

## PARA UMA TRADUÇÃO EM VERSO DO DÍSTICO ELEGÍACO: PROPÉRCIO, I, 14

Fernanda Moura  
Universidade de São Paulo  
fmesseder@hotmail.com

**Resumo:** O costume de traduzirem-se os poetas latinos em prosa na língua portuguesa é freqüentemente justificado pela não sistematização de metros que correspondam às imposições prosódicas dos versos latinos. Este trabalho discute em que aspectos se afastam e se aproximam as normas de versificação latina e portuguesa, e propõe um modelo de tradução poética para o dístico elegíaco latino, exemplificado pela tradução em verso de Propércio, *EL.*, I, 14.

**Palavras-chave:** tradução poética; versificação; elegia; Propércio

**Abstract:** The practice of translating Latin poets into Portuguese prose is usually held by the absence of a metrical system that corresponds to the prosodical impositions of the Latin verse line. This paper discusses in what aspects the Latin and the Portuguese versification norms conflate and move away from one another, and proposes a model for a poetic translation of the elegiac distich through the exemplification of Propertius, *EL.*, I, 14.

**Keywords:** poetic translation; versification; elegy; Propertius

Escritas em dísticos formados por hexâmetros e pentâmetros, as elegias de Propércio (ca. 50 - 16 a.C.) representam um dos mais belos depoimentos literários de um poeta romano que canta uma única mulher, Cíntia, e que, doentio em sua paixão, vê preteridas suas obrigações cívicas e morais. Traduzir suas elegias em verso apresenta-se como uma tentativa de proporcionar ao leitor moderno um pouco da sonoridade que perpassa sua obra.

Sabemos que toda e qualquer tradução poética envolve escolhas que dizem respeito à natureza e aos princípios de versificação tanto

da língua de partida quanto da língua de chegada. Iniciamos, pois, com uma reflexão sobre alguns princípios da versificação portuguesa, atendo-nos aos versos dodecassílabo e decassílabo, eleitos, respectivamente, para a transposição do hexâmetro e do pentâmetro latinos. Ao fazê-lo, buscamos apontar algumas incongruências na nomenclatura tradicionalmente utilizada, que toma de empréstimo conceitos consolidados pela versificação latina, baseando-nos, principalmente, nos estudos de Spina (1971), Said Ali (1999), Crusius (1951) e Nougaret (1986) e confrontando-os à crítica da prática de alguns destes feita por Tavani (1983). Desse modo, abordaremos, por uma nova visão, problemas que, centrais na tradução poética, são também relevantes para a teoria da tradução, conforme o demonstram os estudos de Lefevere (1975), Cluysenaar (1976) e Bassnett (1980), aqui utilizados. Em seguida, apresentamos a tradução poética<sup>1</sup> da ode 14 do primeiro livro de elegias de Propércio para, por fim, comentá-la e justificá-la estilística e sintaticamente.

### **(Des)Encontros da versificação portuguesa e latina**

Ao traduzimos um autor latino para o português, são-nos confrontados dois sistemas métricos distintos: o primeiro, quantitativo; o segundo, acentual<sup>2</sup>. Em sua apresentação das possibilidades do decassílabo durante o período da Baixa Idade Média para as línguas românicas, Spina (1971) marca-lhes a intensidade através da posição das sílabas tônicas, acrescentando-lhes esquemas métricos representados por bráquias e mácrons, símbolos utilizados pela prosódia latina para a indicação da quantidade silábica (breve / longa, respectivamente). Conforme seus esquemas demonstram, na passagem do metro latino para o português, fez-se uma correspondência entre vogais longas e tônicas, assim como entre breves e átonas; dessa forma, o autor justapõe ao primeiro tipo de decassílabo por ele apresentado (1a., 4a., 7a. e 10a.) e ao segundo (2a., 5a., 7a. e 10a.) os seguintes esquemas, exemplificados a partir de Said Ali, com versos de Gil Vicente:

1º. tipo:

C-mo dor-mi-a de-bai-xo da lou-sa

2º. tipo:

A-qui a-ça-reis a<sup>s</sup> ça-ves dos céus

Utilizando ainda a nomenclatura da poesia grega e latina para o decassílabo românico, Spina aponta que “uma outra condição indispensável consistiria em apresentar no mínimo dois e no máximo três segmentos anapésticos” (*Ibid.*, p. 31), acusando, por este motivo, o verso de Dom Diniz “Ay flores, ay flores, do verde pino” de “forma bastarda do ritmo maior (pois melodicamente o segundo hemistíquio é formado de dois iampos, e o primeiro hemistíquio apresenta uma estrutura dactílica imperfeita)” (*Ibid.*, pp. 37-38). Duas perguntas surgem, portanto: que motivação leva Spina a associar, para a versificação portuguesa, quantidade e intensidade silábica, e qual a razão de impor ao decassílabo um determinado número de ritmos por ele referidos como dactílicos e anapésticos, por exemplo?

Para a primeira questão, poderíamos levantar a hipótese de que, tendo-se perdido a noção de quantidade como um elemento de valor fonológico no percurso lingüístico do latim vulgar para o português, a língua portuguesa teria fundido dois sistemas até então independentes em latim, quais sejam, acento e quantidade, por um processo compensatório relacionado à estrutura silábica. Tal resposta seria, porém, parcial: das duas tendências compensatórias apontadas por Lausberg (1981, pp. 75-76), a saber, compensação da soma de perceptibilidade sonora e compensação da quantidade silábica, a tradição de versificação portuguesa descartou a primeira (que cria a correspondência entre a pronúncia de vogais longas e fechadas, e entre vogais breves e abertas), mais abrangente (grande parte das línguas românicas a atestam), para acolher a segunda, restrita em termos tanto geográficos (deles excetuadas justamente as línguas ibero-românicas) quanto situacionais: a pronúncia de vogais longas como tônicas se justificaria em contexto de sílaba livre, enquanto a de vogais breves ocorreria em contexto de sílaba

travada. Além disso, Lausberg (*Ibid.*, pp. 110-162) descreve detalhadamente o comportamento e a evolução das vogais tônicas e átonas diante de inúmeros contextos fonéticos tomando por base o latim vulgar, a fim de demonstrar que, no português, como no latim vulgar, uma vez extinta a quantidade latina, a abertura das vogais (*i. e.*, o timbre aberto ou fechado para longas e breves) mostra-se como fator relevante — não o acento — para a mudança lingüística de quantidade para qualidade vocálica.

Outro dado que intimida a tentativa de equipararmos quantidade e acento nos esquemas métricos portugueses relaciona-se ao fato de partirmos de um esquema que tem por base o latim clássico e ignorarmos como o latim vulgar imprimiu ao clássico inovações especificamente referentes ao acento. Basta citarmos dois “casos de redução latino-vulgar” (*Ibid.*, p. 159) expostos por Lausberg: “Já no lat. vulg.[sic] alguns proparoxítonos passaram a ser paroxítonos, devido ao esvaimento da vogal média, caindo esta vogal. [...] Quando a vogal média se encontra em hiato com a vogal final, perde já no lat. vulg.[sic] o seu valor silábico ou desaparece por completo, [...] valem como paroxítonos”. Assim sendo, parece claro que, para a versificação portuguesa, quantidade e acento não devem ser entendidos como elementos semelhantes.

Princípio menos controverso apresentado por Spina, e igualmente endossado por Said Ali (neste denominando-se, porém, “alternância binária” [1999, p. 31]), é o do isossilabismo, que postula “a sucessão regular das tônicas e das átonas no verso” (*Op. cit.*, p. 15), e que se aplica aos mais variados metros portugueses, dentre os quais constam o verso decassílabo e o alexandrino. Diferentemente de Spina, Said Ali utiliza para a representação das sílabas não mais o macron ou a bráquia, mas o til, acentuando-lhe nas sílabas tônicas, desacentuando-lhe nas átonas, pois “em harmonia com esta prática [de o ritmo basear-se nas sílabas tônicas] dividimos as sílabas do verso em fortes e fracas, abandonando as antigas denominações de longas e breves que ofendem já agora o rigor científico e dão lugar a confusões” (*Op. cit.*, p. 30).

Se Said Ali mostra-se mais cauteloso do que Spina ao não equipar acento e quantidade silábica, o autor a ele se une ao descrever séries trocaicas e iâmbicas, movimentos dactílicos, anapésticos e anfibráquicos (*Ibid.*, pp. 31-32), embora se escuse, dizendo “guardada a restrição de não se tratar de longa ou breve” e justifique sua escolha mais adiante da seguinte forma:

Aplicamos aos grupos rítmicos de versificação usada nas línguas modernas as denominações antigas de iambo, troqueu, dáctilo, etc., sem pensar de modo algum em identificá-los com os chamados pés da metrificação greco-latina. Nomes não muito recomendáveis nem familiares a todos os leitores; mas preferíveis a uma terminologia nova, que seria ainda mais embaraçante. (*Ibid.*, p. 34)

Ora, nomeá-los, ainda que com ressalvas e restrições, cria estranhamento tanto aos que conhecem a métrica clássica, posto que não admitem a identificação entre os termos, e aos que não a conhecem, com o fator agravante de estes passarem a utilizar alguns termos da métrica greco-latina de forma errônea. Esta é, de fato, a causa do problema central nos estudos de métrica, conforme identificada por Tavani:

A incongruência de aplicar os princípios da métrica clássica à análise da versificação moderna resulta mais do que evidente. É fácil relevar, por exemplo, que um estudo das diversas combinações possíveis entre sílabas longas e sílabas breves não tem sentido quando aplicado a textos poéticos escritos em línguas desprovidas de oposição quantitativa, e que, de igual modo, não tem sentido o uso de critérios avaliadores baseados no acento com dominante melódica para a poesia em línguas nas quais é vigente o acento de intensidade. E é igualmente fácil reconhecer a dificuldade — se não a impossibilidade % de arrumar, num esquema métrico baseado na alternância e na compensação entre sílabas longas e sílabas breves, um verso baseado no número

de sílabas, na alternância de sílabas tónicas e sílabas átonas e no jogo dos acentos fixos e móveis. (1983, p. 8)

A motivação para tanto, segundo Tavani (*Ibid.*, pp. 8-9), reside na “procura [...] dos étimos clássicos que possam ter presidido à formação dos principais versos modernos”, o que não beneficiaria, defende ele, o desenvolvimento crítico de novas abordagens à versificação em língua portuguesa. A razão para tal empecilho seriam as “pretensas correspondências acentuativas entre versos antigos e versos modernos, de andamento ou de ritmo dactílico ou jâmbico ou trocaico”, prática que “operada num verso moderno era e é sempre arbitrária e reversível, pelo que, quando se fala de ‘datílo’ se poderia dizer ‘anapesto’, quando se usa o termo ‘jambo’ poder-se-ia operar uma reviravolta análoga e usar o termo ‘troqueu’” (*Loc. cit.*).<sup>3</sup> Parece-nos, portanto, que a tentativa de esquematizar os metros portugueses via a nomenclatura da métrica greco-latina pela falta de um instrumental mais pertinente revela-se mais problemática do que propriamente auxiliadora.

Conforme identificado por André Lefevere (1975), com base, por sua vez, nos estudos de Anne Cluysenaar (1976), esta situação se agrava quando associada à prática de privilegiar-se um aspecto do poema a ser traduzido em detrimento do funcionamento conjunto de seus múltiplos elementos. Retomando esses autores, Bassnett (1980) considera como falha na tradução métrica (uma das sete por ela descritas, das quais as outras são tradução fonêmica, tradução literal, tradução de poesia em prosa, tradução rimada, tradução em verso branco e interpretação) o objetivo de a reprodução do metro do poema a ser traduzido restringir-se a um aspecto único “às custas do texto como um todo” (*Op. cit.*, p. 81).

Apontadas as críticas à nomenclatura tradicionalmente utilizada para a métrica portuguesa, começemos agora a abordar o ritmo no decassílabo português. Das diversas modalidades que Spina apresenta para o decassílabo medieval (4+ 6, 6+ 4, 3’+ 6 e 5+ 5), cada qual com suas características, as duas primeiras parecem ter concorrido mais:

A cesura mais freqüente do decassílabo foi sempre aquela que ocorre após a 4a. sílaba acentuada; a cesura 6+ 4 foi pouco empregada, e num mesmo poema épico as duas cesuras nunca se misturam. [...] Na poesia épica o decassílabo aparece freqüentemente sob a forma 4+ 6 antes do séc. XII; só depois assimila a forma 6+ 4 (Op. cit., pp. 32-33)

Somente a partir de Sá de Miranda, ainda segundo Spina, dá-se “a renovação do decassílabo peninsular, substituído pelo metro correspondente italiano de acentuação na 4a., 8a. e 10a., e 6a. e 10a.” (Op. cit., p. 40), constituindo, assim, as variantes sáfica e heróica para o decassílabo pós-medieval.

Olavo Bilac aceita para o decassílabo italiano ou heróico inúmeras outras possibilidades, inclusive a soma de cinco pés de duas sílabas, exemplificada pelo verso de Gregório de Matos “Pequei | Senhor | mas não | porque hei | peca- | -do”<sup>4</sup> (1918, p. 66). Alguns exemplos, porém, parecem ser compostos por tônicas secundárias que não deveriam inaugurar novos esquemas: em vez de acentuarmos o verso “Rolaram numa esplêndida carreira” em 2+ 2+ 2+ 4, como propõe o autor (Loc. cit.), poderíamos acentuá-lo somente na 6a. e na 10a., já que uma das sílabas consideradas tônica por Bilac (a primeira de “numa”), por ser forma contrata de preposição e artigo indefinido, tem sua saliência fônica reduzida no vocábulo fonológico de que faz parte (apesar de, isoladamente, possuir um acento tônico, resultante de a vogal /u/ constituir ápice silábico). Nesse sentido ainda, utilizando-se a distribuição acentual proposta por Paul Passy (Apud CAMARA Jr., 1999: 62-64), teríamos para o grupo de força “numa esplêndida” a distribuição (1)+(1)+(3)+(0)+(0), a partir da qual percebemos o esvaziamento da tônica em “numa”, que passa, portanto, a ser secundária.

Quanto a sua nomenclatura e a seus preceitos, divergem Spina, Said Ali e Bilac. Enquanto este chama de alexandrino aqueles dois versos de seis sílabas e os três de quatro sílabas indiferentemente (Op. cit., p. 69), Spina separa-os, afirmando: “Afora o alexandrino, cuja característica consiste na cesura após a 6a. sílaba, ocorre

ainda o verso dodecassilábico, que a nosso ver nada tem a ver com aquele metro; [...] o ritmo é outro” (*Op. cit.*, p. 50)<sup>5</sup>. Said Ali, partindo desta distinção rítmica, subdivide o alexandrino em clássico e romântico, propondo para o clássico uma generosa combinação de quatro possibilidades de acentuação diferentes para cada hemistíquio (*Op. cit.*, p. 108). Sobre o romântico, o autor afirma somente que “faz uso de todas as combinações clássicas; reage, porém, contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo uso do cavalgamento” (*Loc. cit.*). Apesar de não dizê-lo, de acordo com esta definição, Said Ali enquadra o dodecassílabo no alexandrino romântico, como o faz Celso Cunha (1998, pp. 670-672).

A fim de evitarmos especificidades de nomenclatura desnecessárias ao objetivo deste trabalho, adotaremos, daqui em diante, o uso de dodecassílabo em sua acepção mais geral, qual seja, a de verso que contenha doze sílabas métricas e, no que tange ao decassílabo, adotaremos somente as possibilidades de cesura apontadas por Spina, conforme apresentadas acima.

### O dístico elegíaco latino

Os autores elegíacos latinos seguem, para a sua composição poética, um número variável de dísticos que compreendem, nessa ordem, hexâmetros e pentâmetros. Em geral, cada dístico encerra um pensamento completo; quando, no lugar disso, utiliza-se o *enjambement*, este atende a fins vários, como ao de pôr em relevo determinada idéia ou personagem<sup>6</sup>.

No que diz respeito aos metros, tem-se, no hexâmetro, uma seqüência de seis pés métricos acentuados, em que se alternam, da primeira à quinta posições, dáctilos (seqüência de sílabas longa, breve e breve) e espondeus (seqüência de duas sílabas longas), sendo chamado hexâmetro dáctílico aquele cuja quinta posição é ocupada por um dáctilo; espondeico, aquele cuja mesma posição é ocupada,



já se prevê, por um espondeu. Quanto ao último pé, este pode configurar-se por um espondeu ou por um troqueu (seqüência de sílabas longa e breve), indiferentemente. Cumpre ainda destacar o emprego da cesura, pausa de respiração na leitura que, para o hexâmetro, costumeiramente<sup>7</sup> se faz após o quinto meio pé (cesura pentemímere), que cinde o terceiro pé métrico, marcando-lhe o tempo ou ritmo o *ictus* latino, em (3) + (3) + (3)<sup>8</sup>. Com ela, possibilita-se o destaque de dois termos: o que a antecede, por encerrar um pensamento e deixá-lo em suspenso, e o que lhe segue, por abrir novo movimento no verso. Dependendo do autor e do gênero, a cesura pode ser dupla, como em (3)+(1)+(2), ou mesmo tripla, e.g. (2)+(1+1)+(2), o que cria modulações e cadências bem variadas. De fato, na lírica, evita-se ao máximo o emprego de cesuras duplas e triplas, diferentemente da sátira, em que elas abundam.<sup>9</sup>

Já o pentâmetro, verso que acompanha, no dístico, o hexâmetro, tem sua possibilidade de variação mais reduzida: a própria apresentação fixa do segundo hemistíquio o demonstra, sendo ele iniciado após a cesura (cuja posição é aqui obrigatória), e seguindo o esquema de dois dáctilos e uma sílaba final obrigatoriamente longa (no hexâmetro, a quantidade final era *indiferens*, i.e., breve ou longa). Caberá ao primeiro hemistíquio, portanto, possibilitar ao autor certa maleabilidade poética: nele escolhe-se entre um dáctilo ou um espondeu no primeiro pé métrico, o mesmo sendo feito para o segundo, a este se seguindo, então, uma sílaba longa (cf. a escansão apresentada dos versos de Propércio na seção seguinte). O leitor atento logo perceberá que a seqüência dáctilo/espondeu – dáctilo/espondeu – sílaba longa – cesura – dáctilo – dáctilo – sílaba longa apresenta cinco pés métricos quando visualizamos um espondeu “partido” na longa que antecede a cesura e na longa que encerra o verso.

Naturalmente, na transposição do dístico para os metros portugueses, não há como reproduzir em sua totalidade a seqüência de tempos apresentada acima sem desprezitar os princípios que regem a versificação em nossa língua. Para a elaboração da tradução poética de Propércio que propomos a seguir, buscamos, primeira-

mente, na tradição, maneiras de se preservarem os elementos formais e poéticos do texto latino. Observamos então que a transposição dos hexâmetros latino e grego para o português tem variado entre o decassílabo (cf. as *Metamorfoses* na tradução de Bocage, bem como a *Iliada*, a *Odisséia* e a *Eneida* na de Odorico Mendes) e o dodecassílabo (cf. as *Geórgicas* na tradução de António Feliciano de Castilho, e a *Iliada* e trechos das *Metamorfoses*<sup>10</sup> por Haroldo de Campos). Deles, escolhemos a segunda forma, tendo em mente a necessidade da utilização de um verso em pelo menos um pé mais curto do que o anterior nos dísticos que traduzisse o pentâmetro. Certamente, alternativa para a transposição métrica em português do dístico elegíaco seria lançarmos mão do decassílabo e da redondilha maior. Afastaram-nos dessa escolha dois fatores: a percepção de uma perda ainda maior de vocábulos na tradução, especialmente quando a natureza da língua de que partimos é sintética, e a da língua a que nos dirigimos analítica; e o usual emprego da redondilha em cantigas, associação que não se quis evocar.

Para o alexandrino seguimos ora a orientação clássica (acentuação na 6a. e 12a. sílabas), ora a romântica (4a., 8a. e 12a. sílabas), descartando as inúmeras variações que cada uma delas possibilita. Para o decassílabo, optamos pela alternância entre versos sáficos e heróicos, conforme conviesse ao ritmo de cada pentâmetro<sup>11</sup>. Dessa forma, quisemos, dentro de uma unidade, conferir variedade rítmica à leitura do poema, variedade que já encontrávamos, com algumas restrições, no metro latino.

Quanto à rima, embora ela componha um dos tradicionais elementos da poesia portuguesa desde seus primórdios, tendo feito “sua aparição na poesia latina medieval” (SPINA, *op. cit.*, p. 16), decidimos não utilizá-la na tradução, por nosso texto-base pertencer ao período latino clássico, época em que a rima era praticamente desprezada como componente estilístico. Desse modo, não quisemos importar à tradução um recurso poético desconhecido pelos autores ou, pelo menos, deliberadamente não utilizado por eles<sup>12</sup>.

## Escansão e tradução poética de Propércio, I,14

Tū lī-cēt | ābiēc-|-tūs || Tībē-|-rīnā | mōllītēr | ūndā  
     Lēsbiā | Mēntōrē-|-ō || uīnā bī-|-bās ōpē-|-rē  
 ēt mōdō | tām cēlē-|-rēs || mī-|-rērīs | cūrrērē | līnrēs  
     ēt mōdō | tām tār-|-dās || fūnībūs | lrē rā-|-tīs;  
 ēt nēmūs | ōmnē sā-|-tās || īn-|-tēndāt | uērticē | sīluās,  
     ūrgē-|-tūr quān-|-tīs || Cāucāsūs | ārbōrī-|-būs,  
 nōn tāmēn | īstā mē-|-ō || uālē-|-ānt cōn-|-tēndēr(e) ā-|-mōrī:  
     nēscīt Ā-|-mōr mā-|-gnīs || cēdērē | dīvītī-|-īs.  
 Nām sī-|-u(e) ōptā-|-tām || mē-|-cūm trāhīt | illā quī-|-ētēm  
     sēu fācī-|-lī tō-|-tūm || dūcīt ā-|-mō-rē dī-|-ēm,  
 tūm mīhī | Pāctō-|-lī || uēnī-|-ūnt sūb | tēctā lī-|-quōrēs  
     ēt lēgī-|-tūr Rū-|-brīs || gēmmā sūb | acquōrī-|-būs;  
 tūm mīhī | cēssū-|-rōs || spōn-|-dēt mēā | gaudīā | rēgēs;  
     quae mānē-|-ānt, dūm | mē | || fātā pē-|-rfrē uō-|-lēt!  
 Nām quīs | dīuītī-|-īs || ād-|-uērsō | gaudēt Ā-|-mōrē?  
     nullā mī-|-hī trī-|-sī || praemiā | sīnt Vēnē-|-rē.  
 Illā pō-|-tēst māg-|-nās || hē-|-rō(um) īn-|-frīngērē | uīrēs,  
     ill(a) ētī-|-ām dū-|-rīs || mēntībūs | ēssē dō-|-lōr;  
 illā nē-|-qu(e) Ārābī-|-ūm || mētū-|-īt trān-|-scēndērē | līmēn  
     nēc tīmēt | ōstrī-|-nō, || Tūllē, sū-|-bīrē tō-|-rō  
 ēt mīscē-|-rūm tō-|-tō || iuuē-|-nēm uēr-|-sārē cū-|-bīlī:  
     quīd rēlē-|-uānt uārī-|-īs || sēricā | tēxtīllī-|-būs?  
 Quae mīhī | dūm || plā-|-cāt(a) ādē-|-rīt, || nōn | ūllā uē-|-rēbōr  
     rēgnā uēl | Ālcīnō-|-ī || mūnērā | dēspīcē-|-rē.

Tu, bem que bebas no ócio às margens tiberinas  
em taças de Mentor vinhos de Lesbos  
e ora contemples correr barcos tão velozes  
e ora tão lentas balsas indo em cordas;  
e a ti o bosque inteiro vergue as altas selvas,  
tal como o Cáucaso com tantas árvores,  
não se oporia tudo isto ao meu amor:  
não sabe o Amor ceder às grãs riquezas.  
Eis que se ela comigo comparte o repouso  
se em gentil amor passa todo o dia  
então vêm sob meu teto as águas do Pactolo  
e gemas colho sob o Mar Vermelho;  
então minha alegria alcança o régio aval;  
que dure até que o fado meu fim queira!  
Quem se alegra em riquezas, sendo adverso o Amor?  
Nulos os prêmios quando é triste Vênus.  
Ela pode infringir heróis de vigor magno,  
ela também dói aos de rija fleuma;  
ela não teme o arábio pórtico transpor  
nem subir, Túlio, ao purpúreo leito  
e revirar por toda a cama um pobre jovem:  
de que então serve a seda em mil texturas?  
Enquanto a mim ela estimar, nenhum presente  
de Alcínoo ou reinos temo desdenhar.

### **O avesso do bordado: escolhas da tradução**

A imposição do metro e a concisão da língua latina obrigaram-nos, por vezes, a condensar certos sintagmas no processo de tradução, o que inevitavelmente trouxe perdas às imagens poéticas originais. Isto se deve, em parte, à decisão de mantermos o mesmo número de versos na tradução, diferentemente de outros tradutores, como Odorico Mendes<sup>13</sup>, que em sua tradução da *Eneida* es-

tendeu, *e.g.*, os 705 versos que compõem o livro IV a 768 versos, tendo reduzido, em contrapartida, os 952 versos do livro XII a 927. Ainda assim, procuramos conservar na tradução a sonoridade do texto original, privilegiando a escolha de palavras portuguesas cujas raízes derivassem do termo latino em questão, desde que a correspondência de significados fosse válida. No verso 5, por exemplo, traduzimos *siluas* por “selvas”, em vez de “florestas”. Já no verso 19, preferimos traduzir *transcendere* por “transpor”, no lugar de “transcender”, evitando aludir à idéia de ascese religiosa.

Consistiu noutra preocupação recompormos as anáforas dos versos 3/4/5, 11/13 e 17/18/19, bem como mantermos a posição inicial ou final de algumas palavras, posições de destaque no verso latino. Assim, o pronome pessoal *tu* reaparece em português abrindo o poema, pondo em relevo a herança epigramática e epistolar da invocação ao leitor<sup>14</sup>. Já nos versos 15 e 16, mantivemos *Amore* e *Venere* no final do verso, a fim de conservarmos o paralelismo formal e semântico entre o Amor e a deusa que o personifica.

Passemos agora aos comentários à tradução, verso a verso: *Abiectus molliter* (v. 1) designa alguém “deitado molemente”, num estado de torpor. Esta imagem, meio ao vinho (v. 2) e ao *locus amoenus* propiciado pelas águas do rio Tibre, sugeriu-nos a idéia de ócio. Desse modo, obtivemos a redução a forma participial citada seguida de advérbio em várias sílabas, possibilitando-nos trazer para o primeiro verso o verbo *bibas*, sem suprimir mais palavras do v. 2. Preferimos manter a sonoridade e a transparência de *Tiberina* (em vez da alternativa possível em uma sílaba menor [“do Tibre”]), o que nos levou a alterar *unda* para “margens”, já que a opção “nas águas Tiberinas” nos daria um pé a mais. Posto que *unda* designa águas em que se verifica algum movimento, podendo ser sua turbulência gradada desde uma simples marola até a violenta agitação de vagas, conforme o contexto o exigir, e posto que o contexto semântico de repouso e languidez apresenta-se relacionado a um rio, pareceu-nos justa a especificação de sentido de *unda*, mais geral, para margem, mais restrito. Ainda no v. 2, traduziremos *opere* por “taças” desfez o traço geral que “obra” possuiria,

mantido na tradução de Goold (“silverware”). Aspecto mais relevante a salientar-se está em chamarmos atenção ao trabalho artístico de Mentor, dizendo “taças” no lugar de “vasos”, conforme a tradução em prosa proposta por Nascimento (2002).

Nos versos 3-4, privilegamos a modulação sonora quase pendular de “*et modo tam celeres / et modo tam tardas*”, sem conseguirmos, no entanto, o paralelismo formal entre *celer* (velozes) e *tardas* (lentas), adjetivos cujas posições no verso infelizmente distanciaram-se na tradução, diferentemente do que aponta o texto latino. Sobre a escolha léxica que traduzisse *lintres*, seguindo a orientação de Trier de que “existem no pensamento *campos conceituais*, espécies de mosaicos de noções associadas, recobrando um domínio bem delimitado, que a experiência humana isola e constitui em unidade conceitual” (MOUNIN, 1975, p. 76), descartamos, ainda no v. 3, *lintres* como “canoas”, por sua etimologia indígena (AURÉLIO, 1999), que nos remeteria a um universo conceitual diverso, apesar de ela ser a que melhor reproduz o formato deste barco. Sendo “balsa” uma espécie de jangada mais larga, criou-se boa correspondência de significados com *ratīs*, além da assonância atingida entre “barcos” e “balsas”. Por fim, escolhemos o gerúndio para a segunda oração reduzida de infinitivo (*ire / indo*), a fim de realçar, pela noção aspectual da forma nominal do gerúndio, a demora de *tardas*. Mantivemos, de todo modo, a estrutura reduzida em português.

Sobre o dístico formado pelos versos 5-6, julgamos devido comentarmos a leve alteração do que se lê em latim em *uertice* (“no topo [das árvores]”) feita pelo adjetivo “altas” que, em português, fizemos ligar-se a “selvas”, bem como a perda de significado de “árvores semeadas” (*satas*), que se infere como semente naturalmente incluso, mas não se enfatiza, como o faz o verso latino.

Desfizemos a locução verbal do v. 7 (*ualeant contendere*), assim como retiramos a conjunção adversativa pelo excesso de sílabas que elas trariam, já que poderíamos intuí-la no tom descendente do verso em português. Para este verso, Propércio dispõe de quatro dáctilos; para alongar o dodecassílabo, poderíamos ter nos valido de uma cesura épica, ou de sílaba esdrúxula em posição final,

embora tenhamos evitado tais recursos (cf. nota 3). Quisemos, contudo, manter em posição final a oxítone “amor” e em posição inicial a negação, tanto neste verso quanto no seguinte (*non / ne \_ sciit*). Desenvolvemos *ista*, “estas coisas”, em “tudo isto”, na tentativa de enfatizar a enumeração que vinha sendo feita.

Não obtendo solução que fosse a um só tempo poética e literal, e que abarcasse todos os semas de “*mecum trahit optatam quietem*” (v. 9), utilizamos o verbo “compartilhar” para sugerir a escolha voluntária e o desejo presentes em *optare*, diluindo também nele o sentido de “passar o tempo” de *trahere*, já que ele é retomado logo no verso seguinte em *ducere*. Quanto a *quietem*, traduzido tanto por Goold (1999) quanto por Paganelli (1929) como “noite”, a fim de por em relevo a oposição com *diem* do verso 10, preferimos seu sentido primeiro de quietude, repouso, e calma, pois, imageticamente, ele nos parece mais rico do que seu significado por extensão (noite).

A tradução de *facili* (v. 10) por “gentil”, além de evitar qualquer sentido pejorativo, propõe resgatar do adjetivo latino o significado de algo que se mostra propício e favorável (GAFFIOT, 2000).

No verso 12, alteramos a pessoa gramatical de *legere* da 3a. para a 1a., no intuito de evitar o que seria uma extensa construção passiva em português, visto que, salvo a mudança de perspectiva da ação, não houve maior prejuízo ao significado geral do verso.

Mais um caso nos obrigou a tornarmos mais conciso do que gostaríamos um verso latino: as estruturas interligadas de dativo de interesse e particípio futuro do verso 13 fazem com que *reges cessuros mihi* por si só ocupem quase um decassílabo inteiro (“reis que hão de ceder em meu favor”). Assim sendo, encontramos em “alcançar o régio aval” idéia equivalente ao que se quis veicular, mantendo, se não a promessa e a segurança expressas em *spondere*, ao menos a raiz latina de *reges* em “régio”. Já o verso seguinte, salvo a mudança de classe gramatical de *perire*, “fim” manteve bem a estrutura sintática e o significado, propiciando ainda uma aliteração, na construção “o fado meu fim queira”.

Suprimimos do verso 15 a conjunção *nam*, pois, embora fosse um bom conectivo para conferir mais fluidez à leitura (“Que dure até que o fado meu fim queira; / com efeito, quem se alegra sendo-lhe adverso o Amor?”), ela teria alongado por demais o metro e nos obrigado a suprimir algum outro vocábulo. No verso 16, subentendemos o subjuntivo, pautando-nos no tom ascendente do verso e na pontuação exclamativa em português (“[Sejam-me] nulos os prêmios quando é triste Vênus!”). Uma vez desenvolvido o ablativo absoluto (*tristi Venere*), também o dativo de interesse precisou subentender-se.

Invertemos no verso 17 a tradução da estrutura *infringere uires magnas heroum* para *infringere heroa uiris magni*, cremos, sem prejuízo do significado.

Especificamos o significado primeiro de *limen* (limiar, entrada) para “pórtico”, pois o contexto semântico de cidade da Arábia assim pareceu pedir. Outra leve alteração fizemos no verso 22, ao traduzirmos *uariis textilibus* por “mil texturas”, posto que este numeral, em português, há tempos perdeu seu significado quantitativo em diversos contextos lingüísticos, passando a veicular a idéia de algo bastante variado.

O último dístico talvez tenha sido aquele cuja forma mais alteramos. Deslocamos o verbo *uerebor* para o verso seguinte, antecipamos *munera* num *enjambement*, dele retirando *ulla*, que certamente teria conferido uma ênfase que se perdeu (comparem-se: “nenhum daqueles presentes de Alcínoo” / “nenhum presente de Alcínoo”), além de termos tornado mais concisa a oração *dum quae aderit placata mihi*, ao deprendermos dela o sentimento de estima expresso de outra forma em “enquanto ela se manteve favorável a mim”.

## Conclusão

Propusemos uma tradução poética da elegia I,14 de Propércio, apontando e justificando concessões e escolhas poéticas que tomamos durante seu processo de feitura. Discutimos alguns princípios



da versificação portuguesa, como o tratamento do acento e da quantidade em esquemas métricos de alguns tratados a que tivemos acesso, uma vez que os utilizamos a todo tempo na passagem do dístico elegíaco para o português, na forma de dodecassílabos e decassílabos. Citamos ainda uma pequena amostra de traduções poéticas feitas a partir da língua latina e grega, como pontos norteadores do ritmo escolhido para a tradução que ora apresentamos (dodecassílabo / decassílabo). Com isso, objetivamos apresentar um modelo poético de tradução que possibilitasse a transposição do dístico elegíaco latino para a língua portuguesa, e sobretudo incentivar a tradução para o português das elegias de Propércio em verso, costumeiramente elaboradas em prosa.

### Notas

1. Nossos sinceros agradecimentos a Juliano Gaeschlin, por sua participação no processo desta tradução.
2. SPINA, 1971, p. 14.
3. À crítica de Tavani, confrontem-se os esforços de Chociay (1974) em relativizar os sistemas métricos em questão e sua nomenclatura, sem que a análise métrica se restrinja à discussão de sistemas.
4. In: “Implorando de Cristo, um pecador contrito, perdão dos seus pecados”. Obras Sacras e Morais do Dr. Gregório de Matos Guerra. Tomo I das suas composições métricas % códice pertencente à biblioteca do Ministério das relações Exteriores. P. 8 (*Apud* HOLANDA, 1979, p. 55).
5. Spina aceita, no entanto, que o alexandrino comporte de 12 a 16 sílabas (*Ibid.*, p. 48), no caso de cesura épica, ou término do segundo hemistíquio por palavra

esdrúxula. Em nossa tradução, não admitimos o primeiro recurso; quanto ao segundo, evitamo-lo ao máximo, tendo sido utilizado uma única vez, para o decassílabo (v. 6).

6. Para análise mais detalhada do uso desta estrutura, cf. La structure de l'enjambement chez les poètes élégiaques: Tibulle, Propertius, Ovide. *Latomus*, 55, 3, julho-setembro, 1996. pp. 525-543.

7. Cf. Nougaret, 1986, p. 30: "Chez Ennius, Lucrèce et Virgile, plus de 85% on cette coupe [la penthémimère]".

8. Para a melhor visualização desses conceitos, apresentamos, em nossa tradução, a escansão dos versos, tendo sido-lhes marcada a divisão de pés por uma barra vertical simples e a cesura por uma barra vertical dupla. Sobre a marcação da quantidade das sílabas, deixamos de notá-la quando se tratou de ditongos, longos por natureza que são.

9. Cf. Crusius, 1951, pp. 66-67.

10. Cf. tradução de Haroldo de Campos do mito de Narciso. In: Folha de São Paulo, Caderno "Mais", p. 6. 1994. Citamos, à guisa de ilustração, sua tradução dos versos 428-429, em alexandrinos clássicos: "Quantas vezes tentou captar seu simulacro / e mergulhou os braços abraçando nada!".

11. Também outros tradutores optaram pela mistura de decassílabos ao traduzirem obras poéticas, como, por exemplo, Jorge Wanderley (2004) no *Inferno* de Dante.

12. Há, em contrapartida, tradutores que discordam da nossa posição e utilizam no texto-fim rimas inexistentes no texto de origem (Cf. a tradução espanhola de Horácio, I, 14 feita por Chamorro [1967, pp. 35-36], que segue o esquema ABCBDE).

13. Utilizamos a edição de 1948 dos Clássicos Jackson, vol. III, comparando-a à edição *Les Belles Lettres*, de 1961.

14. Cabe observar aqui que a invocação inicial, aparentemente ao leitor, revela-se a Túlio no v. 20.

---

## Bibliografia

- ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BASSNET, Susan. *Translation studies*. rev. ed. London and New York: Routledge, 1994.
- BILAC, Olavo et PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Livraria francisco Alves, 1918.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso |1970|. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CHAMORRO, Bonifacio (trad.). *Horacio: Odas - epodos*. 3a. ed. Colección Austral. |1946| Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo, McGraw-Hill, 1974.
- CLUYSENAAR, Anne. *Introduction to literary stylistics a discussion of dominant structures in verse and prose*. London: Batsford, 1976
- CRUSIUS, Federico. *Iniciación en la métrica latina*; tradução de Ángeles Roda. Barcelona: Casa Editorial Bosch. 1951.
- CUNHA, Celso. *Nova gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- GAFFIOT, F |1934|. *Dictionnaire Latin Français*. Paris: Hachette, 2000.
- GOOLD, G.P. (org. e trad.) *Propertius: Elegies*. Loeb Classical Library; 18. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LAUSBERG, Heinrich. *Lingüística românica*. Trad. de Marion Ehrhardt e Maria Luísa Schemann. 2a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

LEFEVERE, André. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. 4a. ed. rev. Paris: Klincksieck, 1986.

PAGANELLI, D. (org. e trad.) *Propérce: Élégies*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1929.

PROPÉRCIO. *Elegias*; texto latino de Paolo Fedeli; tradução de Aires A. Nascimento (livro I), Maria Cristina Pimentel (livro II), Paulo F. Alberto (livro III) e J. A. Segurado e Campos (livro IV). Assis: Accademia Properziana Del Subasio; Lisboa: Centro de Estudos Clássicos. 2002.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 1a. ed. Coleção Estudos Universitários. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.