

BREVE HISTÓRICO DA TRADUÇÃO POÉTICA DE OBRAS OVIDIANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

A BRIEF HISTORY OF POETICAL TRANSLATIONS OF OVIDIAN WORKS IN PORTUGUESE LANGUAGE

João Victor Leite MELO¹

Resumo: Este artigo apresenta um panorama da prática de tradução poética de obras ovidianas e dos diferentes metros através dos quais hexâmetros e pentâmetros latinos já foram vertidos em língua portuguesa, desde o século XVIII até hoje. No presente recorte, a partir de excertos de diversas traduções, destacam-se alguns fenômenos peculiares ao conceito de “transposição criativa”, definido por Roman Jakobson (1969) como a transposição interlingual de uma forma poética a outra. Tal concepção desdobra-se no trabalho de diversos teóricos e tradutores-poetas, como José Paulo Paes (2008), Raimundo Carvalho (2010), Paulo Henriques Britto (2016), entre outros, e é com base nos postulados desses autores que procederemos à análise do *corpus* ora elencado.

Palavras-chave: Ovídio. Literatura latina. Tradução poética. Histórico.

Abstract: This paper presents an overview of the poetical translation practice of Ovidian works and the different meters through which Latin hexameters and pentameters have been translated in Portuguese language since the 18th century until today. In this research, from the excerpts of translations, we highlight some peculiar phenomena to the concept of "creative transposition", defined by Roman Jakobson (1969) as the interlingual transposition of one poetic form to another. This conception unfolds in the work of several theorists and translators, such as José Paulo Paes (2008), Raimundo Carvalho (2010), Paulo Henriques Britto (2016), among others. Based on the postulates of these authors we will proceed to analysis of the *corpus* now listed.

Keywords: Ovid. Latin Literature. Poetical translation. History.

Considerações iniciais

Se, há dois mil anos, tudo quanto o poeta romano *Publius Ovidius Naso* tentava escrever em latim saía-lhe em versos metrificados², em português, boa parte de seu *corpus* literário traduzido ainda está em prosa. Todavia, dentre os dez títulos que a crítica tradicional³ costuma reconhecer como sendo de autoria ovidiana, pelo menos seis já foram vertidos nos moldes da métrica portuguesa⁴, e é sobre esses trabalhos que este artigo se debruçará.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Nos *Tristia* (4.10.24-26) Ovídio declara: *Scribere temptabam uerba soluta modis. / Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, / Et quod temptabam scribere uersus erat.* (Arriscava palavras livres de metro: / Mas, por si, vinha a poesia no metro adequado, / E o que tentava escrever saía em verso) – Tradução de Patrícia Prata (2007).

³ Para ficarmos só com dois críticos, Gian Biagio Conte (1999) e Peter Knox (2009) reconhecem como autênticas as seguintes obras: *Heroides, Amores, Ars amatoria, Medicamina faciei femineae, Remedia amoris, Metamorphoses, Fasti, Tristia, Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

⁴ *Amores, Ars amatoria, Medicamina faciei femineae, Metamorphoses, Fasti, Ibis*, além dos considerados espúrios ou duvidosos *Nux* e *Halientica* (KNOX, 2009, p. 212).

Após o estudo de várias traduções de Ovídio – a maioria delas acompanhadas de comentários e reflexões dos autores a respeito dos procedimentos realizados na tentativa de torná-las poéticas – constatamos que todas, diante do desafio representado pelas diversidades das línguas, assumem a diferença incontornável entre o próprio e o estrangeiro, dado que “não somente os campos semânticos não se superpõem, mas as sintaxes também não são equivalentes; as formas de construção das frases [dos versos] não veiculam as mesmas heranças culturais” (RICOEUR, 2012, p. 25, 65).

Acrescente-se a isso o fato de que

falta às línguas modernas ocidentais a noção de duração das vogais, cuja composição rítmica confere ao verso compassos, ou pés, muito definidos. Além disso, a variação de tonalidade entre as vogais, sendo as longas mais graves do que as breves, construía uma musicalidade característica dos idiomas antigos (GOUVÊA JÚNIOR, 2015, p. 24),

e teremos a medida do “risco com o qual se paga o desejo de traduzir [poeticamente], e que faz do encontro com o estrangeiro em sua língua uma prova” (RICOEUR, 2012, p. 47).

Todavia, sempre houve aqueles que aceitaram esse desafio e, a partir de uma ampla compreensão cultural, inclinaram-se a descortinar “as potencialidades da língua de partida, assim como os recursos inaproveitados da língua materna, contribuindo, dessa forma, para um alargamento dos horizontes linguísticos” (LAVELLE, 2012, p. 11).

Para alcançar o “estatuto de recriador”, preceituado por Paulo Paes (2008, p. 36), o tradutor-poeta tem algumas tarefas a cumprir, as quais, pinçadas dos autores que elencamos aqui, poderiam ser assim resumidas: “flagrar a dinâmica de um texto é a primeira tarefa do tradutor”, pois revelar esse dinamismo é “o motor do ato de traduzir uma criação através de uma nova” (CARVALHO, 2005, p. 108). Posto que no poema toda e qualquer característica, em princípio, pode ser significativa, cabe ao tradutor “determinar quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem ser necessariamente recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados” (BRITTO, 2016, p. 119-120).

Obtemperando essas tarefas, Mário Laranjeira diz que não se pode exigir que o tradutor consiga manter absolutamente tudo aquilo que uma análise minuciosa do original revelaria como pertinente à poeticidade do texto, cabendo a ele, contudo, “expandir ao máximo os limites das fidelidades e, pela inventividade de seu gênio, recuperar e compensar as possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis” (LARANJEIRA, 1993, p. 129).

O fato de estarem cientes de que a recriação sempre implicará a aceitação de uma perda, e que, “em tese, é possível traduzir poesia, mas na prática todas as traduções poéticas são falhas” (BRITTO, 2016, p. 119), não impede que os tradutores-poetas trabalhem

idealizando uma “tradução total”, descrita por Raimundo Carvalho como aquela capaz de englobar os três tipos de traduções classificadas por Jakobson (1963, p. 79-80), já que

a operação realizada pelo tradutor de poesia, embora seja só visível no nível interlingual, é uma operação que se dá no nível intralingual, pois, antes de tudo, o tradutor é um leitor, e também no nível intersemiótico, pois o signo poético se abre para as possibilidades plásticas e musicais da palavra (CARVALHO, 2005, p. 106).

Apesar de Jakobson ter apontado para a possibilidade de tradução de poesia sob o termo “transposição criativa”, que seria uma “transposição interlingual de uma forma poética a outra” (JAKOBSON, 1969, p. 72), o linguista não explica em maior detalhe essa fórmula com a qual estaria resolvido o paradoxo da versão poética. No entanto, José Paulo Paes retomou e desdobrou o conceito, preceituando que, mesmo estando sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém, a transposição criativa, ou recriação, “possibilita ao tradutor dispor de um espaço de manobra onde possa criativamente desenvolver a sua busca por equivalentes ou aproximações” (PAES, 2008, p. 36).

Nessa mesma linha de raciocínio, ao propor maneiras de traduzir a “significância” sem perder a poeticidade, Mário Laranjeira defende que a recriação do poema na língua de chegada deve se dar de modo que

um semelhante arranjo do material sintático, semântico e fônico provoque uma semelhante geração de sentido poético no poema-tradução, levadas em conta, é claro, as especificidades das duas línguas-culturas em contato (LARANJEIRA, 1993, p. 62).

Pelo que foi dito, percebe-se que, “para se efetivar como um texto autônomo”, a tradução poética, enquanto recriação, “requer uma atenção cerrada à forma do original” (CARVALHO, 2005, p. 106), “um enfrentamento letra a letra que permita entreouvir a voz refugiada na escritura” (*idem*, 2010, p. 7).

Ligada à perda do absoluto linguístico, “a felicidade de traduzir é um ganho quando ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação” (RICOEUR, 2012 p. 29) e, de acordo com Paul Ricoeur, “o tradutor encontrará sua recompensa ao reconhecer o estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como horizonte razoável do desejo de traduzir” (*idem*, p. 30), desmistificando o sonho da tradução perfeita.

Da teoria à prática, ao argumentar que a poesia seja uma espécie de antiprosa por excelência, Paulo Paes, baseado na obra de Jean Cohen (1978), diz que tal caráter antitético

lhe é conferido pela presença de “operadores poéticos”, como o duplo sentido, o metro, a rima, a anáfora, a inversão, a metáfora etc. A função primordial desses operadores é perturbar a estruturação lógica do discurso, ou seja, o encadeamento linear de suas ideias, “obrigando-o a voltar-se sobre si mesmo, num processo circular de perda e recuperação de significado” (PAES, 2008, p. 37).

Em se tratando da tradução poética, mais do que transpor o significado conceitual do texto fonte, é necessário observar e tentar reproduzir as perturbações da linearidade de seus significados, gerada pela ação dos operadores poéticos nele presentes. É daí que advém a noção de “acoplamento”, postulada por Samuel Levin (1978, p. 38) e entendida como “as formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade que ocorram nas mesmas posições em versos diferentes de um poema”.

Dito isso, passemos aos exemplos de traduções que foram realizadas, em alguma medida, atentas a estes postulados.

Breve histórico da tradução poética de obras ovidianas em língua portuguesa

As linhas a seguir têm o propósito de mapear tendências mais ou menos tradicionais, desde o final do século XVIII até hoje, para esboçar um horizonte de possibilidades tradutórias já exploradas a contento em língua portuguesa, pois, como afirma Oliva Neto:

todo aquele que traduz textos antigos já traduzidos, queira ou desqueira, integra uma longa linhagem, passa a pertencer à revelia de si mesmo a um círculo bem maior e muito mais antigo do que ele, e tal condição não só lhe traz algumas responsabilidades como, decerto, lhe propicia um pouco de humildade. Se conhece traduções pregressas, tem modelos a imitar ou vencer, tem parâmetros para seguir ou evitar. Se as ignora, corre o risco de ficar, hoje, aquém do que já se fez outrora e pode vir a crer que inventou o que fora inventado” (OLIVA NETO, 2015, p. 9).

Longe de pretender abarcar a totalidade das traduções poéticas ovidianas para o português em três séculos, nosso intuito é mostrar, através de dez tradutores abaixo elencados, a pluralidade de formas com as quais os textos de chegada buscaram certa homologia com os de partida, seja ela melódica, métrica ou gráfica.

Partindo da segunda metade do século XVIII, um breve histórico da tradução poética de Ovídio em língua portuguesa poderia começar com as *Transformações de Públio Ovídio*

*Nasam*⁵, assinada pelo poeta árcade Cândido Lusitano, alcunha de Francisco José Freire que, em 1771, publicou sua versão dos quinze livros das *Metamorphoses*, em decassílabos heroicos⁶.

A hospitalidade linguística portuguesa do século XVIII e, como veremos, também do XIX, logrou acomodar o hexâmetro latino no metro da tradição camonianiana, configurando uma espécie de correspondência funcional⁷ dos sistemas de composição, já que esses metros veicularam a poesia épica dentro de suas respectivas culturas. Ainda na esteira do arcadismo, a tradução de excertos das *Metamorphoses*, empreendida por Bocage⁸ (1765-1805), também transladou hexâmetros em decassílabos heroicos.

Para ilustrar as diferenças entre as traduções de Cândido Lusitano e Bocage, selecionamos nove versos das *Metamorphoses* (10.55-63)⁹, referentes à passagem em que Orfeu perde Eurídice pela segunda vez ao olhar para trás. Apesar de ambos estarem se servindo do decassílabo heroico, o primeiro utilizou oito versos a mais que o trecho original, ao passo que o segundo só precisou de mais dois:

(Cândido Lusitano)

(...) não longe
Estavam já da terra suspirada:
Quando temendo Orfeu, que se perdesse
Eurídice na cega escuridade,
E anelando impaciente e sobretudo
O objeto ver de tão custosa empresa,
Volta os olhos a pô-los na que o segue,
E o olhar foi o mesmo que perdê-la:
Ao querer o infeliz lançar-lhe os braços,
E receber os dela a um mesmo tempo,
Ar impalpável abraçou somente.
Morre de novo a mísera, e queixumes
Não faz do ávido Esposo; e como queixas
Poderia formar de ser amada?
Dá-lhe o último adeus, mas com tão frouxa
Voz, que ele apenas pode percebê-lo,
E segunda vez torna ao mesmo assento.

(Bocage)

Já do tartáreo fim distavam pouco.
Temendo o amante aqui perder-se a amada
Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
De repente lha roubam. Corre, estende
As mãos, quer abraçar, ser abraçado,
E o mísero somente o vento abraça.
Ela morre outra vez, mas não se queixa,
Não se queixa do esposo; e poderia
Senão de ser querida lamentar-se?
Diz-lhe o supremo adeus, já mal ouvido;
E recai a infeliz na sombra eterna.

⁵ Edição do Manuscrito e Estudo das *Metamorfoses* de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire (PREDEBON, 2006).

⁶ Verso decassílabo com tônicas obrigatórias na 6ª e na 10ª sílaba.

⁷ Paulo Henriques Britto (2006) opõe dois tipos de correspondência que o tradutor pode almejar ao traduzir poesia: a correspondência funcional e a correspondência formal. Correspondência funcional é aquela que leva em conta as conotações que os metros têm em seu contexto. Essa correspondência opõe-se à correspondência formal, que leva em conta apenas aspectos concretos do significante, como número de sílabas e sequência dos acentos.

⁸ Com estudos e notas de João Angelo de Oliva Neto (2000).

⁹ *nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est, / brachiaque intendens prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras. / iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / quæstus suo (quid enim nisi se quereretur amatam?) / supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille / acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.*

Ambas as traduções são legítimas enquanto paráfrases do original, contudo, é notável o poder de síntese com que Bocage descreveu a mesma cena. Isso mostra que, assim como ocorre no ato de contar, “pode-se traduzir de outro modo, sem a esperança de eliminar a distância entre equivalência e adequação total” (RICOEUR, 2012, p. 30).

Três décadas e meia após a morte de Bocage, seria a vez do lisbonense, António Feliciano de Castilho (1800-1875), traduzir os cinco primeiros livros das *Metamorphoses*, em 1841, seguindo seus predecessores, em decassílabos soltos¹⁰. No entanto, o estro experimental de Castilho inovou ao verter dísticos elegíacos da *Ars Amatoria* em pares de dodecassílabos alexandrinos rimados, no esquema *aabb*¹¹, como pode ser observado no trecho correspondente aos versos 797-812, do livro 3, que transcrevemos abaixo¹²:

*Tu quoque, cui ueneris sensum natura negauit,
Dulcia mendaci gaudia finge sono.
Infelix, cui torpet hebes locus ille, puella,
Quo pariter debent femina uirque frui.
Tantum, cum finges, ne sis manifesta, cauto:
Effice per motum luminaque ipsa fidem.
Quam inuuet, et uoces et anhelitus arguat oris;*

Mas se extranha nasceste ao senso de tal gosto
finge-o sequer nos sons, nos ademans, no rosto.
Pobre, pobre de ti, se vives, e tem morta
A parte do teo ser que aos sexos dous transporta.
Só digo ao teo fingir que inganne inteiramente:
Movimento, olhos, tudo expresse ardor veemente;
O arquejar, como a voz, o-ponha manifesto.
Aqui me assalta o pejo... e me proíbe o resto.
Não franqueeis à luz patentes janelas,
Muitas cousas em vós não vistas são mais belas.
Se de Venus aos dons alguma após quer paga,
Venus mesma condemna a vil que lh'os-estraga.
Sexo amado, se a ti, deí, como a nós, fortunas,
Põe nos trophéos também: 'Fomos de Ovídio alumnas'.

Ao optar por traduzir os dísticos latinos com versos isométricos¹³ portugueses, poderíamos considerar, a princípio, que houve uma perda considerável quanto à reprodução da dinâmica claudicante do original. Porém, a paronomásia no final dos versos, embora inexistente no texto de partida, parece ter compensado a noção de unidade binária dos dísticos elegíacos, pois, se nesses a expectativa do ouvinte para o movimento da unidade

¹⁰ Versos “soltos” ou “brancos”, são os versos sem rima.

¹¹ In: Ovídio. *Obras*. Tradução de António Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1945.

¹² Mantivemos a grafia original do português oitocentista de todos os excertos provenientes das obras de Castilho, inclusive dos de sua carta endereçada a Ribeiro Saraiva, de 1859.

¹³ São os versos de uma só medida. Chamam-se também “isossilábicos” (TAVARES, 1996, p. 190).

seguinte reside no ritmo e na percepção de sua quebra, a versão de Castilho impõe semelhante expectativa por meio das rimas geminadas¹⁴.

Enquanto no excerto supracitado depreende-se um enxugamento do original – haja vista os 16 versos latinos terem sido hospedados em 14 alexandrinos perfeitos – a tradução completa dos *Fasti* (1862), em decassílabos, apresenta alguns alongamentos, no sentido de que o texto de chegada comporta mais versos do que o texto de partida, como o próprio tradutor-poeta declara, em carta endereçada a Antônio Ribeiro Saraiva, de 1859¹⁵:

Aqui te reponho por tanto o mesmo assumpto, que da primeira vez te havia distribuído; é o trexo que no Poema original começa em verso 79 do Livro IV., e vai até 84 inclusivamente, que eu traduzi com um pouco de desinvolvimento, por assim me parecer necessário, do seguinte modo:

*huius erat Solimus Phrygia comes unus ab Ida,
a quo Sulmonis moenia nomen habent,
Sulmonis gelidi, patriae, Germanice, nostrae.
me miserum, Scythico quam procul illa solo est!
ergo ego tam longe – sed supprime, Musa, querellas:
non tibi sunt maesta sacra canenda lyra.*

‡ Sólimo fundador não foi dos muros,
Da que em memória sua inda é Sulmona?!
A mui fresca Sulmona! A terra minha!
O meu berço, ó Germânico! E lembrar-me
Que hoje a Scitia!... Ai de mim! deoses! É crível?
Eu nestas regiões! Tão longe d'ella!...
Eu tão longe! e viver! Silencio, Musa;
Funebre lyra não coudiz a festas.

Como pudemos ver, os três dísticos latinos foram recriados em uma oitava de decassílabos heroicos. Mais uma vez, apesar de desconsiderar a estrutura heterométrica¹⁶ do gênero elegíaco, a versão de Castilho garante sua poeticidade por meio de uma “*equivalência* presumida, não fundada numa *identidade* de sentido demonstrável” (RICOEUR, 2012, p. 47 – grifos do autor), mas sim na construção de um diálogo intercultural entre o sistema poético latino do “século de ouro” augustano e o repertório disponibilizado pela tradição lusófona, na qual o decassílabo heroico (o “áureo metro”) esteve associado tanto à gravidade e fôlego da épica camoniana como à languidez e concisão dos sonetos amorosos.

¹⁴ Rimas no esquema *aabb*, também chamadas de “paralelas” ou “emparelhadas” (TAVARES, 1996, p. 212).

¹⁵ (SARAIVA, 1862, p. 141).

¹⁶ Heterométricos são os versos de diferentes medidas num mesmo poema, conservando o ritmo melódico (TAVARES, 1996, p. 195).

Dentre o profícuo leque taxonômico com o qual a moderna tradutologia vem escrutinando as diversas práticas de traduções poéticas¹⁷, seria difícil escolher apenas um único rótulo que marcasse as especificidades do trabalho de Antônio Castilho. Entretanto, ele mesmo revela, em carta a Ribeiro Saraiva, quais são os objetivos mais imediatos de suas transposições, que citaremos mais adiante.

Se para Paul Ricoeur¹⁸ a “felicidade da tradução” consiste no “prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro”, proporcionando assim o que ele chama de “hospitalidade linguística” (RICOEUR, 2012, p. 30), para Castilho, em se tratando das obras ovidianas, hospedar é pouco; sua busca é a “naturalização portuguesa de Ovídio”, conforme o excerto a seguir, no qual há uma espécie de resumo de seus trabalhos e de suas pretensões:

Saberás que d’esta vez vai avante, e creio que até o fim, a naturalização portuguesa de Ovídio; concluí a *Arte de Amar*, traducção verso a verso, e rimada; levo em mais de metade o *Remedio do Amor*, traducção paraphrastica e lyricada á moda d’estes *Amores*; encetei também rimada a traducção das *Epistolas das Heroínas*; a traducção dos *Fastos* está terminada; das *Metamorphoses* estam impressos ha muitos annos os primeiros cinco livros em verso solto, e os dez últimos podel-o-ham ser logo que me venha uma maré de pachorra para rever, e em parte refazer essa versão. (SARAIVA, 1862, p. 244-245).

O trabalho de Castilho é de grande relevância tanto para a prática como para a história da tradução poética, não só por ampliar os horizontes de possibilidades tradutórias criativas – haja vista o dinamismo e inventividade com que verteu mais da metade das obras de Ovídio –, mas também por ser o autor do *Tractado de versificação portuguesa*, responsável pela reforma na contagem das sílabas poéticas das composições em nossa língua¹⁹, reforma essa que, desde sua publicação, em 1881, “foi aceita pelos parnasianos e pelas escolas que lhes sucederam” (BANDEIRA, 1999, p. 11), tendo sido reafirmada, quase setenta anos depois, pelo manual de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (1918), prevalecendo ainda em nossos dias²⁰.

No final do século XX, o poeta e tradutor José Paulo Paes (1997) recolheu alguns poemas de *Amores*, *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, em coletânea intitulada *Poemas da carne e do*

¹⁷ “Tão singular é a posição do texto poético face à operação tradutora que muitos a julgam simplesmente impossível, ou só a aceitam sob rótulos que lhes marquem a especificidade: recriação, reinvenção, re-produção, transcrição, transposição criativa, reescritura etc” (LARANJEIRA, 1993, p. 54).

¹⁸ Em discurso intitulado “Desafio e felicidade da tradução”, pronunciado no Instituto Histórico Alemão, em 1997.

¹⁹ Este tratado prescreve a contagem das sílabas ou sons até a tônica da última palavra de um verso.

²⁰ Saïd Ali é um dos que representam exceção à regra. Em seu livro *Versificação Portuguesa*, ele propõe que voltemos ao uso antigo de tomar o verso grave como critério para a especificação e denominação dos versos, como era antes da reforma de Castilho.

*exílio*²¹, traduzindo os dísticos elegíacos em parselhas compostas, mormente, por versos de 14 e 12 sílabas poéticas, emulando assim a heterometria do gênero, cuja marca distintiva formal mais latente é a sensação de “pé quebrado”²² proporcionada pela alternância entre hexâmetros e pentâmetros²³. O hexâmetro latino foi vertido com apoio rítmico preferencial na 6ª, 10ª e 14ª sílabas, ao passo que, para o pentâmetro, a medida utilizada foi o dodecassílabo, quase sempre alexandrino²⁴.

Paes diz que após ter lido o romance de Vintila Horia (1961), intitulado *Deus nasceu no exílio* – no qual o autor romeno idealiza uma espécie de diário íntimo do sulmonense em Tomos –, sentiu-se inclinado a verter algumas elegias do começo e do suposto fim da trajetória literária de Ovídio, como se segue:

Após ter lido o livro de Horia, cuidei de espanar o pó de uns rudimentos de latim aprendidos havia mais de meio século e passei um bom tempo cotejando o original latino dos *Tristes* e das *Pônticas* com a tradução em prosa francesa delas feitas por Émile Ripert (Paris, Garnier, 1937). Buscava eu, nesse cotejo, ter pelo menos um vislumbre da oficina ovidiana, a cujas manhas e sutilezas uma versão em prosa não alcança evidentemente fazer justa (PAES, 1997, p. 9).

Apesar de Paulo Paes não explicitar, na referida publicação, seus critérios teórico-metodológicos, o arranjo heterométrico da sequência alternada de 14 e 12 sílabas, verso a verso, torna patente sua empresa poética. À guisa de amostragem, vejamos o excerto a seguir (*Am.* 2. 4. 1-10):

*Non ego mendosos ausim defendere mores
Falsaque pro uitis arma mouere meis.
Confiteor, siquid prodest delicta fateri;
In mea nunc demens crimina fassus eo.
Odi nec possum cupiens non esse, quod odi:
Heu! quam, quae studeas ponere, ferre graue est!
Nam desunt uires ad me mihi iusque regendum:
Auferor ut rapida concita puppis aqua.
Non est certa meos quae forma inuitet amores;
Centum sunt causae cur ego semper amem.*

Não poderia eu defender costumes licenciosos
Nem terçar armas falsas em prol dos meus vícios.

²¹ Composta por: *Amores*: 1.5; 2.4; 3.7. *Tristes*: 1.1, 11; 3.2,9,14; 4.8,10; 5.7. *Cartas Pônticas*: 1.5; 3.7,8.

²² O próprio Ovídio chegou a brincar com símiles desta espécie, por exemplo, em *Am.*, 1.1-5, 25-30; 3.1.8-10.

²³ O pentâmetro, embora já fosse assim chamado pelos metricistas antigos, é uma variação catalética do hexâmetro (OLIVA NETO, 2015, p. 152).

²⁴ Como sabemos, para ser considerado alexandrino perfeito, (ou clássico), o dodecassílabo precisa atender a três prescrições: 1) quando a última palavra do primeiro hemistíquio de seis sílabas é grave (paroxítona), a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por ‘h’; 2) a última palavra do primeiro hemistíquio nunca pode ser esdrúxula (proparoxítona); 3) se for aguda (oxítona) a última palavra do primeiro hemistíquio, a primeira do segundo pode começar por qualquer letra, vogal ou consoante (BILAC e PASSOS, 1918, p. 68).

Confesso os meus erros, se de algo adianta confessá-los;
 E volto a neles reincidir, doido que sou.
 Odeio, mas não deixo de cobiçar o odiado:
 Ai, como é duro abrires mão do que desejas!
 Pois faltam-me forças para a mim mesmo governar;
 Como a um barco, me arrasta a água impetuosa.
 Não é uma só forma que suscita meus amores;
 Cem são as causas de eu andar sempre amoroso.

O alvorecer do século XXI continuou favorável à tradução efetivamente criativa²⁵, desta vez, sob revigorados influxos da poética neoclassicista. Exemplo disso é o trabalho de conclusão de pós-doutoramento de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (2010), no qual os cinco primeiros livros das *Metamorphoses* foram traduzidos mantendo a correspondência verso a verso entre a tradução e o original, em dodecassílabos de formatos variados, como o alexandrino clássico ou o dodecassílabo sem cesura. De acordo com o referido pesquisador, “essa é a medida do poema ovidiano em português que permitiu ao tradutor transpor o material mítico e poético contido nos hexâmetros latinos” (CARVALHO, 2010, p. 7).

Até onde sabemos, o trabalho de Raimundo Carvalho foi o primeiro a propor uma tradução isométrica, em dodecassílabos, para os hexâmetros das *Metamorphoses*, e continua sendo há quase uma década. Embora o tradutor-poeta admita que lançou mão, em alguns momentos, do alexandrino moderno²⁶, cumpre-nos citar um trecho (*Met.*, 1. 168-176) onde a busca pelo alexandrino clássico é flagrante e, principalmente, alcançada com êxito:

*Est via sublimis, caelo manifesta sereno;
 lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
 hac iter est superis ad magni tecta Tonantis
 regalemque domum: dextra laevaue deorum
 atria nobilium valvis celebrantur apertis.
 plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
 caelicolae clarique suos posuere penates;
 hic locus est, quem, si verbis audacia detur,
 haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*

Existe em céu sereno uma sublime via:
 Láctea chamada, de brancura bem notável.
 Por lá os deuses vão até a casa real
 do grão Tonante. À destra e à esquerda, os átrios
 dos nobres deuses são, de porta aberta, honrados.
 Outros locais a plebe habita; à frente ilustres
 deuses potentes seus palácios dispuseram.
 Este lugar, se me permitem a expressão,
 ousaria chamar Palatino celeste.

²⁵ De acordo com Haroldo de Campos, a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1967, p. 24).

²⁶ Dentre os tipos de versos alexandrinos descritos por Ênio Tavares (1996, p. 195), o “moderno” seria aquele que pode apresentar acentos variados.

Quanto ao dístico latino, formado por pares compostos de um verso hexâmetro seguido de um pentâmetro, João Angelo Oliva Neto sugere um modelo, criado em 1964 por Péricles Eugênio da Silva Ramos, com o qual o tradutor paulista verteu a *Elegia* 2.27 de Propércio. Silva Ramos forjou um rigoroso dístico vernáculo, composto de alexandrino perfeito e decassílabo heroico. De acordo com Oliva Neto, esse modelo tem o “poder de reproduzir a *katálexis*, isto é, a supressão de sílabas do pentâmetro datílico em relação ao hexâmetro datílico” (OLIVA NETO, 2015, p. 151). Entretanto:

Embora o decassílabo heroico e o sáfico não sejam variação de alexandrino, digamos provisoriamente que o emparelhamento destes versos desiguais contém alguma semelhança rítmica com o dístico antigo, que não deixa de ser formado de verso longo seguido de um mais breve do que ele (*idem*, p. 152).

Inspirado por esse diapasão, Marcelo Vieira Fernandes (2012) traduziu os 50 dísticos do poema *Medicamina faciei feminae*, cujo título em português foi *Produtos para a beleza feminina*²⁷. Apesar de o tradutor não ter feito qualquer comentário a respeito de sua versão poética, a desenvoltura com que manuseou alexandrinos clássicos e decassílabos heroicos²⁸, na transposição das parselhas elegíacas, pode ser exemplificada com esta passagem dos *Medicamina* (47-56):

*Tempus erit, quo uos speculum uidisse pigebit,
Et ueniet rugis altera causa dolor.
Sufficit et longum probitas perdurat in aeuum,
Perque suos annos hinc bene pendet amor.
Disce age, cum teneros somnus dimiserit artus,
Candida quo possint ora nitere modo.
Hordea, quae Libyci ratibus misere coloni,
Exue de palea tegminibusque suis.
Par erui mensura decem madefiat ab ouis:
Sed cumulent libras hordea nuda duas.*

Tempo haverá de vos dar pena olhar o espelho,
outra razão de rugas essa pena.
A virtude é bastante e dura longo tempo,
e, enquanto dura, dela o amor depende.
Vê como, o sono assim que deixa o tenro corpo,
pode raiar nas faces a brancura.
Pega a cevada que por mar os líbios mandam,
tira-lhe toda a palha e mais a casca.

²⁷ Anexa ao artigo “A poesia didática elegíaca e a poesia elegíaca didática dos *Medicamina* de Ovídio”, publicado na revista brasileira *Classica* de estudos literários.

²⁸ Dentre os 50 dodecassílabos, somente 11 não são alexandrinos perfeitos (v. 5, 11, 13, 17, 25, 27, 33, 43, 63, 77 e 81). Quanto aos 50 decassílabos, todos são heroicos (exceto o v. 12, que é sáfico, isto é, tem apoio rítmico na quarta oitava e décima sílaba).

Tanto igual de ervilhaca ovos dez umedeçam,
tendo a cevada nua duas libras.

Na mesma esteira, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2015) procurou traduzir a parelha elegíaca, em sua versão bilíngue integral dos *Fasti*, fazendo com que algo da proporção do modelo rítmico original, composto pela repetição dos seis e cinco pés métricos latinos, ressoasse na sequência das doze e dez sílabas, sem pretender, ao contrário de Silva Ramos, que todos os ictos²⁹ de seus versos correspondessem aos do alexandrino clássico e decassílabo heroico. Justificando sua escolha, ele diz o seguinte:

A opção preferencial pelos dodecassílabos e decassílabos com cesura marcada nas sextas sílabas, ou na quarta, oitava e décima segunda sílaba, propõe a fluidez da leitura, de modo que os dísticos recompostos na tradução compõem-se da sucessão de três blocos de seis sílabas seguidas por um de quatro, encerrando ritmicamente a ideia normalmente encapsulada na forma métrica da elegia (GOUVÊA JÚNIOR, 2015, p. 25).

Para analisarmos alguns dos efeitos poéticos alcançados pela tradução de Gouvêa Júnior, selecionamos o excerto abaixo (*Fast.* 3.839-848) em que Ovídio tece elucubrações etimológicas acerca do nome do templo de *Minerua Capta*, em Roma, próximo ao monte Célio. Os grifos no texto latino são nossos, mas os da versão portuguesa são do próprio tradutor:

*Nominis in dubio causa est. Capitale uocamus
ingenium sollers: ingeniosa dea est.
An quia de capitis fertur sine matre paterni
uertice cum clipeo prosiluisse suo?
An quia perdomitis ad nos captiua Faliscis
uenit? Et hoc signo littera prisca docet.
An quod habet legem, capitis quae pendere poenas
ex illo iubeat furta recepta loco?
A quacumque trabis ratione uocabula, Pallas,
pro ducibus nostris aegida semper habe.*

Do nome a causa é dúbia: é da *cabeça* o engenho,
e engenhosa dizemos que é a deusa;
ou por sair sem mãe da *cabeça* do pai,
quando do alto surgiu com seu escudo;
ou porque nos chegou *captiva* co'os faliscos,
como antiga inscrição assim ensina;
ou porque existe a lei com pena *capital*
que castiga quem furta aquele templo?
Qualquer que seja a razão da palavra, ó Palas,
protege sempre os nossos *capitães*.

²⁹ Damos o nome *icto* (apoio rítmico) às tônicas predominantes ou mais intensas de um verso (TAVARES, 1996, p. 168).

O trecho acima atende quase que inteiramente à formatação rítmica do dístico vernáculo elaborado por Silva Ramos, excetuando-se apenas o penúltimo verso, que tem o apoio rítmico (4-7-12). Seja como for, cumpre destacar, nessa passagem, a argúcia com que o tradutor captou e reproduziu o poliptoto³⁰, ou, mais especificamente, a *annominatio*³¹, de alteração inorgânica³², da palavra *capitale*.

No original, esta espécie de figura etimológica, com a qual Ovídio agrupou palavras de mesmo radical (*capt-*), só aparece até o sétimo verso do excerto. No entanto, Gouvêa Júnior ultrapassa o texto de partida, levando o mesmo efeito até o décimo, traduzindo *ducibus* (dativo plural de *dux*, mais comumente traduzido por “condutor”, “guia”, “general”, “chefe”) por “capitães”. Este fenômeno da tradução configura aquilo a que Paulo Paes chama de “sobrecompensação”, pois:

Como o ato de tradução é um ato hermenêutico por excelência, de penetração de significado e de explicação dele em outro meio linguístico, pode bem ocorrer de, por um efeito de refração (e a ampliação é um fenômeno refrativo), o tradutor revelar-se mais enfático ou mais explícito do que o próprio autor. Donde o cotejo do original de um poema com a sua tradução auxiliar-lhe muitas vezes o entendimento, mesmo para aqueles que tenham domínio da língua do original (PAES, 2008, p. 39).

É também de 2015 a tradução poética integral dos *Amores*, de Guilherme Horst Duque, que, em dissertação de mestrado, engrossou as fileiras daqueles que optaram pela sequência de dodecassílabos e decassílabos portugueses para a transposição dos dísticos elegíacos latinos. Cômico de que seu trabalho se insere numa prolífica linhagem, Duque ressalta que:

Foi este o esquema métrico empregado por Oliva Neto (1996) na tradução dos poemas de Catulo escritos em versos elegíacos, assim como por Guilherme Gontijo Flores (2014) na tradução das elegias de Propércio e por João Paulo Matedi na recentemente concluída e ainda inédita tradução das elegias de Tibulo. Se pensarmos ainda nos tradutores que empregaram o dodecassílabo na transposição dos hexâmetros datílicos, a tradução dos *Amores* que ora apresento se insere em uma tradição mais ou menos estabelecida, e, ao fazê-lo, se difere fundamentalmente das traduções integrais já existentes em língua portuguesa. Quanto aos acentos dos dodecassílabos, o único critério que usei foi evitar a quinta e sétima sílabas.

³⁰ Repetição da mesma palavra em outra flexão gramatical.

³¹ A *annominatio* é um jogo de palavras que surge devido à alteração de uma parte do corpo de palavra. (LAUSBERG, 2011, p. 179).

³² “A alteração inorgânica do corpo de palavra cria entre o corpo de palavra primitivo e o corpo de palavra alterado uma ligação (pseudo-) etimológica, na medida em que, entre os dois corpos de palavra e suas significações, é constatado um parentesco, ao mesmo tempo que uma diferença” (LAUSBERG, 2011, p. 179).

Os decassílabos, por outro lado, são todos ou heroicos ou sáficos (DUQUE, 2015, p. 26).³³

Uma sucinta parcela de seu esmerado trabalho pode ser notada no seguinte trecho dos *Amores*, 2.1.1-10:

*Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis,
ille ego nequitiae Naso poeta meae.
hoc quoque iussit Amor procul hinc, procul este, severae!
non estis teneris apta theatra modis.
me legat in sponsi facie non frigida uirgo,
et rudis ignoto tactus amore puer;
atque aliquis iuuenum quo nunc ego saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae,
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus
composuit casus iste poeta meos?'*

Também este eu compus, nato em pelignos úmidos:
eu, o Nasão, poeta das malícias;
também este ordenou-me Amor; fora, severas!
Não sois plateia apta a versos leves.
Leia-me a virgem diante do noivo não frígida,
o moço simples por novo Amor tocado;
que algum jovem, ferido pelo mesmo arco,
reconheça os sinais da sua chama
e diga admirado: “quais indícios ensinaram
tal poeta a compor meus infortúnios?”

Finalizando este breve histórico, cabe mencionar ainda Daniel da Silva Moreira, que desde 2009 vem publicando, entre outras obras de autores diversos³⁴, traduções poéticas de algumas elegias dos *Amores*.

Embora Moreira tenha empregado o dístico vernáculo de Péricles Eugênio em sua última proposta de transposição ovidiana³⁵ – optando pelo alexandrino e decassílabo –, três de seus trabalhos anteriores³⁶ vão ao encontro do modelo engendrado por Paulo Paes, no qual, como vimos mais acima, hexâmetros e pentâmetros são vertidos por versos de 14 e 12 sílabas poéticas, respectivamente.

³³ Em listagem semelhante, Oliva Neto (2015, p. 158) menciona mais quatro tradutores: Robson Tadeu Cesila (2008), Fábio Paifer Cairolli (2009) e Alexandre Agnolon (2014) ao traduzirem Marcial (2009), e Daniel de Melo Serrano (2013) ao traduzir Tibulo.

³⁴ *Epigramas* de Décimo Magno Ausônio (2012); Estácio, *Aquileida*, 1.318-337 (2016); Dez epigramas sobre Narciso (2016); Horácio, *Odes*, 1.37 (2016).

³⁵ *Am.*, 2.12 (2016).

³⁶ *Am.*, 2.10 (2009); 1.9 (2015); 2.3 (2015).

O excerto a seguir, além de apresentar a segmentação 6-10-14 em quase todos os versos de 14 sílabas (exceto o quinto e o sétimo), intercalados por alexandrinos perfeitos, consegue reproduzir a epanalepse³⁷ das palavras *haec* e *illa* do original (*Am.* 2.10.1-10):

*Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas
 Vno posse aliquem tempore amare duas.
 Per te ego decipior, per te deprensus inermis,
 Ecce, duas uno tempore turpis amo.
 Vtraque formosa est, operosae cultibus ambae;
 Artibus in dubio est haec sit an illa prior.
 Pulchrrior hac illa est, haec est quoque pulchrrior illa;
 Et magis haec nobis et magis illa placet.
 Errant ut uentis discordibus acta phaselos
 Diuiduumque tenent alter et alter amor.*

Tu, Grecino, eu me lembro com certeza, tu negavas
 Que alguém pudesse a um só tempo amar a duas.
 Por ti fui enganado, por tí, pego desarmado,
 E eis-me aqui! Torpe, a duas a um só tempo amo!
 Ambas são formosas e esmeradas em seus cuidados
 E não sei se esta ou aquela é a mais talentosa.
 Esta é mais bela que aquela, que é também mais que esta;
 E mais me agrada esta, e mais me agrada aquela!
 Vago, como um batel levado por ventos contrários,
 E dividido me detêm um e outro amor.

Com este mesmo formato, Melo (2019) traduziu, em dissertação de mestrado, três poemas ovidianos: *Ibis*, *Nux* e *Halientica*. O primeiro é uma extensa invectiva de 644 versos, escrito em dísticos elegíacos, contra um suposto inimigo de Ovídio, cujo nome verdadeiro segue velado por todo o poema sob o pseudônimo “Íbis”, do qual destacamos o seguinte trecho (*Ib.* 197-208):

*Inde ego pauca canam, frondes ut siquis ab Ida
 Aut summam Libyco de mare carpat aquam.
 Nam neque quot flores Sicula nascuntur in Hybla,
 Quotue ferat, dicam, terra Cilissa crocos,
 Nec, cum tristis hiems Aquilonis inborruit alis,
 Quam multa fiat grandine canus Athos,
 Nec mala uoce mea poterunt tua cuncta referri,
 Ora licet tribuas multiplicata mihi.
 Tot tibi uae! Misero uenient talesque ruinae
 Vt cogi in lacrimas me quoque posse putem!
 Illae me lacrimae facient sine fine beatum;
 Dulcior hic risu tunc mihi fletus erit.*

Por isso, poucas coisas vou cantar como quem colhe
 folhas no monte Ida³⁸ ou água no mar Líbico.
 Na verdade, nem quantas flores nascem na Sicília,

³⁷ Repetição da mesma palavra no meio de versos seguidos (TAVARES, 1996, p. 333).

³⁸ O Ida é a montanha mais alta da ilha de Creta, na Grécia.

ou quanto de açafão vem da Cilícia³⁹ terra,
 nem, quando o triste inverno eriça as asas do Aquilão,
 dizer quantos granizos embranquecem o Atos⁴⁰,
 nem minha voz contar teus castigos todos poderia,
 ainda que eu tivesse um múltiplo de bocas.
 Sobre ti – miserável! – provirão tantas desgraças
 que é capaz de também eu ser levado às lágrimas!
 Por causa dessas lágrimas, será sem fim meu gozo:
 mais doce que um sorriso, então, será este choro.

As três ocorrências da conjunção *nec* (“nem”) em posição inicial de verso, que intercalam as seis hipérboles⁴¹ contidas nos três primeiros dísticos, foram mantidas na tradução, assim como o quiasmo⁴² entre as palavras *lacrimae / fletus* (“lágrimas”/ “choro”) e *risu / beatum* (“sorriso” / “gozo”) do último dístico.

Em *Nux*, por meio de 182 versos, também em dísticos elegíacos, a voz enunciadora do discurso é antropomórfica. Ovídio se assume como uma nogueira e discorre sobre a situação precária na qual está vivendo, em um solo árido, abandonada à própria sorte e ainda sendo frequentemente apedrejada pelos passantes, sem qualquer motivo para o castigo. O tom não é mais aquele de arrependimento, saudade e melancolia, como nos *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, mas sim de resignação, o que pode ser observado nos seis versos finais, como se segue (*Nux*, 177-182):

*Si merui uideoque nocens, imponite flammae
 Nostraque fumosis urite membra focus:
 Si merui uideoque nocens, excidite ferro
 Et liceat miserae dedoluisse semel.
 Si nec cur urar nec cur excidar habetis,
 Parcite: sic coeptum perficiatis iter.*

Se pareço culpada e me julgais merecedora,
 atirai-me no fogo, incineraí meus membros;
 Se pareço culpada e me julgais merecedora,
 encerrai minha dor cortando-me com o ferro;
 Mas se não há motivos pra queimar-me nem cortar-me,
 terminai então vossa jornada e poupai-me!

Como pudemos ver, o tradutor conseguiu manter o encadeamento de condicionais regidos por *si* (“se”), o que contribui para amplificar, assim como acontece no texto de partida, o efeito de injustiça sofrida perante a inocência declarada pela nogueira ao longo do poema.

³⁹ Região sudeste da Ásia Menor.

⁴⁰ Monte Atos é o nome dado a uma cordilheira montanhosa da Grécia.

⁴¹ Figura de pensamento que engrandece exageradamente a verdade (TAVARES, 1996, p. 356).

⁴² Consiste na posição entrecruzada dos elementos que, entre si, se correspondem (LAUSBERG, 2011, p. 233).

Assim como no hexâmetro das parselhas elegíacas de *Ibis* e *Nux*, Melo optou pelo verso de 14 sílabas para verter o fragmento de 134 versos hexâmetros que restaram de *Halientica*. Nesta espécie de poema didático, Vênus e a mitologia parecem ter sido completamente abandonadas, pois o mundo passa a ser observado pela lente naturalista e pelo registro clínico da realidade concreta. Ainda assim, é possível entrever cores ovidianas na ligeireza das imagens em movimento e no tom professoral que já permeara seu ciclo didático⁴³.

Conquanto a rima não tenha sido um recurso poético explorado pela literatura latina do período augustano, em *Halientica* há, entre as dez últimas linhas, dois blocos de quatro versos (duas “quadras”) que perfazem o sistema de rimas alternadas *abab*, o qual foi aproveitado pela tradução, do seguinte modo (*Hal.* 122-125; 131-134):

*Atque auium phycis nidos imitata sub undis
Et squamas tenui suffusus sanguine mullus,
Fulgentes soleae candore et concolor illis
Passer et Hadriaco mirandus litore rhombus,*

*Et nigrum niueo portans in corpore uirus
Lolligo durique sues sinuosaque caris
Et tam deformi non dignus nomine asellus
Tuque peregrinis acipenser nobilis undis.*

e a abrótea-da-costa que na água imita ninhos
e salmonete com seu tom de sangue carminado;
pregado, parecido com os linguados luzidios,
nas costas adriáticas há o rombo apreciado,

E a lula que é nívea com negror tão venenoso,
os peixes-javalis e os sinuosos caranguejos,
e o peixe-burro indigno de um nome vergonhoso,
e o esturção que é célebre nos mares estrangeiros.

Uma síntese dos dados acima arrolados, tratando exclusivamente do aspecto métrico e rítmico, revela que, para a transposição do hexâmetro latino, as traduções ovidianas fizeram uso de decassílabos, dodecassílabos e versos de 14 sílabas.

No caso das parselhas elegíacas, há o modelo “parafrástico lircado” (isométrico alexandrino com rima geminada), engendrado por Castilho; o dístico vernáculo, de Silva Ramos, em pares compostos por alexandrinos perfeitos e decassílabos heroicos; e o formato

⁴³ Este ciclo didático seria composto por *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e *Medicamina faciei femineae*. De acordo com Fernandes, nessas obras “a recuperação do modelo didático de Lucrécio e Virgílio não se dá unicamente pelo ajuste da retórica elegíaca ao discurso épico-didático ‘oficial’, mas ainda por meio duma transposição deste último mediante a paródia” (FERNANDES, 2006, p. 253).

de 14 e 12 sílabas poéticas, encabeçado por Paulo Paes, adotado por Moreira e seguido por Melo.

Para além dos recursos artísticos, os trabalhos mencionados neste artigo contribuem sobremaneira para percebermos que, de fato, a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica

e será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos (CAMPOS, 1967, p. 34).

A certeza de que não mencionamos, involuntariamente, outras traduções ovidianas dignas de apreciação formal obriga-nos a esclarecer – não sem antes nos desculparmos pelas omissões – que tivemos o cuidado de analisar, em poucas linhas, aqueles trabalhos com os quais efetivamente lidamos durante nossa trajetória pessoal como leitores/pesquisadores de Ovídio, e foi com base nesse repertório familiar, muito embora incompleto, que pudemos conceber este sucinto panorama.⁴⁴

Considerações finais

As transposições criativas, buscam, da melhor maneira possível, a construção do comparável, que “não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças” (LAVELLE, 2012, p. 17). Contudo, além daquele obstáculo inicial mencionado por Mário Laranjeira, segundo o qual a complexidade da tradução poética intimida o tradutor, que dela se afasta, temeroso de não estar à altura de tal empreendimento (LARANJEIRA, 1993, p. 11), acrescentaríamos que a tradução pode não implicar apenas questões intelectuais, teóricas ou práticas, mas também problemas éticos, haja vista que

a pretensão à autossuficiência e a recusa da mediação do estrangeiro nutriram em segredo muitos etnocentrismos linguísticos e, o que é mais grave, muitas pretensões à hegemonia cultural (RICOEUR, 2012, p. 23).

Entretanto, seja porque sob a diversidade das línguas existem estruturas transcendentais que devemos poder reconstruir (RICOEUR, 2012, p. 39) – como os universais antropológicos, biológicos, sociológicos, culturais e linguísticos – ou porque, à luz da constatação dessa diversidade, a tradução é objeto de um desejo que vai além da

⁴⁴ Ainda que tenhamos privilegiado as traduções integrais em versos metrificados, é digna de nota a tradução integral dos cinco livros dos *Tristia*, de Patrícia Prata (2007) e a dos *Remedia amoris*, de Gabriela Strafacci Orosco (2016). Essas traduções têm o mérito de emular o desenho do dístico elegíaco, cuja correspondência linha a linha com o texto de partida facilita ao leitor cotejar o original.

necessidade de comunicação interlinguística e de sua utilidade prática (LAVELLE, 2012, p. 11), concordamos com Antoine Berman, segundo o qual “o plano psíquico do tradutor é ambivalente⁴⁵, por querer forçar os dois lados: forçar a sua língua a se sobrecarregar de estranheza, forçar a outra língua a se deportar na sua língua materna”⁴⁶.

De acordo com Oliva Neto, a crítica de tradução ainda é parca no Brasil e uma das razões é restringirmo-nos a discordar da estratégia que um tradutor elegeu em favor de outra que consideramos melhor. Para o referido estudioso, é justo e necessário fazê-lo, mas não basta, pois é preciso também assumir a proposta alheia e aferir as virtudes que tenha e quanto o tradutor cumpre em vista dos fins que aponta, “desde que esclareça a proposta e aponte os fins” (OLIVA NETO, 2015, p. 7).

Não obstante a tradutologia contemporânea estar convencida de que não existe critério absoluto para a boa tradução – pois, para que se dispusesse de tal critério “seria preciso poder comparar o texto de partida e o de chegada a um terceiro texto portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular do primeiro ao segundo” (RICOEUR, 2012, p. 46) –, a análise comparativa “certamente mostrará, na tradução bem sucedida de um poema, que nela foram mantidos, ou compensados com equivalentes, os acoplamentos mais importantes do texto original” (PAES, 2008, p. 38), e os trabalhos mencionados neste breve histórico, como tentamos mostrar, dão testemunho disso.

Referências

- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1918.
- BANDEIRA, Manoel. Prefácio. In: ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: Banco de teses da USP, 2010.
- _____. “Tradução: modo de ser do signo”. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e comentários de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

⁴⁵ Apesar de as fontes não serem as mesmas, Mário Laranjeira (1993, p. 125) dá uma definição muito parecida para este fenômeno, citando Georges Steiner (*Après Babel*. Albin Michel: Paris, 1978, p. 223): “a arte do tradutor é preponderantemente ambivalente: inscreve-se no centro de duas tensões contrárias entre a necessidade de reproduzir e a necessidade de criar”.

⁴⁶ *Apud* Paul Ricoeur, 2012, p. 27.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tractado de versificação portugueza*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

COHEN, Jean. *Estruturas da linguagem poética*. Tradução de A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. J. Hopikins. 1999.

DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. Dissertação de mestrado – UFES, 2015.

FERNANDES, Marcelo Vieira. “A poesia didática elegíaca e a poesia elegíaca didática dos *Medicamina* de Ovídio, e Ovídio, *Produtos para a beleza feminina*: tradução poética”. In: GARRAFFONI, Renata Senna (ed.). *Classica, revista brasileira de estudos clássicos*. Vol. 25. n. 1/2. São Paulo: Annablume, 2012, p. 251-267.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. “Fastos de Ovídio: uma introdução”. In: Ovídio. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão da tradução Júlia Batista Castilho de Avellar. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HORIA, Vintila. *Deus nasceu no exílio*. Tradução de M. P. Oliveira. São Paulo: Flamboyant, 1961.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Essais de linguistique générale, I: Les fondations du langage*. Paris: Minuit, 1963.

KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

_____. “Chronological table of important events in roman history and literature during the life of Ovid”. In: KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo, EDUSP, 1993.

LAVELLE, Patrícia. “Prefácio”. In: RICOEUR, Paul, *Sobre a tradução*. Tradução e Prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LEVIN, Samuel. *Estruturas linguísticas em poesia*. Tradução de J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.

MELO, João Victor Leite. *Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana*. Dissertação de mestrado em Letras. Estudos Literários – UFJF, 2019.

MOREIRA, Daniel da Silva. “Amores de Ovídio: Livro segundo, Elegia décima”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 10, p. 109-115, 2009.

OLIVA NETO _____. “11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. In: *Cadernos de literatura em tradução*. Org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: FFLCH, 2015.

_____. Tradução de Bocage para as *Metamorfoses*. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage e introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Hedra, 2000.

_____. “À guisa de introdução: tendências recentes na tradução de poesia grega e latina no Brasil”. In: *Cadernos de literatura em tradução*. Org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: FFLCH, 2015.

OROSCO, Gabriela Strafacci. *Os preceitos ovidianos: um estudo intertextual de Remedia amoris*. Tese de doutorado em Letras Clássicas – Unicamp, 2016.

OVID. *The art of love, and other poems*. English translation by J. H. Mozley. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957.

OVIDE. *Contre Ibis*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Simões, 1959.

_____. *Fastos*. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa da Academia Real das Ciências, 1862.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage e introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Hedra, 2000.

_____. *Obras*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1945.

_____. *Os Amores de P. Ovidio Nasão*. Tradução paraphrastica de Antonio Feliciano de Castilho. Tomo 1. Rio de Janeiro: Casa do Editor, 1858.

_____. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. “Introdução”. In: OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado em Letras Clássicas – Unicamp, 2007.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. *Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire*. São Paulo, Banco de teses da USP, 2006.

RICOEUR, Paul, *Sobre a tradução*. Tradução e Prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SARAIVA, Antônio Ribeiro. *Saraiwa e Castilho, a propósito de Ovídio*. Lisboa: J. P. Martins Lavado, 1862.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

Recebido em: 20/6/2019

Aprovado em: 22/8/2019