às abordagens — literal, livre, adaptada —, que acabam por fundir-se no texto de chegada.

Após desconstruir os modelos tradutórios etnocentrista e hipertextuais, Berman propõe um avanço: a Analítica da Tradução. Este sistema visa identificar as deformações sistemáticas que ocorrem na prática tradutória, analisando tanto os componentes do sistema linguístico quanto às escolhas subscientes dos tradutores que dele emergem. São então apresentadas as tendências deformadoras, que têm por finalidade desconstruir a 'letra' em benefício de um melhor 'sentido' ou de uma 'bela forma'. A visão de Berman parte do pressuposto intenso de que a essência da prosa reside justamente na rejeição dessa “beleza formal”, por meio da prevenção de um ‘julgado do estrangeiro’, prática que diversos tradutores acabam por adotar, intencionalmente e/ou não.

Berman analisa doze dessas tendências: a racionalização, o esclarecimento, o alongamento, o enobrecimento, os empobrecimentos qualitativo e quantitativo, a destruição dos ritmos, a destruição das redes de significados e significantes subjacentes, a destruição dos padrões linguísticos, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e expressões idiomáticas, o apagamento das superposições de linguagens.

## **I: Racionalização**

A primeira deformação aparece conforme se altera o aspecto base da sintaxe de um texto: a pontuação. Quando se altera a ordem sintática e se recompõem sequências de palavras em busca de uma ordem discursiva “mais clara” de um texto livre, corre-se o risco de danificar o que é visto como imperfeições da escrita. Ao racionalizar, destroem-se todos os significados incompreendidos, as profundezas do texto original. Essa deformação traz um efeito oposto do que se pretende, pois, ao reorganizar os aspectos linguísticos, a ordem sintática e a estrutura em si, a concretude do original se transforma em uma série de abstrações (Berman, 1985, p. 288.).

## **II: Esclarecimento**

Quando pensamos em explicitações impostas ao texto, uma necessidade da língua em definir o indefinido, acabamos por entrar no esclarecimento. Essa deformação é um tanto inevitável no campo da tradução, pois afinal é uma das intenções fundamentais na prática, iluminar a narrativa. O seu efeito negativo acaba por ser uma explicitação que mira “esclarecer” o que não carregava o desejo de ser esclarecido no original (Berman, 1985, p. 289).

## **III: Alongamento**

Assim como as deformações anteriores, o alongamento aparenta ser algo inevitável na prática tradutória e pode ser compreendido como uma segunda etapa das últimas duas deformações. É uma expansão “vazia” do ponto de vista textual (Berman, 1985, p. 290), em que a adição não adiciona nada e somente aumenta a massa do texto sem acrescentar significados ou formas de fala.

## **IV: Enobrecimento**

Aqui temos uma deformação que é uma marca da tradução de “clássicos”, que na poesia se torna a “poetização” e na prosa, a “retorização” (Berman, 1985, p. 290). Essa retorização do texto seria a construção de frases “elegantes”, definindo o original como um material cru a ser refinado através da tradução. É uma forma de reescrita com base em uma lógica estética, um “exercício de estilo” que parte do texto-fonte em busca de criar algo “mais belo” às suas custas.

## **V & VI: Empobrecimento Qualitativo & Quantitativo**

Já as deformações de empobrecimento ocorrem por meio de desperdícios, substituições que descaracterizam parte da riqueza do original (Berman, 1985, p. 291-292). Eles se manifestam de duas formas:

1. O empobrecimento qualitativo que se volta para a substituição de termos, expressões ou modos de dizer por outros que não possuem a mesma iconicidade dos originais. Fatores sonoros ou do significante que “criam uma imagem” única que se perde nesse processo.
2. O empobrecimento quantitativo que, por sua vez, se refere ao desperdício lexical, quando se suprime o amontoado de significantes não fixos da obra, alterando todo o conjunto léxico que o autor teceu e, conseqüentemente, apagando seu toque pessoal.

### **VII: Destruição dos Ritmos**

Outra deformação que trata de um aspecto fundamental da escrita é a destruição dos ritmos (Berman, 1985, p. 292). A tradução raramente destrói o movimento intrínseco de uma obra, principalmente aquelas em prosa, pois, por mais que os ritmos se alterem, mesmo más traduções são capazes de envolver os leitores no fluxo de seu enredo. O problema surge quando se impacta a pontuação, um dos pilares para a criação do ritmo. Assim, desde o acréscimo de vírgulas até a falta de marcas onde se demandam marcas como um ponto, desregulam-se o ritmo e o movimento originais, podendo levar à sua destruição na versão traduzida.

### **VIII: Destruição das Redes de Significados e Significantes Subjacentes**

Todo produto literário é um material composto por complexidades linguísticas diversas, uma delas são suas camadas ocultas, um texto ‘subjacente’ (Berman, 1985, p. 292-293). Certos termos criam correspondências entre si ao longo da escrita, as quais podem parecer arbitrárias ou injustificadas se não buscarmos por essa camada subjacente, o subtexto específico que as conecta. O uso intencional dessas redes de palavras pelo autor cria uma dimensão que se esconde sob a superfície do material. Assim, o tradutor, seja por desconsiderar ou por falta de percepção, corre o risco de quebrar as redes de significados e significantes criadas em um texto original ao desconhecer este aspecto no momento de decidir a composição linguística de sua tradução.

### **IX: Destruição de Padrões Linguísticos**



Na reflexão sobre a criação de um texto como diversos aspectos que o constroem, como tijolos de uma parede, esta deformação trata da parte sistemática que se estende para os tipos e construções de frases da escrita (Berman, 1985, p. 293). Esses usos são padrões linguísticos, sejam eles recursos da linguagem original ou nuances como as formas de tempo no texto, vistos como um certo “estilo” vindo direto do autor.

O conflito surge no olhar — compartilhado por deformações anteriores como a racionalização, o esclarecimento e o alongamento — de que o original tem um teor confuso, uma desorganização a ser “melhorada” na tradução. Logo, o efeito da aplicação da destruição dos padrões linguísticos, assim como das demais deformações, é que a busca por uma 'homogeneidade' e 'ordem' impostas acaba por gerar um texto ainda mais 'heterogêneo' e 'incoerente' do que o texto-fonte.

### **X: Destruição (ou Exotificação) das Redes de Linguagens Vernaculares**

Esta deformação se relaciona com a importância das linguagens vernaculares no texto, pois toda escrita tem suas raízes nelas (Berman, 1985, p. 294). Trata-se de um componente que expressa a cultura de uma língua; seu peso é sentido porque naturalmente se parte da língua falada para a escrita. A presença dos aspectos vernaculares auxilia a tendência à concretude na língua, por eles terem conceitos mais enraizados, e o texto tende a buscar captar a oralidade da linguagem através deles. Na tentativa de não apagar de vez esses componentes do texto, tradutores podem optar pela exotificação deles como forma de preservação. A exotificação pode ser expressa de forma gráfica com o uso de itálicos ou com uma adição para trazer um senso de “autenticidade” que facilmente carrega estereótipos.

Aqui caímos em uma série de escalões em potencial da tradução: a exotificação intensa pode tornar um texto tão ‘estrangeiro’ que, mesmo na cultura linguística de referência, ele não é reconhecido ou é visto como uma forma de ridicularização. A destruição dos aspectos vernaculares mudaria o texto de forma irreparável, e mesmo o uso por uma equivalência na linguagem vernacular equivalente na língua alvo pode se tornar uma forma de apropriação, um etnocentrismo linguístico, mas constitui um caminho de busca possível.

### **XI: Destruição das Locuções e Expressões Idiomáticas**

Entrelaçada com a linguagem vernacular, temos uma série de imagens, expressões, figuras e provérbios que podem derivar dela e que, em sua maioria, contêm significados ou experiências com paralelos em outras línguas (Berman, 1985, p. 295). Nesse espaço, entramos na mesma discussão anterior, porém agora aplicada às locuções e expressões idiomáticas, em que a substituição completa segue na linha de uma tradução mais etnocêntrica — que eleva os aspectos linguísticos da língua-alvo sobre os da original, por mais que haja similaridades entre as expressões de ambos os idiomas. Aterrissamos, assim, em um conceito um tanto perigoso da tradução, que é o da equivalência, afinal, conforme Berman, equivalentes não traduzem, e a tradução não se resume à prática do uso de equivalências.

## **XII: Apagamento das Sobreposições de Linguagens**

As sobreposições tratam da relação entre uma linguagem comum e de base (Berman, 1985, p. 295-297), também referenciado como ‘koiné’ — termo que o dicionário Merriam-Webster define como “um dialeto ou linguagem de uma região que se tornou a língua comum ou padrão de uma área maior”. Usando de exemplos como os dialetos do interior brasileiro de Guimarães Rosa, Berman demonstra como há um desafio de tensão e integração do original nessas obras ao serem traduzidas, afinal, como manter tais nuances em uma prática que acaba por tender a homogeneizar o material-fonte, como a tradução?

Isso se relaciona diretamente com a deformação anterior das linguagens vernaculares: as raízes da prática oral estão ali, nos dialetos mesmo os registrados na escrita, e são uma problemática que demanda reflexão intensa por parte do tradutor. A sobreposição de linguagens é algo muito forte em romances, seja na presença de dialetos sociais ou formas idiomáticas, e a diversidade destes aspectos linguísticos cria a complexidade de se buscar a melhor forma de tradução.

### **• Analítica da Tradução & Emily Wilson**

Assim se concluem as deformações em si, e retoma-se o intuito da Analítica da Tradução que Berman explora em *Translation and Trials of the Foreign* e *A Tradução e a Letra*. Sua analítica não se iguala ao estudo de “normas” literárias, sociais ou culturais que exercem controle sobre o ato tradutório, mas investiga as deformações sistemáticas e universais inerentes ao ato em si. Claramente, correlações podem ser traçadas entre

deformações e períodos históricos ou culturas — as problemáticas etnocêntricas, por exemplo, vinculam-se em maior grau ao Ocidente e à antiguidade greco-romana, visíveis na perspectiva de necessitar implementar um esclarecimento e dar sentido ao texto original.

Berman segue esclarecendo que essa visão não é “falsa”, afinal ela concretiza a única possibilidade essencial da tradução por si só: a reinstituição do sentido. A analítica, logo, visa criar uma percepção sobre se essas deformações são cometidas em prol desse objetivo tradutório ou de outros, mais favoráveis a ideologias excludentes. É uma análise que opera nesse registro de destacar as essências da tradução que, embora não reconhecidas, carregam efetividade histórica em quase todo o domínio em que são praticadas.

Vejo, por fim, a relação da analítica de Berman com as escolhas de Wilson porque estas demonstram suas marcas tanto em suas decisões na tradução quanto em comparação com traduções precedentes. Porém, o sentido de Berman ressoa o olhar questionador sobre as tendências que ferem o material original em nome de ideologias e perspectivas internalizadas na interação com a obra de Homero — olhar esse que Wilson vocaliza com frequência em suas notas e entrevistas.

## Capítulo III: Trechos da Odisseia na Tradução de Wilson

Na presente análise de teor qualitativo, divido estes desenvolvimentos através da definição de eixos temáticos, que se mostraram centrais para a compreensão do projeto de Wilson: (1) a representação de Penélope; (2) os papéis de poder e estruturas socioculturais; e (3) a simplificação e modernização da linguagem. Dentre estas temáticas selecionei por volta de dois-três trechos para cada, visando expandir aspectos diferentes que resumem algumas das nuances da tradução de Wilson, buscando destrinchar as escolhas da tradutora com maior clareza e força e assim pretendo seguir um caminho de análise aprofundada.

### EIXO 1: A REPRESENTAÇÃO DE PENÉLOPE

Iniciando a análise do material traduzido por Emily Wilson, nosso primeiro eixo temático recai sobre a representação da personagem Penélope — não apenas a protagonista feminina de maior peso no épico, mas uma figura sobre a qual Wilson declara ter uma perspectiva particularmente forte. Em uma série de artigos e entrevistas concedidos após a publicação, o olhar da tradutora sobre Penélope distingue-se radicalmente do de seus predecessores, como fica evidente em sua declaração ao jornal *The New Yorker*:

<sup>6</sup>[...] Moreover, the sentimentalized reading of Penelope erases some facts about her social position that the original poem makes very clear. [...] I wanted the reader of my English to feel as I do in reading the Greek: for Penelope, and with her pain, rather than prettifying or trivializing her grief. (WILSON, 2017.)

Como o excerto e suas declarações revelam, Wilson não nega as características admiráveis de Penélope — sua perseverança, lealdade a Odisseu e uma inteligência tratada como fundamental para o casamento, algo que ela e outros tradutores (como o próprio Fagles, que ela menciona) observam como uma parceria intelectual. No entanto, parece-me que sua percepção, embasada não apenas no estudo da cultura antiga, mas também na nuance adquirida como mulher ao interagir com o material, permite a Wilson enxergar as camadas mais sombrias que compõem a personagem.

---

<sup>6</sup> Minha tradução: [...] Além disso, a leitura sentimental de Penélope apaga alguns dos fatos sobre a posição social dela que o poema original deixa bem claro. [...] Eu queria que o leitor do meu inglês sentisse como eu me sinto lendo em grego: sentisse por Penélope, e com a dor dela, ao invés de embelezar ou banalizar o luto dela.

Essa complexidade se materializa em pequenas escolhas linguísticas. Vejamos o trecho no qual Penélope, inspirada por Atena, decide buscar o arco do marido para propor o desafio final aos pretendentes — momento crucial em que, sem que ela saiba, a arma servirá para que Odisseu os assassine, encerrando a invasão.

**<sup>7</sup> She went up to her own room. Her muscular, firm hand picked up the ivory handle of the key— a hook of bronze. (Wilson, 2017, p. 464)**

A relevância do trecho é destacada pela própria Wilson em suas notas. Ela explica que Homero usa o termo *pachus*, cujo significado mais próximo seria ‘thick’. Essa palavra em inglês comporta uma gama de conotações — de ‘grossa’ e ‘pesada’ a ‘gorda’ ou mesmo, em outro contexto, ‘idiota’, — majoritariamente negativas. Para Wilson, que enxerga em Penélope uma mulher capaz de persistir por vinte anos e astuta em sua manipulação dos pretendentes, tais conotações, sejam físicas ou não, seriam propensas a causar danos à integridade da personagem.

Esta escolha se encaixa perfeitamente em uma das deformações de Berman: o Empobrecimento Quantitativo. Ao optar por eliminar as diversas conotações do termo *pachus* ao traduzi-lo simplesmente por ‘muscular’, Wilson suprime essa riqueza semântica. Embora sua motivação seja nobre — preservar a integridade de Penélope perante o leitor —, o resultado é uma decisão que, ao diminuir o número de significados e sinônimos, empobrece a riqueza linguística do original e atenua a polissemia no original de Homero.

Seguindo a análise, outras escolhas linguísticas menores contribuem para ampliar as facetas de Penélope. No trecho abaixo, Eurínome — a escrava de maior status a que foi cuidadora de Telêmaco e é a servente mais leal à rainha de Ítaca — pede a Penélope que se banhe e se perfume para recompor sua beleza antes de encontrar o filho, como forma de superar o sofrimento. A resposta de Penélope, no entanto, é uma recusa:

---

<sup>7</sup> Minha tradução: **Ela subiu ao quarto. Sua mão muscular, firme, pegou na haste de marfim da chave— um gancho de bronze.**

<sup>8</sup> Eurynome, I know you care for me, but do not tell me I should wash myself and put on oil. The gods destroyed my beauty that day my husband left in hollow ships. (Wilson, 2017, p. 421)

As decisões de Wilson neste trecho tornam-se evidentes quando contrastadas com as de tradutores anteriores, concentrando-se em dois elementos, a frase **“the gods destroyed my beauty”** e a recusa em inserir uma pausa no diálogo, como foi feito em outras versões.

Traduções precedentes, como as de Robert Fagles (1996) e A.S. Kline (2004), demonstram escolhas que alteram o impacto da fala de Penélope construída por Wilson. Embora nenhuma delas redirecione a culpa que a personagem atribui aos deuses, ambas criam imagens distintas para retratar sua dor.

Fagles descreve de forma mais melancólica: **“Whatever glow I had died long ago ... the gods of Olympus snuffed it out that day (...)”** — uma morte silenciosa, como o apagar de uma vela. Kline, por sua vez, opta por enfatizar a ação perversa dos deuses: **“The gods who rule Olympus robbed me of all the beauty that was mine (...)”**, colocando-os na posição de criminosos.

O efeito dessa diferença é crucial: Fagles poetisa ao captar a severidade de uma perda irreversível — algo apagado, morto —, mas confere um teor de fatalidade distante, um ato rápido do passado que ressoa. Kline dá uma visão mais factual, abrindo sugestão de revolta ao realçar o roubo dos deuses em si.

É precisamente nesse ponto que a versão de Wilson intensifica a cena: ao descrever os deuses como destruidores, ela explora um peso de ação mais devastador. Não se trata de um roubo que poderia, em tese, ser revertido, mas de uma aniquilação (**“destroyed my beauty”**) que extingue a beleza de forma irreparável, conferindo aos deuses uma malevolência de intensidade singular.

Podemos relacionar esta escolha linguística à deformação do Empobrecimento Qualitativo, mas não podemos atribuí-la inteiramente ao caso. Há uma certa inevitabilidade de perda e uma iconicidade no original que resiste à tradução completa. Embora nos falte o repertório em grego para definir qual versão seria a 'mais fiel', o impacto distinto de cada

---

<sup>8</sup> Minha tradução: Eurínome, eu sei que se importa comigo, mas não me diga que devo banhar-me e passar óleos. Os deuses destruíram minha beleza no dia em que meu marido partiu nos navios ociosos.

opção é incontestável. A sonoridade e a carga semântica de cada verbo — ‘snuffed’ (Fagles), ‘robbed’ (Kline), ‘destroyed’ (Wilson) — são únicas, construindo perspectivas irreconciliáveis sobre a natureza do sofrimento de Penélope e a crueldade divina.

Longe de caracterizar um empobrecimento, essa variedade revela o núcleo interpretativo da tradução. Não há um conhecimento absoluto do texto-fonte capaz de validar uma única opção como definitiva. Cada tradutor, a partir do mesmo verso, forjou uma imagem única — criou uma Penélope particular. A de Wilson se destaca como aquela para quem a perda é uma dor ativa, uma destruição de seu ser pelos deuses que forjaram um destino de décadas de distância e solidão como parte indireta do castigo a Odisseu.

Um aspecto mais sutil, porém, igualmente notável, é a intervenção narrativa que tanto Fagles quanto Kline impõem ao texto. Ambos fragmentam a fala de Penélope: primeiro nomeando a interlocutora ("**Eurynome,**") e depois inserindo uma forma perifrástica ao qualificar a personagem — "**discreet Penelope objected,**" em Fagles; "**said wise Penelope in answer,**" em Kline — para só então retomar o diálogo.

Wilson, por sua vez, opta pela ausência dessa marca no texto. O gesto pode ser atribuído ao seu intuito veemente de manter-se fiel ao número de versos de Homero e a seu ritmo, adaptado ao pé iâmbico do inglês. Na escolha das outras duas traduções, é possível pensarmos em diversas deformações de Berman: o Alongamento, já que a pontuação e a inserção organizam o texto em algo mais extenso; e o Esclarecimento, dado que Fagles e Kline sentem a necessidade de explicitar e qualificar a ação de Penélope para o público.

Para concluirmos este eixo temático olhemos para um trecho do início do poema, anterior aos já examinados, em que Penélope se encontra perto de ser vencida pela armadilha em que seus pretendentes a colocam, já que a ausência de Telêmaco os encoraja:

<sup>9</sup> **Her mind was like a lion, caught by humans, when they are clustering round him in a circle, trying to trap him (...)** (Wilson, 2017, p. 191)

---

<sup>9</sup> Minha tradução: **Sua mente era como um leão, pego por humanos, quando eles se aproximam formando um círculo, tentando prendê-lo (...)**

Um aspecto que Wilson analisa em seu artigo para a *New Yorker* e em entrevistas é a noção de que Penélope, por mais forte e resistente às demandas daqueles que exploram sua casa, não deixa de ser oprimida pela contingência. Mesmo desfrutando de privilégios — riqueza, certa segurança física e escravos sob seu comando —, sua realidade se resume a duas opções igualmente opressivas: casar-se com um dos pretendentes ou manter-se solitária e fiel ao marido ausente. Não há fuga para sua situação, e as ameaças crescentes dos homens que ambicionam o domínio de Ítaca tornam a segunda opção ainda mais conflituosa. Para Wilson, é nessa perspectiva que reside uma distinção fundamental entre os protagonistas: enquanto Odisseu é um idealista que sonha com uma reunião perfeita que tudo consertaria, Penélope lida com o luto por uma vida que, mesmo com o retorno do marido, jamais será a mesma.

Este olhar que atribui certa sobriedade à personagem, somado às escolhas estruturais já bem estabelecidas em suas notas, justifica por que a tradução de Wilson resulta em um tom menos explícito emocionalmente do que o dos predecessores. O contraste torna-se visível na comparação: enquanto Wilson descreve uma mente **“like a lion, caught by humans”** — uma imagem clara e contida —, Fagles (1996) escreve **“Her mind in torment, wheeling like some lion at bay, dreading gangs of hunters (...)”**, e Kline (2004) opta por **“Like a lioness, seized by fear, troubled (...)”**.

As versões de Fagles e de Kline, inundam a cena com agonia (torment, dreading, fear, troubled), enquanto a de Wilson deixa a emoção subentendida. Essa opção abre um maior espaço para a interpretação do estado interno de Penélope do que o uso direto de adjetivos como 'atormetada' ou 'amedrontada'. A mesma tendência de evitar qualificativos diretos se repete na descrição dos pretendentes nesse mesmo trecho: chamados de ‘cunning’ (astutos) nas duas traduções anteriores, mas Wilson escolhe não explicitar esse julgamento. Dessa forma, ela evita enfatizar uma visão pessoal sobre as personagens de Homero, recusando-se a cair na deformação, já mencionada, de explicitar desnecessariamente e desdobrar camadas do texto-fonte: a Racionalização.

## EIXO 2: OS PAPÉIS DE PODER E ESTRUTURAS SOCIOCULTURAIS

Como demonstrado no último trecho do eixo anterior, Wilson se posiciona com firmeza sobre como a cultura antiga define aspectos fundamentais da narrativa homérica. O contexto repressor de Penélope — uma prisioneira em suas próprias escolhas limitadas —



serve como um ponto de partida para explorar essa visão de forma mais ampla. Ao expandirmos o olhar para as características da cultura antiga, suas tradições e desigualdades postas à mostra nos versos traduzidos por Wilson, tomemos um excerto da fala de Odisseu anunciando a seus homens suas intenções de ir para a ilha dos Ciclopes:

**<sup>10</sup> My loyal friends! Stay here, the rest of you, while with my boat and crew I go to check who those men are, find out if they are wild, lawless aggressors, or the type to welcome strangers, and fear the gods. (Wilson, 2017, p. 258)**

Minha escolha por esse trecho foi feita devido ao destaque que recebe da própria Wilson no prefácio de sua tradução, no qual ela argumenta que a forma como Odisseu vê o Cíclope reflete tanto a ideia da colonização crescente no período de Homero quanto o conceito de hospitalidade, de extensa importância na cultura da época.

De acordo com Wilson (*The Odyssey*, Prefácio, p. 32), a Odisseia opera como um tipo de resposta complexa ao papel dos gregos como dominantes nos papéis de comerciantes, viajantes, piratas, líderes e guerreiros. A colonização, como processo marcante do crescimento de uma civilização — a expansão de uma cultura aumentando seus poderes comerciais, econômicos e políticos —, era uma realidade para a Grécia, dado que suas múltiplas colônias, do sul da França à Sicília e ao redor do Mar Negro, constituíam o que se chamava de *Magna Graecia* (a ‘Grande Grécia’).

O olhar de Odisseu sobre terras estrangeiras como uma crítica ao uso delas pelos Ciclopes, vendo seu “desperdício” das riquezas que homens teriam para montar barcos e cuidar das plantações de forma apropriada, tem um teor de superioridade na mensagem no que concerne as práticas colonizadoras e questões etnocêntricas. Embora o contexto histórico não permita cobrar de Odisseu uma postura anacronicamente questionadora — e Wilson, coerentemente, evite inserir uma visão atual, o que seria uma deformação profunda —, as incoerências se revelam no subtexto. As falas de Odisseu colocam os Ciclopes como seres

---

<sup>10</sup> Minha tradução: **Meus amigos leais! Fiquem aqui, o resto de vocês, enquanto eu e meu grupo vamos com meu barco ver quem são esses homens, descobrir se são selvagens, agressores sem leis ou se acolhem estrangeiros e temem aos deuses.**

“sem leis” e sem costumes, porém Polifemo, o ciclope com quem se depara, tem tarefas mundanas nos cuidados de suas ovelhas. O mesmo se repete no olhar sobre os Ciclopes como seres de natureza individualista, embora os vizinhos de Polifemo corram ao seu socorro quando ele é atacado, e na declaração da raça como desrespeitosa aos deuses por não cuidar de suas colheitas — como se a divindade estivesse do lado dos Gregos —, quando, na verdade, Polifemo é filho de Poseidon e tem sua própria conexão, válida, com o divino.

Todos esses aspectos contribuem para revelar Odisseu como um narrador não totalmente confiável, que opera a partir de uma perspectiva fortemente enviesada para justificar suas ações no texto. Pois, ainda que os ciclopes sejam seres que comem humanos, a invasão de Odisseu e seus homens à casa deles — o roubo, as mentiras e a violência que cometem — são atos de uma escala demasiado grave para serem suavizados pelo argumento de mirarem uma espécie que 'nega os deuses' e a civilidade tal como os gregos a concebiam.

A segunda ideia presente nessa cena da Odisseia é a noção de hospitalidade na antiguidade. Nesse mesmo trecho, Odisseu anuncia que precisa descobrir se os ciclopes são “**selvagens**” ou “**acolhem estrangeiros**”, estabelecendo duas categorias excludentes nas quais a forma de tratar os outros é a prova definitiva da civilidade dos habitantes. Essa dicotomia tem correlação direta com o termo grego *xenia*, que significa tanto hospitalidade quanto amizade. Seu cognato, *xenos*, significa tanto 'estranho' quanto 'hóspede/amigo' — dualidade que está na raiz etimológica de 'xenofobia' (o medo do estranho) e de seu oposto, mais raro, 'xenofilia' (o apreço pelo “estrangeiro”).

O conceito de hospitalidade não é exclusivo à cultura antiga, mas tinha um peso distinto no contexto da antiguidade, em que laços de amizade entre visitantes possuíam um impacto mais profundo: criavam uma conexão entre pessoas geograficamente distantes a ser mantida por gerações. Era uma forma de garantir momentos de tranquilidade em meio à dominação crescente da Grécia; a ausência de ‘*xenia*’ é o que se encontra nas invasões, lutas por território e violência excessiva que marcam o período dos épicos. A garantia era mútua, já que os navegadores também dependiam dos recursos dos lugares que visitavam para seguir nos mares — dependiam de alimento e de outros elementos básicos para sobreviver. Assim, uma boa hospitalidade chegava a ser uma bênção para ambos os lados.

Pode-se ver esse conceito na própria base do conflito da Odisseia: os pretendentes de Penélope. Longe de demonstrar *xenia*, esses visitantes de Ítaca abusam dos recursos do reino, comendo e bebendo de forma farta todas as noites, enquanto buscam dominar suas riquezas

através do casamento com a rainha. Dessa forma, o peso dessa quebra de hospitalidade é absolutamente coeso com o significado profundo da palavra na cultura homérica.

Conforme a comparação entre as traduções de Kline, Fagles e Chapman demonstra, poucas alterações na versão de Wilson para esse trecho se distinguem radicalmente das demais ou se encaixam claramente nas deformações de Berman. Essa constatação é consistente com o seu projeto, uma vez que várias deformações foram evitadas pela tradutora antes mesmo da análise textual — como vimos no eixo anterior, por ela manter o número de versos (preservando o ritmo e evitando o alongamento), entre outras escolhas.

A seguir, temos o diálogo de Calipso que grita ao deus Hermes, depois de Zeus mandá-lo exigir que ela liberte Odisseu de Ogígia:

**"You cruel, jealous gods! You bear a grudge whenever any goddess takes a man to sleep with as a lover in her bed. (...) So now, you male gods are upset with me for living with a man. A man I saved! (Wilson, 2017, p. 198)**

Nesta cena, encontramos a perspectiva do papel da mulher reproduzida no próprio Olimpo, demonstrando como a opressão e o controle entre os gêneros se mantêm na estrutura de poder, mesmo no patamar divino.

Essa distinção dos deuses masculinos ("**male gods**") como os principais responsáveis pelos rancores contra Calypso coincide com uma das leituras sobre os papéis de gênero profundas e abrangentes da mitologia grega— perspectiva que Wilson, enquanto classicista especializada na Idade Antiga e profunda conhecedora do grego, tem a familiaridade necessária para expressar.

Talvez graças ao olhar mais moderno sobre a cultura grega que a crueldade, a inveja e o rancor persistem nas atitudes de várias figuras divinas, especialmente as masculinas torna-se tão clara. Basta pensarmos nos inúmeros casos em que Zeus se disfarça, seja como

---

<sup>11</sup> Minha tradução: **Deuses cruéis, invejosos! Vocês guardam rancor quando qualquer deusa toma um homem à sua cama como amante. (...) Então agora vocês, deuses masculinos, se aborrecem comigo por eu viver com um homem. Um homem que eu salvei!**

humano ou outro elemento do mundo mortal, para possuir uma mulher que cobiçou; ou nas maldições impostas àqueles que cometeram um ato considerado traição pelos deuses. Até mesmo na Odisseia isso fica claro, na punição que Poseidon inflige a Odisseu pela violência contra seu filho, o ciclope Polifemo, impedindo-o de navegar em segurança de volta à Ítaca.

O uso do qualitativo "**masculinos**" é uma das diferenças que a tradução de Wilson apresenta em relação a outras. Embora haja a marcação de gênero nos termos "**gods**"/"**goddess**" (deuses/deusas), o plural "**gods**" carrega uma ambiguidade, podendo englobar todos os deuses, independentemente do gênero — ambiguidade que a tradutora opta por não deixar em aberto.

Nos falta o repertório da linguagem grega necessário para distinguir se esse aspecto foi uma adição de Wilson ao texto de Homero ou uma omissão de tradutores anteriores que não atribuíram importância a essa marcação de gênero. É possível, no entanto, conectar a escolha de Wilson à deformação do Esclarecimento segundo Berman, uma vez que ela acaba por explicitar um subtexto da obra. Ao focalizar o papel masculino dos deuses, ela elevou à superfície do texto uma leitura que outras traduções deixaram implícita ou ignoraram. E, como temos observado ao longo deste estudo, tal escolha é consistentemente movida por ideologias fundamentadas e defendidas com afínco pela tradutora.

Outra inconsistência que há de ser mencionada entre as traduções está na descrição da relação de deusas com amantes mortais. Em Fagles, parte da fala de Calipso fica "**(...) scandalized when goddesses sleep with mortals, openly, even when one has made the man her husband.**"; em Chapman, "**It afflicts your hearts, that any Goddess should, as you obtain. The use of earthly dames, enjoy the men, and most in open marriage.**" — ambos inserem a ideia de casamento.

Podemos entender essa adição — que se encaixa em mais de uma deformação, ao quebrar o ritmo e alongar o texto — como um reflexo da cultura e da temporalidade de suas traduções. Tanto a de Fagles (século XX) quanto a de Chapman (século XVII) foram produzidas em contextos em que a ideia de mulheres, mesmo deusas, terem um amante era entrelaçada com a estrutura patriarcal do casamento para ser socialmente expresso.

O que corrobora essa leitura é a tradução de Kline, feita em 2004: "**(...)since you are jealous if any goddess openly mates with a man, taking a mortal to her bed.**" — em que o ideal de casamento desaparece. Isso sugere que, em uma época com debates morais mais

liberais sobre a sexualidade feminina, a necessidade de enquadrar a relação no matrimônio deixa de ser uma prática tradutória comum.

O terceiro trecho que selecionei é a resposta de Telêmaco a sua mãe, Penélope, após ela pedir aos músicos que parem de cantar sobre a guerra de Tróia, dado seu sofrimento pela ausência de Odisseu:

**<sup>12</sup>(...) Go in and do your work. Stick to the loom and distaff. Tell your slaves to do their chores as well. It is for men to talk, especially me. I am the master. (Wilson, 2017, p.132)**

Este é um trecho que retoma a repressão da personagem principal, Penélope, porém de uma forma que revela precisamente sua posição inferior com relação ao filho, Telêmaco. Wilson explora em seu prefácio como uma das linhas narrativas da Odisseia é precisamente o amadurecimento de Telêmaco — seu crescer para tornar-se um homem capaz de combater os pretendentes da mãe com a força, o apoio e a inteligência que lhe faltam no início da história. A importância desse trecho reside em dois fatores: o contexto extratextual e o uso do termo “**slaves**” que Wilson implementa.

Em primeiro lugar, temos que, considerando a temporalidade da escrita de Homero em nosso longo registro cultural universal, há quem interprete a fala de Telêmaco como a primeira representação, no cânone ocidental, de um homem silenciando publicamente uma mulher. No entanto, é crucial manter em mente a proposta da própria Wilson: por mais que existam estas divisões de poder na cultura retratada na Odisseia, as divergências de gênero aproximam-se mais de um 'imaginário arcaico masculino' (Wilson, prefácio, p. 51) sobre as figuras femininas do que de uma representação precisa da realidade social da Grécia Antiga.

Para ilustrar essa influência cultural, podemos retomar o trecho anterior: Fagles e Chapman inserem a ideia de casamento, conforme a influência de seus contextos e visões de mundo os levou a tal. Da mesma forma, a obra de Homero em si é, conforme defende Wilson, um artefato que já reflete, questiona e defende as desigualdades da dominância masculina dentro das tradições de sua época — ela própria, portanto, um produto enviesado de sua autoria (ou autorias).

---

<sup>12</sup> Minha tradução: (...) **Entre e faça seu trabalho. Fique com seu tear e fuso de fiar. Diga a suas escravas para fazerem suas tarefas também. Cabe aos homens falar, especialmente a mim. Eu sou o mestre.**

Em segundo lugar, temos o uso de “**slaves**” (<sup>13</sup>‘escravas’), uma escolha proposital de Wilson que causou uma série de discussões na área tradutória. A tradutora opta pela palavra por conta de seu peso histórico e conotativo, o qual reflete sua interpretação do mundo expresso na *Odisséia* — um mundo onde guerras e invasões geram a morte de inocentes e condenam diversas mulheres ao trabalho forçado como resultado da violência constante. Wilson vê em traduções anteriores o uso de termos como ‘servente’, ‘ajudante’ e ‘acompanhante’ como formas de suavizar a realidade dessas mulheres, que já são tratadas com um alto grau de desumanização, como será explorado no próximo eixo temático.

É justamente aqui que caímos em uma deformação que a própria Wilson cometeu anteriormente: o Empobrecimento Quantitativo. Pode-se argumentar, ainda, que o Empobrecimento Qualitativo também se aplica ao caso.

A escolha de referir-se às personagens femininas que servem à família de Odisseu exclusivamente como ‘escravas’ restringe os significados associados no original, o que faz com que se perca parte da riqueza e variedade linguística do texto. Embora não exista como confirmarmos a iconicidade dos termos que Homero utilizou, não se pode negar que a palavra ‘escravas’ traz sua própria sonoridade e cria um imaginário inexistente em outras traduções — e, possivelmente, no original. Por mais que essa escolha seja enriquecedora por desencadear discussões sobre o papel sombrio dessas personagens além de demonstrar a escolha por não amenizar a situação delas conforme dá destaque, ela se configura, pela visão de alguns da analítica da tradução, como uma deformação empobrecedora em sua qualidade.

### **EIXO 3: SIMPLIFICAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DA LINGUAGEM**

Na abertura neste último eixo temático de análise, baseio-me em dois trechos. O primeiro será desenvolvido através de uma comparação direta entre as traduções de Wilson e Fagles para a abertura da *Odisseia*; o segundo focalizará a visão da tradutora e os efeitos de suas escolhas. Ambos os casos demonstram o impacto de suas seleções linguísticas na simplificação e modernização de certos aspectos de Homero. Para esta comparação, comecemos com os versos de Wilson:

---

<sup>13</sup> Embora o termo “slaves” seja abrangente em sua atribuição de gênero, a questão de se tratar de mulheres nessa posição forçadas à escravidão, acabo por traduzir diretamente a ‘escravas’ no feminino em português.

<sup>14</sup> **Tell me about a complicated man.  
Muse, tell me how he wandered and was lost  
when he had wrecked the holy town of Troy,  
and where he went, and who he met, the pain  
he suffered in the storms at sea, and how  
he worked to save his life and bring his men  
back home.** (Wilson, 2017, p. 121)

Em contraste, a tradução de Robert Fagles — considerada uma das mais influentes do século XX — inicia o poema da seguinte forma:

<sup>15</sup>**Sing to me of the man, Muse, the man of twists and turns  
Driven time and again off course,  
Once he had plundered the hallowed heights of Troy.  
He saw the cities of many men and learned their minds,  
many pains he suffered, heartsick on the open sea,  
fighting to save his life and bring his comrades home.** (Fagles, 1996, p. 77)

Embora a diferença temporal entre as traduções — quase vinte anos — tenha alguma influência, a distinção principal reside no olhar que cada tradutor lança sobre os versos de Homero. Emily Wilson comenta, em sua introdução logo no prefácio da obra, que o termo "épico" não carregava originalmente as conotações modernas de grandiosidade, importância ou extensão textual, frequentemente associadas a uma ideia de superioridade literária. Em vez disso, o termo deriva do grego *epos* (Wilson, p. 9), que significa "palavra", "história" ou "canção", e está ligado ao verbo *enn-epe* ("dizer" ou "contar"). Assim, um poema épico tem sua origem etimológica, de forma simples e direta, em ser essencialmente o registro de se contar a história.

A perspectiva que atribui grandiosidade à poesia homérica consolidou-se ao longo dos séculos. A questão, no âmbito da prática tradutória, é perceber como a ausência dessa

---

<sup>14</sup> Minha tradução: **Conte-me de um homem complicado. Musa, conte-me como ele vagou e se perdeu quando destruiu a cidade sagrada de Tróia, e onde ele foi, e quem conheceu, a dor que sofreu nas tempestades no mar, e como ele trabalhou para salvar sua vida e trazer seus homens de volta para casa.**

<sup>15</sup> Minha tradução: **Cante-me do homem, Musa, o homem de reviravoltas. Levado vez e outra fora de curso, depois que ele saqueou as sagradas alturas de Tróia. Ele viu cidades de muitos homens e aprendeu suas mentes, sofreu de muitas dores, desolado no mar aberto, lutando para salvar sua vida e trazer seus companheiros para casa.**

grandiosidade e alta formalidade no estilo pode moldar a aproximação do leitor do século XXI. É essa a posição que Wilson defende, adotando uma postura crítica em relação ao uso de arcaísmos, floreios e outros recursos linguísticos que buscam replicar um suposto "alto padrão" linguístico — um aspecto que ela afirma não estar presente no original grego e para o qual não há justificativa temporal, dada a distância intransponível entre qualquer vocabulário moderno visto como 'antigo' e o vocabulário de Homero, pertencente aos períodos dentre os séculos IX e VII a.C.

No caso de Fagles, ele comenta em seu prefácio que sua motivação tradutória envolvia a tentativa de “simpatizar” com as figuras femininas de Homero, em especial Penélope, e enfatizar um tom poético, em vez de buscar paralelismos mais estritos com o texto original. É possível que, por ser também poeta, seu desejo de capturar o espírito da obra o tenha levado a deixar de lado recursos formais recorrentes em Homero — como as repetições e a musicalidade —, recursos estes que Emily Wilson, por sua vez, faz questão de realizar em sua tradução e destacar com veemência. A escolha consciente de Fagles por abandonar um padrão métrico fixo e espelhar diretamente tais elementos do original resulta, juntamente com suas outras decisões, em diversas deformações da analítica de Berman: o Enobrecimento, o Alongamento, a Destruição dos Ritmos e a Destruição dos Padrões Linguísticos.

O Enobrecimento se manifesta no uso de uma linguagem que visa 'embelezar' os versos originais — a 'poetização' à qual Fagles recorre, tratando-a como um recurso estético autônomo. Já o Alongamento e a Destruição dos Ritmos são evidentes: Fagles estende o número de palavras e descrições, empregando cinco palavras a mais que Wilson nos versos analisados, e não mantém o senso de musicalidade do original. Por fim, a Destruição dos Padrões Linguísticos também se aplica, uma vez que supomos, ao priorizar construções de frase e vocabulário de seu próprio repertório poético em detrimento daqueles usados por Homero, Fagles deturpa o sistema linguístico do original.

Logo, retornando ao aspecto cultural da Odisseia na sociedade ocidental, vemos que, mesmo quando Fagles traduz com o intuito declarado de tornar a obra acessível, suas decisões não deixam de refletir uma concepção de grandiosidade inerente ao seu posicionamento. Ao optar em seu verso por **“the man”** — “o homem”, com o artigo definido —, pode-se supor que ele já impõe uma distinção interpretativa que compreende o personagem como uma figura épica e arquetípica, e não como um indivíduo comum.



Em Wilson, vemos a aversão consciente a esse olhar. Sua escolha por descrever Odisseu como ‘um homem’, igual a qualquer outro, é acentuada pelo adjetivo **“complicated”** (‘complicado’), que o aproxima de uma leitura mais simples e mundana. Essa opção se alinha com as expressões vernaculares e com a linguagem oral da modernidade, um terreno que a analítica de Berman nos ensina a observar com cuidado, justamente pela tendência a desconstruir a presença desses aspectos linguísticos na escrita traduzida.

Por fim, o último trecho selecionado para demonstrar a modernização da linguagem na tradução de Wilson ocorre no clímax da Odisseia, quando a violência retórica e física atinge seu ápice. Após Odisseu e Telêmaco matarem os pretendentes, o herói planeja os próximos passos para a restauração de Ítaca, ordenando o extermínio das escravas:

**<sup>16</sup>(...) When the whole house is set in proper order, restore my halls to health: take out the girls between the courtyard wall and the rotunda. Hack at them with long swords, eradicate all life from them. They will forget the things the suitors made them do with them in secret, through Aphrodite.”** (Wilson, 2017, p. 493-494)

Aqui vemos como a escolha por uma linguagem mais direta e simples traz um dos aspectos mais impactantes da tradução de Wilson: uma cinematografia em sua construção narrativa. Ao manter a linguagem concisa, os versos conferem maior abrangência para a visualização dos eventos da Odisseia de forma imersiva — um efeito vantajoso da redução de barreiras linguísticas comuns em clássicos, como já foi mencionado. Esse aspecto ganha força máxima justamente por exaltar as cenas de violência da narrativa, demonstrando, através de palavras como **“hack”** (‘despedaçar’) e **“eradicate”** (‘erradicar’), a visão visceral do mundo de Homero, sem ocultar ou suavizar as ações das personagens atrás de recursos poéticos ou sinônimos mais rebuscados.

É possível conectar a intensidade que Wilson dispõe em sua tradução com o olhar dela sob a intensidade das ações das personagens de Homero dado que, nesse momento da história, Odisseu e Telêmaco demonstram a crueldade e desumanização quanto às escravas

---

<sup>16</sup> Minha tradução: (...) Quando toda a casa estiver posta em sua apropriada ordem, restaure a saúde de meus salões: leve as meninas por entre a parede do pátio e a rotunda. Despedace-as com longas espadas, erradique qualquer vida nelas. Elas vão esquecer as coisas que os pretendentes as fizeram cometer em segredo, através de Afrodite.

que se acobertam no argumento de uma ‘retribuição justa’ dado o auxílio dos deuses em realizar-se nas cenas antecedentes. A forma como a empatia dos heróis se limita a reconhecer o abuso que as escravas sofreram dos pretendentes — mas a negar-lhes qualquer piedade, trocando um destino de morte violenta (o 'despedaçar' proposto por Odisseu) por outro (o 'enforcar' sugerido por Telêmaco) — pode ser vista como chocante na lente de nossa sociedade atual. E Wilson teve o cuidado de replicar essa frieza calculista para os leitores de sua tradução, sem suavizá-la.

Em correlação com a analítica de Berman, temos a prova de que Wilson, apesar de seguir uma linha interpretativa radical, que lhe rendeu críticas por alegadamente danificar o material original, em diversos trechos não incorre nas distorções claras descritas pela teoria.

Não afirmo que elas estejam ausentes — afinal, a esta altura da análise, já demonstramos instâncias marcadas por sua presença —, mas sim que sua capacidade de equilibrar modificações consideradas mais importantes (como a definição de um novo público-alvo, a métrica em pentâmetro iâmbico e as motivações ideológicas) com a preservação de elementos fundamentais (como o número de versos e a musicalidade), visando refletir aspectos essenciais de Homero, resulta em uma tradução em que as deformações não se manifestam de forma tão gritante quanto em versões anteriores. Esta, porém, é uma perspectiva que será reiterada na sessão conclusiva deste estudo.

## Considerações finais

Ao chegarmos ao final deste estudo, posso afirmar a compreensão de alguns aspectos que possuem níveis distintos de significância para os Estudos da Tradução, os quais resumo em cinco pontos principais. Em primeiro lugar, destaco a voz de Emily Wilson como uma constante — um elemento que permanece visível em sua tradução, representando um desafio direto à noção de invisibilidade do tradutor, tão discutida e analisada por teóricos desde Venuti, em *A Invisibilidade do Tradutor*, até Milton, em *Tradução Teoria e Prática*.

Em segundo lugar, conforme a análise do corpus buscava demonstrar, os radicalismos da tradutora não residem em suas escolhas léxicas ou em divergências linguísticas entre texto-fonte e texto-alvo e, portanto, não devem ser rotulados como erros tradutórios ou imprudências. Wilson demonstra, de forma consistente, que suas escolhas — desde componentes pontuais, como o uso de “slaves” ou “male gods”, até posicionamentos gerais, como sua interpretação de Penélope — são originadas por ideologias e intuítos propositalmente aplicados. Dessa forma, ela segue a reafirmar, de modo incontestável, sua agência e presença ativa no trabalho realizado.

Em terceiro lugar, ao basear-me teoricamente em Antoine Berman, consolida-se a perspectiva de como certas normas se internalizam na prática tradutória — sejam as ações deformadoras na tradução do texto ou atitudes específicas que Wilson desconstrói em relação a Homero. Ambos os autores propõem um desafio às normas que se dedicam a estudar. Berman oferece uma analítica para refletirmos sobre nossa atuação, questionando os intuítos por trás dos 'padrões' estabelecidos; Wilson, por sua vez, oferece a materialização desse desafio, opondo-se diretamente a uma série de normas cristalizadas por tradutores precedentes em sua interação com a obra homérica, optando pela desconstrução ou reafirmação conforme o caso.

Em quarto lugar, penso numa afirmação da tradutora em suas notas: “Traduzir é interpretar”. Wilson tem uma firmeza inegável em sua posição sobre a tradução e sobre como ela deve ser questionada por aqueles que a estudam e a praticam. Nessa frase aparentemente

simples, reside a ideia de que a leitura é, em si, um ato de interpretação — um ato que não se perde ao traduzir. O tradutor não é imparcial em sua leitura, e o texto-fonte é incapaz de conter uma única interpretação; afinal, não existiriam tantas traduções de uma mesma obra, como a Odisseia, se este fosse o caso.

A importância dessa perspectiva — a da variedade inerente ao material literário — é algo que Wilson buscou tornar visível ao abrir suas escolhas ao público. Ela gera um diálogo que não se limita aos debates de um círculo de intelectuais, mas se estende a qualquer pessoa disposta a ler suas notas, assistir a suas entrevistas ou ouvi-la falar sobre seu projeto. O intuito de tornar acessível seu trabalho — tanto na tradução da narrativa de Homero, ao empregar componentes linguísticos que lhe permitem, quanto na divulgação transparente de suas perspectivas — é um componente que, a meu ver, enriquece profundamente os Estudos da Tradução. Ele agrega e expande o escopo de nossa área, ajudando a levar nossas práticas, conversas e diversidade para um âmbito que ultrapassa o círculo específico de tradutores profissionais e acadêmicos, alcançando também futuros novos tradutores e o público interessado.

Por fim, em quinto lugar, compreendo através deste estudo que Wilson, ao declarar em suas notas o propósito de tornar a Odisseia acessível ao público geral — livre das barreiras do arcaísmo e da poetização excessiva —, explicitou também a intenção de criar um texto interativo. É um objetivo que merece apreço não pela inovação, mas por ter sido cumprido com precisão: este material existe, em uma dimensão quase meta-textual, justamente pela capacidade interativa que a obra *The Odyssey* (2017) provoca. Assim, amando ou odiando suas escolhas, é inegável que seu intuito de gerar diálogo, causar impacto e deixar marcas — das mais históricas, como ser a primeira tradução direta do grego feito por uma mulher, às mais interpretativas — foi alcançado em plenitude. Seu trabalho ecoa desde os círculos literários e debates intelectuais mais elevados até as discussões estudantis, tal como esta que aqui me propus a explorar.

## Referências Bibliográficas

- **Corpus:**

WILSON, Emily. *Odyssey*. 1. ed. New York & Londres: W. W. Norton & Company, 2018. ISBN 978-0-393-63456-3.

WILSON, Emily. *Translator Notes*. In: *Odyssey*. 1. ed. New York & Londres: W. W. Norton & Company, 2018. ISBN 978-0-393-63456-3.

- **Fundamentação Teórica:**

BERMAN, Antoine. Translation and The Trials of The Foreign. In: VENUTTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group, 2000, p. 284-297. 284-297 p. ISBN 0-203-44662-3.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie-hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. ISBN 978-85-7577-414-4.

- **Fontes Materiais:**

AUBRETON, Robert. *Introdução ao Mundo de Homero*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro / USP, 1968.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 85-336-0951-5

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Londres: John Murray, 1844, p. 2. Verbete: Abrettênus.

- **Fontes Virtuais:**

FOLEY, John Miles. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. 1 ed., vol. 1, Bloomington and Indianapolis, INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1988. Disponível em: [https://muse.jhu.edu/pub/3/oa\\_monograph/book/84689/pdf](https://muse.jhu.edu/pub/3/oa_monograph/book/84689/pdf) 1 vols. Acesso em: 7 de set. 2025.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006. ISBN 978-85-08-101-63-4. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/832753262/GOLDSTEIN-Versos-sons-ritmos> Acesso em: 1 de set. 2025.

NORTH, Anna. Historically, men translated the Odyssey. Here's what happened when a woman took the job. Vox, 2017. Disponível em: <https://www.vox.com/identities/2017/11/20/16651634/odyssey-emily-wilson-translation-first-woman-english>. Acesso em: 11 maio 2025.

THURMAN, Judith. Mother tongue: Emily Wilson makes Homer modern. The New Yorker, 2023. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/09/18/emily-wilson-profile>. Acesso em: 03 jul. 2025.

WILSON, Emily. A Translator's Reckoning with The Women in The Odyssey. The New Yorker, 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-translators-reckoning-with-the-women-of-the-odyssey>. Acesso em: 19 jul. 2025

- **Traduções da Odisseia Consultadas:**

CHAPMAN, George. *The Odysseys of Homer*. Project Gutenberg Ebook, 1615. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/48895/48895-h/48895-h.htm> Acesso em: 22 out.

FAGLES, Robert. *The Odyssey*. USA: Penguin Books USA Inc., 1996.

KLINE, Antony S. *Homer - The Odyssey*. Poetry In Translation, 2004. Disponível em: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Greek/Odhome.php>. Acesso em: 29 out.