

POLIMETRIA LATINA EM PORTUGUÊS

Latin polymetry in Portuguese

Guilherme Gontijo Flores*

Rodrigo Tadeu Gonçalves**

RESUMO

Este artigo apresenta vários modelos possíveis de traduções polimétricas de poesia latina em português. Na primeira parte, a Comédia Nova latina é apresentada nas traduções do Barão de Paranapiacaba, Leandro Cardoso e Rodrigo Tadeu Gonçalves, e, na segunda, as *Odes* de Horácio na tradução polimétrica de Guilherme Gontijo Flores são contrastadas com a história de sua tradução em língua portuguesa.

Palavras-chave: *tradução poética; literatura latina; polimetria.*

ABSTRACT

This article presents different models of polymetric translations of Latin poetry into Portuguese. In the first session, we present three different polymetric translations of Roman New Comedy plays, those of the Baron of Paranapiacaba, Leandro Dorval Cardoso and Rodrigo Tadeu Gonçalves. In the second session, Horace's *Odes* are presented in Guilherme Gontijo Flores' polymetric translations, which are then contrasted with the history of the translation of the *Odes* in Portuguese.

Keywords: *poetic translation; Latin literature; polymetry.*

* Universidade Federal do Paraná.

** Universidade Federal do Paraná.

Traduzir é, em geral, retraduzir: as grandes obras exigem uma constante retradução que acompanhe suas constantes reinterpretações críticas, porque elas não permanecem idênticas no tempo, mas tornam-se outras diante da leitura e da política de cada contexto. A tradução poética tem, por isso, o dever de renovar a sensibilidade do leitor. Este artigo fundamenta-se na premissa básica de que a tradução pode ser um meio de criação de novas possibilidades poéticas. Os estudos recentes de recepção dos clássicos têm analisado obras de criação fundamentadas em autores e obras da literatura antiga, desde a recepção que os próprios antigos realizavam de suas tradições contemporâneas ou já passadas (como as leituras alexandrinas da tradição homérica ou clássica) até reaproveitamentos, adaptações intermediárias e reescritas da antiguidade nas literaturas modernas e a nós contemporâneas. Não obstante, a tradução em si continua a ser considerada comumente como um feito trivial e de pouca relevância para os estudos de recepção, quando não para os próprios estudos clássicos.

A visada que pretendemos propor aqui baseia-se também na noção mais ampla de que traduzir pouco tem a ver com os conceitos tradicionais de fidelidade ou literalidade nos sentidos que as leituras ingênuas fazem desse processo complexo. Cada tradução é uma interação nova de um texto de partida, já este em si instável — sobretudo os textos antigos —, dada a alta complexidade dos processos de transmissão e edição, a que nós, filólogos de formação, já estamos acostumados. Assim, reiterar um texto antigo em uma outra língua, ou mais especificamente numa tradição poética, passa a ser o mesmo que dizer novamente, de forma radicalmente original, as palavras do texto de partida.

Em uma concepção performativa da linguagem, na esteira da filosofia da linguagem de John Austin (1962), incrementada especialmente por Barbara Cassin (1995, 2000, 2005) em sua visada sofisticada do ato de linguagem, *dizer é fazer*. Traduzir é, assim, tal como a criação de um texto original, mais um dos atos demiúrgicos da linguagem. Esse ato, para além de visar a obter os mesmos efeitos do texto de partida em seu auditório, altera sua *vis* ilocucionária e se estabelece *como tradução*, não menos poderosa do que o ato originário. A tradução não busca esconder seu estatuto, mas sim funcionar como tradução, e seus efeitos poderão ampliar em muito o escopo das traduções que, irrefletidas, visam meramente nos dar a impressão, a ideia básica de um texto, ser-lhe fiel por respeito filológico, a fim de funcionar como degrau ou muleta para aqueles incapazes de ler o texto na outra língua. A força e o impacto de uma tradução poética são múltiplos e podem se manifestar de muitas maneiras, com muitas finalidades, conscientemente ou não, ainda que já os conheçamos há muito tempo. Desde o trabalho de reescrita filológica alexandrina (com suas edições dos poetas

arcaicos), passando pela *Odussia* de Lívio Andronico, tradução fundadora da cultura literária em Roma, pelos *Annales* de Ênio através do emprego do metro épico por excelência até, por exemplo, os experimentos de Voss e Hölderlin na Alemanha, inspiradores da formulação da proposta estrangeirizante de Schleiermacher, e, por que não, da transcrição de Haroldo de Campos, a reescrita poética caracteriza-se sempre pelo trabalho autoral do tradutor, pela recusa em apagar-se e fingir que a tradução é o “mesmo” que o texto de partida, e pelo trabalho sobre a linguagem que, de algum modo, via ampliação do repertório linguístico-poético da própria língua, reescrita e/ou transcrição, realiza atos de linguagem significativos que subvertem a poética ou a tradição dominante em uma determinada tradição (como bem demonstra Lefevere, 2007).

Com isso, já fica claro que não há um modo correto de tradução — não há receitas. No entanto, analisaremos aqui dois grupos de polimetria romana recriados em português. Em primeiro lugar, três exemplos de traduções para o português de comédias romanas de Plauto e Terêncio; depois, quatro versões para as *Odes* de Horácio. Nos dois casos, apesar de serem gêneros bem diversos, pensamos que a intensa variedade métrica constituinte dessas poesias (seja ela cômica ou lírica) é um fator que instiga a recriação literária em outras línguas e traz à tona o profundo conflito que existe no momento de se traduzir a *música* de outro povo. Em outras palavras, as profundas diferenças rítmicas da poesia antiga em relação à poesia lusófona moderna forçam qualquer tradutor poético a tomar uma posição que acaba por interferir no modo de compreensão tanto da poesia antiga quanto da poesia contemporânea. Antes de partirmos para as traduções, convém observarmos, ainda que brevemente, um trecho de Ênio que pode lançar luz sobre a importância dos metros — tradicionais e importados dos gregos — para a formação da cultura romana de seu tempo. No fragmento, lemos:

scripsere alii rem
vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant.
[cum] neque Musarum scopulos...
nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc.
nos ausi reserare...

(*Annales* 7, frag. 1-1^a Warmington)

outros escreveram sobre a guerra
com versos que outrora Faunos e vates cantavam.
[Ainda que] nem as escarpas das Musas...
e nem houve algum zeloso do estilo antes desse.
Nós ousamos abrir as portas...

Ênio parece se referir aos outros que escreveram sobre a guerra antes dele com versos saturninos, considerados por ele rústicos e pouco eruditos. De modo consciente, Ênio introduz o hexâmetro grego em latim pela primeira vez, ousando abrir as portas para o zelo do estilo (*studium dicti*), ou seja, seu trabalho, para além de meramente incorporar um aspecto formal da poética grega, altera a própria cultura romana. Importante, afinal, é lembrar que, apesar da aparente arrogância desses versos, sua previsão foi certa: o hexâmetro passou a ocupar o espaço central da poesia épica em Roma, enquanto o saturnino decaiu a ponto de nem mesmo os romanos saberem qual seria a sua construção. De modo similar, as traduções aqui apresentadas também ousaram abrir as portas para o cuidado com a elocução poético-musical da comédia e da lírica romanas, cada uma a seu modo, apesar dos mais de 200 anos que separam as traduções de Agostinho de Macedo das que agora vêm a lume. Passemos então a uma breve análise de alguns trechos de cada uma das traduções.

§

Começemos pela Comédia Nova. Gênero profícuo para o estudo do estabelecimento da alteridade romana por causa de sua natureza fundamentalmente tradutória, a comédia romana fez verter muita tinta em tentativas de estabelecer o que de si era romano e o que era grego; era o que buscavam Fraenkel (2007) e Handley (1958), radicalmente diferentes na natureza da mesma proposta. Mais recentemente, chamam atenção os trabalhos que visam a explicar sua natureza performática, musical e ritual, tais como os estudos de Moore (1998, 2012), Marshall (2006), Dupont (2007), Dupont & Letessier (2012) e Fabre-Ribreau (2012). O que essa nova leva crítica procura apresentar é um gênero dramático altamente complexo, composto, sim, de traduções de modelos gregos, mas adaptados a um novo contexto, no qual exercem funções performáticas e importantes no contexto dos *ludi scaenici*. Nessa visão, as peças não são apenas parte acessória do ritual: são, antes, imprescindíveis para a boa realização deles — instauram-nos e dão-lhes um enquadramento que permite a criação de um sentido lúdico e ritual. Além disso, tem-se demonstrado que a estrutura poética e musical das peças é bastante complexa, e que os atores provavelmente atuavam, recitavam, cantavam e dançavam as variedades de metros transplantados do teatro grego para Roma ao som das *tibiae*, o que exigia uma virtuosidade não apenas do autor da peça latina, como de todos os envolvidos: atores, dançarinos, músicos — trabalhos que muitas vezes eram realizados por um mesmo indivíduo.

Longe de nos determos mais pormenorizadamente na estrutura performática, poética e musical das peças, algo que os críticos elencados fazem sobejamente bem, chamamos atenção para o foco que tem recebido o fato de que a estrutura tripartida da encenação poético-musical das *palliatae* — a alternância entre *deverbia* e *cantica*, esses subdivididos em recitativos (*cantica* monométricos) e canções (*mutatis modis cantica*) — não funcionava apenas como acessório ou apêndice espetacular: a alternância estava na base funcional da estruturação mais íntima das peças: certos tipos de metros denotavam certos *pathé*, certos tipos de personagens só falavam em alguns tipos de metros ou nunca usavam algum outro tipo, e a macroestrutura das peças se fundamentava em sequências previsíveis, regulares e convencionais desses três modos de elocução dramática. Com isso, podemos concluir que a variedade métrica não era apenas um recurso formal contra o tédio dos espectadores; ao contrário, trata-se de uma forma que constitui conteúdo, ou melhor, não há separação entre conteúdo e forma¹. Então, como deixar de lado a ausência de música que caracteriza o senário jâmbico em oposição às sequências cantadas em *mutatis modis*, sempre resolvidas em recitativos ao som da tibia, se a audiência esperava exatamente essa estrutura, e se surpreendia com variações sutis e sofisticadas desse mesmo molde? Como deixar de lado o fato de que essas expectativas estavam ligadas ao éthos atribuído a cada metro, que contribuía para o sentido do texto performado? Mais grave: como recriar essa polimetria espetacular e musical em tradução? Ou ainda, como ignorá-la?

Gonçalves (2011) analisou algumas possibilidades de tradução para esses modos poéticos diversos das comédias romanas, comparando as soluções com traduções existentes para o inglês, por exemplo. Desde então, o projeto de traduzir Plauto e Terêncio em versos miméticos, polimétricos, andava a passos lentos. Leandro Dorval Cardoso, em seu mestrado, traduziu segundo uma proposta similar o *Anfitrião* de Plauto, enquanto Gonçalves verteu recentemente os *Adelfos* de Terêncio, ambas ainda inéditas em livro, embora trechos estejam numa edição da revista *escamandro* (Gonçalves e Cardoso, no prelo). Antes desses trabalhos recentes, podemos dizer que há apenas traduções esparsas da poesia cômica romana: a rara tradução da *Aulularia* pelo Barão de Paranapiacaba, de 1888, disponibilizada por Brunno Vinícius Gonçalves Vieira; e as traduções de Terêncio em decassílabos publicadas por Leonel da Costa Lusitano em 1778 (*Ândria*, *Eunuco*, *Heautontimorumenon* e *Adelfos*). Fora esses dois trabalhos, não temos conhecimento de nenhuma outra tradução em versos na língua portuguesa. Deixando de

1 Cf. Armstrong (1995) sobre a questão na poesia antiga e Meschonnic (2011), sobre seu impacto nas traduções.

lado a versão de Lusitano em virtude da monometria, analisaremos aqui a estrutura e as escolhas métricas das traduções que visaram pela primeira vez a reproduzir os tipos métricos variados de Plauto e Terêncio.

O Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa), em sua tradução da *Aulularia* intitulada *A Marmita*, elege três modelos básicos de estrutura rítmica derivados da tradição poética lusófona: dodecassílabos, decassílabos e redondilhas maiores, todos rimados, alternando-se basicamente a cada cena da peça. Ao contrário do que se poderia esperar — dada a eleição de três modos poéticos distintos — o Barão não tenta emular as mesmas alternâncias dos três modos poéticos básicos de Plauto: em vez de iniciar a peça pelo prólogo em senários jâmbicos falados e encerrá-la em septenários trocaicos recitados ao som da *tibia*, sequência quase sempre intercalada por um *canticum* polimétrico, sua tradução inicia-se numa alternância de seis quadras em redondilhas maiores rimadas para o argumento da peça, um outro argumento acróstico em oito decassílabos (perfazendo o título A MARMITA), e iniciando a peça efetivamente no prólogo em dodecassílabos (batizemos os três modos, respectivamente, de A, B e C). O Ato I é todo traduzido em redondilhas, aparentemente o metro escolhido para os diálogos; o Ato II segue, em suas oito cenas, a sequência B, A, B, C, B, B, A, A; o Ato III apresenta seis cenas em C, C, A, C, C, C (clara predominância de dodecassílabos); o Ato IV, com dez cenas, escande-se em B, A, A, A, A, A, C, B, B, B/A (única cena em que há alternância de metros); o último ato, aparentemente fechando a peça de modo simétrico inverso com relação às três primeiras seções, apresenta quatro cenas em C, C, B, A. Assim, apesar de aparentemente não haver alguma racionalidade específica na alternância dos três modos poéticos na tradução do Barão (especialmente dada a falta de simetria com relação aos três modos plautinos), parece haver algum grau de sistematicidade em sua utilização dos metros, que deixaremos para um estudo posterior por motivos de espaço e escopo.

Podemos resumir, afinal, dizendo que o Barão vê a importância da polimetria como constituinte do gênero cômico romano, no entanto não busca criar um paralelismo métrico que recupere as relações entre forma e conteúdo; de modo que refaz a polimetria ao seu modo. Eis os três modos na sequência, iniciando com um trecho em redondilhas maiores (modo A) retirado da cena em que ocorre o mal-entendido entre Euclião, de panela perdida, e Licônides, o jovem que vem pedir a mão de Fedra em casamento:

Euclião

Foste o ladrão violento
De minha...

Lyconide

O vinho e o amor
Como excusas apresento.

Euclião

E ousas tu, rei dos tratantes,
Em teu favor invocar
Quejandas attenuantes,
Que ninguém pode aceitar?
Si desculpas taes vingassem
Como razões de valia,
Talvez as joias roubassem
As damas em pleno dia.
Diria quem fosse preso:
“Ebrio estava, ou namorado.”

(*A Marmita*, Ato IV, cena X, p. 78-9)

{EVCL.} Quid tibi ergo meam me invito tactio est?
{LYC.} Quia vini vitio atque amoris feci. {EVCL.} Homo audacissime,
cum istacin te oratione huc ad me adire ausum, impudens!
nam si istuc ius est ut tu istuc excusare possies,
luci claro deripiamus aurum matronis palam,
postid si prehensi simus, excusemus ebrios
nos fecisse amoris causa. nimis vilest vinum atque amor,
si ebrio atque amanti impune facere quod lubeat licet.

(Plauto, *Aul.* 744-751²)

Para os decassílabos (modo B), escolhemos a passagem, também famosa, do monólogo desesperado de Euclião quando descobre que sua panela foi roubada:

2 Trata-se de um trecho em septenários trocaicos, ou um *canticum monometrum*.

Euclião (só)

Morto estou, degolado, assassinado!
Onde irei? Onde não? Ai desgraçado!
Pára, espera! Mas que? Mas quem? Não sei.
Eu nada vejo; em trevas mergulhei.
Onde vou? Onde estou? Quem sou? Não posso
dizel-o com certeza; o auxílio vosso
Ora supplico a vós, que, collocados
Nessas curúes, appareceis trajados
De branco, a côr singela da innocencia,
Qual si tivesseis recta consciencia.
Mostrai quem a levou. Vem tu dizel-o,
Tu, que pareces ter na fronte o sello
De homem de bem. Oh fala! Eu te acredito.
Que vejo? Rides? Entre vós eu cito
Mais de um ladrão. Qual foi, que m'a roubou?
Ninguém foi. Céus! O golpe me matou.

(*A Marmita*, Ato IV, cena IX, p. 75-6)

{EVCLIO}

Perii interii occidi. quo curram? quo non curram? tene, tene. quem? quis?
nescio, nil video, caecus eo atque equidem quo eam aut ubi sim aut qui sim
nequeo cum animo certum investigare. opsecro vos ego, mi auxilio,
oro, optestor, sitis et hominem demonstretis, quis eam apstulerit.
quid ais tu? tibi credere certum est, nam esse bonum ex voltu cognosco.
quid est? quid ridetis? novi omnis, scio fures esse hic complures,
qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi.
hem, nemo habet horum? occidisti. dic igitur, quis habet? nescis?
heu me miserum, misere perii,
male perditus, pessume ornatus eo:

(Plauto, *Aul.* 713-721a³)

Finalmente, alguns dodecassílabos (modo C) retirados do início do prólogo:

O Deus Lar

Para que não se estranhe o achar-me aqui presente,
Eu vou dizer quem sou succinta e brevemente.

3 Trata-se de um *canticum* com metros anapésticos (octonários, septenários e sistema anapéstico).

Da casa, cujo umbral acabo de transpor,
 Eu sou o Deus do Lar, o Nume guardador.
 Muitos annos já faz que em toda esta familia
 Exerço protectora e perennal vigilia;
 Sou Deus familiar de quem hoje alli mora,
 Como fui de seu pai e avô paterno outr'ora.

(*A Marmita*, Prólogo, p. 12)

{LAR FAMILIARIS} Ne quis miretur qui sim, paucis eloquar.
 ego Lar sum familiaris ex hac familia
 unde exeuntem me aspexistis. hanc domum
 iam multos annos est cum possideo et colo
 patri auoque iam huius qui nunc hic habet.

(Plauto, *Aul.* 1-5)⁴

As rimas emparelhadas e o uso exclusivo de metros já canônicos na versificação portuguesa representam um meio-caminho entre a recriação performativa que Gonçalves e Cardoso vêm realizando em suas traduções recentes. Os trechos abaixo são os mesmos apresentados em Gonçalves & Cardoso (no prelo), ao qual remetemos o leitor interessado para uma análise um pouco mais detalhada.

Os primeiros dois exemplos apresentam dois modos de traduzir senários jâmbicos: Leandro Cardoso em seu *Anfitrião* preferiu manter um pé jâmbico (em português, átona seguida de tônica) obrigatório no início e dois pés no final de cada verso, com alguma flexibilidade interna que emulasse as possibilidades de substituição do verso latino. Já Gonçalves usa seis ou sete pés jâmbicos portugueses que simulam a variação do metro latino, sem flexibilidade interna. A primeira passagem é do prólogo de Mercúrio na peça *Anfitrião* de Plauto (vv. 32-7):

Por isso venho em paz e trago a vós a paz:
 eu vou pedir a vós que façam algo justo e simples,
 porque eu sou um orador bem justo e peço aos justos
 justiça, já que não convém ao justo ser injusto
 e dos injustos é loucura desejar o justo
 porque o injusto desconhece e renuncia ao justo.

propterea pace aduenio et pacem ad uos affero:
 iustam rem et facilem esse oratam a uobis volo,

4 Trata-se de uma passagem em senários jâmbicos falados.

nam iusta ab iustis iustus sum orator datus.
nam iniusta ab iustis impetrari non decet,
iusta autem ab iniustis petere insipientia est;
quippe illi iniqui ius ignorant neque tenent.

A segunda, do velho bonachão Micião, nos *Adelfos* de Terêncio (vv. 26-39):

MICIÃO: Storax! Não veio do banquete desde ontem Ésquino e nem os escravinhos que o acompanhavam de fato o adágio é verdadeiro: se estás fora ou se demoras por aí, é bem melhor acontecerem as coisas que a esposa diz e pensa irada do que aquelas que os pais propícios temem. A esposa, se demoras, pensa que tu amas ou que és amado, ou bebes e o que dá na telha fazes e a ti tudo de bom, enquanto a ela só há mal. e eu, como meu filho não voltou, que coisas penso, que males me atormentam! Pode ter pegado gripe, e pode ter caído alhures ou quebrado um osso. Ah, desgraça um homem decidir que algo é mais caro a si do que si mesmo!

Storax! — non rediit hac nocte a cena Aeschinus neque servolorum quisquam qui advorsum ierant. profecto hoc vere dicunt: si absis uspiam aut ibi si cesses, evenire ea satius est quae in te uxor dicit et quae in animo cogitat irata quam illa quae parentes propitii. uxor, si cesses, aut te amare cogitat aut tete amari aut potare atque animo obsequi et tibi bene esse soli, quom sibi sit male. ego quia non rediit filius quae cogito et quibu' nunc sollicitor rebu'! ne aut ille alserit aut uspiam ceciderit aut praefregerit aliquid. vah quemquamne hominem in animo instituere aut parare quod sit carius quam ipsest sibi!

Para os *cantica* monométricos, acompanhados de tibia mas não necessariamente cantados, o princípio utilizado nessas traduções foi o mesmo adotado para os senários jámbicos. Primeiro, no *Anfitrião*, com o número de sílabas variável, os versos são caracterizados pela obrigatoriedade de alguns acentos: a primeira sílaba de cada um deles deve ser lida como tônica, o que cria uma identidade rítmica que, já no início, diferencia essa estrutura

métrica daquela criada pelos senários, conforme anteriormente exposto. Aqui também, ao final do verso, manteve-se a duplicação da célula rítmica átona-tônica, garantindo-se, assim, uma recorrência rítmica mínima para o verso — deve-se ressaltar ainda que nesse, como nos outros, a alternância entre átonas e tônicas foi mantida, sempre que possível, em toda a extensão dos versos, embora não fosse obrigatória. Vejamos os vv. 308-26 do *Anfitrião*, na versão de Cardoso:

{Sósia} ‘Tá se armando: assim se ajeita. {Mercúrio} Pois não vai ficar sem surra.
 {Sós.} Quem? {Merc.} Aquele que vier aqui degustará meus punhos!
 {Sós.} Sai! Não gosto de comer assim tão tarde. Já jantei.
 Dê aos pobres essa janta, se você tiver bom senso.
 {Merc.} Nada mau o peso desse punho. {Sós.} Pronto: ‘tá pesando os punhos!
 {Merc.} E se eu bater bastante, até que durma? {Sós.} Assim você me salva,
 pois passei a fio três noites acordado. {Merc.} Que horrível:
 na malícia, minha mão se acostumou a machucar molares.
 Quem você elege, punho, fica precisando de outra cara.
 {Sós.} Esse homem vai me pôr em obras e ajustar a minha fuça.
 {Merc.} Vai ficar sem osso o rosto em que você bater com gosto.
 {Sós.} Grande coisa: quer tirar a minha espinha como fazem com moreias.
 Esse aí desossa homens sem motivo! Se me encontra, morro.
 {Merc.} ‘Tô cheirando alguém... coitado! {Sós.} Ops! Me escapou algum cheirinho?
 {Merc.} Longe não está, mas certamente veio para cá de longe.
 {Sós.} Esse aí é bruxo. {Merc.} Os punhos! Eles ‘tão descontrolados!
 {Sós.} Se quiser me usar pra sossegá-los, dome-os antes na parede.
 {Merc.} Uma voz me voa aos meus ouvidos. {Sós.} Mas não sou um infeliz?
 Só porque não depilei as asas, tenho uma voz que voa.

{Sosia} Cingitur: certe expedit se. {Mercurius}: Non feret quin uapulet.
 {Sosia} Quis homo? {Mercurius}: Quisquis homo huc profecto uenerit, pugnos edet.
 {Sosia} Apage, non placet me hoc noctis esse: cenauit modo;
 proin tu istam cenam largire, si sapis, esurientibus.
 {Mercurius}: Haud malum huic est pondus pugno. {Sosia} Perii, pugnos ponderat.
 {Mercurius}: Quid si ego illum tractim tangam, ut dormiat? {Sosia} Seruaueris,
 nam continuas has tris noctes peruigilauit. {Mercurius}: Pessimest,
 facimus nequiter, ferire malam male discit manus;
 alia forma esse oportet quem tu pugno legeris.
 {Sosia} Illic homo me interpolabit meumque os finget denuo.
 {Mercurius}: Exossatum os esse oportet quem probe percusseris.

{Sosia} Mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.
 ultro istunc qui exossat homines. perii, si me aspexerit.
 {Mercurius}: Olet homo quidam malo suo. {Sosia} ei, numnam ego obolui?
 {Mercurius}: Atque haud longe abesse oportet, uerum longe hinc afruit.
 {Sosia} Illic homo superstitiosust. {Mercurius}: Gestiuat pugnari mihi.
 {Sosia} Si in me exerciturus, quaeso in parietem ut primum domes.
 {Mercurius}: Uox mi ad aures aduolauit. {Sosia} Ne ego homo infelix fui,
 qui non alas interuelli: uolucrum uocem gestito.

Na tradução dos *Adelfos*, os versos 309 a 316 são octonários jâmbicos; o 317 é um dímeter jâmbico (variação curta dos versos jâmbicos tradicionais) e os versos 318 e 319 são septenários trocaicos, com o 320 retomando os octonários jâmbicos. A tradução segue o princípio do senário jâmbico: septenários trocaicos podem ter sete ou oito pés trocaicos (tônica seguida de átona), enquanto o octonário jâmbico leva de oito a nove jâmbos. O dímeter jâmbico, com duas dipodias jâmbicas em latim, ganhou uma forma com cinco pés jâmbicos. Vejamos o trecho de *Adelfos* 309-20 na tradução de Gonçalves:

GETA: Ai!

de mim, ai! Quase perco a compostura, queimo de iracúndia!
 não há nada que eu queira mais que ver essa família toda
 pra que eu minha ira toda vomitasse enquanto o ódio é recente.
 aceitaria o meu castigo, ao menos se eu pudesse me vingar.
 Ao velho arrancaria a alma só por ter gerado o vagabundo;
 então também o Siro instigador, ah, como eu dilaceraria!
 eu pegaria o traste e viraria a testa sobre o chão
 e espargiria o cérebro no chão;
 arrancava ao jovem os olhos e jogava do penhasco;
 quanto ao resto — eu atropelo, arrasto, espanco e prostro.
 Por que me atraso pra contar os males à senhora? (...)

{GE.} ah

me miserum, vix sum compos animi, ita ardeo iracundia.
 nil est quod malim quam illam totam familiam dari mi obviam,
 ut ego iram hanc in eos evomam omnem, dum aegritudo haec est recens.
 satis mihi id habeam supplicii dum illos ulciscar modo.
 seni animam primum exstinguerem ipsi qui illud produxit scelus;
 tum autem Syrum inpulsores, vah, quibus illum lacerarem modis!
 sublime[m] medium primum arriperem et capite in terra statuerem,
 ut cerebro dispergat viam;
 adulescenti ipsi eriperem oculos, post haec praecipitem darem;
 ceteros — ruerem agerem raperem tunderem et prosternerem.
 sed cesso eram hoc malo inperituri propere? (...)

Finalmente, o terceiro modo de elocução poético-musical, também chamado *mutatis modis cantica*, ou cantos em versos múltiplos. No *Anfitrião*, após a despedida do deus travestido em esposo, a esposa virtuosa, entristecida pela rápida passagem do suposto marido, canta em tom tragicômico um lamento em versos báquicos (uma sílaba breve seguida de duas longas, um pé de andamento arrastado, marcadamente patético) de tamanhos variados. Aqui, a perícia poética plautina sobrepõe diferentes elementos da peça criando uma estrutura complexa e duplamente eficiente. Para a tradução desse lamento, Leandro Cardoso escolheu dar ao texto um andamento anapéstico (átona-átona-tônica), outro tipo de metro patético e que, em português, e especialmente no contraste com as outras células rítmicas utilizadas na tradução — na sua maioria compostas apenas por duas sílabas métricas —, soa arrastado, se não tal como o báquico, ao menos mais que o jambo e o troqueu utilizados. Vejamos o trecho (*Anfitrião*, 633-653):

{Alc} O prazer não é algo pequeno na vida e nos dias vividos
comparado aos pesares? Assim prepararam os dias dos homens,
decidiram os deuses assim, que a tristeza acompanhe o prazer:
acontece algo bom e depois aparecem tristezas e dor.
Pois agora que eu passo por isso em casa, eu sei por mim mesma.
O prazer foi pequeno pra mim, pois durante somente uma noite
recebi meu marido, que parte daqui com o dia surgindo.
E eu pareço ficar tão sozinha na ausência do homem que eu amo.
A tristeza ao sair foi maior que o prazer ao entrar.
Mas eu fico feliz
porque ele venceu e voltou para casa coberto de glórias.
Eis aí um consolo:
que se ausente, mas volte com glórias
e que as traga pra casa. Eu supero e tolero
com coragem e espírito firme que ele se ausente se isso
me for dado: meu homem voltar vencedor da batalha —
já será o bastante.
A virtude é o melhor dos presentes.
A virtude vem antes de todas as coisas:
liberdade, país, segurança, riquezas e vida, os filhos e os pais,
protegidos, guardados por ela.
A virtude tem tudo, e quem tem a virtude
só vai ter o que é bom.

{ALC.} Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda
praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum;
ita diuis est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur:
quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.
nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, cui uoluptas

parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit
 noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem.
 sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest quem ego amo praeter omnes.
 plus aegri ex abitu uiri, quam ex aduentu uoluptatis cepi.
 sed hoc me beat
 saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos reuenit:
 id solacio est.
 absit, dum modo laude parta
 domum recipiat se; feram et perferam usque
 abitum eius animo forti atque offirmato, id modo si mercedis
 datur mi, ut meus uictor uir belli clueat.
 satis mi esse ducam.
 uirtus praemium est optimum;
 uirtus omnibus rebus unteit profecto:
 libertas salus uita res et parentes, patria et prognati
 tutantur, seruantur:
 uirtus omnia in sese habet, omnia adsunt
 bona quem penest uirtus.

Nos *Adelfos*, temos o cântico afetado e patético do jovem Ésquino, um dos raros cânticos de metros variados em Terêncio. Na tradução, Gonçalves tentou manter, por meio de blocos espaciais, os tipos de pés mais frequentes na passagem — dátilos (uma sílaba longa seguida de duas breves), troqueus e metros longos compostos basicamente de coriambos (uma sílaba longa, duas breves e outra longa). O ritmo, que vai se esfacelando no original latino, deu lugar a uma configuração concreta que tenta mimetizar o estado de espírito alterado do jovem apaixonado (*Adelfos*, 610-617):

	dói-me tanto	meu coração:	
como pode de improviso	um mal tão grande	em mim cair?	
	como não sei	nem que farei	
	nem como agir	certo não é!	
os	membros de medo	débeis estão;	
a	mente me foge	tanto temor,	
no coração	plano nenhum	cabe,	ah!
como vou	desta desgraça	escapular?	
	tanta suspei-	ta agora de	
	mim aparece	não sem razão:	
	Sóstrata crê-	me a mim mesmo	
	tê-la comprado — a citarista —		
	isso a velha me disse.		

Discrucior animi:

hocin de inproviso mali mihi obicī tantum

ut neque quid me faciam nec quid agam certu' siem!

membra metu debilia sunt; animu' timore obstipuit;

pectore consistere nil consilī quit.

vah

quo modo mē ēx hac expediam turba?

tanta nunc suspiciō de me incidit neque ea inmerito:

Sostrata credit mihi me psaltriam hānc emisse; id anus mi indicium fecit.

Infelizmente, o espaço não nos permitirá uma discussão ainda sobre os efeitos derivados da escolha lexical, da sintaxe e dos problemas interpretativos das peças. De qualquer modo, o início do percurso rítmico, como previa Ênio, é que será capaz de abrir portas. Vejamos agora algumas versões das *Odes* de Horácio

§

Sabemos de quatro projetos de tradução completa das *Odes* em língua portuguesa — a saber, a de José Agostinho de Macedo (1806), de Elpino Duriense (1807), de Cabral de Melo (1853) e de Guilherme Gontijo Flores, em andamento para tese de doutorado — nessas traduções, a polimetria sistemática e paralela ainda não havia ocorrido, como no caso do Barão de Paranapiacaba, porque os tradutores optaram por uma maior monotonia rítmica em relação ao texto latino, com predominância de versos decassílabos e hexassílabos, sem qualquer pretensão a uma recriação paralela do sistema de metros, de modo que em suas traduções o que encontramos é uma outra polimetria que, como no Barão, é menos variada que a do texto original e que para o leitor resulta numa outra possibilidade de encontro entre odes, ou simplesmente na crença de que se trata de um texto com vários metros desprovidos de sentido e relação, sob o risco de interpretarmos a *variatio* horaciana como mero ornamento contra o tédio. É contra esse risco que propomos criticamente uma retomada do sistema de metros. Cabe lembrar ainda que, na verdade, apenas a tradução de Cabral de Melo é de fato completa, já que as versões de Macedo e Duriense são expurgadas e não incluem todo o

corpus latino⁵, ao passo que o trabalho de Flores ainda não foi finalizado. Há ainda outras traduções que não analisaremos porque não pretenderam um efeito de todo, o que dificulta sua análise global como projeto.

Como se pode imaginar, o nível da construção do poema é pouco afetado numa tradução, exceto no caso de trechos expurgados e de alterações maiores; isso acaba acontecendo também nas traduções, como demonstraremos *en passant* nas análises. Por fim, o nível da ordem frasal e suas complexidades derivadas é o mais complexo, onde encontraremos inevitavelmente o maior número de diferenças (e portanto, de diversões) no caso de qualquer tradução; no nosso caso, ele pode ser brevemente analisado a partir de um exemplo, que demonstre os modelos de construção de outros tradutores, utilizando o método de amostragem. O resultado pode ser notado, por exemplo, ao contrastarmos algumas traduções da ode 2.1, para investigarmos como tal aspecto da poesia horaciana foi recriado em português. Vejamos a abertura no original (vv. 1-8), escrito em estrofes alcaicas:

Motum ex Metello consule ciuicum
bellique causas et uitia et modos
ludumque Fortunae grauisque
principum amicitias et arma

nondum expiatis uncta cruoribus,
periculosae plenum opus aleae,
tractas et incedis per ignis
suppositos cineri doloso.

(*Odes* 1.2.1-8, ed. Shackleton Bailey)

Já podemos notar no primeiro verso uma estrutura cara aos poetas latinos em geral, em que o sintagma *motum ciuicum* (acusativo) cerca outro,

5 Elpino Duriense expurgou 13 poemas dos 4 livros de *Odes*, em geral por motivos morais, o que elimina qualquer possibilidade de leitura como um todo das odes horacianas, embora permita uma leitura como um todo das odes durienses; por outro, Macedo e Cabral de Melo, embora tenham traduzido todos os poemas realizaram pequenos cortes e moralizações cristãs, sobretudo nos poemas eróticos (e ainda mais nos homoeróticos), de modo a manter a imagem de um Horácio moral pertinente à juventude cristã do século XIX. Não poderemos fazer uma análise detida desses problemas, mas, diante dessas questões, poderíamos questionar: no que resultam suas morais sobre a sexualidade? Afirmar que diferem da horaciana é mero truísmo. Inferir sua nova condição cristã é ainda muito raso. Nesse caso complexo de tradução, a leitura ainda está por se fazer; o que demonstra como nosso campo de estudos da tradução – sobretudo de história da tradução em língua portuguesa –, por mais que venha crescendo nos últimos anos, ainda é muito incipiente. As teorias de reescrita e traduções propostas por André Lefevere (2007) são de imensa ajuda para uma análise mais cuidada desses problemas.

ex Metello consule (ablativo), ou no v. 6 *periculosae aleae* (genitivo), que cerca *plenum opus*; no entanto, podemos dizer que essas duas “torções” sintáticas têm pouca interferência no sentido do poema, e que contribuem mais para a continuidade melopáica e rítmica da estrofe, dentro de um gosto típico da poesia do seu tempo. Para além disso, nós teríamos um certo adiamento de *arma* (v. 4), até a estrofe seguinte (v. 5) para sabermos que elas estão *uncta*; esse adiamento sintático, aliado ao fato de o adjetivo aparecer cercado pelo ablativo *expiatis cruoribus*, já é pleno de sentido, na medida em que aumenta a tensão do texto e representa “as armas unguidas de sangue inexpresso” numa configuração que por si só é ilustrativa do que é expresso semanticamente: aqui o poeta tira um proveito maior da língua, mas ainda num gosto bem recorrente na poética do período de Augusto. O que mais surpreende no posicionamento sintático é o imenso adiamento do verbo principal, *tractas*, que só aparece no sétimo verso. Com essa escolha, Horácio abre os primeiros seis versos numa longa série de acusativos, uma série de objetos a serem cantados, mas ainda sem sujeito e sem verbo. Com esse adiamento, o leitor, na abertura do livro, é levado a crer que esses seriam temas do livro, recurso comum na poesia de Virgílio (*Arma uirumque cano*, da abertura da *Eneida*), ou de Propércio (*Cynthia prima*, no *Monobiblos*); Horácio, ao contrário, abre com o que ele não vai cantar, mas não informa o leitor disso, ele engana e adia, o que reforça ainda mais a *recusatio* programática do Livro II. Assim, o mosaico de palavras horaciano funciona como estética, mas também como manipulação da leitura da obra, conferindo sentido ao poema, mesmo que isso não lhe altere a semântica propriamente dita. Vejamos de que modo alguns tradutores de língua portuguesa resolveram esse problema.

Passaremos agora para as traduções poéticas, por ordem de publicação, com a tradução do padre José Agostinho de Macedo, de 1806. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que Macedo valoriza a tradução poética “não só porque he impossivel fazer conhecer o Espirito de hum Poeta em huma Traducção em Prosa, porque a Prosa nunca foi a linguagem da Poesia” (1806: 57). Diante disso, eis sua versão para o trecho:

Ardua empreza, e fatal! Das duras armas
Escreves, Pollião, das turbulentas,
E Civis Dissençoens, quando Metélllo
Nas mãos as Faxas Consulares tinha [...].

Basta este trecho para o ponto que buscamos demonstrar: imediatamente, vemos que o *tractas* latino sobe para o segundo verso como “escreves”; e *Pollio*, que só aparece em latim no v. 14, também é apresentado ao lado do verbo como “Pollião”. O processo tradutório está mais próximo

de uma livre paráfrase, em que as *arma uncta* se tornam “duras armas”, e *Metello consule* é expandido para o longo “quando Metello / Nas mãos as Faxas Consulares tinha”. Aquela concisão horaciana entremeada de variedade rítmica também se perde na sequência monométrica de decassílabos heroicos, que deixa o tradutor afrouxar a seleção vocabular e trocá-la muitas vezes por frases explicativas do texto. Para tanto, podemos contrastar com o que ele próprio afirma ser o seu projeto, na “Prefação” (*ibid.*: xx):

Tem com tudo esta Traducção duas dificuldades da parte do mesmo Original para que sáia literal, e exactamente fiel: a primeira he a exotica Sintaxe de que o poeta usa: tem formulas particulares, e Helenismos, que se apartão muito do mecanismo ordinario da Lingoa Latina; porém como eu não intento dar ao meu nome a dezinencia em *us*, degole-se quem quizer por hum Archaismo, ou por hum Solecismo, porque eu estou persuadido, que as Traducções, devem-se dar por pezo, e não por medida, e quando he impossivel achar o identico, basta que se encontre o equivalente: e quando absolutamente não se póde verter a fraze latina na fraze correspondente Portugueza, he licito dar em outra fraze diversa o mesmo sentido do Auctor.

Portanto, Macedo se propõe à recriação pela equivalência e, em grande parte, pela naturalidade do texto em português, muito embora perceba nos poemas horacianos formulações que não soariam naturais em latim. O tradutor parece estar interessado numa modernização de Horácio, que inevitavelmente deve passar pela diferença das línguas latina e portuguesa: sem o recurso a uma estrutura morfológica de casos, o português deve evitar as posições lexicais do texto latino, para evitar obscuridade e afetação. O resultado é, portanto, um pensamento tradutório que se aproxima da paráfrase (“dar em outra fraze diversa o mesmo sentido do Auctor”), que assim cai muitas vezes no alongamento. O corte e a paráfrase amenizadora buscam, de modo consciente, uma adaptação de Horácio ao gosto e à cultura lusitana. O mote então passa a ser o de “dar nobreza a composições, que muitas vezes em Portuguez traduzidas literalmente ficarão intoleráveis” (*ibid.*: xxiv).

Vejamos agora a tradução de Elpino Duriense, nome arcádico-literário do bibliotecário Antônio Ribeiro dos Santos, publicada apenas um ano após a de Macedo (1807: 147):

Desde o Consul Metello a civil guerra,
E as causas, e as desordens, e as maneiras,
E o jogo da Fortuna, e as graves ligas
De Príncipes, e as armas

Em sangue inda até aqui não expiado

Banhadas contas, arriscada empreza;
E caminhas por fogos encubertos
Sob a dolosa cinza.

Aqui temos uma tradução que mantém não só o adiamento do verbo, “contas”, para o sexto verso, mas também uma recriação da sintaxe das “armas banhadas”, aqui invertida, na medida em que são as armas que cercam, sintaticamente, o “sangue não expiado”. Embora o texto seja, por vezes, mais frouxo (“inda até aqui” v. 5), há muito mais concisão e tensão no mosaico, e podemos dizer que, mesmo que não se possa manter exatamente a mesma variedade sintática do latim (como disse Nietzsche), a tradução de Elpino Duriense é capaz de mantê-la nos momentos em que se revela mais crucial para um sentido poético da ode, que se liga aos cavalgamentos (vv. 3-4, 4-5, 5-6 e 7-8). O tradutor, como Macedo, também crê que a tradução poética tem mais impacto, porque “a Prosa, por mais que a queiraes sobrelevar, nunca he o idioma da Tripode de Delphos, nem a sublime linguagem dos Deoses; e que os Poetas ou se não traduzem, ou só podem traduzir-se em verso” (*ibid.*: ix). Dentro da defesa da poesia pela poesia, no entanto, ainda há muitas diferenças, e o mero contraste com a versão de Macedo já instiga alguma teorização, uma vez que o texto de Elpino tende muito mais para a concisão e a latinização. Essa latinização do português já aparece como programática desde a sua curta “Prefação”:

A Traducção he literal, indo, quanto nos foi possível, palavra por palavra após Horacio, repondo sem diminuição nem accrescimo as suas mesmas imagens, tropos e figuras; as suas formulas e transições; o seu estilo conciso e apanhado; a maneira poetica das suas frases e das transposições na dicção e até huma parte das posições e remates terminantes de seus versos e estrofes, persuadidos que o verdadeiro Traductor não he Imitador, nem Paraphrasta, senão fiel Copiador e Retratista: *Fidus interpres* (*ibid.* viii-ix).

Desse modo, num projeto claramente diverso do de Macedo, Elpino busca manter uma certa literalidade do mosaico (“palavra por palavra”), dentro das possibilidades do português (“quanto nos foi possível”), segundo uma leitura poética que julga importante a concisão horaciana (“seu estilo conciso e apanhado”)⁶; por isso, Achar (1994: 113) afirma que esta tradução “representa orientação oposta à de seu concorrente”, ou seja, à de Macedo. Nessa orientação, Elpino aproxima tradutor e copiador, segundo as

6 Segundo Achar (*op. cit.*: 114), “laconismo e *secura* não faltam a este tradutor”.

palavras do próprio Horácio na *Arte poética* (*fidus interpres*); e esse caráter é ainda mais reforçado pela edição bilíngue, que mantém o original ao lado da tradução, que é endereçada à mocidade portuguesa, para que assim eles pudessem “mais facilmente entender a letra, e o espírito do Texto pela Traducção do Portuguez” (*ibid.*: viii).

No plano métrico, Elpino forma uma estrofe muito próxima de outras utilizadas: aqui, temos uma sequência de três decassílabos (heroicos ou sáficos) finalizados por um hexassílabo; noutros momentos, a única diferença notável será o final com um quadrissílabo. Com isso, vemos que, se a sintaxe e o léxico de Elpino buscam alguma estrangeirização consciente de Horácio, suas escolhas métricas apontam para a acomodação às tradições de sua própria língua, tal como Macedo. No entanto, podemos concordar com a conclusão de Achcar de que Elpino “supera em muito o resultado obtido por José Agostinho de Macedo” (*op. cit.*: 115), pelo menos na sua reformulação poética da escrita horaciana⁷.

Quase meio século depois, apareceu a tradução de Cabral de Melo (1853: 77):

As discordias civis que agitaram
 Desde o consul Metello,
 As origens da guerra, os vícios, modos,
 O jogo da fortuna, as perniciosas
 Alianças dos principes, as armas
 Banhadas em sangue
 Inda não expiado;
 Essa tarefa de perigos cheia
 Empreendes, Pollião, e assim caminhas
 Por brasas que se occultam
 Sob enganosa cinza.

Ao modo de Elpino Duriense, Cabral de Melo também mantém parte do aspecto sintático, sobretudo no adiamento de *tractas*, mas alonga-se bastante na tradução, de forma que perde em grande parte a concisão horaciana, vertendo os 8 versos da ode latina para 11 em português; ao mesmo tempo em que aumenta o número de cavalgamentos, se comparado a Elpino (vv.

⁷ Alexandre Hasegawa (2012) parece sugerir uma conclusão similar, ainda que pouco explícita, ao analisar as traduções dos *Epodos* feitas pelos mesmos dois tradutores.

4-5, 5-6, 6-7, 8-9, 9-10 e 10-11). Para o tradutor “a prosa pode expressar o sentido verdadeiro, mas não os ornamentos e as graças” (*ibid.*: 8). Ou seja, também ele valoriza a tradução poética, mas, neste caso, a partir de uma separação entre forma e conteúdo que parece não existir nos tradutores anteriores; a tradução em verso busca, para Cabral de Melo, resgatar esses ornamentos e graças que não podem ser recriados pela prosa, embora esta já seja capaz de reconstituir o “sentido verdadeiro” do texto original. Ele também comenta as duas traduções poéticas anteriores do seguinte modo:

As segundas [por contraponto às primeiras, traduções em prosa], que são pelos inteligentes consideradas defeituosas, uma por demasiadamente afastada do texto, desprezando as excellencias que o ornam e até muitas vêzes o seu verdadeiro e obvio sentido, outra por demasiadamente litteral cingindo-se strictamente ás palavras, com a mesma inversão, hypérbatos e figuras, sem atender á índole diversa das duas linguas e á doçura e harmonia que deve ter a versificação (*ibid.*: 9).

Embora o tradutor evite nomear seus concorrentes, está claro que se refere a Macedo (“demasiadamente afastada do texto”) e a Elpino (“demasiadamente litteral”); o que parece sugerir, pela contraposição entre seus dois antecessores, que ele busca um ponto central, uma mediania. No entanto, essa mesma mediania supostamente horaciana (se pensarmos em *aurea mediocritas*) é a que se revela mais infeliz no ato tradutório, e não é por acaso que Achcar lhe reserva apenas uma nota de rodapé e afirma que “as primeiras estrofes de *ad Pyrrham* dão ideia da sua mediocridade” (*op. cit.*: 197, n. 29). A mediania alcançada por Cabral de Melo está, no fim das contas, equacionada com a figura do tradutor médio criticada por Haroldo de Campos, por não oferecer uma leitura crítica provida da radicalidade necessária. Incapaz de arriscar a modernização de Macedo e a literalidade literária de Elpino, Cabral de Melo cai numa versão alongada. No plano métrico, vemos como Cabral insiste nos metros tradicionais da lírica portuguesa (decassílabos e hexassílabos fazem quase a totalidade das odes, ainda que misturados de modos um pouco variados). Em resumo, sua tradução pouco oferece como uma recriação da poética horaciana, apesar de demonstrar uma consciência de pertencer a uma história da tradução poética de Horácio.

O que se pode concluir disso é que, embora os resultados poéticos variem bastante no estilo, as propostas métricas variam pouco no seu plano geral. Para os três tradutores analisados até aqui a tarefa poética parece estar sobretudo ligada à ideia de usar metros já considerados poéticos em suas próprias línguas; por isso, a polimetria horaciana, ainda que recriada

em polimetria lusófona, está descaracterizada das suas peculiaridades entre éthos e metro: em todos os casos, vemos exemplos de odes no mesmo metro traduzidas em metros diferentes e de metros diferentes latinos vertidos no mesmo metro em português. O resultado é, como na tradução do Barão de Paranapiacaba, uma polimetria que não aponta para o texto original, nem se arrisca a implantar novos ritmos poéticos na língua portuguesa. Mas temos de tomar cuidado com essa crítica. Como defende André Lefevere (*op. cit.*: 31-2), não se trata de má fé dos tradutores: os comentadores, críticos, editores e tradutores vivem em um determinado tempo, são marcados pela ideologia de seu tempo e, por isso, por mais que apostem na honestidade de seu trabalho, é inevitável que permaneçam em seu próprio tempo e que lancem parte das suas concepções morais e estéticas sobre as obras de que tratam. No caso da tradução, isso se torna ainda mais claro, porque interfere diretamente no modo como um determinado texto é entregue a outro povo:

Dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esse dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e a poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita.

A esses dois fatores ainda acrescentaríamos um terceiro: o modo como determinada obra vem sendo lida dentro do novo sistema literário, ou seja, a história de como um determinado autor e sua obra são relidos e reescritos na história de outro povo; por exemplo: como Horácio veio a ocupar a imagem de grande lírico antigo, se seus metros não coincidem com os nossos? Como um ocidental lê a poesia de Horácio e a percebe como poética, se não considera aqueles ritmos poéticos em sua própria língua? Quais foram os processos, ao longo da Antiguidade Tardia, da Idade Média e do Renascimento, que tornaram possível Horácio ser poesia, sem que essa poesia se traduzisse ritmicamente nas línguas vernáculas? Diante desses problemas históricos, só nos resta concluir que o processo de tradução e de edição acaba por produzir — conscientemente ou não — novas obras em diálogo com seu próprio tempo. As mesmas questões valeriam para a comédia latina: como elas são vistas como poéticas, se os ritmos tendem a nos parecer prosaicos? De algum modo, a incorporação desses metros que ainda nos são estranhos pode abrir portas, como propunha Ênio.

Com isso, chegamos à tradução de Guilherme Gontijo Flores. A sua solução para a estrofe alcaica é uma construção silábica que emule as posições das sílabas longas latinas com sílabas tônicas em português tanto quanto possível, em nome de uma nova possibilidade de vocalização tradu-

tória que incorpore o ritmo do original, mesmo que a língua portuguesa não tenha diferenciação entre longas e breves; para tanto, ele trabalha com a ideia de que a lírica antiga pode ser aproximada de gêneros orais contemporâneos, tais como a canção. O resultado é o seguinte: dois hendecassílabos alcaicos (com tônica na segunda (ou primeira), quarta, sexta e nona sílabas), um eneassílabo alcaico (com tônicas nas sílabas pares) e um decassílabo alcaico (com tônicas na primeira, quarta, sétima e nona sílabas). Note o leitor que, para captar a variação da última sílaba entre longa e breve, o verso hendecassílabo alcaico pode ser encerrado em oxítone ou proparoxítone. Apenas em algumas exceções, o verso terminará em paroxítone, quando será dodecassílabo. Assim apresentamos o mesmo trecho inicial de 2.1 com negritos nas tônicas obrigatórias:

Desde Metelo cônsul, tremor civil,
a guerra, as causas, vícios e práticas,
o jogo da Fortuna, os duros
laços de dois generais, as armas

imersas num cruor sem expiação,
e o perigoso lance de dados, sim,
tu cantas e andas sobre um fogo
entrecoberto em dolosas cinzas.

Neste ponto, é preciso marcar no mínimo algumas diferenças de projeto em relação às outras traduções que analisamos sobre Horácio: em primeiro lugar, Flores pretende recriar um sistema métrico que dialogue intensamente com o sistema horaciano e, para tanto, sai da quase exclusividade de decassílabos e hexassílabos utilizada por Macedo, Elpino e Cabral de Melo; em segundo, pretende recuperar a *oralidade* do texto horaciano a partir de uma motivação de oralidade no contemporâneo. Nos dois casos, há muita similaridade com os projetos de Gonçalves e Cardoso⁸: onde estes procuram recriar possibilidades da performance teatral, Flores busca as possibilidades cantáveis da poesia lírica; para tanto, os três tentam recriar os ritmos da poesia latina com transplantes que chocam o leitor contemporâneo e questionam o estatuto tradicional do que seria um ritmo poético ou não.

8 Um outro tradutor que precisa ser citado é C. Leonardo B. Antunes, que vem realizando há alguns anos um trabalho de recriações rítmicas para a poesia grega arcaica (2011 e 2013).

§

Como tentamos demonstrar a partir de traduções dos últimos séculos com exemplos de alguns projetos bastante recentes, há um caminho para traduções performáticas da polimetria constituinte da comédia e da lírica latina em português. A dimensão musical e performática ainda está por contemplar, já que as traduções ainda não receberam as devidas realizações públicas; mas os trabalhos aqui apresentados visaram a demonstrar que é possível recuperar a poeticidade radicalmente constitutiva da dicção poética romana; quem sabe, abrir portas.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- _____. *Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro*. 342 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Lucas/Downloads/2012_CarlosLeonardoBonturimAntunes.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2014.
- ARMSTRONG, David. The impossibility of metathesis: Philodemus and Lucretius on form and content in poetry. In: OBBINK, Dirk (ed.) *Philodemus and poetry: poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 210-232.
- AUSTIN, John L. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. URMSON, J. O. Oxford: Clarendon, 1962.
- CABRAL DE MELLO, José Augusto. *Odes de Q. Horacio Flacco traduzidas em verso na lingua portugueza, por José Augusto Cabral de Mello*. Angra do Heroísmo: Typ. Do Angrense, do Visconde de Bruges, 1853.
- CARDOSO, Leandro Dorval. *A vez do verso: estudo e tradução do Amphitruo de Plauto*. 221 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://www.classicas.ufpr.br/projetos/dissertacoes/LeandroCardoso-Amphitruo.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2014.
- CASSIN, Barbara. *L'effet sophistique*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- _____. *Voir Hélène en toute femme: d'Homère à Lacan, Les empêcheurs de penser en rond*. Paris: Institut Edition Synthelabo, 2000.
- _____. *O efeito sofisticado: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; FERRAZ, Maria Cristina Franco; PINHEIRO, Paulo. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DUPONT, Florence; LETESSIER, Pierre. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2012.
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.
- DURIENSE, Elpino (Antonio Ribeiro dos Santos). *A lyrica de Q. Horacio Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso portuguez por Elpino Duriense*. Tomo I. Lisboa: Imprensa Regia, 1807.
- FAURE-RIBREAU, Marion. *Pour la beauté du jeu - La Construction des personnages dans la comédie romaine*. Paris: Belles Lettres, 2012.
- FRAENKEL, Edward. *Plautine elements in Plautus: (Plautinisches im Plautus)*. Oxford, 2007.
- GONÇALVES, Rodrigo T. Análise e proposta de traduções polimétricas de Plauto: em busca da polimetria plautina em português. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, v. 10, p. 214-229, 2011.
- GONÇALVES, Rodrigo T.; CARDOSO, Leandro Dorval. Traduzindo comédia latina como poesia. In: *escamandro*. São Paulo: Patuá, 2014.
- HANDLEY, E. W. *Menander and Plautus — a Study in Comparison*. London: HK Lewis, 1958.
- HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. Duas traduções portuguesas do livro dos *Epodos* de Horácio no século XVIII. In: CORRÊA et al. *Hyperboreans: Essays in Greek and Latin Poetry, Philosophy, Rhetoric and Linguistics*. São Paulo: Humanitas/Capes, 2012.

HORATIUS OPERA. 4. ed. D. R. Shackleton Bailey. Leipzig, Teubner, 2001.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de: SELIGMANN, Cláudia Matos. Bauru: Edusc, 2007.

MACEDO, José Agostinho de. *Obras de Horácio traduzidas em verso português por José Agostinho de Macedo*. Tomo I. Os quatro livros das Odes, e Epodos. Lisboa: Imprensa Regia, 1806.

MARSHALL, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: University Press, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de: FERREIRA, Jerusa Pires; FENERICH, Suely. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOORE, Timothy J. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Univ. of Texas Press ed. Austin: University of Texas Press, 1998.

_____. *J. Music in Roman Comedy*. Cambridge: University Press, 2012.

PLAUTO. *A Marmita (Aulularia). Comedia em cinco actos*. Por Marco Accio Plauto. Tradução de: PARANAPIACABA, Barão de. Rio de Janeiro: Tipographia Chrysalida, 1888.

PLAUTUS. *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*. Volume I. Editado e traduzido por: DE MELO, Wolfgang. Cambridge, MA: Harvard, Loeb Classical Library, 2011.

TERENTIUS, *Comoediae* (Oxford Classical Texts). Ed. R. Kauer; W.M. Lindsay. Oxford, Clarendon Press, s.d.

WARMINGTON, E. H. *Remains of Old Latin (Vol. I: Ennius, Caecilius)*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

Submetido em: 29/01/2014

Aceito em: 02/07/2014