

## TRADUTIBILIDADES EM TIBULO, 3.20



GUILHERME GONTIJO FLORES

A afirmação da intradutibilidade da poesia vez por outra irrompe nos discursos teóricos sobre tradução, por mais que a experiência prática confirme o contrário. Daí algumas frases famosas, tais como a suposta resposta de Roberto Frost (*poetry is what gets lost in translation*), que hoje paira como adágio sem fonte em alguns trabalhos do campo; ou o trecho de Dante, no *Convivio* 1.7.14-15:

*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro*

*[Mas saibam todos que nada harmonizado em música se pode transmutar de sua língua a outra sem que se rompa toda sua doçura e harmonia. E é por essa razão que Homero não se mudou do grego ao latim tal como os outros escritos que nós temos deles] (trad. minha).*

A essas afirmações já tivemos diversas respostas teóricas, dentre as quais, por simpatia poética sobretudo, gostaria de citar a de Paulo Rónai: “o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (1952, p. 3). Sua afirmação quanto aos objetivos da arte pode ser discutível ou controversa; porém não é esse o ponto que aqui me interessa, pois, para além do debate teórico, pretendo neste pequeno artigo realizar uma representação da prática. Se tratamos de poesia clássica, é até lugar comum recordar que a literatura romana é fundada por uma tradução poética de Homero realizada por Lívio Andrônico, e não apenas uma tradução poética como também uma transmutação rítmica, pois sabemos que, se o original homérico havia sido escrito em hexâmetros datílicos, a versão latina foi elaborada em versos saturninos, típicos da cultura romana, mas que hoje se nos apresentam em pouquíssimos exemplares, de modo que ainda não se tem uma boa compreensão deles.

Diante disso que me parece óbvio ululante: a tradução poética não só é possível, como muito praticada por todos os cantos deste planeta; eu gostaria, neste texto, de ainda questionar por meio da prática outro clichê tradutório: a melancolia do tradutor, sua sensação constante de perda na medida em que tem de fazer escolhas inconciliáveis e, de algum modo, toda tradução seria como a

foto de uma escultura: por mais bela, ainda peca por nunca alcançar sua tridimensionalidade, suas perspectivas, que a obra original oferece. Ao que parece, o que nos levaria a esse tipo de informação é a constatação de que cada tradução é essencialmente diferente do original; tal constatação, por singela que seja, leva a conclusões curiosas, sobretudo na teoria da tradução poética, como a de que, uma vez que uma poesia traduzida não seja idêntica ao seu original, isso é resultado claro de uma perda; ou então é a prova de que a tradução é impossível, pois que diversa. Creio que se trate de uma confusão terminológica, ou de uma dedução lógica questionável: essencialmente nós poderíamos afirmar que o que motiva qualquer tradução é a diferença: diferença das línguas, dos falantes, leitores, estruturas, imagens, imaginários, etc. Não havendo a diferença, sequer se imaginaria tradução, e portanto ela só pode se inserir no reino do diverso.

Por causa disso é que em minha dissertação de mestrado defendo a tradução poética como uma diversão, algo que ao mesmo tempo diverge e diverte, na exata medida em que não é o mesmo (2006, cap. 2). Se ela for, afinal, sempre diversa, creio que possamos igualmente afirmar que não há necessariamente uma melancolia tradutória, uma vez que não há exatamente perda, mas diferença. Assim, se temos de caracterizar a tradução, seria não pelo estigma da falta, mas do excesso. Quando digo excesso, penso fundamentalmente na capacidade que todo texto poético tem de receber inúmeras, talvez infinitas traduções capazes de conviver; e essas traduções, para estabelecerem seu convívio, não necessitam ser de línguas ou pátria diferentes, nem mesmo a diacronia das línguas, para que justifiquemos a necessidade de uma nova tradução, mais próxima do nosso próprio tempo: a mesma língua, até na sua sincronia, é capaz de produzir um sem número tradutório.

É com o simples intuito de demonstrar isso na prática, e não na teoria, que escrevo este artigo; e para tanto faço eu próprio, um tradutor apenas, dez diversas traduções de um mesmo epigrama (Tibulo, 3.20). Claro está que dez serve apenas como numerologia, como simetria aprazível, pois o experimento poderia ser realizado mais e mais vezes, como no *Exercices de style* de Raymond Queneau (1947), em que lemos 99 variações da mesma história sem nunca encontrarmos a versão original; aliás, como nos *Exercícios de estilo*, a magistral tradução brasileira que Luiz Rezende fez da obra de Queneau (1995), que, não contente em simplesmente recriar o texto francês, apresenta ainda novos exercícios tupiniquins para além do original, o que revela que a obra seria capaz de gerar um moto-contínuo de auto-tradução, paráfrase e reescritura. Mas deixemos de divagação e vejamos primeiramente o texto original:

*Rumor ait crebro nostram peccare puellam:  
nunc ego me surdis auribus esse uelim.  
Crimina non haec sunt nostro sine facta dolore:  
quid miserum torques, rumor acerbe? Tace.*

Em primeiro lugar, gostaria de fazer uma breve introdução ao ritmo original do poema. Como muitos sabem, o latim, como o grego, é uma língua composta pela diferenciação entre sílabas longas e breves, e, como poderíamos esperar, essa diferença é fundamental na composição poética. Nosso epigrama está escrito em dísticos elegíacos, que é uma construção formada por um hexâmetro datílico e um pentâmetro datílico. O hexâmetro é composto por seis pés datílicos, ou seja, duas sílabas longas e uma breve (- - v); por sua vez, a cada duas

sílabas breves nós podemos permutá-las por uma longa, que forma um espondeu (- -), exceto no quinto pé, que é obrigatoriamente um dátilo, e o último tem apenas duas sílabas, podendo a última ser longa ou breve (- ou v); com isso, o verso, embora metrificado, não tem um número regular de sílabas e pode variar entre 13 e 17 sílabas poéticas. De modo semelhante, o pentâmetro é composto de 6 pés datílicos, sendo que os dois primeiros são permutáveis para espondeus, o terceiro e o sexto são apenas uma sílaba longa (-) e o quarto e o quinto são obrigatoriamente dátilos; com isso também temos uma variedade de 12 a 14 sílabas. Resumo a estrutura abaixo:

$$\begin{array}{cccccc} \bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & -v & \\ 1 & & 2 & & 3 & & 4 & & 5 & & 6 \end{array} \quad (\text{hexâmetro})$$

$$\begin{array}{cccccc} -\bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & - & | & -\bar{v}v & | & -\bar{v}v & | & - & \\ 1 & & 2 & & 3 & & 4 & & 5 & & 6 \end{array} \quad (\text{pentâmetro})$$

Essa estrutura inexistente na poética de língua portuguesa, e por isso a tradução poética poderia ser impossível. Para além disso, podemos perceber no poema uma refinada construção aliterativa, como a série de Rs e Ps no primeiro verso (*RumOR ait cRebRo nostRam PeccaRe Puellam*) ou em som de K, R e M no último (*Quid MiseRum toRQues, RuMoR aCeRbe? TaCe*), incisivo no jogo entre *torques* e *tace*. Para além disso, o poema é sucinto na expressão do amante descontente em saber das traições de sua amada, o que faz com que personifique o “rumor” e peça para ele próprio se calar. Nesse pouco espaço, várias palavras-chaves da elegia erótica romana aparecem, tais como o próprio *rumor*, *puellam*, *crimina*, *dolore* e *miserum*. Desse modo, o poema se insere no registro elegíaco tanto pela temática quanto pela escolha vocabular, mas também participa da típica concisão do epigrama, num total de quatro versos e 54 sílabas. Tudo isso nos levaria a apontar a impossibilidade de tradução; no entanto, como tento apresentar, sempre há modo, ou melhor, modos para realizar nosso feito. Daqui em diante, proponho-me a apresentar minhas 9 traduções com um ligeiro comentário.

### Tradução semântica prosaica

*O rumor diz que com frequência a minha amada me trai:  
agora eu gostaria de ser surdo.  
Estas acusações não são feitas sem que eu sinta a dor:  
por que perturbas um miserável, ó rumor acerbo? Cala-te.*

Pouco eu teria a comentar sobre esse processo; mas posso afirmar que vemos a diferença entre *peccare* e “traí”, uma vez que, nesta tradução explícito o termo para adentrar mais claramente no contexto erótico. Aos *auribus surdis*, eu preferi em português o simples “ser surdo”. *Crimina* foi tomado no segundo sentido de “acusações”, mais do que no de “atos criminosos”, pois que o eu-lírico não quer acreditar no rumor; de modo similar, *torques* aparece no sentido mais explícito de “perturbar”, e não no original de “retorcer”. O resultado geral é que o texto em português transcreve a poesia do original numa sintaxe mais simples e com uma série de leituras interpretativas que explicam o texto sempre

que possível, ao invés de seguir de perto o vocabulário. Com isso, já podemos, por exemplo, perceber que a relação entre tradução e prosa e *uerbum e uerbo* não são a mesma; a tendência dessa tradução, que muito se assemelha a outras traduções filológicas, é exatamente de fugir da palavra para explicitar o sentido das orações.

### Quadras populares

*Muitas vezes um rumor  
afirma que a minha amada  
andou perdendo o pudor,  
que andou perdida e bem dada:*

*nessas horas eu queria  
perder toda a audição.  
Cada coisa que eu ouvia  
me doía o coração:*

*mas por que, rumor cruel  
você não volta pra toca,  
deixa o velho menestrel  
e cala a maldita boca?*

O recurso da quadra popular, como bem diz seu nome, é interessante no objetivo de resgatar certa simplicidade do original, haja visto que o epigrama sustenta algum despojamento literário por suas origens inscricivas. Julgo que Aires de Gouveia, sob o pseudônimo de Um Curioso Obscuro, tenha atingido alguns resultados muito interessantes na tradução de Catulo (*Carmen* 5), embora em sua crítica Francisco Achcar pouco pareça gostar das suas soluções, considerando-as compostas de “modelos métricos e estróficos impertinentes, rimas banais e todo um arsenal de procedimentos poéticos estereotipados” (1994, p. 79). Tal argumento, a meu ver, desconsidera exatamente a façanha de recriar em português o tom leve e simples do poema de Catulo, coisa que outras traduções em geral não são capazes fazer. Na minha tradução em específico, mantenho um tom “romantizado” pela escolha sonora e por “procedimentos poéticos estereotipados” conscientes (cada coisa que eu ouvia / me doía o coração, para *non nostro sine dolore*); mas ao mesmo tempo insinuo e recrio a ironia do original nas escolhas cômicas de “andou perdida e bem dada” para traduzir *peccare*. Inegavelmente, entretanto, devo assumir que a tradução perde um pouco da concisão, enquanto cumpre a meta de fechar cada quadra rimada, e acaba com 78 sílabas.

### À moda século XVII

*Sempre o rumor acusa a minha amada  
de pecar noutros braços, descarada:  
quisera ser um surdo neste luto;  
pois confesso que a cada vez que escuto  
as tais acusações a dor me toca:  
ah, rumor desgraçado, cala a boca!*

A rima emparelhada, não tão praticada nestes trópicos, já foi muito empregada na tradução inglesa de dísticos elegíacos (cf. as traduções que Marlowe fez dos *Amores* de Ovídio, c. 1590) e de hexâmetros (cf. *Metamorphoses* na tradução de John Dryden, c. 1690). Nesse molde, o dístico é recriado em 22 sílabas poéticas emolduradas pelo recurso da rima; aqui, novamente mantive algum tom de riso em inserções como “descarada”; como já não se trata de quadra popular, evitei rimas muito pobres, como em –ão, mas fiz uso da mesma rima final em –oca, com o detalhe de que aqui “toca” é um verbo, e não o substantivo que aparece na tradução anterior. Como se poderia esperar, o decassílabo dá um ritmo mais elevado para a construção geral do poema, ritmo que é reforçado pela série de aliterações (“Sempre o ruMor acusa a Minha aMada”; ou “pois Confesso Que a Cada vez que esCuto”). Como no caso anterior, a força da rima impede em certo grau a concisão, mas aqui o resultado, em número de sílabas, está bem próximo do original, com 66.

### Terceto Quebrado

*O rumor diz que peca a minha amada  
Neste momento, o que eu mais queria  
Era não mais ouvir.*

*Não é sem dor que escuto tantos crimes.  
Por que perturbas este miserável,  
Rumor maldito? Cala-te!*

Uma sequência de dois decassílabos, seguidos por um hexassílabo, reconstróem a estrofe do dístico numa estrutura de três versos em português que conta com 58 sílabas no total, um número muito aproximado da concisão do original. Nessa estrutura, a típica cesura do pentâmetro pode ser reconstruída em português na quebra entre o segundo e o terceiro verso (como se pode ver com *rumor acerbe? Tace* traduzidos por “rumor maldito? Cala-te!). Essa estrofe já está na corrente da literatura, com uso privilegiado, por exemplo, em Tomás Antônio Gonzaga (*Marília de Dirceu*, Parte I, Lira IX), para escrever poemas amorosos. O mesmo metro também já foi utilizado por Márcio Thamos (no prelo) e Brunno Vieira (2008) em traduções esparsas de Propércio e Ovídio, respectivamente. Na minha versão, vale notar que preferi um tom mais sério, marcado pelas aliterações (ruMor diz que peca a Minha aMada / neste MoMento, o que eu Mais queria / era não Mais ouvir), mas sem rimas.

### Versos nûnicos e um pentâmetro aproximado

*Sempre o rumor me sussurra que a minha querida me trai:  
hoje eu queria ficar surdo p'ra tudo que dizem.  
Eu não recebo sem dor as notícias das acusações:  
cruel rumor, o que quer deste coitado? Então cale-se!*

As traduções todas acima apresentadas recorriam a alguma tradição bem estabelecida, seja na língua portuguesa, seja em outras (como as traduções inglesas). Aqui parto de uma tradução bastante recente em português, se é que já

há mesmo uma tradição para o metro de Carlos Alberto Nunes na sua tradução dos hexâmetros de Homero e Virgílio. Seu verso é composto de 16 sílabas, com tônicas a cada 3, o que gera forçosamente tônicas e 4-7-10-13-16. Assim, o ritmo do dátilo seria reencenado numa estrutura de tônicas. Esse verso é muitas vezes considerado frouxo, mas novamente creio que seja má vontade da crítica, pois que o hexâmetro pode constar de até 17 sílabas, e nunca se fala que Homero ou Virgílio sejam frouxos no versejar: o motivo, portanto, para tal crítica é o simples fato de que, por vezes, a informação de um verso hexamétrico seja transposta em menos do que 16 sílabas em português, o que força o tradutor a “encher linguíça”. Isso é notável já no primeiro verso da minha tradução, em que preciso acrescentar um “querida”, mas não julgo que o todo tenha ficado frouxo, até porque resultou em 63 sílabas, apenas 7 a mais que o original. Mas, para realizar a tradução de um dístico, não serviria apenas o verso núnico, mas precisava criar um pentâmetro que conciliasse com sua proposta; por isso, formatei um verso de 14 sílabas com tônicas obrigatórias em 4-7-8-11-14, de modo que as duas tônicas consecutivas entre as sílabas 7 e 8 formassem uma cesura obrigatória em português, como se pode constatar em “hoje eu queria ficar / surdo p’ra tudo que dizem.” Na escolha lexical, preferi traduzir a segunda pessoa do singular latina para a terceira do singular, com o nosso comum “você”, seguindo nesta tradução uma marca constante das traduções de clássicos realizadas por Décio Pignatari (2006, 2007).

### Dístico elegíaco alemão

*Sempre o rumor sussurra os pecados da minha menina:  
hoje eu queria ser surdo de todo esse mal.  
Não é sem dor que escuto várias acusações.  
Tu, que queres de mim? Cala-te, rude rumor!*

Seguindo a proposta núnica de recriar uma tradição em português, optei também por fazer um dístico brasileiro segundo as regras de metrificação alemãs. Este verso não é tipicamente alemão, mas decorrente do hexâmetro fundado pela tradução de Homero feita por Johann Heinrich Voss (*Odisseia* em 1781); nelas, o alemão cria um verso de metro também variável que poderia ser resumido na seguinte estrutura: o hexâmetro deve ter 6 tônicas, mas, entre uma e outra, pode haver uma ou duas sílabas átonas: com isso, ele pode recriar também a variação em espondeu. Vejamos meu primeiro verso:

– v v | – – | – v v | – v v | – v v | – v  
*Sempre o ru | mor su | ssura os pe | cados da | minha me | nina:*

De modo semelhante, o pentâmetro é constituído por uma série de pés variados entre duas e três sílabas, com a obrigação de uma cesura no terceiro pé e um final oxítono que marque a longa final. Vejamos também:

– v v | – – | – || – v v | – v v | –  
*hoje eu que | ria | ser || surdo de | todo esse | mal.*

Em termos de semelhança rítmica e número de sílabas, essa foi a proposta que mais se aproximou do texto original, contabilizando 56 sílabas. No ritmo encontrado, acrescentei também uma recorrência sonora em Rs, Ss e Ms: “SempRe o RuMoR SuSSuRRa oS pecadoS da Minha Menina: / hoje eu queRia SeR SuRdo de todo eSSe Mal”. No léxico, preferi traduzir *meam puellam* pelo coloquial “minha menina” para compensar o tom mais sério desta tradução; no segundo verso, para obter uma oxítone, acrescento o termo “mal” e explícito contra o que se deseja a surdez, e no último verso excluí o *miserum* do texto latino.

### Mescla entre tradição francesa e lusa

*Rumor me diz que a minha amada sempre peca:  
hoje eu queria me fazer de surdo.  
Não escuto sem dor as tais acusações:  
que queres, ó rumor maldito? Cala!*

Dando sequência à série de criações para o dístico, sigo mais uma que já se encontra em português, mas há pouco tempo: podemos constatar-la, por exemplo, nas traduções de João Angelo Oliva Neto para os dísticos de Catulo (1996). A estrutura parece ser derivada da possibilidade de se traduzir o hexâmetro por um dodecassílabo, por vezes alexandrino (cf. *As Bucólicas*, por Raimundo Carvalho, 2005), ou com tônicas nas sexta e duodécima sílabas (cf. Haroldo de Campos, *Iliada*, 2003). Por simetria, ao dodecassílabo de gosto francês se acrescenta o nosso clássico decassílabo, heroico ou sáfico no geral: uma fusão que não aparece na literatura clássica de nenhuma dessas duas línguas. O resultado é um poema ainda mais conciso que o original, com apenas 51 sílabas. Na tradução procurei manter algumas posições sintáticas, como “Rumor” em primeiro lugar, anunciando o tema, bem como “cala”, com apenas duas sílabas, tal como *tace* para finalizar o poema, de modo que a primeira e a última palavra resumem todo o epigrama: “Rumor, cala!”. Igualmente mantive o termo “peca” para o *peccare* latino, embora as palavras não signifiquem a mesma coisa, e a nossa carregue um forte peso do cristianismo. Também no segundo verso, o “queria me fazer de surdo” é uma recuperação de expressão popular, que recria o sentido do verso, insinuando não uma surdez verdadeira, mas dissimulada, de quem não pretende acreditar no que ouve.

### Recriação marginal

*fofoca espalha  
o quanto  
trepá  
minha menina  
– ela se faz de louca, cai de boca, abrindo as pernas  
é uma nova Messalina –*

*e eu poderia dar uma de surdo  
ou puxar a navalha  
e arrancar umas tripas  
mas calúnias me caem doidas*

*pra que me entortar,  
fofoca sem fundo?  
pois cala essa boca!*

Gostaria de apresentar uma possibilidade de tradução poética que vai para além das métricas rígidas. Esta difere da primeira aqui apresentada por dois motivos: em primeiro lugar, trata-se de uma tentativa de poesia, enquanto a outra é uma tradução em prosa que mantém a disposição em verso apenas para auxiliar na leitura: o ritmo, por exemplo, chega a ser regular nos três primeiros versos, de quatro sílabas cada; em segundo, a proposta é uma recriação estilística, tais como as que vemos em diversas traduções de Ezra Pound, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, etc. Mais do que decalcar o original, a pretensão desta tradução é de renovar (*make it new*) o poema original em português. Com essa proposta, decidi dar um ar de poesia marginal com diagramação de gosto concretista ao poema (forma similar ao que vemos na tradução leminskiana da ode 1.11 de Horácio). Nessa série, faço uso de rimas esparsas (espalha/navalha, louca/boca, menina/Messalina), opto por um vocabulário mais informal (*rumor* torna-se “fofoca”), pela abolição de maiúsculas e de uma pontuação normalizada e recorro ao anacronismo, como na referência a Messalina, que é posterior ao poema original, mas funciona como representação de uma figura feminina romana famosa por suas atividades sexuais. Para além disso, o poema explicita a sexualidade mais recalcada do epigrama com o verbo “trepá” (traduzindo *peccare*) e a inclusão de “faz de louca, cai de boca, abrindo as pernas”, o que aumenta a discursividade da maledicência e o mal-estar do amante que ouve as notícias. Igualmente, para manter o ar marginal do poema, apresentei uma outra proposta de solução: além de ficar surdo (ou se fazer de surdo), o eu-lírico pode passar à agressão contra quem lhe conta a fofoca, imagem explicitada pela navalha, um apetrecho recorrente até a títulos de livros, como *Navalhanaliga* de Alice Ruiz.

### Desleitura em série

*A – Rumor, ai!, como peca a nossa puella:  
Nunca meu ego surdo haure esse velo!  
e crimes não desfazem minha dor.  
B – O que retorce o mísero? um rumor de acerto?  
A – Cale-se!*

Por fim, uma destradução, em que a sonoridade do original permite reinventar o texto original e ressignificá-lo a partir de suas semelhanças fônicas. Novamente, trata-se de um verso livre, mas com pretensões rítmicas que buscam tirá-lo do reino da prosa. No caso, a desleitura se fez em diálogo, onde o eu-lírico conversa com o rumor e o informa que sua amada o está traindo, por sua vez o rumor pergunta se a origem seria um outro rumor, de fundo verdadeiro. Perante o risco da verdade, o poeta exige silêncio. Algumas soluções mais

notáveis são: a interjeição “ai!” para recriar o verbo *ait* o original, e ainda com a exclamação, que dá certa semelhança visual aos termos; a manutenção do latim *puella*, mas aqui no nominativo; a semelhança entre o verbo *velim* e o substantivo *velo*, um pêlo aqui encoberto para o surdo aos rumores; *crimina non facta* aqui é deslido como “crimes não desfazem”; por fim, *acerbe* se reconfigura em “acerto”. Aqui toda a construção pretende afastar-se da semântica original, embora certos sentidos permaneçam; assim, o poema é desdobrado numa espécie de “erros em série” intencionais que ajudam na revigoração de sentidos, ou na explicitação da paronomásia no processo criativo.

### Conclusão

Paro por aqui. No excesso em que me embrenhei, a tradução nunca acaba, mas se desdobra infinitamente nos eixos de possibilidades. Tratei sobretudo neste pequeno artigo das variedades rítmicas para se traduzir o dístico elegíaco, mas sequer considere a possibilidade de que, em cada uma das escolhas métricas, pudéssemos ainda imaginar novas sintaxes, ou vocábulos para a tradução; além disso, deixei de lado outras escolhas interessantes, como o decassílabo branco, ou os versos de 14 e 12 sílabas respectivamente (utilizados por José Paulo Paes na tradução de Ovídio, 1997), ou as inúmeras possibilidades rítmicas apresentadas por Antônio Feliciano de Castilho na suas traduções dos *Amores* de Ovídio (1945). Do que espero confirmar que, se há melancolia no traduzir, ela não é um sofrimento essencial, mas apenas uma sensação gerada pela necessidade de escolhas e pelo simples fato de que normalmente traduzimos apenas uma vez uma determinada obra. Para contrariar essa tendência, e por vislumbrar muitas possibilidades para Mallarmé, é que Décio Pignatari “triduziu” *L’après-midi d’un faune* (1991); ou que o Curioso Obscuro publicou duas versões para a elegia 1.10 de Tibulo ([1912]): em algum ponto do trabalho, eles perceberam que não haveria escolha, as duas, ou três formas existiriam concomitantemente. Afinal, o que se deve sempre lembrar é que a monotradução é uma escolha nossa, e os limites da tradução, como de quase tudo, são os limites do humano.

Guilherme Gontijo Flores  
ggontijof@gmail.com  
Universidade Federal do Paraná

### Referências bibliográficas

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALIGHIERI, Dante. *Il convivio*. Vols. VIII e IX. In: *Obras completas*. 10 vols. Texto original e trad. Mons. Joaquim Pinto de Campos *et alii*. São Paulo: Editora das Américas, 1958.
- CAMPOS, Haroldo. *Iliada de Homero*. 2 vols. São Paulo: Arx, 2003
- CAMPOS, Haroldo, CAMPOS, Augusto & PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991
- CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., intro. e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- CURIOSO OBSCURO, UM. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em português por um curioso obscuro*. Porto: Typ. Da Empresa Litteraria e Typographica, s/d [1912].
- FLORES, Guilherme Gontijo. *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*. Dissertação de mestrado defendida na UFMG. 2006.
- PIGNATARI, DANTE, SHERIDAN, SHAKESPEARE, GOETHE. *Retrato do amor quando jovem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Obras: Os Fastos, Os Amores, A Arte de Amar*. 2ª ed. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1945.
- PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas*. Campinas: Unicamp, 2007.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- RÓNAL, P. *Escola de tradutores*. Os Cadernos de Cultura: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- THAMOS, Márcio. “Propércio – algumas elegias do livro de Cíntia” (No prelo).
- VIEIRA, Brunno V. G. “O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, *Amores*, I, 14, 5, 9” In: *Revista eletrônica Antiguidade Clássica*. 2008, pp. 26-37.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.