

# ARS TRADUCTORIS

QUESTÕES DE LEITURA-TRADUÇÃO  
DA *ARS POETICA* DE HORÁCIO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura  
da Universidade Federal de Santa Catarina,  
como parte dos requisitos para obtenção do título de  
Mestre em Literatura: Teoria Literária

**Orientador:** Prof. Dr. Walter Carlos Costa

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 1998

Nesta *ré-énontiation historique*,  
*Ars Traductoris* pode ser o equivalent a  
*die Aufgabe des Übersetzers...?*

*Nescit uox missa reuerti.*  
(*Ars Poetica*, v.390)  
Palavra emitida não conhece retorno.

**ars, artis** - subs. f. 1. Arte; maneira de proceder ou agir (natural ou adquirida, boa ou má). 2. Habilidade (adquirida pelo estudo ou pela prática); conhecimento técnico. 3. Talento; arte (sent. abst. e conc.). 4. Artificio; manha; astúcia. 5. Ofício; profissão. 6. Trabalho; obra; tratado de retórica; gramática.

**traductor, -oris** - subs. m. O que faz passar (duma ordem, categoria ou estado, a outra ordem, categoria ou estado).

(TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.)

ARS TRADUCTORIS - QUESTÕES DE LEITURA-TRADUÇÃO  
DA ARS POETICA DE HORÁCIO

MAURI FURLAN

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

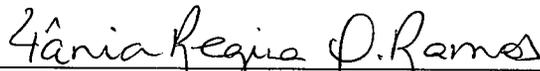
MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final  
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.



---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
ORIENTADOR



---

Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



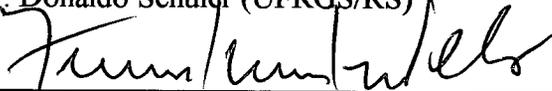
---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
PRESIDENTE



---

Prof. Dr. Donaldo Schüller (UFRGS/RS)



---

Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)

---

Prof. Dr. Philippe Humblé (UFSC)  
SUPLENTE

## AGRADEÇO ESTE MOMENTO

A WALTER CARLOS COSTA, Meu Mestre,  
A MEUS PAIS, GERMANO E WANDA, Presente Divino,  
A MEUS AMIGOS, AMIGAS E CAMARADAS.  
Sua Humanidade Dá Sentido A Todos Os Trabalhos E Os Dias.

## DEDICO ESTE TRABALHO

A FRED BENJAMIN, Que Insiste Em Me Mostrar Que A Vida  
Não Pode Ser Levada Muito A Sério.  
À MINHA MÁRCIA, Minha Eterna Alma Gêmea, Minha  
Tradução.

## RESUMO

Com uma abordagem ancorada sobretudo nas concepções de tradução como descentramento e re-enunciação por um sujeito histórico (Meschonnic), re-criação do modo de significar do original na forma da língua da tradução (Benjamin), substituição de equivalentes (Catford), a questão básica, teórica, deste trabalho emerge de uma prática de tradução e objetiva refletir sobre possibilidades e implicações de uma leitura-tradução contemporânea de um texto, literário, como o da *Ars Poetica*, de Horácio, do séc. I a.C. A perspectiva adotada aponta para a concepção de que a tradução é possível porque é possível a leitura do original: re-textualização. Todo texto sempre possibilita um número ilimitado de leituras, logo, sempre poderá haver um número ilimitado de traduções de um mesmo texto. Cada tradução é uma releitura histórica, o que as torna mais ou menos ideológicas, e daí também seu envelhecimento e a necessidade de retraduições. Para subsistir ao lado do original, para atingir sua imortalidade, uma tradução precisa ser produzida a partir da *signifiante*, e atingir valores supra-históricos (supra-ideológicos), como o fez o original. As implicações de uma prática tradutória (análise, crítica, tradução) principiam na adoção de um modelo conceptual de tradução, passando por um correspondente processo de leitura-tradução, e na prática da tradução, até á recriação de um texto na língua de chegada.

## RÉSUMÉ

Avec une approche ancrée surtout sur les conceptions de la traduction entendue comme décentrement et ré-énonciation par un sujet historique (Meschonnic), re-création du mode de signifier de l'original dans la forme de la langue de traduction (Benjamin) ou encore substitution d'équivalents (Catford), la question basique, théorique de cette étude émerge d'une pratique de la traduction et a pour objectif de réfléchir sur les possibilités et les implications d'une lecture-traduction contemporaine d'un texte littéraire comme celui de *Ars Poetica* d'Horace, datant du 1er siècle avant J.-C. La perspective adoptée se penche vers la conception selon laquelle la traduction est possible car est possible la lecture de l'original : re-textualisation. Tout texte offrant la possibilité d'un nombre illimité de lectures, il pourra toujours y avoir un nombre illimité de traductions d'un même texte. Chaque traduction est une relecture historique, ce qui les rend plus ou moins idéologiques, d'où aussi son vieillissement et la nécessité de retraductions. Pour subsister à côté de l'original, pour atteindre son immortalité, une traduction doit d'être produite à partir de la *signifiante* et atteindre des valeurs supra-historiques (supra-idéologiques) comme l'a fait l'original. Les implications d'une pratique traductoire (analyse, critique, traduction) commencent par l'adoption d'un modèle conceptuel de traduction, en passant par un processus correspondant de lecture-traduction, et allant, dans la pratique de la traduction, même jusqu'à la recréation d'un texte dans la langue d'arrivée.

(Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres)

# SUMMARIUM

A Parábola do Leitor da *Ars Poetica*, 08

INTRODUCTIO, 09

LIBER I - TO BE OR NOT TO BE?

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS, 14

Da Concepção e Teorias de Tradução

Da Historicidade e Subjetividade

Das Concepções Meschonniciana, Benjaminiana e Catfordiana de Tradução

Do Tradutor tornar-se um Etnólogo e um Filólogo

Da Vida do Latim

LIBER II -*EPISTULA AD PISONES*: QUINTUS HORATIUS FLACCUS.

A HISTÓRIA DE HORÁCIO ( E DE SUA *ARS* ), 36

De Horácio e sua Época

Da Língua de Horácio

Da *Ars* de Horácio

LIBER III - VARIAÇÕES SOBRE O MESMO TEMA

POSSIBILIDADE(S) DE TRADUÇÃO(ÕES), 58

Da Mudança de Gênero

Do Processo e Análise das Traduções da *Ars Poetica*

CONCLUSIO, 92

ANNEXUS, 95

TRADUÇÃO DA *ARS POETICA*, 97

Notas

BIBLIOGRAPHIA, 132

## A PARÁBOLA DO LEITOR DA *ARS POETICA*

Uma tradução é válida para os leitores  
que não entendem o original? [...]  
Essa parece ser a única razão possível  
para repetir o mesmo.  
*Walter Benjamin*

Em certo tempo, um leitor desejou ler a *Ars Poetica* de Horácio. Por não dominar a língua do original, dirigiu-se a uma biblioteca pública à procura de uma tradução...

Ao confrontar tão grande número de traduções do mesmo texto e perceber diferenças entre elas, o leitor começou a se perguntar sobre o que significava tal fato; se todos partiram do mesmo texto-fonte, por que a diversidade; haveria uma tradução que traduziria melhor, uma que estaria mais próxima do original, uma que fosse mais atual...? Começou a se perguntar também se seria a multiplicidade de traduções testemunho da impossibilidade de traduzir, ou, talvez, da possibilidade de traduções?...

Soube-se mais tarde que, na encruzilhada das opções, apenas seu desejo de ler a *Ars Poetica* permaneceu resolutivo. Tudo o mais transformou-se em hipóteses e teorias...

## INTRODUÇÃO

A produção e transmissão da cultura é uma *conditio sine qua non* para a conservação e evolução das sociedades e da própria humanidade. Isto se dá pela língua e por causa da língua - *In principio erat Verbum*. (Jo. 1,1) -, no *dialógico* (Bakhtin). O dialogismo bakhtiniano é, fundamentalmente, a teoria da relação de dois enunciados entre si e/ou da socialização humana. O *eu*, para Bakhtin, só existe em diálogo<sup>1</sup> com os outros *eus*. O diálogo possibilita a produção e a reprodução<sup>2</sup> da realidade, isto é, a apreensão e conceituação sócio-convencional do dado naturalmente e do produzido culturalmente, e dos signos que a constituem; o diálogo é, pois, um princípio de socialização, e apresenta um dos meios de estabelecimento cultural através da escritura. A tradução participa da história da escritura e também possui uma função social de produtora e transmissora de cultura. Mesmo porque, além de ser atividade de produção de texto, “traduire un texte est une activité translinguistique comme l’activité d’écriture même d’un texte” (Meschonnic<sup>3</sup>, 1973:306).

Tradução, *lato sensu*, é o próprio ato de produção de linguagem; *stricto sensu*, é, conforme J. C. Catford e W. Benjamin, respectivamente, “a substituição de material textual numa língua (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM)” (Catford, 1980:22) e “uma forma” (Benjamin, 1980:09). É, segundo H. Meschonnic, “re-enunciação específica de um sujeito histórico” (Meschonnic, 1973:308).

---

<sup>1</sup> "Pode-se compreender o diálogo, *lato sensu*, entendendo com isso não apenas a comunicação verbal direta e em alta voz entre uma pessoa e outra, mas também toda a comunicação verbal, qualquer que seja a forma". (BAKHTIN, Mikhail *apud* TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine - Le Principe Dialogique*. Éd. du Seuil, Paris, 1981, pg. 71. A tradução é minha.)

<sup>2</sup> Reprodução, aqui, não comporta um sentido de monólogo, o que é praticamente impossível sob a ótica da teoria bakhtiniana em se tratando de um processo social. Nada do que se relacione ao social (produção e reprodução do mundo social) pode ser monolítico, porque envolve a *interação* de indivíduos.

<sup>3</sup> Pesquisador, professor de lingüística na universidade de Paris VIII, teórico, tradutor e poeta.

Através de sua história, a concepção e prática da tradução passou da unidade-palavra à unidade-grupo, e depois à unidade-texto. Como outras, a concepção de tradução como texto é histórica, e compreende um processo histórico-social de textualização. O conhecimento deste processo é proposto através de uma *teoria de tradução de textos*, e a ele se relaciona uma prática específica de tradução, de análise e de crítica da tradução. Entre as questões capitais da tradutologia estão a da possibilidade e da competência de uma tradução, isto é, uma boa tradução deve poder ser lida por quem não domina a língua do original sem perda de seus valores essenciais.

Com uma abordagem ancorada sobretudo nas concepções de tradução como descentramento e re-enunciação por um sujeito histórico (Meschonnic), re-criação do modo de significar do original na forma da língua da tradução (Benjamin), substituição de equivalentes (Catford), a questão básica, teórica, deste trabalho emerge de uma prática de tradução e objetiva refletir sobre possibilidades e implicações de uma leitura-tradução contemporânea de um texto, literário, como o da *Ars Poetica*, de Horácio, do séc. I a.C. O objetivo subentende pois uma “prática teórica” (a prática da leitura-tradução e sua teorização). Isso justifica também a presença de uma re-tradução da *Ars Poetica* em anexo.

Aonde se pretende chegar? A ciência não pode ser dogmática - dogma número 1 -, uma vez fundada sobre hipóteses: “A ciência repousa sobre uma crença, não há nenhuma ciência *sem pressupostos*”. (Nietzsche, 1987, §344), e ditar formas e saídas. Mas a tomada de consciência de fatores que envolvem a tarefa de traduzir e a opção do tradutor subjazem à possibilidade de produção de uma verdadeira *Umdichtung*, re-poetização - conceito benjaminiano de tradução - e são condições que podem evitar o naufrágio de uma tradução. Hipótese sobre hipótese. *Sapere aude, ousa*

*saber*, citava Kant (1974:101) Horácio, incitando a ousar além dos limites da ciência, a abandonar a *minoridade* - incapacidade de pensar por si próprio e dependência do conhecimento que outros detêm. *Sapere aude!*

A *Ars Poetica* adequa-se especialmente aos propósitos deste trabalho - em que a concepção de tradução é a de tradução de texto, e envolve tradução e literatura. É um dos grandes marcos da teoria da literatura no Ocidente (Brandão, 1988; Wellek, 1962). Sua importância enquanto texto teórico ainda é significativa, porque ademais de ter feito história, vários de seus aspectos estão presentes em teorias contemporâneas e em muitas obras de referência modernas da teoria da literatura. É também uma obra que nos chegou integral ao século XX, assim como fora publicada em cerca de 14 a.C.

A escolha de um texto em latim, escrito há mais de 20 séculos, constitui um desafio - aparentemente radical, dada sua grande distância temporal e dada a forma lingüística na qual é escrito (língua “morta”, não mais praticada em certo momento histórico, cultural e social) - desafio com relação à sua possibilidade de leitura-tradução.

Ao texto latino de Horácio correspondem suas traduções. O *corpus* de traduções compõe-se de duas traduções brasileiras e outras quatro européias (uma portuguesa, uma francesa e duas alemãs). O critério de seleção foi estabelecido por dois fatores: utilizando as línguas que melhor compreendo, trabalhar sobre as traduções encontráveis no mercado num dado período. Assim, as traduções apresentadas foram adquiridas no ano de 1995, em Florianópolis, São Paulo e Frankfurt. Na análise deste *corpus*, norteada pelas questões da possibilidade de tradução e suas implicações, o objeto primeiro a ser buscado é o da diferença. O confronto entre tão variada gama de realidades (6 traduções, 4 nacionalidades, 3 línguas) aponta primeiramente mais para a semelhança do que para a diferença.

Esta, porém, vai se desvelando aos poucos. E, ao final, faz-se visível, mesmo em pequenos excertos. Não procurei encontrar as melhores soluções pontuais, nem os cochilos dos tradutores. Trabalhei mais no levantamento das diferenças.

O trabalho está dividido em 3 partes: (I) pressupostos teóricos, (II) contextualização do *corpus*, (III) análise de aspectos do *corpus* de traduções e possibilidades de tradução(ões). Em anexo, minha tradução do *corpus*.

A parte I é a metáfora da formação do tradutor. Parafraseando Euclides da Cunha, o tradutor é, antes de tudo, um leitor. E porque sob toda atividade tradutória jaz uma concepção de tradução, nesta parte se dá uma instrumentação teórica para a realização do objetivo. A parte II é sustentada teoricamente em G. Mounin e a história do tradutor-filólogo-etnólogo. É a situação de fatores subjetivos e histórico-sociais do original. A parte III analisa aspectos das traduções do *corpus* adotadas para refletir sobre possibilidades e implicações da tradução da *Ars Poetica*. A tradução do *corpus*, em anexo, foi o ponto de partida deste trabalho e se fez necessária também para entender melhor o procedimento dos outros tradutores. Uma análise de tradução subentende uma tradução do analista. Mesmo que apenas no plano da idealização, o analista avalia as traduções a partir daquela que gostaria de ler. O trabalho de análise e sua teorização é uma prática-teórica: analisar uma tradução é fazer uma leitura (a minha) de uma leitura (a do tradutor). E contrapor uma tradução ao original é contrapor a leitura do tradutor à minha leitura do original e da tradução.

A opção pelas teorias presentes e sua utilização tem como pressuposto o reconhecimento da possibilidade da tradução e sua importância sócio-cultural. Walter Benjamin, com seu principal texto sobre tradução, *A Tarefa do Tradutor*, mesmo valendo-se de um idealismo como uma *língua*

*pura*, continua seduzindo por sua concepção de tradução como re-poetização (*Umdichtung*) do original na língua da tradução. Henri Meschonnic, por sua vez, historiciza a tradução, concebendo-a como *re-enunciação, transformação, descentramento*. Meschonnic não apenas se inclui no rol dos que reclamam para o tradutor um estatuto homólogo àquele do escritor, mas apresenta efetivamente uma possibilidade para tal; confere à tradução o valor de escritura, de texto potencialmente literário na língua de chegada. A importância do pensamento de Meschonnic segundo Alexis Nouss (Internet, 1997):

Lire Meschonnic, c'est abandonner bien des notions surexploitées (équivalence, transparence et autres chimériques fidélités, figées dans un appareil méthodologico-didactique) et comprendre que de même qu'il n'y a guère de langage mais des langues, il n'y a guère de traduction mais des traductions et des sujets les produisant. L'admettre, c'est engager non seulement la dignité de la traduction, mais celle du traducteur. (<http://www.otiaq.org/cloutier/nouss.htm> )

Além de Meschonnic e Benjamin, também estão presentes J. C. Catford e G. Mounin. Embora estas teorias apresentem, por vezes, divergências conceituais, abstraí delas alguns elementos que podem ser lidos como complementares e convergentes, sobretudo a questão relativa à forma, à re-textualização. Todos têm em comum a preocupação com a produção de um texto em língua de chegada como um texto próprio de sua língua.

## CAPÍTULO 1

### PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

La traduction alors n'est pas une paraphrase,  
un signifié d'abord,  
elle peut produire un texte.  
Elle est activité de langage avant d'être métalangage.  
*Henri Meschonnic*

Da Concepção e Teorias de Tradução - Da Historicidade e Subjetividade  
Das Concepções Meschonniciana, Benjaminiana e Catfordiana de Tradução  
Do Tradutor tornar-se um Etnólogo e um Filólogo  
Da Vida do Latim

A crítica da tradução e a análise das questões teóricas, além da prática da tradução, partem necessariamente de uma noção determinada do que deveria ser a tradução. - Tarefas que só podem ser realizadas por quem pode ler o original: "Translations can only be judged by people who do not need them" (Lefevere, 1975:07). Uma tradução é julgada por sua competência textual e/ou artística em seu tempo, podendo sofrer sincrônica e diacronicamente variações na valoração, e os problemas teóricos da tradução podem ser diferentemente analisados conforme a teoria de tradução que os ilumina.

*Grosso modo*, elencam-se três grandes posições nas teorias de tradução: (I) a da intraduzibilidade absoluta, que professa a unicidade e singularidade absolutas de cada indivíduo ler, compreender, interpretar o mundo a partir de si e para si, chegando-se em última instância à total incomunicabilidade humana; (II) a da traduzibilidade relativa, isto é, da possibilidade da tradução mas com alguns casos pontuais de exceção; e (III) a da traduzibilidade absoluta, onde na prática tudo pode ser traduzido e os problemas da tradução existem apenas a nível teórico. Estas posições

apresentam várias teses pelas quais se pode determinar os princípios tradutológicos envolvidos numa tradução, tais como as citadas por Jiri Levý (1969:26)<sup>4</sup>:

1. Uma tradução tem que reproduzir as palavras do original.
2. Uma tradução tem que reproduzir as idéias do original.
3. Uma tradução deve poder ser lida como uma obra original.
4. Uma tradução deve ser lida como uma tradução.
5. Uma tradução deveria espelhar o estilo do original.
6. Uma tradução deveria mostrar o estilo do tradutor.
7. Uma tradução deveria ser lida como pertencente ao tempo do original.
8. Uma tradução deveria ser lida como pertencente ao tempo do tradutor.
9. Uma tradução pode, frente ao original, acrescentar ou abandonar algo.
10. Uma tradução não deve nunca, frente ao original, acrescentar ou abandonar algo.
11. Uma tradução de versos deveria ser em prosa.
12. Versos deveriam ser traduzidos em versos.

Teses como estas pertencem à grande maioria de teorias da tradução, que H. Meschonnic (1973) classifica como idealistas, abstratas, a-historicistas, porque elas crêem no sentido como objetividade, verdade, a-temporalidade. Teorias que perpetuam conceitos históricos como o da inferioridade da tradução frente ao original, fidelidade, transparência, apagamento do tradutor, intraduzibilidade, etc.

Estes dualismos precisam ser dialetizados, historicizados, afirma H. Meschonnic. A esses pares de oposições não dialéticas, ao dualismo da forma e do sentido, do sujeito e do objeto, do autor e do leitor, da criação e da tradução, da poesia e da ciência, da ciência e da ideologia, Meschonnic contrapõe “un monisme *matérialiste*, défini comme homogénéité et indissociabilité da la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et de la graphie, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, du vivre et du dire” (Meschonnic, 1973:42). Esta dialetização e historicização conferem novos estatutos a antigas idéias.

---

<sup>4</sup> Todas as traduções para o português, quando sem indicação de tradutor, são de minha autoria.

Embora a obra de arte almeje e atinja uma “imortalidade”, uma vida supra-histórica, ela é primeiramente histórica e não existiria sem um artista histórico, apesar de qualquer esforço em contrário: “Revelar a arte e esconder o artista, tal é a finalidade da arte” (Wilde, 1979:07). Da mesma forma, subjaz a uma tradução um tradutor. Uma obra de arte é histórica e modifica-se na história. “Uma obra de arte é *intemporal* apenas no sentido de que, se preservada, mantém desde a sua criação uma certa estrutura de identidade fundamental” (Wellek, 1962:192). A historicidade e a “intemporalidade” da arte (= do original) fazem perguntar “até que ponto pode-se dizer que uma obra de arte está modificada, mantendo-se contudo idêntica?” (Wellek, 1962:192). A questão pode ser recolocada nos termos da diversidade de leituras da obra de arte: a diferença e o mesmo.

Tomamos de Meschonnic alguns elementos característicos da *linguagem poética*, que podem ser estendidos à obra de arte: A linguagem poética não é uma prática da identidade, mas da contradição: 1) um texto não cessa de se fazer, seu conhecimento é inesgotável, ele produz uma repetição indefinida de leitura; 2) é um lugar de interações; 3) é feito de conflitos, de contradições que não podem se resolver. Se elas se resolvem não há texto, há uma escritura variavelmente ideológica, exploradora mas não transformadora. As contradições do texto são: da lógica do significante com a lógica do significado, do sujeito com o objeto, do dizer com o viver, do indivíduo com o social, da escritura com a ideologia. Onde não existem estas contradições funcionam as escrituras ideológicas (Meschonnic, 1973:40-41), não a arte mas o artefato, a reprodução. Quanto mais polissêmica, quanto menos marcada ideologicamente uma obra, um texto, maior sua arte, maior sua gama de leituras, seja quando de seu surgimento, seja através dos tempos. Cada leitura faz-se uma leitura-escritura. Cada leitura faz-se uma re-textualização. Cada leitor se lê na obra e nela se inscreve através de seu criador e, através do leitor-tradutor e com ele, se lê-

inscreve na tradução. “L’écriture est la pratique d’un sujet. Celui qui écrit s’écrit, celui qui lit se lit” (Meschonnic, 1973:47). Cada tradução é *única*, e é *uma* leitura possível da obra de arte, e ainda, na leitura-tradução, retomando Benjamin, sempre podem se revelar significados encobertos no original.

A historicidade do artista e do leitor-tradutor está diretamente relacionada à sua tarefa, e reflete-se relativa mas inevitavelmente em sua obra. A intemporalidade de uma obra de arte e a de uma tradução se dá em, sendo histórica e revelando sua história, extrapolar os limites de seu tempo e lugar. A limitação, porém, que tal historicidade possa impingir ao artista/tradutor, seja expressões de conteúdo, material ou forma, nunca ultrapassa as exigências feitas pelo seu meio. O meio produz o que é, suas necessidades e satisfações. Donde se poder dizer que cada tempo e lugar tem a arte e a tradução, o artista e o tradutor que merece.

Pode-se admirar a tradução como exteriorização ou expressão da individualidade criadora do tradutor e, conseqüentemente, estudar a parte do estilo pessoal e da interpretação pessoal do tradutor na forma definitiva da obra. O tradutor é um autor de seu tempo e de sua nação. Pode-se examinar sua poética como exemplo para a diferença na evolução literária de dois povos, para a diferença de poéticas de duas épocas. E finalmente pode-se procurar atrás da obra o método do tradutor como expressão de uma norma de tradução determinada, de uma posição determinada para o traduzir. (Levy, 1969:25)

A participação do tradutor na tradução é decisiva. Sua concepção de tradução implica a possibilidade e o tipo de tradução. Atrás da obra produzida na tradução há o método do tradutor “como expressão de uma norma de tradução determinada”, de uma concepção e de um processo de tradução, mesmo se inconsciente ao tradutor. Mas nada é gratuito, sendo o tradutor um homem histórico-social, “um autor de seu tempo e de sua nação”, que se inscreve e escreve no texto que (re)produz. O original é sempre de novo relido e retraduzido, na busca de uma atualização, que,

conforme a concepção de tradução subjacente, pode ser uma atualização artística, que atinja os valores artísticos reconhecidos em seu meio, e/ou uma atualização textual que relê o original, consciente do momento histórico da leitura, e (se) (re)conhece (n) o processo histórico-social de textualização.

O enfoque tradicional dado à tradução é redirecionado numa teoria histórico-materialista da linguagem e da tradução, como a de Meschonnic, em que a tradução é concebida como *forma-sentido, textualização, descentramento, transformação, re-enunciação de um sujeito histórico*. Se o pensamento de Meschonnic não é novo, seu mérito é o de, concentrando e trabalhando sobre teses importantes de outros teóricos, como Bakhtin, Levý, Benveniste, Barthes, desenvolver uma tal teoria. O procedimento teórico-metodológico de Meschonnic é, de partida, justificar a posição do estudo da tradução: enquanto produção textual, ela se inclui na poética (“*théorie de la valeur et de la signification des textes*”. Meschonnic, 1973:306). E sob uma filosofia histórico-materialista, a tradução é historicizada e situada numa “teoria translingüística” (língua, inconsciente, ideologia) da enunciação.

São apresentados a seguir aspectos gerais das teorias de Meschonnic, Benjamin e Catford considerados mais pertinentes para este trabalho e que apontam para suas idéias básicas.

## A RE-ENUNCIÇÃO HISTÓRICA

“Qui a peur de Henri Meschonnic?” - pergunta Alexis Nouss (*Internet*, 1997, <http://www.otiaq.org/cloutier/nouss.htm>) ao começar uma breve apresentação do pensamento de Meschonnic,

Ou plutôt, qu'est-ce qui, dans sa pensée, dérange? Car on ne saurait nier que les milieux de la traductologie le traitent avec une singulière distance, voire avec méfiance. Meschonnic est l'un des rares à traiter la traduction comme un objet de pensée appelant une approche spécifique, fondant ainsi la traductologie comme champ du savoir: «Une théorie de la traduction des textes est nécessaire non comme activité spéculative, mais comme pratique théorique, pour la connaissance historique du processus social de textualisation, comme une translinguistique.» (Meschonnic, *Propositions pour une Poétique de la Traduction*, p.305)

*Propositions pour une Poétique de la Traduction* é um manifesto de uma teoria materialista da tradução, em que, da apresentação das teses resulta a proclamação do fim do preconceito de inferioridade da tradução frente ao original e a possibilidade da tradução: dignidade e legitimidade.

La distinction traditionnelle entre le texte e la traduction (valorisation sociale du texte, caducité et statut inférieur da la traduction) apparaît alors pertinente seulement pour la pratique, courante, qui est le placage d'une pratique abstraite et non théorisée sur une pratique humaine concrète qui inclut toujours déjà sa théorisation. Cette distinction (théorique, sociale) n'est plus pertinente pour la traduction-texte d'un texte (Meschonnic, 1973:314).

Traduire n'est pas détruire. C'est ici montrer qu'un texte continue. (Meschonnic, 1973:300-301)

As *Propositions* estão inseridas num conjunto de textos denominado *Pour la Poétique II - épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction* (Paris: Gallimard, 1973): escritura e tradução estão ligadas à teoria da linguagem e fazem parte da poética enquanto “théorie de la valeur e de la signification des textes” (Meschonnic, 1973:306). A poética é tomada

como a epistemologia da escritura, isto é, como “la critique des principes, des hypothèses et des résultats d’une visée vers une connaissance, la connaissance de l’écriture et de la littérature, en tant que cette connaissance est dans un rapport nécessaire avec une pratique” (Meschonnic, 1973:25); epistemologia “d’un objet de connaissance qui est un texte comme langage-système, en tant que ce système translinguistique est un rapport avec la langue comme système, avec un inconscient comme système, et avec une idéologie comme système” (Meschonnic, 1973:19). E porque “traduire un texte est une activité translinguistique comme l’activité d’écriture même d’un texte” (Meschonnic, 1973:306), “il faut que la théorie de la traduction soit la théorie d’une pratique du traduire homologue à l’écrire (= une pratique signifiante spécifique parmi les pratiques sociales du langage)” (Meschonnic, 1973:350). A reflexão sobre a escritura e a tradução implica, nesta teoria, uma teorização sobre os estatutos do sujeito, da cultura e da história, três eixos que compõem a poética.

Meschonnic trabalha uma relação dialética entre escrever e traduzir que substitui a oposição metafísica entre texto e tradução (Meschonnic, 1973:142), criando a *tradução-texto*. Assim, é dialetizando que, para este teórico, texto é entendido como *forma-sentido*. É um conceito, não dois conceitos justapostos. Uma unidade dialética que busca se distanciar das noções idealistas de forma ou de sentido. Não se pode isolar a forma do sentido, a estrutura lingüística do semântico, e o sócio-cultural delas. A forma-sentido anula, no terreno da poética, as oposições não dialetizadas, como biografia/obra, tema/forma. Ela produz uma síntese dialética do sujeito da escritura com o objeto-texto, e do objeto-texto com o sujeito-leitor.

Le texte ne peut plus avoir en lui-même sa propre fin, comme l’impliquait la fonction poétique chez R. Jakobson. La forme-sens est cette structure-message qui rend possible une ré-énonciation indéfinie, une *identification transnarcissique* (Meschonnic, 1973:34).

Ainsi l'écriture est définie communication transnarcissique: le texte est ce qui peut se ré-énoncer indéfiniment avec une spécification historique qui est chaque fois la variable d'un invariant, par rapport à ce qui n'est plus jamais lu (Meschonnic, 1973:55).

A tradução-texto se situa numa teoria translingüística da enunciação, que “consiste dans l'interaction entre une linguistique de l'énonciation (non enfermée dans une immanence structurale au discours) et une théorie de l'idéologie” (Meschonnic, 1973:307). Ora, “toute pratique du langage implique une idéologie du langage” (Meschonnic, 1973:28), do social. Assim, o estudo da linguagem e a teoria da ideologia são um único e mesmo estudo (Meschonnic, 1973:24). Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin mostrou a interação entre linguagem e ideologia e historicidade. E Meschonnic partilha do pensamento de Bakhtin: “On le lit, on le récrit. On part de lui.” (Meschonnic, 1973:191).

O homem é um sujeito histórico com uma produção histórica, situados num dado espaço e tempo; é um ser social e só existe enquanto social, enquanto produção e reprodução do social. A língua é uma produção histórico-social que produz e reproduz os agentes de sua própria produção e reprodução, expressa e é expressão desse social historicizado. Assim o homem se inscreve e é inscrito na sua produção. Sendo a linguagem histórica e ideológica, o que significa dizer, comprometida completamente com sua realidade, no tempo e no espaço em que se produz, e sendo a tradução uma prática específica da linguagem, à noção tradicional de transparência de uma tradução e de 'apagamento' do tradutor opõe-se então a tradução como uma produção histórica, escritura, como “ré-énonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*” (Meschonnic, 1973:308 ). - “La spécificité de l'écriture comme énonciation est qu'elle constitue chaque fois un système de signifiante” (Meschonnic, 1973:177), e Meschonnic entende *signifiante*

como a produção de sentido a partir do significante mesmo (Meschonnic, 1973:271). E esclarece o termo *décentrement* como sendo “un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte” (Meschonnic, 1973:308). Estende-se à noção de texto a noção de *shifter*: “mot dont le sens varie avec la situation (Jespersen)”. Toma-se o texto como um *eu-aqui-agora*, um *operador de deslizamento* (Meschonnic, 1973:31). “C’est toujours d’aujourd’hui qu’on lit et l’aujourd’hui qu’on lit” (Meschonnic, 1973:37).

Un texte est un je-ici-maintenant. Il réalise, dans le langage et dans sa langue, peut-être le plus complexe, le plus complet des modes de communication, établissant entre émetteur et récepteur, par et dans le signifiant, une trans-énonciation, un transnarcissisme (Meschonnic, 1973:286).

Un texte n’est texte que s’il est ce point de départ qui indéfiniment recommence. Alors il n’y a pas l’effacement classique du traducteur. Chaque époque retraduit parce qu’elle lit et écrit autrement. Le paradoxe provisoire de la traduction réussie (celle qui dure) est celui de la nécessaire *ré-énonciation* (Meschonnic, 1973:424).

A tradução também é definida como escritura de uma leitura-escritura, no que diz respeito à relação entre o texto de partida, a intertextualidade, e a historicidade do tradutor (Meschonnic, 1973:365).

Si la traduction d’un texte est texte, elle est l’écriture d’une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d’un langage-système dans la langue-système tout comme ce qu’on appelle oeuvre originale (Meschonnic, 1973:354).

Assim concebida a tradução, como descentramento, re-enunciação, transformação poética e cultural, historicização, recoloca-se a questão “é uma tradução correta?” nos termos “para quem?”. *Quem traduz o quê e para quem?* é um princípio norteador para uma análise, uma crítica e uma prática de tradução.

Le *pour-qui* (le lecteur) est structurellement inscrit dans le texte, et dans la traduction-texte, autant que le *par-qui*. Le pour-qui s'écrit dans le par-qui (Meschonnic, 1973:320).

Traduzir um texto não é traduzir da língua, mas em sua língua. Traduzir da língua somente é passar de uma estrutura a uma outra, objetivar uma transparência, anular a distância cultural, histórica, fazer o receptor da língua de chegada responder como presumivelmente respondera o da língua de partida. A tradução-texto não se detém apenas num nível (gramática, léxico, fonologia ou grafologia), nem se dá apenas em unidades menores que o próprio texto, como a unidade-grupo ou a unidade-palavra. Não havendo heterogeneidade de língua e cultura, sentido e forma, “quand il y a un texte, il y a un tout, traduisible comme tout” (Meschonnic, 1973:349). A tradução-texto é definida como uma linguagem-sistema não compósita nos seus registros, não inconsistente. Ela mantém na re-enunciação a contradição do texto estrangeiro (Meschonnic, 1973:364). Meschonnic constrói e teoriza uma relação de texto a texto, não de língua a língua. A relação interlingüística vem pela relação intertextual, e não o inverso (Meschonnic, 1973:314). A tradução de um texto é a produção de um texto na língua de chegada, sempre mantendo uma relação com o texto de partida.

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante. [...] Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure et non figure pour non figure (Meschonnic, 1973:315-316).

O envelhecimento de uma tradução diz respeito a uma tradução não-texto, assim como o envelhecimento de uma escrita refere-se a uma escritura-ideologia: “étant passivement la production d'une idéologie, elle

“passe avec cette idéologie” (Meschonnic, 1973:321). Enquanto escritura, a tradução-texto pode ser literatura. “Toute écriture est plus ou moins littérature. S’il y a intégration totale dans l’idéologie, il n’y a plus écriture mais sous-littérature” (Meschonnic, 1973:141). Uma tradução-texto não envelhece, ela se transforma, sendo ela própria uma transformação do texto de partida. A escritura transforma a escritura e a ideologia em outra escritura e ideologia. Se não modifica o significado mesmo de seu próprio texto, deixa de ser lida, envelhece.

O intraduzível como texto é o efeito cultural resultante de razões históricas. O intraduzível é social e histórico, não metafísico (Meschonnic, 1973:309), é apenas uma idéia, não uma natureza. É um clichê recente, romântico (Meschonnic, 1973:351), fruto da estética e da lingüística idealista que colocam as contradições inerentes ao traduzir (língua de partida e de chegada, época e época, cultura e cultura, etc.) num absoluto a-histórico (Meschonnic, 1973:358). A poesia não é mais difícil de traduzir que a prosa. Esta noção está ligada à noção de poesia como violação das normas da linguagem, e não como uma prática específica da linguagem (Meschonnic, 1973:313). Não existe a poesia, a prosa, mas a linguagem de um texto (Meschonnic, 1973:213). Uma teoria da linguagem que exclui a gramática da poesia de uma linguagem de um texto, e só vale para a produção de enunciados correntes é uma teoria doente, pois a literariedade não é uma exceção mas um funcionamento da linguagem (Meschonnic, 1973:215). “Traduire un poème est écrire un poème” (Meschonnic, 1973:355). Tradução é produção, não reprodução (Meschonnic, 1973:352). Um tradutor é um *criador*, um transformador, um re-enunciador, um leitor-escritor. “Un traducteur qui n’est que traducteur n’est pas traducteur, il est introducteur” (Meschonnic, 1973:354).

Em suma, na teoria da tradução de Meschonnic a tradução é possível, e o é porque é escritura, re-escritura, re-textualização, tradução-texto.

Característico da escritura, nesta teoria histórico-materialista, é seu fator histórico-social, ou seja, o sujeito-escritor se inscreve enquanto inscreve e escreve o seu meio. A tradução não pode, pois, ser cópia nem transparência, porque na tradução se inscrevem um sujeito e uma realidade histórico-sociais. Disso resulta a concepção de que a tradução-escritura, escritura de uma sociedade, é descentramento, relação entre dois textos em duas línguas-culturas até ao nível lingüístico. O conhecimento deste processo histórico-social de textualização provém da aquisição de uma instrumentação específica para uma análise, crítica e prática histórico-sociais da tradução. O ponto central desta teoria com a de Walter Benjamin é o de, na tradução, produzir um *texto* em língua de chegada próprio da língua de chegada.

## TRADUÇÃO COMO FORMA

“A tradução é uma forma” (Benjamin, 1980:09). A partir desta tese central, Benjamin reconceitua a tarefa do tradutor: trans-pôr, trans-formar. Entenda-se, formar noutra língua, re-formar na língua da tradução a arte do original. Esta tese, que aparece em *Die Aufgabe des Übersetzers (A Tarefa do Tradutor)*, de 1923, está fundamentada em uma concepção de linguagem que Walter Benjamin constrói ao longo de sua obra; os textos vão se interligando e se complementando. Para esclarecer sua concepção de tradução como *forma*, Benjamin a define também negativamente, isto é, naquilo que ela não é. Tradução não é recepção, não é comunicação, não é imitação. *Tradução é uma forma.*

Na composição da teoria benjaminiana da linguagem, aparecem diferentes aspectos: (1) a linguagem humana enquanto um dom divino, (2) a linguagem humana como uma capacidade imitativa, (3) a linguagem humana enquanto gesto e som e como fruto de um processo social, e (4) a possibilidade da tradução da linguagem humana enquanto tradução das essências.

Quanto aos gêneros de linguagem, em W. Benjamin, encontram-se: (1) a linguagem edênica, do conhecimento puro através da nomeação das coisas, (2) a linguagem humana, terrestre, babilônica, hodierna, da comunicação e (3) a linguagem muda das coisas. A linguagem humana, *pós-queda*, é apenas um reflexo da edênica. Aquela só produz conhecimento na *intuição* da essência desta. A linguagem humana pós-queda é incapacidade de conhecimento, é comunicação, é divisão e dispersão, mas, na obra de arte lingüística com sua possível tradução, participa de uma realidade soteriológica, de redenção e revelação, de agoridade (que pode se concretizar no presente).

“As línguas se complementam a si mesmas em suas intenções” (p.14), por isso deve-se distinguir na intenção de um significado (*das Gemeinte*) o modo-de-significar (*Art des Meinens*), ou, como na proposta de tradução de Paul de Man, entre o *vouloir dire* e o *dire*.

Nas palavras *Brot* e *pain* (pão) o significado é, na verdade, o mesmo; não o é, ao contrário, o modo de significá-lo. É no modo de significar que ambas as palavras significam algo diferente para o alemão e para o francês, e não são cambiáveis entre si, e em última instância, anseiam se excluir; é no significado, porém, tomado em sentido absoluto, que significam o mesmo e o idêntico. Enquanto o modo de significar se opõe nestas duas palavras entre si, ele se completa em ambas as línguas, das quais provêm. E, na verdade, o modo de significar se completa nelas no significado. (Benjamin, 1980:14)

A obra (*Dichtung*) do poeta (*Dichter*) é fruto do poetizar (*dichten*). O tradutor (*Übersetzer*) deve re-poetizar (*umdichten*) para re-criar aquela obra (*Umdichtung*). O tradutor torna-se, pois, re-poetizador (*Umdichter*). O prefixo alemão *um* exerce aqui um papel diferenciador fundamental entre o poeta e o tradutor, entre a poesia e a tradução. Um papel que passa pela questão do *sentido* e da *forma*. Através, ou melhor, na obra de arte literária, sob uma forma própria, o poeta expressa e imprime um sentido. Na tradução, o tradutor se isenta da criação deste sentido, já presente no original; sua tarefa não é criar, mas re-criar a criação. Seu principal objeto não é o sentido mas a forma. Se o poeta trabalha na relação língua-sentido, o tradutor trabalha na relação língua-língua. E a re-criação do sentido não é possível sem considerar a materialidade da forma na qual está impressa.

“A tradução é uma forma”. A reprodução da forma não significa a pura reprodução da sintaxe ou a literalidade das palavras. Isto geralmente apenas conduz à incompreensão do sentido. A tradução pode trazer para a forma de sua própria língua, para o seu modo de significar, o modo de significar do original. Nesta conquista do modo de significar na forma da

língua da tradução dá-se também o desvelamento da linguagem do original e da língua pura. No confronto de duas línguas, a tradução cria entre elas uma complementaridade que revela, muitas vezes, um sentido antes despercebido na língua do original. Sentido que reflete a língua pura. Um determinado significado, encoberto nos originais, pode se exprimir na sua traduzibilidade. Esta tese de Benjamin é também tratada por Heidegger ao refletir sobre a tradução de textos filosóficos:

Para a tradução, o trabalho do pensamento se acha transposto no espírito de uma outra língua e sofre assim uma transformação inevitável. Mas esta transformação pode tornar-se fecunda, pois ela faz aparecer sob uma nova luz a posição fundamental da questão. (Heidegger, 1968, *apud* Meschonnic, 1973:319)

Quanto mais plena de forma uma obra - entenda-se, quanto maior for sua poeticidade -, maior será sua traduzibilidade: a essência não está no comunicável, mas no *poético*, naquilo que é intuído, re-conhecido, mas mal dito, incomunicável. E o poético só pode ser traduzido no poético. A complementaridade das línguas na língua pura visa sempre a perfeição da linguagem, que se realiza no indizível, no silêncio. E aqui, lembrando Platão, podemos fazer uma comparação: assim como para Platão<sup>5</sup>, o grau mais elevado a que um homem pode almejar e atingir é o do conhecimento das Idéias, que só se dá por intuição, numa contemplação silenciosa, só podendo ser expresso em palavras por aproximações e analogias, também para Benjamin o fim último é a contemplação da Idéia, da essência, revelada pela língua da verdade, língua pura, a qual é jamais plenamente alcançada, mas que pode ser intuída a partir da complementaridade de sentido possibilitado na tradução. A tarefa do tradutor é provocar o amadurecimento, na tradução, da semente da língua pura, podendo desvelar significados ocultos na língua do original.

---

<sup>5</sup> Os livros VI, VII e X da *República* (Ed. Universitaria: Buenos Aires, 1973, 7a.ed. Trad. de Antonio Camarero.) apresentam uma síntese da teoria do conhecimento platônica.

Se Benjamin, com seu idealismo, sua concepção dualista de sentido e forma, essência e língua pura, se opõe a Meschonnic, com seu materialismo, deste se aproxima na visão de tradução como re-poetização. A *re-poetização* benjaminiana na língua de chegada da poeticidade do original é passível de identificação com a meschonniciana *re-textualização*, produção mas não reprodução, texto próprio da língua de chegada. Junto a elas, a teoria de equivalência catfordiana oferece elementos para a prática da tradução, para a possibilidade de re-textualização.

## A EQUIVALÊNCIA DE TRADUÇÃO

Catford apresenta uma teoria lingüística da tradução, na qual se consideram as relações da língua como atividade intralingüística, com níveis e categorias formais da lingüística geral, e como atividade extralingüística, com seus meios de expressão e as situações, sempre únicas, quando da produção lingüística.

Sua teoria lingüística da tradução é a da equivalência. Tradução enquanto equivalência, na definição de Catford, é “a substituição de material *textual* numa língua (língua fonte - LF) por material textual *equivalente* noutra língua (língua meta - LM)” (Catford, 1980:22). Entendendo-se texto como “qualquer extensão de língua, falada ou escrita, que se põe em discussão”, co-extensiva ou não com “qualquer unidade formal literária ou lingüística” (Catford, 1980:23). Esta teoria considera a tradução possível quando há equivalentes de tradução, e os há quando podem ser “comutáveis em determinada situação” (Catford, 1980:54), quando ambos os textos relacionam-se nos traços *funcionalmente* relevantes da situação. O objetivo na tradução deve estar na escolha de equivalentes “com a maior imbricação possível na faixa de situação” (Catford, 1980:55), e não com o mesmo significado. *Na tradução não ocorre transferência de significado, mas substituição de equivalentes.*

A taxionomia da Lingüística oferece a esta teoria lingüística a compreensão e o estudo da tradução em diferentes níveis (gramática, léxico, fonologia e grafologia) e categorias (unidade, estrutura, classe e sistema). Partindo de tais níveis, Catford classifica a tradução com dois termos usados no sentido lingüisticamente técnico: *tradução total* e *tradução restrita*. Na tradução total os níveis de gramática e léxico do texto da LF se substituem por gramática e léxico equivalentes da LM, mas com

substituição não equivalente dos níveis fonológicos e grafológicos. Na tradução restrita, a substituição de material textual equivalente na LM dá-se a apenas um nível, ou gramatical, ou lexical, ou fonológico, ou grafológico.

Para Catford, textos e itens da LF são antes *mais ou menos* traduzíveis que absolutamente *traduzíveis* ou *intraduzíveis*. Uma tradução pode fracassar se for impossível a substituição de traços *funcionalmente* relevantes da situação, que podem encontrar-se em duas categorias: *lingüística* e *cultural*. A impossibilidade lingüística de tradução pode acontecer em casos de *ambigüidade* do texto da LF, e a impossibilidade cultural de tradução, na *ausência* total na cultura da tradução de um traço de situação funcionalmente relevante para o texto da LF. Pode-se também entender a problemática traducional de aspectos culturais como sendo uma variante da de aspectos lingüísticos.

É pertinente reconhecer nesta teoria de tradução elementos aproximativos à filosofia histórico-materialista de tradução de Meschonnic, como a recusa de uma concepção de tradução enquanto tradução de significados por uma concepção enquanto atividade intra e extralingüística, com substituição de equivalentes. Neste sentido, a equivalência catfordiana de tradução, os traços funcionalmente relevantes da situação podem ser lidos como o trabalho na *signifiance*, como a relação intertextual meschonniciana. Por outro lado, elementos como a concepção de texto de Catford, com suas possíveis *tradução total* e *tradução restrita*, a possibilidade relativa de tradução ( $\neq$  “Quand il y a un texte, il y a un tout, traduisible comme tout”, Meschonnic, 1973:349), a heterogeneidade entre língua e cultura, a impossibilidade de tradução frente a uma ambigüidade ( $\neq$  “La polysémie est indissociablement langue et culture”, Meschonnic, 1973:310), distanciam e separam teoricamente os dois pesquisadores.

Apesar do idealismo de Benjamin e de Catford, reconhece-se que, como Meschonnic, todos se preocupam com a escritura na língua de tradução, seja enquanto *re-criação do modo-de-significar* do original, seja enquanto *substituição de equivalentes*, seja enquanto *re-enunciação histórica*. Diferentes concepções de tradução podem, assim, produzir o mesmo efeito.

A relação entre o texto de partida e o texto de chegada implica também um estudo sobre a relação entre *texto* e *contexto*, tanto no que se refere ao texto-fonte, como ao texto-alvo. Essa questão da contextualização de uma obra literária já foi muito discutida pela Filologia, pelo Marxismo e pelo Estruturalismo - para mencionar as linhas de discursos que marcaram mais fortemente a reflexão sobre o assunto -, e atualmente é repensada também pela Análise do Discurso.

Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (1995) apresenta o pensamento da AD, de linha francesa, sobre a problemática *texto-contexto*, a qual trabalha sobre “uma nova concepção do fato literário, a de um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis” (Maingueneau, 1995:X).

Embora o assunto seja de grande importância, pois envolve um procedimento de análise e compreensão da obra literária, não é discutido aqui, mas apenas tomado como uma das etapas do processo tradutório, para a qual o tradutor não pode deixar de atentar. E, entre os teóricos da tradução que abordam este tema, encontra-se George Mounin, da linha filológica.

## O TRADUTOR COMO ETNÓLOGO E FILÓLOGO

Há um antigo e importante problema teórico sobre a tradução de textos de culturas historicamente extintas, tratado também por G. Mounin em *Problemas Teóricos da Tradução* (1975).

Para Mounin, ao tradutor não basta o conhecimento puramente lingüístico, é necessário que ele se torne também um etnólogo, ou no caso de línguas ditas “mortas”, isto é, pertencentes a sociedades historicamente extintas, que se torne um filólogo.

Suponhamos, diz Bréal, que para conhecer as magistraturas romanas só contamos com a etimologia e não com a história de termos como *consules* (os que tomam assento juntos), *praetor* (o que caminha na frente), *tribunus* (o homem da tribo), etc.: nós leríamos os textos latinos, sem entretanto, os compreender. (Mounin, 1975:215-216)

A tradução não é uma operação apenas lingüística; o lingüístico associa-se a um contexto cultural. A tradução é “uma operação sobre fatos a um só tempo lingüísticos e culturais, mas cujos pontos de partida e de chegada são sempre lingüísticos” (Mounin, 1975:215). Para traduzir uma língua estrangeira é preciso preencher, *primeiramente*, dois requisitos, onde cada um é necessário e nenhum é suficiente por si: estudar a língua estrangeira, e estudar sistematicamente a etnologia da comunidade.

Se chamarmos *etnografia* à descrição completa da cultura total de uma determinada comunidade, e se dermos o nome de culturas ao conjunto de atividades e de instituições através das quais esta comunidade se manifesta (tecnologias, estrutura e vida social, organização do sistema dos conhecimentos, direito, religião, moral, atividades estéticas), poderemos endossar a seguinte definição (proposta por Trager para sua “metalingüística”): “As relações entre a linguagem e cada um dos outros sistemas culturais conterão todas as significações das formas lingüísticas e constituirão a metalingüística desta cultura”.[...] O conteúdo da semântica de uma língua é a etnografia da comunidade que fala esta língua. (Mounin, 1975:214)

Há um caso, prossegue Mounin, onde o recurso à etnografia como meio de acesso às significações se revela impossível: aquele dos textos que expressam “visões do mundo” e de “civilizações” que não existem mais. Recorre-se então à história como descrição etnográfica do passado, à filologia. A filologia é “o conhecimento integral de civilizações determinadas” (Santoli, *apud* Mounin, 1975:224). Paralelamente à etnografia, que nos permite penetrar as “visões do mundo” e as “civilizações” *atuais* diferentes das nossas, a filologia nos permite penetrar as “visões do mundo” e as “civilizações” passadas em relação às nossas.

A filologia foi chamada “a mais difícil arte de ler”. Ou seja, o papel da filologia consiste em determinar o conteúdo de um documento lavrado em língua humana. O filólogo quer conhecer a significação ou a intenção daquele cuja fala é conservada através da escrita. Deseja igualmente captar a cultura e o meio no interior dos quais este documento nasceu e compreender as condições que permitiram sua existência. Trata-se, geralmente, de escritos antigos, embora o método filológico também possa prestrar-se à interpretação de documentos contemporâneos. Para o filólogo, a ciência da linguagem propriamente dita (...) é apenas um conjunto de meios para atingir o sentido contido na palavra escrita ou falada (Malmberg, 1966:09, *apud* Maingueneau, 1997:09).

A tradução de textos de culturas historicamente extintas trabalha sobre a fala conservada através da escrita, que, como é entendida aqui, não merece o estigma de “língua morta”.

## DA VIDA DE UMA LÍNGUA MORTA

Concebendo a tradução como “interação de duas poéticas” não se pode conceber que haja tradução de línguas ditas “mortas”. Pelo menos no domínio lingüístico-literário, todas as línguas-culturas quando se prestam à leitura e à tradução revelam-se ativas e redivivas. Do contrário não poderiam produzir sentido: estariam mortas. No caso do latim, objeto de investigação neste trabalho, sua morte diz respeito apenas a um aspecto sócio-funcional: à forma de uma prática lingüística específica realizada em determinado tempo passado: a da literatura do século I a.C. O latim apenas não é mais praticado sob algumas formas e em alguns domínios específicos. A prática de tradução do latim e seu ensino acadêmico atual testemunham a vida da língua. Sob outro ângulo ainda, as línguas neolatinas são resultado da evolução e transformação do latim, são, assim, formas modernas do latim. A generalização da morte do latim equivaleria a dizer, por exemplo, que o português é uma língua morta só porque o estilo de Camões não é mais presente na atualidade (Resende, 1996:07). Traduzir do latim é, assim, revelar a vida do latim, e na forma em que fora praticado por uma sociedade historicamente extinta. É fazê-lo pulsar novamente nesta forma para poder auscultá-lo com ouvidos atuais. Esse acontecimento se realiza através do tradutor.

É parte, pois, da tarefa do tradutor, segundo Mounin, o tornar-se um etnólogo e um filólogo. Ainda que o procedimento de análise do texto-contexto seja distinto conforme a linha de pensamento que o utiliza, chama-se a atenção para o conhecimento do contexto da obra, dos fatores implicados em seu surgimento, e sua significação.

No capítulo seguinte são oferecidos alguns elementos que podem contribuir para uma situação histórico-social do *corpus*.

## CAPÍTULO 2

### A HISTÓRIA DE HORÁCIO ( E DE SUA *ARS* )

Exegi monumentum aere perennius.

*Horácio, Odes, III, XXX*

Construí um monumento mais perene que o bronze.

De Horácio e sua Época - Da Língua de Horácio - Da *Ars* de Horácio

#### O TEMPO DE HORÁCIO

Sem exagero, posso afirmar: quem não conhece a Roma dourada não pode dizer que realmente viveu. Ouvis aqui centenas de línguas. Podeis aqui estudar as características de todos os povos. Nós temos aqui mais gregos do que Atenas, mais africanos do que Cartago. Podeis aqui encontrar todos os produtos do mundo sem viajar pelo mundo. O que desejais, meu senhor, algodão espanhol, seda chinesa, queijo dos Alpes, perfumes árabes, drogas medicinais do Sudão? Ou desejais as notícias mais recentes? No Forum e no Campo de Marte é-se perfeitamente informado quando os preços dos cereais no Alto Egito caem, quando um general, no Reno, profere um discurso insensato [...] Nenhum estudioso pode trabalhar sem nossas bibliotecas. Nós temos tantas estátuas como habitantes...<sup>6</sup>

#### ASPECTOS SÓCIO-POLÍTICOS

A Roma de Horácio, no século I a.C., é o maior centro político e econômico do Mediterrâneo, mas também sofre graves crises econômica, política e social. As Guerras Púnicas e o expansionismo de Roma provocaram profundas alterações na sociedade romana. O exército e o Estado se enriqueceram graças à constituição de *províncias* em torno da

---

<sup>6</sup> FEUCHTWANGERS, Lion. *Der Jüdische Krieg. Apud* ERNSTBERGER, Reinhold e RAMERSDORFER, Hans. *Roma b I - Texte und Übungen*. Bamberg, C.C. Buchners Verlag, 1995, 2a. ed. p. 89. A “guerra judia” aconteceu em 60-70 d.C. No romance, um senador romano instrui um estrangeiro sobre a vida em Roma.

bacia mediterrânea, contudo geraram também a formação de grandes latifúndios, a degradação da pequena propriedade, a predominância do trabalho escravo, a concentração de desocupados nas cidades. O poder político se achava concentrado nas mãos de poucos e o descaso com a população gerava revoltas e guerras civis.

Depois do assassinato de César<sup>7</sup> (Gaius Iulius Caesar, 100-44 a.C.), com Otaviano Augusto (Gaius Octavius Augustus, 63-14 a.C.) no poder, não sem grandes lutas e disputas, terminam as guerras civis italianas, mas também é o fim da República. O século I a.C. assiste ao surgimento de governos ditatoriais. Após as tentativas, fracassadas sob Sula (Lucius Cornelius Sulla, 138-78 a.C.) e Júlio César, de estabelecimento de uma ditadura, Otaviano Augusto, finalmente, consegue fundar uma monarquia duradoura, o principado romano. O Império Romano sob Augusto atinge um dos pontos altos de sua história, com prosperidade econômica, paz e segurança, e florescimento cultural. Estes fatores constituíram a noção do século de Augusto, a época augustiana.

#### ASPECTOS ARTÍSTICO-LITERÁRIOS

Augusto subvencionou a produção artístico-literária no interesse de sua política.

A substituição da República pela Monarquia transformou completamente as condições de desenvolvimento da atividade literária. A prosa, de modo especial a eloquência, entra em declínio; a poesia, entretanto, atinge o apogeu. Compreende-se que, não mais existindo a liberdade de expressão dos tempos republicanos, a oratória tenha recebido um golpe mortal. (Giordani, 1968:242)

---

<sup>7</sup> Considerando o uso tradicional brasileiro de aportuguesamento de nomes latinos mais conhecidos, como Júlio César, Horácio, Augusto, etc., optei pelo aportuguesamento de todos os nomes latinos, acompanhados de sua forma latina quando citados pela primeira vez no texto.

A nova ordem política de Augusto atuou mesmo sobre a estrutura artística de composições literárias: a *Eneida*, por exemplo, estruturada sobre um único herói teria sido provavelmente inimaginável e insustentável sem a realidade do Principado em Roma, assinala Michael von Albrecht (1987:10).

Já nos primeiros anos do Principado, Roma oferecia a imagem de uma intensa vida literária. Dentro dos moldes helênicos, Asínio Pólio (Gaius Asinius Pollion), amigo de Augusto, fundou a primeira biblioteca pública, e introduziu o costume da leitura de poetas. Nesta época, a alta sociedade freqüentava os *auditoria*, salões de leitura pública, para ouvir as *recitationes*, leituras em voz alta. O século I a.C. foi de fato o século da literatura. Os escritos clássicos que chegaram até nós parecem ser apenas uma parcela da literatura que se produziu. Mas também havia mediocridade. Horácio, na *Epístula a Augusto*, se manifesta contra os muitos que se põem a escrever sem saber fazê-lo. Paralelamente, se desenvolvia o comércio da literatura. Para suas bibliotecas particulares, os romanos ricos e amantes das letras mandavam copiar livros por escravos especializados chamados *librarii* ou *amanuenses*. Existiam em Roma numerosos livreiros (*bibliopolae*) e editores (*librarii*), sendo que muitos exerciam as duas funções. Os vendedores de livros usados chamavam-se *libelliones*. “Esses negociantes de livros possuíam equipes de escravos especializados que reproduziam cópias das obras literárias obtendo, não raro, apreciável lucro à custa, geralmente, dos legítimos [autores] e não levados em conta direitos autorais” (Giordani, 1968:225). Sobre o processo de produção de livros naqueles tempos e sua importância sócio-econômica escreve Emanuel Araújo:

A produção de livros, especialmente a partir do século II a.C., aumentara a ponto de registrar-se um comércio de vulto naquele setor, abrangendo pelo menos todo o mundo mediterrâneo e a França. [...]

Assim, afora o trabalho restrito de alguns filólogos que exercitavam a crítica textual, a regra era a produção em série ou ‘produção em massa’ para atender a uma demanda impressionante para a época. A figura do *librarius* (copista, depois livreiro e encadernador a um só tempo) tornou-se importante nesse fluxo comercial, e alguns ficaram famosos, sobretudo Tito Pompônio Ático (109-32 a.C.), que produzia e divulgava ‘tiragens’ de quinhentas a mil cópias, tanto em Roma quanto nas províncias, além dos irmãos Sosii (século I a.C.) e de Trifão (século I d.C.). Apesar da quantidade de exemplares, essas pessoas (ou especialistas contratados, neste caso aproximadamente como os atuais editores-de-texto) tinham de conferir o trabalho do escriba e do revisor *em cada cópia*, de modo a colocar no mercado exemplares tidos como satisfatórios.

Os livros eram transcritos por copistas profissionais, que reproduziam em grupo, simultaneamente, o texto ditado por uma só pessoa; tal sistema, como é óbvio, levava à excessiva multiplicação de variantes, do que já se queixava Cícero a seu irmão: “Quanto às autênticas obras latinas, já não sei a quem devo recorrer, tão incorretamente são escritas e vendidas”. A bibliofilia, com seus naturais aficionados-colecionadores de obras raras, surgiu nessa época, e com ela a falsificação: há testemunhos suficientes para culpar muitos *librarii* de porem os rolos de papiro em montes de trigo para que amarelassem; assim, parecendo mais antigos, eram vendidos por preços mais altos. (Araújo, 1986:38-39)

Homens ricos e influentes dedicavam-se ao fomento da literatura e da arte. Ao lado de Asínio Pólio distinguiam-se principalmente Mecenas (Gaius Maecenas, ?-8 a.C.), protótipo e modelo de todos os protetores e amigos das artes, e Messala Corvino (Marcus Valerius Messalla Corvinus, 64 a.C.-8 d.C.), representante da velha aristocracia romana. Mecenas patrocinava artistas já confirmados - como Virgílio (Publius Vergilius Maro, 70-19 a.C.) e Vário (Lucius Varius Rufus, ?), exceção feita a Horácio -, enquanto Messala Corvino também patrocinava jovens de talento ainda desconhecido. Do círculo deste tomavam parte Tibulo (Albius Tibullus, ca.50-19 a.C.), Sulpícia (Sulpicia, ?), Ovídio (Publius Ovidius Naso, 43 a.C.-17 d.C.). Parece que a relação de Messala com seus amigos não fazia com que estes se sentissem como “clientes”, como era o caso de Virgílio e de Horácio, apesar de toda a liberalidade de Mecenas. Também relativamente ao Imperador, os dois grupos se posicionavam de formas

distintas: apenas Mecenas e seu grupo pertenciam ao círculo de amizades pessoais de Augusto.

Uma das personalidades literárias que se destaca, nesta época, é Horácio. O poeta vivenciou os acontecimentos capitais da história romana, quando o Império Romano caminhava para seu ápice, sob a ditadura de Augusto, época da *pax Romana* sucedendo às graves guerras civis, século do aperfeiçoamento máximo da língua, das artes e da literatura romanas.

#### ASPECTOS BIOGRÁFICOS

As fontes biográficas sobre Horácio são poucas: o relato de seu primeiro biógrafo, Suetônio (Suetonius Tranquillus, séc. II), secretário particular do Imperador Adriano (Publius Aelius Hadrianus, 76-138); mais alguns detalhes dados pelo gramático Helênio Acron (Helenius Acron, séc. II) e pelo comentador Porfírio (Porphyrios, séc. III). Por outro lado, os versos de Horácio constituem também uma das principais fontes de informações sobre sua vida. O Horácio que compomos aqui restringe-se às informações de alguns estudiosos (ver bibliografia), dentre os quais, norteamos-nos por Manfred Simon (1990), Jean Bayet (1985), e J.-B. Lechatellier (1927).

Horácio, parece, soube gozar a vida, com moderação e equilíbrio, no espírito do seu “carpe diem”. Soube usar de sua capacidade intelectual para garantir sua existência, digna e confortavelmente, ainda que para isso tenha precisado mudar seu discurso político, passando da defesa dos ideais republicanos ao enaltecimento dos valores monárquicos de Otaviano Augusto. O poeta venusiano que, em 42 a.C., em Filipos, lutara pela República, encontra-se ao lado de Augusto, em 31 a.C. na batalha do Ácio, pela Monarquia. Após a vitória no Ácio, a queda de Alexandria e a morte

de Antônio (Marcus Antonius, 82-30 a.C.) e Cleópatra (69-30 a.C.), Horácio aproximou-se progressivamente da política de Otaviano. Certamente nem tudo foi apenas aparência: Horácio amava a paz e a tranquilidade, valores que Augusto efetivamente defendeu durante seu governo. Além do que, Horácio, aparentemente, não tinha razões tão irremovíveis para lutar cegamente pelos ideais republicanos ou monárquicos, não possuía uma ascendência familiar que o obrigasse moralmente a uma determinada posição política. Não renegou seu passado republicano nem seu papel na guerra de Filipos, e sempre que se referiu a Otaviano Augusto, em suas poesias, o fez com reservas. A única epístola dirigida ao imperador foi escrita a pedido deste, bem como o famoso *Canto Secular*, composto sob encomenda de Augusto. Defendeu acima de tudo a própria liberdade e independência, e não se deixou seduzir pelo poder, como quando declinou o convite de Otaviano Augusto para ser seu secretário particular. No usufruto de todo seu tempo para si, seus estudos e sua criação literária, acabou produzindo uma obra imortal. Seu curriculum vitae é pouco comum: oriundo de uma das mais baixas classes sociais atingiu o mais alto círculo da sociedade romana e tornou-se um dos grandes representantes da cultura da era augustiana.

Originário de uma pequena cidade agrícola na fronteira entre Apúlia e Lucânia, Venúcia, colônia romana ao sul de Roma, Horatius Quintus Flaccus nasceu no dia 08 de dezembro de 65 a.C., filho de um liberto, um ex-escravo, dono de uma pequena propriedade rural. A vida campestre marcou fortemente a alma do poeta venusiano e refletiu-se em sua obra. Mudaram-se, Horácio e seu pai, para Roma por volta de 55 a.C. Na *Vrbs*, o pai consegue que Horácio receba excelente formação, então destinada quase que exclusivamente aos filhos dos senadores e cavaleiros. Durante o período de aproximadamente 10 anos de escola, Horácio estudou gramática, retórica, filosofia, literatura latina e grega. Sua obra também revela um grande conhecimento de Homero e da Mitologia. Em 48 a.C.

Horácio viaja para a Grécia a fim de estudar filosofia, junto aos professores da Academia platônica, e literatura grega. São desta época seus primeiros contatos com o Epicurismo e o Stoa, significativos para sua obra artística posterior. Convencido por Brutus (Marcus Iunius Brutus, 85-42 a.C.) a lutar pelos ideais republicanos, Horácio deixa a Grécia e vai para o campo de batalha como comandante de uma legião romana de soldados. É vencido em 42 a.C. pelo exército de Antônio e Otaviano. Anistiado, tem seus bens confiscados e, de volta à Itália, sobrevive com um emprego de *scriba quaestorius* (secretário do tesouro e dos arquivos do Estado). E começa a escrever.

Horácio foi apresentado a Mecenas em 38 a.C., por Virgílio e Vário, que já haviam alcançado a celebridade e gozavam dos favores de Mecenas. Horácio contava então 26 anos, e Mecenas cerca de 30. Horácio e Mecenas tornaram-se grandes amigos até o final de suas vidas. Mecenas liberou Horácio de preocupações materiais, dando-lhe a possibilidade de dedicar-se integralmente à literatura, presenteando-lhe propriedades em Roma e no campo, e escravos. Boa parte de sua obra foi produzida no campo. Morreu com 57 anos de idade, em 27 de dezembro de 8 a.C. Sobre seu temperamento e seu classicismo, escreve J. Bayet:

Horacio es un espíritu delicado muy amante de sí mismo, aunque muy abierto a los espetáculos externos. Su agudeza psicológica, su inspiración, su espontaneidad mundana le permitieron hacer las delicias de la sociedad más escogida de Roma dando satisfacción a su epicureísmo práctico y sin perder su libertad. Gozó los placeres de un lujo sin estridencias, banquetes en la ciudad, conversaciones delicadas, y también los goces más secretos del paseante ciudadano, indolente, al que nada pasa inadvertido. (Bayet, 1985:224)

El clasicismo de Horacio posee una medida totalmente helénica; es la expresión de un temperamento de artista, muy fino, sensual y delicado a la vez, muy equilibrado. El modo de que goza de la vida sin comprometer su dignidad, su desprendimiento escéptico o irónico, gracias al cual la fantasía y la recta razón se armonizan en él, son rasgos que lo relacionan con los griegos más cultivados del siglo IV. (Bayet, 1985:238)

## A LÍNGUA DE HORÁCIO

O latim, língua oficial do Império Romano Ocidental, “uma língua viva em diversas áreas até o século XIX” (Burke,1993:42), e a língua oficial da Igreja Católica até nossos dias, era, quando da fundação de Roma, não mais que um dos dialetos existentes na península itálica, falado no Latium. O desenvolvimento e ascensão do latim acompanham pari passu a história econômica, política e social do Império Romano.

O Latim, língua dos romanos e relicário do pensamento de Roma e de sua brilhante civilização, pertence à grande família das línguas indo-europeias. Cumpre, porém, notar que essa língua polida dos vigorosos escritores do período áureo da literatura latina não saiu já, assim, burilada do primitivo indo-europeu. Fruto amadurecido de uma prolongada elaboração, representa o momento de seu maior esplendor. Este momento, pois, no decurso de sua alongada história, fora precedido de vários estágios perfeitamente demarcados, e a ele se seguiram outros estágios subseqüentes, que iriam culminar na formação das línguas românicas hodiernas, as quais nada mais são do que o próprio Latim transformado através do tempo e do espaço. (Faria,1957:11)

O latim apresenta características diversas conforme a época e as circunstâncias em que foi usado. O *latim clássico* equivale ao seu mais elevado estágio e, porque preservado através de inúmeras obras literárias, foi a partir dele que se estabeleceram posterior e definitivamente os padrões normativos e regras gramaticais latinos. São desse período as refinadas elaborações e formas de Cícero e César, maiores representantes e modelos exemplares da prosa clássica de sua língua, e é nele que, com Virgílio e Horácio, o latim poético atinge sua perfeição.

A linguagem de Horácio apresenta semelhanças com a de Virgílio, embora Horácio tenha, “dans le choix des tours et des expressions, dans la disposition et l’agencement des mots, quelque chose de plus savant, de plus personnel, par suite, de plus incommunicable. [...] Il admet certaines

constructions, certains termes tombés en désuétude, pour donner au style plus de grandeur” (Lechatellier, 1927:XXI-XXII). Os metros líricos de Horácio foram tomados por ele de modelos gregos. Mas “l’imitation d’Horace n’est pas une simple transposition: les mètres lyriques empruntés par lui au grec ont été adaptés et, dans une certaine mesure, refaits d’après l’esprit et le génie romain” (Lechatellier, 1927:XI).

Sobre a estilística horaciana nas epístolas, Zapién assinala as que considera “constantes principales del estilo de Horacio: a) el uso creador de las figuras literarias en general; b) la armonía expresiva y la aliteración en particular, y c) la peculiar manera de presentar citas, ya textuales, ya livres”. (Zapién, 1986:CXVII).

Lechatellier, na “Introduction” a *Horace*, especificamente na parte III, *Vers e mètres lyriques d’Horace*, na parte IV, *Prosodie et versification d’Horace*, e na parte V, *Langue et grammaire d’Horace*, elenca as muitíssimas elaborações que Horácio faz com sua língua. São apontados aqui alguns procedimentos morfo-sintáticos utilizados na *Ars Poetica*.

Com relação ao vocabulário e à morfologia, Horácio faz uso de *termos e formas arcaicas*, um princípio exposto na *Ars*, v.70-71: *Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus* (Renascirão muitas que já sucumbiram e sucumbirão as que agora são palavras apreciadas, se o uso consentir). Assim, por ex., o verbo *abstare* (v.362: manter-se afastado, estar longe), tomado de Plauto. Defende a *criação de neologismos*, *Ars*, v.48-58, e os cria: *assuere* (v.16: coser); *cinctutus* (v.50: cingido, que traz a veste chamada *cinctus*); *delitigo* (v.94: exceder-se em palavras, exasperar-se); *dilator* (v.172: contemporizador); *immodulatus* (v.263: sem cadência); *impariter* (v.75: irregularmente); *incredulus* (v.188: incrédulo); *intercino* (v.194: cantar no intervalo); *juvenari* (v.246: proceder como um jovem);

*numerabilis* (v. 206: pouco numeroso, numerável); *plausor* (v.154: o que aplaude, aplaudente); *prodigialiter* (v.29: prodigiosamente, de modo maravilhoso); *promissor* (v.138: prometedor); *remisceo* (v.151: confundir); *risor* (v.225: gracejador); *socialiter* (v.258: em boa companhia). Embora evitando e criticando a mistura de palavras gregas e latinas, Horácio algumas vezes faz uso de *palavras e formas de origem grega*, na maior parte expressões técnicas, termos que deviam já estar em uso antes que ele os empregasse: *cyclicus* (v.136: cíclico, do ciclo épico); *iambeus* (v.253: jâmbico).

Com relação à sintaxe, como os poetas seus contemporâneos, Horácio emprega no lugar do advérbio modificando o verbo, o adjetivo concordando com o sujeito ou com o complemento: *uerbaque prouisam rem non inuita sequentur* (v.311: as palavras seguirão não involuntárias o assunto previsto). Emprega o plural no lugar do singular, e o singular coletivo: *Romanus*, v.54. O emprego do nominativo no lugar do vocativo é comum no latim arcaico e na língua dos poetas: *Vos o Pompilius sanguis* (v.292: Vós, ó sangue Pompílio). Horácio multiplica os genitivos, não apenas com os participios presentes tomados adjetivamente, mas com adjetivos correspondentes a verbos transitivos e intransitivos: *timidus procellae* (v.28: temeroso da tempestade); *sagax rerum* (v.218: sagaz para as coisas); *nullius auaris* (v.324: ávidos de nada mais); *indoctus pilae* (v.380: inepto para a bola). Construção com um duplo acusativo com verbos em cuja composição entra uma preposição que rege o acusativo: *intercinere* (v.194: cantar entre): *neu quid medios intercinat actus* (v.194: e não cante nos entreatos coisa alguma). Os participios passados de certos verbos depoentes se empregam às vezes no sentido passivo e no sentido ativo: *inexpertus* (v.125: não experimentado, não tentado). O emprego verbal, excepcional, com o sentido que o grego dá à voz média, isto é, indicando maior engajamento do sujeito na ação: *purgor bilem* (v.302: eu que me purgo da bilis). O grego pode, com certos verbos, dar como sujeito

a um passivo o nome que, com um ativo, seria complemento indireto. Horácio usa de uma liberdade análoga: *invideor* (v.56: sou invejado).

Do aspecto fonológico e fonográfico, importa aqui apenas o reconhecimento de que os versos da *Ars* foram compostos em hexâmetro-datílicos (seis pés com três sílabas, uma longa e duas breves). A prosódia e a métrica, tradicionalmente, são características da linguagem poética. Com relação à prosódia, vale lembrar que, diversamente das línguas neolatinas, o latim trabalha com *duração* ou *quantidade silábica* ou *vocálica*, que é o tempo de pronúncia de uma vogal ou sílaba. Prosodicamente o acento tônico nas palavras latinas recai na penúltima ou antepenúltima sílaba; em regra geral, não se acentua a última sílaba. Com relação à métrica, a poesia latina, assim como a grega, baseia-se na quantidade, enquanto a portuguesa, por exemplo, na tonicidade e número de sílabas. Não possuindo rima, nem se compondo de um número determinado de sílabas, os versos latinos resultam de combinações de sílabas breves ou longas, donde a produção do ritmo. Estas combinações de sílabas longas, denominadas *pés*, que é a menor partícula estrutural do verso, são compostas de duas, três ou quatro sílabas. Horácio escreveu suas epístolas em versos hexâmetros - o hexâmetro, juntamente com o pentâmetro (cinco pés), foram os versos mais empregados na língua latina. Um hexâmetro epistolar horaciano pode ser assim representado: os quatro primeiros pés de um hexâmetro são dátilos (três sílabas - uma longa e duas breves) ou espondeus (duas sílabas longas), o quinto, um dátilo e o sexto, um espondeu ou um troqueu (duas sílabas - uma longa e uma breve):

\_\_ / \_\_ / \_\_ / \_\_ / \_ - / \_ - (4 espondeus, 1 dátilo, 1 troqueu)

\_ - - / \_ - - / \_ - - / \_ - - / \_ - (5 dátilos, 1 troqueu)

Um hexâmetro-datílico da *Ars Poetica*:

*In vitium ducit culpae fuga si caret arte.* (v.31)

*Ao erro conduz a fuga a uma falta, se carece de arte.*

## A *ARS* DE HORÁCIO

Toda a obra de Horácio é escrita em versos. E não é extensa, “circonstance qui sans doute tient moins à l’indolence naturelle dont s’accuse le poète (*Epist.*, II,2,20) qu’au soin extrême avec lequel il polissait ses oeuvres” (Lechatellier, 1927:IV). A ela pertencem dois livros de *Sátiras* (18 sátiras), um livro de *Epodes* (17 epodes), quatro livros de *Odes* (104 odes) e dois livros de *Epístolas* (23 epístolas). Tudo isso pode ser reunido num volume médio de 300 páginas.

A carreira literária de Horácio é, tradicionalmente, dividida em três períodos. No primeiro, que vai dos 24 aos 34 anos de idade do poeta (41-31 a.C.), incluem-se a publicação das *Sátiras* e a composição das *Epodes*. Com a sátira poética, Horácio ressuscita um gênero utilizado pelo poeta romano Lucílio (Gaius Lucilius, ca.180-102 a.C.), no século II a.C. Nela, contudo, desenvolve seus próprios princípios de composição poética: plenamente artística com um lapidar cuidadoso. A sátira serve-lhe como instrumento de polêmica e crítica social. Ela trata de males e perversões da vida do indivíduo e da sociedade (Simon,1990). Horácio as chamava de *Sermones* (conversações, maledicências).

Partout c’est une causerie aimable ou un dialogue sans prétention: l’écrivain marche au courant de sa plume et de sa pensée, sans s’arrêter à un plan étroitement défini, mêlant des fables, des anedoctes au développement de ses idées. La morale d’ailleurs n’a rien de bien relevé, et le ton est légèrement sceptique: c’est par l’arme du ridicule qu’Horace attaque le vice, sans grand espoir, ce semble, de le corriger, mais avec intention de le faire servir à l’amusement du public, et surtout du public lettré (Lechatellier, 1927:V-VI).

Às *Epodes* chamava *Iambes*, por causa do nome do metro empregado. São peças curtas de *sátira lírica*. Nestas, Horácio inicialmente

s'essaie à imiter plaisamment la proverbiale virulence d'Archiloque (VIIe. siècle) mais en choisissant des sujets adaptés à la vie contemporaine et à la mentalité romaine. Puis le ton s'adoucit, l'attaque personnelle, fouguese fait place à l'ironie légère, à la predication morale et civique, à l'expression nuancée de sentiments délicats. (Debidour, 1938:04).

As últimas epodes já são verdadeiras odes, e introduzem o segundo período.

O segundo período vai de 30 à 23 a.C. (dos 35 aos 42 anos de idade), e é dedicado principalmente às *Odes*. Horácio as chamava *Carmina* (composição em verso, poesia). Nelas, ele busca adaptar o lirismo grego ao espírito romano, e imita, basicamente, os líricos eólicos (da região central da Grécia antiga) de Lesbos (Alceu, Safo e Anacreonte, séc. VI a.C.). A obra, contudo, é romana: “par la langue, par l'absolue régularité de la forme métrique, par le retentissement des événements contemporains, par l'inspiration morale et nationale. [...] C'est avant tout l'oeuvre d'un artiste scrupuleux, passionné pour la perfection de la forme” (Debidour, 1983: 04).

O terceiro período, a partir de 23 a.C., engloba todas suas outras obras. É aqui que aparecem, além do *Canto Secular*, o *Livro IV das Odes*, e as *Epístolas*. Na maturidade, Horácio cultiva preferencialmente a poesia familiar, ou seja, as cartas em versos endereçadas a determinadas pessoas. T. H. Zapién divide as epístolas de Horácio em três grupos, em função dos destinatários: “a) las dirigidas a personas importantes en mayor o menor medida; b) las redactadas para algunos jóvenes, ya sean aristócratas, ya de una clase inferior, pero deseosos de obtener el éxito; c) las referentes al trato con los grandes personajes cuya protección se solicita.” (Zapién, 1986:LXVIII).

As *Epístolas* compõem “la partie la plus achevée, la plus parfaite de l’oeuvre d’Horace” (Lechatellier, 1927:VI). As cartas eram, na Antiguidade, e praticamente até o advento do telefone, do telegrama, do telex, do fax, do e-mail, o mais importante meio de comunicação. Conhece-se, por isso, do mundo antigo todo um sistema estruturado de epistolografia com grande variedade de formas. Horácio também contribuiu para o enriquecimento de tal sistema:

De l’épître en vers il fut vraiment le créateur. [...] L’épître est une lettre en vers; il y faut donc les qualités de la lettre: aisance, simplicité, naturel. (Richard,1944:XXVII)

A epístola em verso, da qual “ele foi realmente o criador” - embora já houvesse algumas tentativas esporádicas de cartas em verso, como a de Catulo sobre a morte de seu irmão (LXVIIIa) -, é, de certa forma, uma derivação da sátira. Como a sátira, a epístola combina dois elementos próximos: considerações morais ou literárias e suas aplicações pessoais. Diferente da sátira, a epístola só raramente é agressiva. Na verdade, é uma carta em versos endereçada a uma pessoa, o que lhe dá um caráter distinto: “le choix du sujet et des idées, le ton même de l’auteur est, en partie au moins, déterminé par le caractère, l’âge, la situation de celui à qui il s’adresse” (Lechatellier, 1927:VI). Também às *Epístolas*, assim como às *Sátiras*, Horácio chamava de *sermones*. Em seu entendimento, este gênero literário não estaria no mesmo nível elevado da poesia, e apenas se diferenciava da prosa por estar em forma de versos. A crítica literária posterior não aceita este rebaixamento, sobretudo em se tratando das epístolas horácianas, que considera uma verdadeira obra de arte poética.

As epístolas de Horácio podem ser divididas, quanto ao assunto, em dois grupos: as epístolas de estudos históricos ou teóricos de literatura, e as de detalhes da vida prática ou de considerações morais e filosóficas. Ao primeiro grupo, que aqui mais nos interessa, pertencem a epístola a

Augusto, a segunda epístola a Júlio Floro (Iulius Florus), a epístola XIX do primeiro livro e a epístola aos Pisões.

### A EPÍSTOLA AOS PISÕES

Composta em 476 versos hexâmetros, a *Epistula ad Pisones* pertence ao livro segundo das *Epístolas*, participando do conjunto de suas mais de 20 cartas, escritas em sua maioria a destinatários específicos. Sua importância, porém, enquanto obra teórica a torna um texto independente. A *Ars Poetica* é um texto essencialmente “teórico”, e é tratado por teóricos da literatura, pouco tempo depois de sua publicação, como um “texto científico” (Schäfer, 1989:56). É o famoso professor de retórica Quintiliano (Marcus Fabius Quintilianus, 35-95 d.C.), em sua *Institutio Oratoria* (1,8,3), quem a nomeia com o imponente título de *Liber de Arte Poetica*.

As dificuldades de uma datação precisa para a *Epístola aos Pisões* ainda desafiam os estudiosos. Pode-se, porém, crer que tenha sido escrita depois da *Epístola a Floro* e anteriormente à *Epístola a Augusto*, isto é, pelo ano 15 a.C. e publicada poucos anos antes da morte do poeta.

Os destinatários desta carta, evocados no verso 6, acredita-se sejam os Pisões, membros da linhagem Calpurnia, uma família que pretendia descender do rei Numa. Sabe-se também que são três: dois filhos e seu pai. Parece tratar-se de L. Calpurnius Piso, que foi cônsul em 15 a.C., depois *legatus Augusti* na Ásia e na Macedônia, entre 13 e 11 a.C. Foi também *pontifex* (sacerdote encarregado sobretudo da jurisprudência religiosa) e exerceu as funções de *praefectus Vrbi* (delegado, na ausência do Príncipe, para a administração da cidade), sob o reinado de Tibério (Tiberius Iulius Caesar Augustus, 42 a.C.-37 d.C.). Morreu em 32 d.C. Teria cerca de 33 anos na época da redação da *Epístola aos Pisões*. Seus filhos, Lucius e

Gaius, teriam então, respectivamente, cerca de 14 e 13 anos. Considerando-se fossem estes os Pisões destinatários da *Epístola*, sabe-se que o pai dos dois jovens era filho de um cônsul epicurista, que conviveu com o poeta e filósofo, seu protegido, Filodemos de Gadara (110-35 a.C.), e que viveu cercado de eruditos gregos, filósofos e poetas. Não é possível saber com precisão quais eram as doutrinas literárias que Filodemos defendia, mas é certo que ele e seus amigos, entre os quais estava Horácio, se preocupavam com problemas relativos à estética literária, as mesmas preocupações que permeiam a *Epístola aos Pisões*. A *Epístola aos Pisões* é “en réalité le fruit d’une longue méditation sur des problèmes qui lui [a Horácio] étaient familiers et n’étaient pas non plus étrangers aux trois amis qui recevaient l’épître ou du moins au plus âgé d’entre eux.” (Grimal, 1968:35)

Com relação às fontes, desde que Porfírio afirmou ter Horácio retomado os preceitos mais importantes da *Arte Poética* de Neoptólemo de Pário (séc. III a.C.), há defensores da influência deste poeta grego e teórico da poesia no concerne ao conteúdo e disposição das idéias da *Ars*. As poucas provas são bastante convincentes. Para muitos, Horácio é um eclético. Contudo, é mais facilmente averiguável na *Ars* de Horácio a presença de preceitos aristotélicos. Sobre isso, existem, de acordo com Grimal, importantes postulados aristotélicos a considerar neste texto de Horácio. 1) Tanto a *Ars Poetica* quanto a *Poética* de Aristóteles concedem primazia ao teatro. Horácio não trata de *todos* os gêneros. Ele fala essencialmente do teatro e, acessoriamente, na medida em que explica o teatro, da epopéia. Isso explica porque, na *Epístola aos Pisões*, os gêneros poéticos não são justapostos, estudados um após o outro por Horácio. “Le propos du poète n’est pas d’énoncer une série de préceptes, de recettes particulières, mais d’analyser l’univers poétique.” (Grimal, 1968:38). 2) O fim da poesia é a representação da ação. O único fim a que o poeta visa é a criação, e não o objeto criado. 3) A criação poética é uma imitação.

Os estudiosos desta obra são unânimes em reconhecer a extraordinária densidade do texto. Seus comentadores descobrem em todos os versos alusões, paráfrases, quase-citações. A *Epístola aos Pisões* reflete doutrinas relativas à poesia, e os leitores aos quais se destina, a princípio os Pisões, possuem evidentemente uma cultura e um pensamento tal que basta ao poeta evocá-las com meias-palavras. Mas, ainda que se valendo de doutrinas relativas à poesia e ao belo, Horácio não se prende a preceitos ou regras absolutas. Ele faz uso de seu próprio juízo, de sua própria sensibilidade. Em seu texto, faz freqüentemente uso da primeira pessoa.

Horace n'a jamais été l'homme des leçons données *ex cathedra* d'après les dogmes de l'école enfermés dans des cadres tout faits; et, malgré son admiration pour les Grecs, il n'a jamais perdu de vue la réalité romaine de son temps. (Villeneuve, 1995:189)

A *Epístola aos Pisões* é uma composição poética de reflexões de Horácio sobre a criação poética, reflexões que “se apresentam sob a lei da forma, sobre a qual elas teorizam” (Schäfer, 1989:55). Outrora, os editores e estudiosos de Horácio, desconcertados pela liberdade com que o poeta compôs, acreditavam que os copistas tinham alterado o texto original e propunham alterações entre os versos para tornar a seqüência das idéias mais claras. Depois, na tentativa de apreensão de um plano de composição, da estrutura da carta, surgiram diferentes propostas de divisão interna do texto, sejam (1) a da *trilogia helenística* (poesis, poema, poeta), (2) a de *caráter retórico* (invenção, disposição, elocução), (3) a de *expressão e conteúdo*, (4) a *da arte e do engenho*, (5) a das *4 causas de Aristóteles* (formal, material, final, eficiente) (Tringali, 1993:51-52). A estrutura do texto é também explicada a partir da concepção do poeta sobre a função e natureza da poesia: “Horácio vê na poesia não um gênero narrativo como a história ou os poemas cíclicos, mas um gênero que cultiva os assuntos por

temas, limitando-se a tratá-los nos aspectos que mais interessam ao artista.” (Fernandes, 1984:36).

A *Epístola aos Pisões*, porém, não foi escrita por Horácio como uma *Arte Poética*, se assim se a entende como um tratado sistemático sobre a composição poética. “A la rigueur, il ne traite que du théâtre, dont il éclaire l’esthétique à la lumière d’une théorie générale de la beauté poétique. Il ne s’interdit pas des réflexions sur les conditions qui permettent de réaliser une oeuvre littéraire, sur le langage, sur l’emploi et la valeur des mètres” (Grimal, 1968:06). Ou ainda: “Consejos generales acerca de la composición y la forma de la obra literaria, y de la conducta que debe imponerse el escritor, enmarcan los preceptos y los datos históricos en torno al drama” (Bayet, 1985:232).

Na busca do tema central da obra, duas teses se opõem: os que consideram o teatro e sua reforma como central (Villeneuve), e os que o vêem apenas como “ilustração para o desenvolvimento das idéias estéticas” (Tringali, 1993:53). Alguns latinistas da primeira tese, como Villeneuve, Immisch, Perret, buscaram uma significação histórica para o fato de Horácio, um poeta lírico, tratar do teatro, do drama épico. Há duas hipóteses não excludentes entre si: o interesse específico dos destinatários e o programa literário do imperador. O interesse dos destinatários pela arte da composição literária, e dramática, é deduzido pelo conteúdo da carta. Com relação ao programa literário do imperador, dois fatos históricos levam a crer que Augusto quisesse promover um “renascimento da tragédia” (Villeneuve): 1. Com o fim da liberdade de expressão imposto pela monarquia, a prosa, a oratória, o teatro entraram em declínio, e muitos espetáculos populares desapareceram, forçando o povo a ir ao circo ver os gladiadores; 2. Augusto favorecia autores dramáticos e apreciava - ao contrário de Horácio - “os velhos poetas dramáticos do Lácio, como Plauto” (Fernandes, 1984:27). Horácio participaria desta empreitada

cultural apontando meios para uma boa composição. Da *Epístola a Augusto*, depreendem-se também alguns dados históricos significativos que justificam a preocupação de Horácio em relação à composição poética, e à necessidade de critérios para julgar uma obra:

1. a luta entre os “antigos” e os “modernos”, também presente na *Ars Poetica*: havia na sociedade contemporânea de Horácio uma valoração dos escritores antigos e sua forma poética e uma rejeição aos novos e suas inovações. Horácio questiona este fato partindo da mesma argumentação dos defensores dos antigos:

Si parce que chez les Grecs, les écrits les plus anciens sont précisément les meilleurs, on pèse les écrivains de Rome dans la même balance, nul besoin d'insister. [...] Si le temps améliore les poèmes comme les vins, je voudrais savoir combien d'années il faut pour donner du prix aux livres?<sup>8</sup>

Horácio chama a atenção para o fato de que a qualidade não está vinculada ao caráter temporal. “Mais si les Grecs avaient eu autant d'aversion que nous pour la nouveauté, y aurait-il rien aujourd'hui d'ancien?” (v. 90-91)<sup>9</sup>.

2. A falta de discernimento leva a todos, hábeis e ignorantes, a escrever peças em versos. Mas o papel do poeta deve ser respeitado como o do médico: cada um fazendo aquilo de que é realmente capaz. O bom poeta, e só ele, merece o aval do Estado, porque é “*utilis urbi*” (v. 124: útil à cidade):

Quoique sans vigueur et sans courage au métier des armes, il est utile à la cité, si tu accordes que les petites choses puissent aider aux grandes. Le poète façonne la bouche tendre et bégayante de l'enfant, il détourne dès lors son oreille des propos déshonnêtes; plus tard il forme aussi son cœur par des preceptes amis, le guérissant de l'indocilité, de l'envie, de la colère. Il

---

<sup>8</sup> HORACE. “Épître à Auguste”, v. 28-30;34-35, in *Épîtres*. Les Belles Letres, Paris, 1995, 9ème. ed., pg. 152-153. Trad. de François Villeneuve.

<sup>9</sup> Idem.

raconte les belles actions, il munit d'exemples illustres les générations qui viennent, il console la pauvreté et le chagrin.(v. 124-131)<sup>10</sup>

3. Os gregos contribuíram para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da literatura romana, e devem servir sempre de modelo - idéia também presente na *Ars*.

La Grèce conquise a conquis son farouche vainqueur et porté les arts dans le rustique Latium. Ainsi s'en est allé peu à peu le rugueux mètre saturnien, ainsi l'élégance a banni l'âcreté d'un goût sauvage. Toutefois il est resté longtemps et il reste aujourd'hui encore des traces de notre rusticité. (v. 156-160)<sup>11</sup>

Quanto ao fato de Horácio tratar do drama, há também hipóteses relativas ao gênero:

[...] aucun genre ne pouvait mieux que la tragédie être proposé comme type de la poésie élevée. Et ceci peut nous faire comprendre qu'Horace conseille de faire revivre, comme *exodium*, le drame satyrique, dont il recommande de ne pas abaisser le ton jusqu'au langage des carrefours. (Villeneuve, 1995:192)

A *Epístola aos Pisões* é um texto sobre o qual há dois mil anos faz-se observações, comentários, críticas, interpretações, correções, traduções, porque, ao lado da *Poética* de Aristóteles, “historicamente exerceu importante papel na constituição daquilo que se costuma entender pela expressão *teoria clássica da literatura*” (Brandão, 1988:06), e ainda, “a história da Estética (e da Poética) quase se pode resumidamente descrever como sendo uma dialética cuja tese e antítese são o *dulce* e o *utile* de Horácio” (Wellek, 1962:36).

Um dos temas importantes da *Ars*, o *utile/dulce*, diz respeito à natureza e função da literatura, da obra de arte. *Omne tulit punctum qui*

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

*miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo* (Obteve todos os votos quem uniu o útil ao agradável, / ao mesmo tempo deleitando e instruindo o leitor), escreve Horácio nos versos 343-344. A natureza e a função da literatura são correlativas (Wellek, 1962:35).

Devemos descrever a função da arte por uma forma que preste justiça simultaneamente ao *dulce* e ao *utile*. [...] “Útil” é equivalente a “não perda de tempo” e não uma forma de “passar o tempo”: é qualquer coisa que merece se lhe dedique atenção séria. “Doce” é equivalente a “não-maçador”, “não imposto pelo dever”, “algo que é prêmio de si próprio”.(Wellek, 1962:36)

Para Horácio, a arte é imitação da natureza, de modelos, e sua função é agradar e ser útil, *delectare* e *prodesse* (v. 333). Horácio trabalha com os pólos opostos de uma discussão entre *esteticismo* (a função da arte é ser arte) e *eticismo* (a função da arte é educar), sendo que, para ele, agradar é uma função essencial, e educar, uma função acidental. Arte é imitação da vida. A boa imitação requer conhecimento, instrução, saber. O conhecimento do modelo de imitação se dá pela especulação, estudo da filosofia (*socraticae chartae*, v.310), e pela observação pessoal da vida (*exemplar vitae*, v.317). Horácio retoma a doutrina de Catão: *rem tene, verba sequentur* (v.310-311). É a teoria do conteudismo: supremacia do conteúdo sobre a expressão. O conhecimento determina o conteúdo, que determina a expressão. O objeto da imitação pode ser da tradição ou novo. A recriação (imitação de um assunto da tradição) é uma imitação indireta da vida, a criação (imitação de um assunto novo) é uma imitação direta. É mais fácil e melhor recriar que criar. A originalidade não é um valor em si. Importa mais a perfeição, a habilidade, a técnica com que um tema é tratado, do que ser o primeiro a propô-lo. A marca pessoal do autor se mostra no estilo. É no estilo que se percebe a apropriação particular de uma matéria pública. O que já foi publicado pertence ao domínio público.

Também a marca pessoal do tradutor se mostra no estilo. Isto se percebe no capítulo seguinte através de uns poucos exemplos de traduções da *Ars Poetica*.

## CAPÍTULO 3

### POSSIBILIDADE(S) DE TRADUÇÃO(ÕES)

Todo texto, e mais ainda o texto traduzido, é apenas uma  
entre tantas, talvez infinitas, possibilidades  
de combinar itens, sons e sentidos.

*Walter Carlos Costa*

#### Da Mudança de Gênero Do Processo e Análise das Traduções da *Ars Poetica*

Há muitas traduções possíveis. Na verdade, haverá tantas traduções possíveis quantos tradutores (e leitores) houver. O mesmo ocorre com a crítica e análise de tradução. Ao estudar uma tradução, confrontando-a com o modelo de onde surgiu, o crítico idealiza a tradução que gostaria de ler a partir de sua concepção de tradução. Admitindo-se que cada tradução é uma re-enunciação por um sujeito histórico, as diferenças do mesmo significam, assim, que cada tradução é uma re-leitura única do original num dado espaço e tempo - se a leitura é possível, a tradução também o é! - , e o trabalho de análise de tradução questiona os fatores e relações envolvidos na produção dos sentidos, na textualização da tradução.

Da leitura das traduções escolhidas para análise no presente trabalho, o que primeiro ressalta é que basicamente todas as traduções comunicam o “mesmo” conteúdo (*Ars Poetica*), sob a “mesma” forma (texto em prosa). E aparentemente o que as diferencia é o estilo que cada tradutor utilizou. “Os dois campos mais propícios à caracterização lingüística pelo estilo são o do vocabulário e da sintaxe” (Mattoso Câmara, 1984:111). Mas todo estilo, com sua forma, é também parte de uma concepção de tradução, e é apenas um dos fatores envolvidos na re-textualização. Todas as traduções, inclusive a minha, seriam classificadas por Meschonnic como “traduções-introdução”, porque investiram mais na tradução do significado do que na

“significância”. Isso não necessariamente revela incoerência entre a teoria defendida e a prática realizada. A teoria de Meschonnic permanece como proposta para uma “tradução translingüística” (língua, inconsciente, ideologia) e aponta para a qualidade destas traduções.

A qualidade que define a “grande arte” é que esta não é igual nem pode ser reduzida ao sistema ideológico que contém, ao passo que a arte mediocre ou de má qualidade é meramente ideológica e, portanto, atinge o leitor como *déjà-vu*, monótona e sem interesse. (Burniston e Weedon, 1980:262)

## DA MUDANÇA DE GÊNERO

A mudança de forma na tradução do *corpus* específico, de versos hexâmetros para prosa, pode ser aceita por dois fatores:

1) O próprio Horácio concebia suas epístolas como *prosa em versos*. Na verdade, os versos hexâmetros, por sua extensão, aproximam-se da fluência da prosa, desta diferindo, sobretudo, por causa do ritmo próprio que produzem. As inversões e outros recursos poéticos presentes nestes versos não são estranhos à prosa clássica em língua latina.

2) De acordo com R. Jakobson (*O prekládání versù (Über das Übersetzen von Versen)*, 1930, *apud* Levý, 1969:21), “nos aproximamos artisticamente do original quando é escolhida uma forma de tradução da obra poética em língua estrangeira, que corresponda funcional, não todavia aparentemente, à forma do original, dentro das formas da língua dada do poeta”. Luis Maia Varela, da Universidade de Salford, no artigo *A Tradução Traduz o Tradutor*, também defende esta posição e, citando Charles Taber (*Traduzir o Sentido, Traduzir o Estilo*), aconselha a “tentar representar o estilo original por meio de um estilo *funcionalmente equivalente*, de preferência a um formalmente idêntico” (Varela, 1996:44). André Lefevere, ao comentar a tradução de poesia para prosa, entende que, “uma parte da tarefa do tradutor em prosa será encontrar outras formas, mais especificamente referentes ao domínio da prosa, direcionando a atenção do leitor para palavras específicas. A outra será encontrar formas de fazer o texto em prosa se mover com um ritmo comparável àquele da poesia do texto fonte” (Lefevere, 1975:43). E uma das maneiras de se tentar tal ritmo seria, ainda segundo Lefevere, modelar a sintaxe do texto de chegada junto à do texto-fonte. De alguma forma, isso já havia sido dito também por W. Benjamin: “A verdadeira tradução é transparente, não oculta o original, não o ofusca,

mas faz com que caia tanto mais plenamente sobre o original, como se forçada por seu próprio meio, a língua pura. Isso se obtém sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe.” (Benjamin, 1992:26).

Uma forma “funcionalmente equivalente” para a tradução da *Ars Poetica* pode ser a *prosa poética*.

A poesia pode estar contida numa linguagem versificada ou em prosa. Quando ocorre a segunda possibilidade, dá-se o poema em prosa ou prosa poética. De um modo geral, haverá prosa poética quando concorrerem as seguintes características: a) conteúdo lírico ou emotivo; b) recriação lírica da realidade; c) utilização artística do poético; d) linguagem conotativa”. (Tavares, S/A:172).

A prosa poética, na tradução da *Ars*, é uma forma que, por transitar entre a prosa e a poesia, possibilita mais recursos para se trabalhar a forma no texto de chegada, próximo do original. A tradução próxima ao texto permite - parafraseando Benjamin, ao citar Rudolf Pannwitz - latinizar o português em vez de aporuguesar o latim.

Nossas traduções, também as melhores, partem de um axioma falso: elas querem germanizar o hindu, o grego, o inglês em vez de hinduizar, helenizar, anglicizar o alemão. Elas têm um respeito mais significativo diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira. O erro axiomático do tradutor é que ele aprisiona o estado casual da própria língua em vez de deixá-la se movimentar poderosamente pela língua estrangeira. (Benjamin, 1980:20)

Latinizar o português não significa fugir ao sistema da língua portuguesa, mas reconhecê-la possível na estrutura e no sistema latinos e recriá-la. Conforme Benjamin, o sentido já foi dado, a tarefa do tradutor diz respeito à relação língua-língua, à forma.

## DO PROCESSO E ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DA *ARS POETICA*

O *corpus* de análise compõe-se da *Ars Poetica*, em latim, como texto de partida, junto a seis traduções que elegi com vistas à confrontação e reflexão de questões teórico-práticas da tradução. O texto em latim, que utilizo, segue na íntegra o da edição do latinista François Villeneuve, citado na bibliografia. Das traduções duas são brasileiras, uma portuguesa, uma francesa, e duas alemãs.

A seleção de traduções foi estabelecida sob dois critérios: 1) colocando-me na faixa de um leitor comum que busca adquirir uma tradução da *Ars Poetica*, trabalhar sobre aquelas publicações acessíveis a um público médio, isto é, encontráveis no mercado num período dado; 2) limitando-me a traduções em línguas que melhor conheço, como português, francês e alemão. Assim, as traduções apresentadas foram adquiridas no ano de 1995; as brasileiras, em livrarias de Florianópolis, a portuguesa, na Biblioteca Universitária da UFSC, a francesa, na Livraria Francesa de São Paulo, e as alemãs, em livrarias de Frankfurt. Estas traduções foram publicadas num período de 60 anos, entre 1934 e 1993.

O extenso *corpus* de traduções (6 traduções, 4 nacionalidades, 3 línguas) presta-se a enorme gama de análises. E as teorias apresentadas, de Catford, Benjamin e Meschonnic, oferecem meios para, a partir da análise das equivalências a nível verbal e oracional, se chegar a interpretações de ordem social e ideológica dos textos produzidos. As análises aqui realizadas, porém, propõem apenas pontos de partida para os longos caminhos que antevêm. Da teoria de equivalência catfordiana, abstraí o que considero ser um elemento primeiro para uma análise: a partir das diferentes opções lingüístico-estruturais do tradutor frente ao original, de uma maior ou menor equivalência, aliados ao estilo, o analista tem

elementos para uma leitura dos efeitos de sentido produzidos pelo tradutor em *seu* texto. Assim como o método de tradução nelas empregado, a presente análise também acentua mais o significado, ou seja, detém-se mais numa interpretação a nível verbal e oracional, mais no confronto dos equivalentes do que no da textualização e efeitos de sentido.

A questão central na análise das possibilidades de tradução e implicações é a da diferença. As diferenças existem e estão presentes em todos os versos. Para observá-las, pode-se mesmo tomá-los aleatoriamente, como o feito aqui. Nos exemplos dados, não se buscou cochilos dos tradutores nem as melhores saídas encontradas por eles. Trabalhei mais no levantamento das diferenças.

As traduções apresentadas a seguir, numa ordem que não implica valoração, primeiro as brasileiras, depois a portuguesa, a francesa e as alemãs, são entremeadas com a análise de alguns versos. Os exemplos de cada tradução não objetivam caracterizar todo o texto de um tradutor por aqueles poucos traços que ora apresentam, mas apontar para as diferenças, que podem se revelar pelo número de palavras, períodos e parágrafos, em quebras de equivalência grafológicas, em quebras de equivalência textuais (omissões, inserções), escolhas léxico-gramaticais, estilo e qualidade textual, etc. (cf. Costa, 1992). Na ordenação dos exemplos das traduções, coloco sempre por primeiro a minha, para mostrar qual foi minha compreensão do original, a partir da qual pude ler e confrontar as outras traduções. Por isso também, após a transcrição do texto latino de cada um dos excertos, reescrevo em prosa os mesmos versos latinos, ou os prosifico, numa certa ordem direta possível - o mais próximo possível de minha tradução -, por uma reordenação dos sintagmas. Esta reordenação é importante por dois fatores: 1) para fazer com que o texto se esclareça, partilhando da concepção do processo tradutório exposta por B. Zilly:

A tradução deixa-se observar, em vários níveis, como um processo hermenêutico, portanto, que aponta para a compreensão. Pressupõe, em primeiro lugar, uma interpretação completa do original a nível verbal e oracional, é, se assim podemos dizer, um verbalismo e gramaticalismo detetivoscos. Em segundo lugar, realiza uma interpretação sintética, ou seja, a re-criação na língua de chegada. (Zilly, 1996:359)

2) Para perceber que a reordenação proposta para os sintagmas latinos aproxima, na medida do permissível, a sintaxe de ambas as línguas, a latina e a portuguesa. Lembro, aqui, de W. Benjamin e sua teoria de “língua pura”, quando, sob determinado aspecto, as línguas fonte e de chegada se complementam na aproximação da língua pura. Entre o original e a tradução e entre a tradução e o reordenamento da forma do original há um latinizar do português e um aportuguesar do latim (Benjamin) na busca de todos os pontos possíveis de imbricação (Catford), e sua possibilidade de retextualização na língua de chegada (Meschonnic). Esta reordenação do original é um tipo de comutação. E, escreve Catford, “a comutação é a última prova para a equivalência textual” (Catford, 1980:30), logo, para a possibilidade de tradução. Para uma análise da correspondência formal e equivalência textual nas traduções escolhidas, faz-se mister que se tenha clareza primeiramente sobre as formas latinas, podendo-se então apontar, por meio das palavras, dos sintagmas e de frases, maior ou menor distância em relação ao modelo original.

Em tradução total normal, as unidades gramaticais entre as quais se estabelecem equivalências de tradução podem estar em qualquer ordem, e num texto longo as ordens em que ocorre equivalência de tradução mudam constantemente: num ponto, a equivalência é de frase a frase, noutra, de grupo a grupo, noutra, de palavra a palavra, etc. (Catford, 1980:26)

## ARTE POÉTICA, JAIME BRUNA

(in *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix, 1988, 3a. ed. Em prosa, com notas de rodapé, edição monolíngüe.)

A *Ars Poetica* de Horácio publicada por Bruna é apresentada num volume junto a outras duas *Poéticas*, a de Aristóteles e a de Longino. Jaime Bruna, professor no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, traduziu do latim e do grego. Há uma introdução de 16 páginas do prof. Roberto de Oliveira Brandão. Segundo o texto da quarta capa do livro, *A Poética Clássica* é dirigida a “professores e estudantes de Letras, assim como para outros leitores que tenham a atenção voltada para tal campo de estudos”. A inclusão das três poéticas num mesmo volume é justificada pela “maior comodidade de leitura, consulta e cotejo”. E a republicação destes textos tem uma explicação em sua “plena atualidade”, dado que todas as três poéticas “representam uma visão de conjunto extremamente lúcida da essência e da finalidade da literatura como arte”, e porque várias linhas de pensamento, como a Nova Crítica americana, o Estruturalismo francês, a Hermenêutica, a Estética da Recepção alemã, voltaram a eles “em busca de novos pontos de partida para a sua teorização acerca da práxis literária”. Numa análise geral, a tradução de Bruna é, conforme Catford, uma “tradução livre”, ou seja, não limitada a uma ordem, nem restrita a apenas um nível. É, na teoria da equivalência catfordiana, uma das que apresenta maior número de mudanças de nível (entre léxico e gramática) e de categoria (unidade, classe, estrutura, elemento de estrutura, etc.). É uma prosa pouco poética. O nível de linguagem está mais para o coloquial do que para o erudito. Utiliza indistintamente os pronomes *tu* e *você*. Produz omissões, inserções, quebras de equivalência grafológicas. Busca a comunicação. É atualmente,

no Brasil, a tradução do texto de Horácio mais facilmente encontrável no mercado, porque a editora Cultrix é já sólida, reconhecida e difundida no país sobretudo por sua linha de textos acadêmicos e esotéricos.

### Exemplo I

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida uerbum  
reddiderit iunctura nouum.* (46-48)

Tenuis cautusque etiam in uerbis serendis  
dixeris egregie si callida iunctura uerbum  
notum reddiderit nouum. (15 palavras)

Delicado e cauto também ao juntar palavras, te expressarás distintamente se, por combinação engenhosa, uma palavra conhecida produzir uma nova. (Mauri) (20 palavras)

Sutil e cauteloso, no arranjo das palavras, também dirás egregiamente se uma engenhosa associação transforma em nova uma palavra batida. (Tringali) (20 palavras)

No arranjo das palavras deverás também ser sutil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidades as palavras mais correntes. (Rosado) (24 palavras)

Outrossim, se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte. (Bruna) (25 palavras)

Apportant, dans l'enchaînement des mots aussi, de la délicatesse et de la prudence, on écrira avec distinction si, d'un terme courant, on fait par une adroite alliance un terme nouveau. (Villeneuve) (30 palavras)

Auch beim Verknüpfen der Wörter, sensibel und achtsam, wirst du Besonderes sagen, wenn eine verschmitzte Verbindung aus einem bekannten Wort ein neues gemacht hat. (Schäfer) (24 palavras)

Buscando as equivalências:

ETIAM é advérbio, *também, aussi, auch*. A variada posição deste advérbio nas traduções altera a significação dos versos. No verso de Horácio, *etiam*

pode ser tomado como unido a *verbis serendis* ou a *tenuis cautusque*. Na tradução de Mauri, de Villeneuve e de Schäfer, a opção foi ligá-lo a *verbis serendis*, dando a entender que o destinatário deve ser *tenuis cautusque* (*delicado e cauto*) (não só, mas) *também in verbis serendis* (*ao unir as palavras*). In *verbis serendis*, mais do que inspiração, exige suor, trabalho, “engenho e arte”. Rosado liga o advérbio a *tenuis cautusque*, donde o entendimento de que *no arranjo das palavras deverá ser também* (mas não só) *subtil e cauteloso*. Bruna omite o advérbio. Tringali o une ao verbo *dicere/dizer*, produzindo o efeito de significar que, o fato de ser *subtil e cauteloso*, *no arranjo das palavras*, pode *também* mas não necessariamente, ou *também* mas não só implicar um “dizer egregiamente”.

TENUIS CAUTUSQUE são adjetivos; encontram seus equivalentes nas formas adjetivas *delicado e cauto*, *subtil e cauteloso*, *sensibel und achtsam*, numa substantivação adjetivada *delicada cautela*, e em dois substantivos *delicatesse et prudence*. Nesta alteração de categoria gramatical, Bruna e Villeneuve também mudam o sujeito e seu predicativo da oração principal (de *tu* para o impessoal *se* e *on*).

IN VERBIS SERENDIS é um sintagma no ablativo (adjunto adverbial), sendo que *serendis* é um adjetivo verbal, uma forma nominal verbal passiva, chamada de gerundivo, forma que sempre denota ação futura e quase sempre indica obrigatoriedade: *nas/com as palavras que devem/deverão ser unidas*. É traduzido como *ao juntar palavras*, *no arranjo das palavras*, *no encadeamento das palavras*, *dans l'enchaînement des mots* e *beim Verknüpfen der Wörter*. Excetuando a primeira tradução e a de Schäfer, que substantivaram um verbo no infinitivo, todas as outras traduções utilizaram-se de substantivos nominais para equivaler à forma nominal adjetiva verbal.

DIXERIS EGREGIE é verbo (futuro do presente composto, segunda pessoa do singular) e advérbio; passa a *te expressarás distintamente, dirás egregiamente, dirás magnificamente, ganhará em requinte, ecria avec distinction* e *du wirst Besonderes sagen*. *Expressar-se, dizer, écrire* e *sagen* foram os equivalentes propostos para *dicere*. Bruna traduz livremente, altera o sujeito, o verbo, e a categoria de *egregie*: *dixeris egregie* passa a *o estilo ganhará em requinte*. Vale lembrar que, no dicionário, *dicere*, no sentido mais próprio que possa ter e que parece se aproximar do uso que dele faz Horácio, significa “dizer (com um caráter solene e técnico, pois que se trata de um vocábulo da língua religiosa e jurídica), afirmar, expor, pronunciar”. (Faria, 1992:173). O uso do verbo *dizer* como intransitivo em português equivale a “falar” (Fernandes, 1954:248). Tringali, ao usar o verbo *dizer* intransitivamente, cria uma ambigüidade semântica capaz de apontar uma transformação da oração condicional original em uma oração interrogativa indireta: “dirás se a associação transforma ou não a palavra...”, ou uma oração subordinada objetiva direta complementando o verbo *dizer*. Schäfer, porque complementou o verbo *sagen*, pôde mesmo através da mudança de categoria manter a relação condicional do original (*si*) para o *dixeris egregie*. *Wenn* é uma conjunção temporal e condicional (quando, se). Schäfer produz uma mudança de categoria: o advérbio *egregie* passa a substantivo (*Besonderes*) no *Akkusativobjekt* (complemento verbal direto) de *sagen*, donde a mudança não mais sobre o “como” *dicere*, mas “o que” *dicere*.

CALLIDA IUNCTURA é um sintagma no ablativo singular, adjetivo e substantivo; fica *por combinação engenhosa, uma engenhosa associação, por engenhosa combinação, graças a uma ligação inteligente, par une adroite alliance* e *eine verschmitzte Verbindung*: Tringali e Schäfer provocam uma mudança semântica e de categoria, de adjunto adverbial a sujeito. O instrumento passa a ser a causa.

NOTUM VERBUM é nominativo (sujeito) singular, adjetivo e substantivo; é traduzido como *uma palavra conhecida, uma palavra batida, as palavras mais correntes, um termo surrado, un terme courant e aus einem bekannten Wort*. A diferença semântica entre os adjetivos fica por conta da interpretação dos tradutores: *notum*, adjetivo e particípio passivo de *nosco*, é dicionarizado com os significados de “conhecido, reconhecido, aprendido, estudado, examinado” (Faria, 1992:362). *Batida* e *surrada* são equivalentes restritivas e semânticamente mais distantes de *notum*. Mais do que coloquiais, são quase gíria em português.

Tringali e Rosado produzem uma mudança sintática, de sujeito a complemento verbal direto. Schäfer, de sujeito a *dativ*, ou a complemento verbal transitivo-relativo. Rosado insere um novo sujeito para o verbo: da 3a. para a 2a. pessoa do singular. Daí que o autor da transformação das palavras passa então de instrumento a causa, de passivo a ativo, ou seja, o agente da transformação é ressaltado.

REDDIDERIT é futuro do presente composto do indicativo e/ou pretérito perfeito do subjuntivo, terceira pessoa do singular; fica *produzir* (futuro do presente do subjuntivo), *transforma* (presente do indicativo), *transformares* (futuro do presente do subjuntivo, segunda pessoa do singular), *lograr* (infinitivo), *fait* (presente do indicativo) e *hat gemacht* (pretérito perfeito do indicativo).

A maior diferença significativa encontra-se em Bruna e Villeneuve, que traduzem com menor correspondência formal. Estes, por uma mudança de categoria no sujeito (de *tu* para *se, on*), alteram os destinatários da carta: os Pisões passam a ser o leitor, e um leitor comungando de um procedimento, uma norma, que passa a ser também do autor. A *Epístola aos Pisões* assume o papel de *Ars Poetica*, de uma “normativa” para a

poética. *Empregando-se* e *on ecrira* apontam para um procedimento geral, enquanto impessoalizam. Contudo, dentre os excertos acima, o que menos satisfaz enquanto tradução-texto na língua alvo é o de Tringali. A alteração do adjunto adverbial a sujeito (*callida iunctura*) e o uso do verbo *dizer* intransitivamente enfraquece e altera os versos originais. E o advérbio “egregiamente” próximo do adjetivo “batida” cria um conflito entre os registros formal-erudito e informal-gíria.

### TRADUÇÃO DA CARTA, DANTE TRINGALI

(in *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo, Musa, 1993. Em prosa, com 105 notas e 81 páginas de comentários, análises e notas, edição bilingüe.)

A tradução de Dante Tringali é apresentada como um dos capítulos num volume intitulado *A Arte Poética de Horácio*, no qual - o que chama a atenção no mundo da tradutologia - o nome do tradutor recebe o destaque, na primeira capa, que normalmente é dado ao autor. O livro de Tringali é o volume 1 da série “Ler os Clássicos”, da editora Musa. A editora Musa é uma editora nova de São Paulo, ainda não muito conhecida no mercado nacional. Segundo o texto da orelha do volume, *A Arte Poética de Horácio* é destinada “a quantos acompanham a evolução das idéias estéticas nos seus momentos capitais, estudantes de Arte, em especial, estudantes de Letras e de Artes Dramáticas”. Do tradutor, é dado conhecer que publicou outras três obras: *De Pallio de Tertuliano* (Edusp); *Introdução à Retórica - a retórica como crítica literária* (Duas Cidades); e *Escolas Literárias* (Musa). Sobre seu trabalho, Tringali escreve:

Ao apresentar uma nova tradução e uma minuciosa explicação da *Arte Poética*, somos levados, não unicamente pela importância histórica deste texto, que é incomensurável, mas, principalmente, por sua perene

atualidade, pois classicismo e vanguarda se postulam mutuamente, num eterno ciclo. (Tringali, 1993:09)

A edição bilingüe não é sinótica. É, dentre as traduções estudadas, a mais problemática. O texto busca uma prosa poética, mas acaba produzindo um estilo empolado, com freqüentes incompreensões em muitos pontos em que o tradutor deseja excessiva equivalência formal, com inversões estranhas e não poéticas. Há um uso indistinto entre registro altamente formal e coloquial. É um texto pouco fluente na língua de chegada.

## Exemplo II

*Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo  
Musa loqui, praeter laudem nullius auaris (323-324)*

Grais dedit Musa ingenium, Grais auaris  
nullius praeter laudem, loqui ore rotundo. (12 palavras)

Aos gregos concedeu a Musa o engenho, aos gregos, ávidos de nada mais além de glória, o falar em linguagem harmoniosa. (Mauri) (21 palavras)

Aos gregos deu a Musa o gênio; aos gregos concedeu ela fluência harmoniosa no falar, por serem ávidos apenas de glória. (Bruna) (21 palavras)

Aux Grecs, la Muse a accordé le génie, accordé de parler d'une bouche harmonieuse, aux Grecs avides de la gloire seule. (Villeneuve). (21 palavras)

A Musa concedeu aos gregos, ávidos de nenhuma outra coisa senão da glória, o engenho, aos gregos concedeu uma elocução acabada. (Tringali) (21 palavras)

A Musa deu aos Gregos o talento e a possibilidade de falar com grande elevação, a eles que eram ambiciosos, mas só de alto renome. (Rosado) (25 palavras)

Den Griechen verlieh die Muse Talent, den Griechen, gerundeten  
Mundes zu sprechen, ihnen, die nach nichts ausser nach Ruhm  
süchtig sind. (Schäfer) (21 palavras)

ORE ROTUNDO: substantivo e adjetivo no ablativo singular: *em linguagem harmoniosa; fluência harmoniosa; une bouche harmonieuse; elocução acabada; com grande elevação; gerundeten Mundes*. Bruna e Tringali provocam mudança de categoria, de adjunto adverbial para objeto direto: “como” passa a ser “o que”. Nestes versos, *ore rotundo* é o sintagma que apresenta maiores diferenças significativas nas traduções.

A *elocução acabada* de Tringali é a equivalência mais distante das apresentadas e aponta para uma concepção de linguagem diferente da de Horácio. *Elocução acabada* tende a expressar uma visão de linguagem como sistema fechado, pronto, definitivo. Ainda que Horácio veja nos antigos gregos modelos a serem imitados, reconhece aos novos o direito de prosseguir criando, inventando, transformando. É clara sua concepção de língua enquanto um sistema mutante: v.70-72: “Renascerão muitas que já sucumbiram e sucumbirão as que agora são palavras apreciadas, se o uso consentir”.

*Ore* refere-se à linguagem e *rotundo*, ao estilo. A tradução livre de Rosado no sintagma *com grande elevação* pode causar ambigüidades. *Falar com grande elevação* não equivale necessariamente a *falar em linguagem harmoniosa* ou *parler d'une bouche harmonieuse* ou *sprechen gerundeten Mundes*. *Com grande elevação* pode apontar para um falar com erudição ou falar com inspiração, mais conteúdo do que forma. Embora, nos versos seguintes a esses, Horácio mostre diferenças entre o pensar dos gregos e dos romanos, parece que avalia aqui a perfeição da linguagem dos gregos, de sua capacidade de expressão mais do que a do pensamento. Na

Antiguidade de Horácio não se exige tanto a originalidade das idéias como a perfeição da forma.

INGENIUM: substantivo no acusativo singular: *engenho; gênio; génie; engenho; talento e possibilidade; Talent*. Rosado insere o substantivo *possibilidade*.

LOQUI: verbo deponente no infinitivo: *o falar; no falar; parler; elocução; falar; sprechen*. Apesar de o infinitivo ser uma forma verbo-nominal, é excepcional o emprego que Horácio faz do verbo *loquor* no infinitivo como complemento do verbo *do, dare*. A primeira tradução substantiviza o infinitivo do verbo *falar*. Bruna transforma o verbo infinitivo *loqui* em adjunto adverbial, e Rosado, em adjunto adnominal. Tringali omite o verbo.

PRAETER LAUDEM : preposição e substantivo: *além de glória; apenas de glória; la gloire seule; senão da glória; de alto renome; ausser nach Ruhm*. Rosado acrescentou o adjetivo *alto*.

### Exemplo III

*Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,  
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. (77-78)*

Quis auctor tamen emiserit exiguos elegos,  
certant grammatici et lis est adhuc sub iudice. (14 palavras)

Que inventor, porém, terá criado os curtos poemas elegíacos, discutem os eruditos, e a questão está até agora sob julgamento. (Mauri) (20 palavras)

Todavia, os gramáticos disputam e a lide ainda está em juízo sobre quem tenha inventado os breves versos elegíacos. (Tringali) (19 palavras)

Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. (Rosado) (21 palavras)

Mas quem seria o inventor da curta estrofe elegíaca? Discutem-no os filólogos e o processo ainda se encontra nas mãos do juiz. (Bruna) (22 palavras)

Quel créateur pourtant inventa la brièveté des vers élégiaques? les grammairiens en disputent et le procès est encore pendant. (Villeneuve) (19 palavras)

Doch wer solche kargen Gedichte im elegischen Versmass als erster herausgab, darüber streitet man unter Gelehrten, der Fall verlangt noch den Richter. (Schäfer) (22 palavras)

Buscando as equivalências:

EMISERIT - é 3a. pessoa do singular do futuro do presente composto do indicativo e/ou pretérito perfeito do subjuntivo: *terá criado, tenha inventado, criou pela primeira vez, seria, inventa, als erster herausgab*. Rosado produz uma expressão redundante e ausente no original: *pela primeira vez*. Na tradução, mais livre, de Bruna, o verbo *emitto* passa a *ser*. O verbo alemão *herausgeben* pode significar “publicar, editar, devolver, restituir” (Beau, 1975:867): *wer als erster herausgab* não equivale portanto a *criar, inventar*, mas antes a apropriar-se de algo e assumir sua existência registrando-a ou transformando-a.

EXIGUOS ELEGOS - adjetivo e substantivo no acusativo plural: *os curtos poemas elegíacos, os breves versos elegíacos, as singelas elegias, a curta estrofe elegíaca, la brièveté des vers élégiaques, solche kargen Gedichte im elegischen Versmass*.

*Elegi, -orum* pode significar “versos elegíacos” ou “poemas elegíacos”. A elegia é um poema lírico formalmente elaborado, isto é, “en Grecia y en Roma solían clasificarse los géneros poéticos según el metro

en que estaban escritos”. (Veyne, 1991:07). “Em versos gregos ou latinos o termo [elegia] se refere à métrica (hexâmetros e pentâmetros alternados, conhecidos como *elegíacos*) de um poema” (*Nova Enciclopédia da Folha*, 1996:288), mais do que ao seu conteúdo. É uma poesia em dísticos. A elegia não possui versos curtos, pois são hexamétricos ou pentamétricos, mas é um poema curto, em dísticos. *Exiguos elegos* não se referem ao tamanho dos versos mas dos poemas.

Rosado produz uma quebra de equivalência ao usar o adjetivo *singelas* por *exiguos*. Os *exiguos elegos* não significam singelas, simples elegias. Mesmo se o adjetivo *exiguos* se reportasse mais ao conteúdo do que à forma, o que não parece ser o caso em Horácio, eles encontrariam um melhor equivalente no sentido etimológico do adjetivo como “rigorosamente pesado, exíguo” (Faria, 1992:208), uma vez que as elegias, além do *amor*, também tratam freqüentemente do tema *morte*. Schäfer interpreta *exiguos elegos* como *solche kargen Gedichte im elegischen Versmass* (tais poemas parcos em metros elegíacos). O realce é dado à forma.

Bruna e Villeneuve produzem uma quebra de equivalência grafológica, transformam a interrogação indireta do verso 77 em interrogação direta.

CERTANT - verbo (3a. pessoa do plural do presente do indicativo): *discutem, disputam, discutem, discutem, disputent, streitet*.

Ao inverter a ordem dos versos, Tringali acentua mais o procedimento dos críticos (“os gramáticos disputam e a lide ainda está em juízo...”) do que a questão da autoria dos *exiguos elegos*.

*Man streitet* é impessoal (discute-se). O sujeito no original, *grammatici*, passa, na tradução de Schäfer, a adjunto adverbial, *unter Gelehrten* (entre os entendidos/eruditos).

GRAMMATICI - substantivo no nominativo plural: *eruditos*, *gramáticos*, *gramáticos*, *filólogos*, *grammairiens*, *Gelehrten*. A polissemia da palavra *grammaticus* encontra melhores equivalentes do que as quase monossêmicas palavras ‘gramático’ e ‘grammairien’. O *grammaticus* do tempo de Horácio não equivale ao limitado gramático moderno, que, devido às especializações da disciplina, não representa mais o homem das letras, do conhecimento, o erudito, que combinava os papéis de estudioso, filólogo, gramático, professor de língua, de literatura, de retórica. Um gramático moderno, via de regra, não se põe a discutir questões historiográficas de literatura como a da invenção de determinado tipo de poema.

EST SUB IUDICE - expressão jurídica, no ablativo (adjunto adverbial): *está sob julgamento*, *está em juízo*, *está em tribunal*, *se encontra nas mãos do juiz*, *est pendant*, *verlangt* (exige, pede) *den Richter*. Schäfer é o que mais se distancia formalmente, optando por um verbo com *Akkusativobjekt*.

### *ARTE POÉTICA*, R. M. ROSADO FERNANDES

(Lisboa, Inquérito, 1984. Em prosa, com introdução e notas, edição bilingüe sinótica.)

A tradução lusitana de Rosado Fernandes é uma obra da coleção “Clássicos Inquérito”, que pretende “divulgar obras-primas que são monumentos imperecíveis a marcar a história da Humanidade. Obrigatórias

para especialistas e estudiosos...” (Rosado, 1984:02). Sobre o texto e a tradução, escreve o tradutor em seu prefácio: “tem como único fim proporcionar mais um instrumento de trabalho aos estudiosos portugueses interessados no conhecimento da teoria literária antiga e da sua influência nas literaturas modernas.” (Rosado, 1984:09) E sobre seu método tradutório, acrescenta:

Na tradução, que confronta o texto latino, procurei observar com fidelidade o texto original, fazendo o possível para que o leitor o sinta em todas as suas características de documento literário, feito por um espírito perspicaz e crítico. No tocante ao comentário, é ele o mais completo possível. [...] Atendi sobretudo às dificuldades levantadas pelo conteúdo, mas esclareci também os aspectos mais insólitos da forma, ou seja, da língua e da estrutura do discurso horaciano. (Rosado, 1984:10-11)

Além do prefácio, consta de introdução, bibliografia, tradução bilingüe sinótica, com comentários no rodapé, e índice onomástico. O texto é em prosa poética. Apesar da proposta do tradutor de “fidelidade ao texto original” a fim de que o leitor reconhecesse as características de documento literário, a tradução apresenta também quebras de equivalência textual, inserções, e problemas na escolha lexical. O registro vocabular é bastante equilibrado, num formal-mediano. Há uma forte tendência de contemporaneização do texto, perceptível pela escolha lexical (“modernidade”, “individualidade”) e em “atualizações” culturais.

#### Exemplo IV

*Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri  
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque  
proicit ampullas et sesquipedalia uerba,  
si curat cor spectantis tetigisse querella. (95-98)*

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri  
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque  
proicit ampullas et sesquipedalia uerba,  
si querella curat tetigisse cor spectantis. (25 palavras)

Também o trágico muitas vezes lamenta-se em linguagem prosaica, qual Télefo ou Peleu, quando, um pobre e outro exilado, *rejeita* estilos empolados e palavras extremamente longas, se com o lamento quer tocar o coração do espectador. (Mauri) (36 palavras)

Mais vezes, no entanto, as personagens trágicas, seja Telefo ou Peleu, em língua rasteira se lamentam, quando, na pobreza e no exílio, *lançam* frases empoladas, palavras de pé e meio, tentando comover pelo lamento o coração de quem os olha. (Rosado) (40 palavras)

Muitas vezes, também, na tragédia, um Télefo ou Peleu se lamenta em linguagem pedestre, quando este ou aquele, na pobreza e no exílio, *rejeita* os termos empolados e sesqüipedais, se lhe importa tocar, com suas queixas, o coração da platéia. (Bruna) (40 palavras)

Há uma mudança capital de sentido, por diferença na escolha lexical, entre a tradução de Rosado e as outras traduções: na primeira e na terceira, o trágico lamenta-se em linguagem prosaica quando *rejeita* estilos empolados e palavras longas; na segunda, as personagens trágicas em língua rasteira se lamentam quando *lançam* frases empoladas e palavras longas. Linguagem rasteira com frases empoladas e palavras longas parece uma *contradictio in adjecto*. E, apesar de procedimentos opostos, objetivam tocar o mesmo espectador. O verbo latino *projicio*, *-ere* possui ambos significados. A questão é de interpretação e escolha do tradutor.

#### Exemplo V

*Romani pueri longis rationibus assem  
discunt in partis centum diducere. “- Dicat  
filius Albini: si de quincunce remota est  
uncia, quid superat?... Poteras dixisse.” “- Triens.” “- Eu!  
Rem poteris seruare tuam. Redit uncia, quid fit?”  
“- Semis”. (325-330)*

Pueri Romani longis rationibus discunt diducere assem in centum partis.

“- Dicat filius Albini: si de quincunce est remota uncia, quid superat?... Poteras dixisse.”

“- Triens.”

“- Eu! Poteris seruare tuam rem. Redit uncia, quid fit?”

“- Semis”. (38 palavras)

Os garotos romanos, através de longos cálculos, aprendem a dividir um asse em centenas de partes.

“- Responda o filho de Albino: se de um quincunce subtrai-se uma onça, o que resta? Poderias já ter respondido.”

“- A terça parte de um asse.”

“- Bravo! Poderás conservar teu patrimônio. E se acresce uma onça, o que perfaz?”

“- Meio asse.” (Mauri) (60 palavras)

Os jovens romanos, por seu lado, aprendem a reduzir, com grandes contas, um asse em cem partes.

“- Diga o filho de Albino: se de cinco onças tirares uma só, quantas ficam? Poderias já ter dito!”

“- Quatro”.

“- Muito bem! Assim já poderás administrar a tua fortuna. E se acrescentares uma às cinco, quantas ficam?”

“- Seis onças”. (Rosado) (59 palavras)

Chez les Romains les enfants apprennent à diviser par de longs calculs un as en cent parties:

“Au fils d’Albinus de répondre: si, de cinq onces, on en retranche une, que reste-t-il? tu pourrais avoir déjà répondu.

- Un tiers d’as.

- Très bien! tu sauras conserver ton patrimoine. On ajoute une once; qu’a-t-on?

- Un demi as.” (Villeneuve) (58 palavras)

CENTUM significa, além do numeral *cem*, em sentido figurado, um número indeterminado (*centenas de*). O *as* (asse) era uma antiga moeda romana de cobre, dividida em doze onças, isto é, valia doze onças. Um *quincunx* (quincunce) valia cinco onças ( $5/12$  asse). As outras frações são o *semis* ( $1/2$  asse, 6 onças), o *deunx* ( $11/12$  asse, 11 onças), o *dextans* ( $10/12$  asse, 10 onças), o *dodrans* ( $9/12$  ou  $3/4$  asse, 9 onças), o *bes* ( $8/12$  ou  $2/3$  asse, 8 onças), o *septunx* ( $7/12$  asse, 7 onças), o *triens* ( $3/12$  asse, 4 onças), o *quadrans* ( $4/12$  asse, 3 onças), o *sextans* ( $2/12$  asse, 2 onças). Estes

versos seguem ao elogio de Horácio para o falar dos gregos, opondo assim “les goûts artistiques des Grecs, leur amour du beau e de l’idéal aux préoccupations intéressés et à l’éducation terre à terre des Romains” (Lechatellier, 1927:462). Embora Horácio não esteja tratando do sistema numérico latino, nem tomando os estudantes romanos por pouco aptos, as dificuldades dos estudantes ilustram em que ocupação avara se gastava tempo aprendendo. Na tradução de Rosado, as “grandes contas”, por meio das quais os romanos aprendiam a calcular o asse, reduziram-se a míseras contas de adição e subtração, o que não revela a dificuldade dos estudantes de então diante dos cálculos complicados e com a utilização de números (romanos) pouco próprios a tal tarefa. A concepção de tradução de Rosado neste momento parece privilegiar a tese no. 8 apresentada por Levý: “uma tradução deveria ser lida como pertencente ao tempo do tradutor” (Levý, 1969:26). O efeito produzido acaba sendo o de fazer acreditar que os romanos eram ineptos também para os cálculos.

### *ART POÉTIQUE*, FRANÇOIS VILLENEUVE

(in *Horace - Épitres*. Paris, Les Belles Letres, 1995, 9a. tiragem. Com introdução e notas, edição bilingüe sinótica, em prosa.)

A *Ars Poetica* faz parte de um grosso volume que traz todas as Epístolas de Horácio numa edição bilingüe sinótica. *Horace - Épitres* é um dos volumes da “Collection des Universités de France”, da mundialmente reconhecida editora “Les Belles Letres”. E o tradutor é também um renomado latinista. Traduziu e também estabeleceu os textos latinos. Além de uma introdução e notas, oferece um índice onomástico. A primeira edição é do ano de 1934. Esta tradução de Villeneuve é citada em nota de Jaime Bruna e na Bibliografia de Dante Tringali e de Rosado Fernandes.

Intertextualidades tradutórias. A proposta é, claramente, a de oferecer um material de alto nível aos interessados. Para um brasileiro e leitor mediano da língua francesa, o texto na língua de chegada é de um estilo fluente e elegante, em prosa poética. É, ao lado de Jaime Bruna, um dos tradutores analisados que menos investe na equivalência formal, fazendo uma tradução livre e produzindo mudanças de níveis e de categorias.

## Exemplo VI

*Vos, o  
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non  
multa dies et multa litura coercuit atque  
praesectum deciens non castigavit ad unguem.* (291-294)

Vos, o  
sanguis Pompilius reprehendite carmen quod non  
coercuit multa dies et multa litura *atque*  
*non castigavit deciens ad unguem praesectum.* (21 palavras)

Vós, ó sangue Pompílio, refutai a poesia que não porta muitos dias e muitas modificações *e não se corrigiu umas trocentas vezes até à perfeição.* (Mauri) (25 palavras)

Vocês, descendentes de Pompílio, retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, *polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas.* (Bruna) (30 palavras)

Vós, ó sangue de Pompílio, repreendei o poema que muitos dias e muitas correções não desbastaram *e não burilaram por dez vezes com a unha aparada.* (Tringali) (26 palavras)

Mas vós, ó estirpe de Pompílio, censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda *e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo.* (Rosado) (33 palavras)

O vous, sang de Pompilius, blâmez le poème que de longs jours, que de multiples ratures n'ont pas élagué, *n'ont point poli à dix reprises, jusqu'à défier l'ongle le mieux coupé.* (Villeneuve) (31 palavras)

O ihr aus Pompilius' Blut, kritisiert eine Dichtung, die nicht so mancher Tag und so manches Polieren gekürzt *und wohl zehnmal, mit gestutztem Nagel geprüft, korrigiert hat!* (Schäfer) (27 palavras)

ATQUE PRAESECTUM DECIENS NON CASTIGAUT AD UNGUEM. O verbo *castigare* pode significar: 1) “reprender, censurar”; 2) “castigar, punir, corrigir”; 3) “conter, reprimir” (Faria, 1992:97). O advérbio numeral *deciens* significa desde o período pré-clássico, poética e popularmente, além de dez vezes, também um número indefinido de vezes, um sem número de vezes. Unido ao verbo *castigare* pode ser compreendido no contexto como corrigir um número ilimitado de vezes. *Ad unguem praesectum* é uma metáfora tomada à estatuária, na qual o artista passava a unha sobre o mármore para assegurar que o polimento não deixava nada a desejar. O substantivo *unguis, -is* (unha) é um elemento compositor de várias expressões proverbiais latinas, como o é *ad unguem castigare* (corrigir até à perfeição, ou talvez, empregando uma expressão regional brasileira, corrigir com “unha de santo” = com muita atenção e cuidado) (Aurélio, 1975:1428). Boileau escreverá de acordo com este pensamento: “Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage: polissez-le sans cesse et le repolissez” (Boileau, 1962, v.172-173). A tradução de Bruna, de Villeneuve e de Schäfer ainda mantêm certa inteligibilidade; Tringali e Rosado, porém, provocam estranheza e dificuldade de compreensão. A primeira tradução perde a metáfora do original em favor da compreensão.

(Reclam, Stuttgart, 1989. Apresenta 80 notas e posfácio, edição bilingüe sinótica, em prosa.)

A editora Reclam há décadas publica a série “Universal-Bibliothek”, no formato 8,5 x 15 cm e em papel jornal, com seriedade e alta qualidade, abrangendo todas as ciências humanas. Atende a um grande público, sobretudo estudantes. Esta edição bilingüe e sinótica também traz um posfácio e uma bibliografia. O texto em alemão é de uma prosa fluente e elegante, com um registro formal. A tradução é livre, e o tradutor opta por uma linguagem mais analítica do que sintética, sendo que a língua alemã poderia prestar-se a uma sinteticidade próxima do latim, isto é, sendo a língua alemã uma língua de declinações como o latim e possuindo um sistema de composição vocabular dos mais ricos entre as línguas ocidentais, ela oferece em princípio muito mais recursos para a tradução.

#### Exemplo VII

*qui Pythia cantat  
tibicen, didicit prius extimuitque magistrum.  
Nunc satis est dixisse: “Ego mira poemata pango;  
occupet extremum scabies; mihi turpe relinqui est  
et, quod non didici, sane nescire fateri.” (414-418)*

Tibicen qui cantat Pythia,  
prius didicit extimuitque magistrum.  
Nunc satis est dixisse: “Ego pango poemata mira;  
scabies occupet extremum; mihi est turpe relinqui  
et, quod non didici, fateri nescire sane.” (30 palavras)

O flautista que canta nos jogos píticos antes aprendeu e temeu seu mestre. Hoje basta dizer: “Eu componho versos admiráveis; *que a sarna pegue o último*; me é vergonhoso ficar para trás e, o que não aprendi, reconhecer ignorar completamente.” (Mauri) (40 palavras)

O flautista, que entoa carmes nos Jogos Píticos, teve de aprender primeiro e de obedecer a um mestre. Mas hoje em dia só basta dizer: - “Escrevo versos extraordinários; *que a sarna atormente o que chegar em último*; considero vergonha o ficar para trás e confessar a minha ignorância do que não aprendi”. (Rosado) (53 palavras)

O flautista, que toca nos jogos Píticos, antes disso aprendeu e tremeu diante do mestre. Agora é suficiente que se diga: “Eu componho admiráveis poemas, *que o último seja um sarnento!* Tenho vergonha de ficar para trás e confessar que certamente ignoro o que não aprendi.” (Tringali) (46 palavras)

O flautista que toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre. Hoje em dia, o poeta se contenta em dizer: “Eu componho poemas admiráveis; *apanhe a sarna quem chegar por último*; seria para mim vergonha ficar para trás e confessar que deveras não sei o que não aprendi.” (Bruna) (50 palavras)

Le musicien qui joue de la flûte au concours pythique a étudié d’abord; il a tremblé sous un maître. Aujourd’hui il suffit de dire: “Je fais, mois, des poèmes admirables; *que la gale prenne le dernier*; pour moi, ce serait une honte d’être laissé en arrière et d’avouer que véritablement je ne sais point ce que je n’ai pas appris.” (Villeneuve) (60 palavras)

Wer sich bei den Pythischen Spielen als Flötist hören lässt, hat vorher gelernt und seinen Lehrer gefürchtet. Heute genügt die Erklärung: “Ich dichte ganz herrliche Dichtungen. *Der letzte kriege die Krätze!* Ich halt es für schändlich, mich überholen zu lassen und zuzugestehn, ich verstünde nicht, was ich, nun ja, nicht erlernt hab.” (Schäfer) (52 palavras)

Wer dem ersehnten Ziel im olympischen Wettlaufen zustrebt, hat schon als Knabe recht viel zu ertragen: muss schwitzen und frieren, muss auf den Wein und die Liebe verzichten; wer pythische Weisen bläst auf der Flöte, muss vorher, in Furcht vor dem Lehrer, es lernen. Jetzt aber reicht es zu sagen: “Ich schaffe so schöne Gedichte: *Hole den Letzten der Henker!* Der Letzte zu sein war mir peinlich, und zu gestehn, dass ich etwas nicht weiss - was ich freilich nie lernte.” (Ritschel) (81 palavras)

OCCUPET EXTREMUM SCABIES é uma alusão a uma brincadeira infantil, provavelmente referente à corrida, na qual o último do grupo é penalizado.

O que dirigia a brincadeira dizia: “Habeat scabies, quisquis ad me uenerit nouissimus” (Que tenha sarna aquele que chegar por último) (Villeneuve, 1995:223). Parece que, aqui, Horácio insinua as infantilidades de tais impertinências dos muitos que compõem como crianças. Não fosse tão marcada temporal e ideologicamente nossa expressão, poderíamos traduzir como “O último é a mulher do padre!” Excetuando Ritschel, nenhum dos tradutores encontrou equivalentes textuais próprios além dos correspondentes formais.

### Exemplo VIII

*Si forte necesse est  
indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et  
fingere cinctutis non exaudita Cethegis  
continget... (48-51)*

Si forte necesse est *monstrare abdita rerum indiciis recentibus et  
continget fingere non exaudita Cethegis cinctutis...* (16 palavras)

Se casualmente for necessário *mostrar o oculto das coisas com  
revelações novas*, e acontecer de se criar coisas nunca ouvidas pelos  
*Cétegos cintudos...* (Mauri) (23 palavras)

Se porventura for necessário *designar com signos recentes coisas  
desconhecidas* e nos acontecer de forjar palavras não ouvidas pelos  
*Cetegos em tanga...* (Tringali) (22 palavras)

Se porventura for necessário *dar a conhecer coisas ignoradas, com  
vocábulos recém-criados*, e formar palavras nunca ouvidas pelos  
*Cetegos cintados...* (Rosado) (20 palavras)

Se acaso *idéias nunca enunciadas impuserem a criação de expressões  
novas*, será o caso de forjar termos que não ouviram os *Cetegos de  
túnica cintada...* (Bruna) (25 palavras)

S’il est, d’aventure, nécessaire d’*exprimer par des signes neufs des  
idées restées jusqu’alors dans l’ombre*, il nous arrivera de forger des  
mots que n’ont pas entendus les *Céthégus en tablier...* (Villeneuve)  
(30 palavras)

Sollte es einmal erforderlich sein, *früher verborgene Dinge mit neuen Zeichen zu zeigen* und zu ersinnen, was nie die *geschürzten Cetheger* vernahmen... (Schäfer) (22 palavras)

MONSTRARE ABDITA RERUM - oração infinitiva por conta da expressão *necesse est*; *monstrare* é verbo no infinitivo; *abdita* é particípio passado (do verbo *abdere* - lexicalmente, com sentido próprio: “retirar, afastar”; sentido figurado: “ocultar, esconder, encobrir” - Faria, 1992:15) substantivado, acusativo neutro plural; *rerum* (*res*) é substantivo no genitivo plural; traduziu-se como *mostrar o oculto das coisas, designar coisas desconhecidas, dar a conhecer coisas ignoradas, idéias nunca enunciadas impuserem a criação, exprimer des idées restées jusqu'alors dans l'ombre, früher verborgene Dinge zu zeigen*. Na “investigação detetivesca” de que fala Zilly, diante deste sintagma que aponta para uma concepção de linguagem, a questão que o tradutor se coloca é a de reconhecer suas possibilidades de tradução. Se todas as traduções são possíveis, sua diferença final é o efeito que produzem. O que podem significar? Qual a concepção de linguagem que cada um dos textos revela? Qual a ideologia de cada uma destas concepções?

*Abdita rerum* é uma expressão de Lucrécio, filósofo epicurista, admirado por Horácio. Lucrécio, em *De Rerum Natura*, escreve: “Quanto aos vários sons da linguagem, foi a natureza que obrigou a emití-los e foi a utilização que levou a dar nomes às coisas” (Lucrécio, 1988, v.1030). Nas notas de sua tradução, Agostinho da Silva comenta: “A doutrina de Lucrécio quanto à origem da linguagem é do tipo naturalista, de acordo com as linhas gerais do seu pensamento; repele a teoria a que poderíamos chamar voluntarista e ignora a de um deus inventor e dador da palavra.” (Lucrécio, 1988:110).

INDICIIS RECENTIBUS substantivo e adjetivo no ablativo plural: passou a *com revelações novas; com signos recentes; com vocábulos recém-criados; expressões novas; par des signes neufs; mit neuen Zeichen*. *Indicium*, *i* apresenta nas traduções quatro equivalentes. No dicionário, equivale a “1) indicação, informação, revelação, denúncia; 2) indício, sinal, marca, prova.” (Faria, 1992:273)

A oposição entre os termos apresentada por Horácio, *abditum rerum/indiciis recentibus*, ficou: *o oculto das coisas/revelações novas; coisas desconhecidas/signos recentes; coisas ignoradas/vocábulos recém-criados; idéias nunca enunciadas/expressões novas; idées restées jusqu' alors dans l'ombre/signes neufs; verborgene Dinge/neuen Zeichen*.

CETHEGIS CINCTUTIS... ficou *pelos Cétegos cintudos, pelos Cetegos em tanga, pelos Cetegos cintados, os Cetegos de túnica cintada, les Céthégus en tablier, geschürzten Cetheger*.

Os Cétegos eram uma tradicional família romana, e conservavam o costume de vestir sob a toga um *cinctus*, antiga roupa de trabalho dos romanos, que foi substituída pela túnica. A palavra *cinctutus* é uma criação horaciana, e se adequa ao preceito exposto de criação de neologismos. A palavra portuguesa *cinto* vem da latina *cinctus*, daí a possibilidade de criação de um equivalente parcial como *cintudo* na primeira tradução. A *tanga*, na tradução de Tringali, é, segundo o *Aurélio*, uma “espécie de avental usado por certos povos naturais para cobrir o corpo desde o ventre até as coxas” (1975:1352). A opção de Tringali não foi pelo neologismo mas aponta para a veste tradicional. *Cintados*, em Rosado, é um adjetivo que não se aproxima nem do equivalente formal nem da equivalência textual. *Túnica cintada*, em Bruna, é o equivalente mais distante, além de equivocado, pois *cinctutus* indica a tradição da família que se recusava a

adotar a modernidade da túnica. *En tablier* e *geschürzte* são equivalentes da mesma categoria que *em tanga*, apontando para o tipo de veste.

Nos dois exemplos acima assinalados, *occupet extremum scabies* e *cinctutis Cethegis*, o tradutor se depara com questões lingüístico-culturais. Impossibilidade de tradução? Não. Ritschel, no primeiro exemplo, encontra equivalentes formais e textuais, mesmo que para isso tenha feito uma adaptação cultural (*Hole den Letzten der Henker!* - *Que o carrasco pegue o último!*). As outras traduções encontram apenas parcialmente equivalentes textuais, se se considerar que os problemas são de ordem de conhecimento geral, o que pode ser solucionado com notas filológicas. Para o primeiro exemplo, Rosado, Bruna, Tringali, Schäfer e Villeneuve optaram por nota filológica, e para o segundo, Rosado, Bruna, Villeneuve e Ritschel.

#### *BUCH ÜBER DIE DICHTKUNST, WOLFGANG RITSCHEL*

(in *Horaz - Werke*. Berlin, Aufbau Verlag, 1990. Com notas e introdução, edição monolingüe, em verso.)

A tradução poética de Ritschel é parte de um volume que contém a obra completa de Horácio, e que faz parte de uma série intitulada “Bibliothek der Antike”. Excetuando a *Ars Poetica*, todas as outras obras de Horácio foram, neste volume, traduzidas, também em poesia, por Manfred Simon, que apresenta uma introdução e um breve comentário sobre a tradução. Esta é a única, entre as traduções analisadas, em verso. Ao leitor desta edição, em fina encadernação com capa de pano e sobrecapa de papel, formato 11 x 18,5 cm, com um texto monolingüe e sem qualquer texto de rodapé, é oferecido o mesmo prazer da leitura de uma página de poesia em língua materna, que prescinde de tudo. O texto é

antes destinado aos amantes da leitura que aos estudiosos. Há também uma ótima introdução de 15 páginas, notas em anexo, bem como um índice onomástico. Com relação à tradução em verso, Simon escreve:

A presente tradução segue a métrica dos versos do original. Uma tradução em prosa teria podido reproduzir bem diferentemente o conteúdo do texto latino de maneira mais clara, mais adequada à língua alemã; mas então ela teria que renunciar oferecer uma impressão da forma artística da poesia horaciana. Por motivo de consideração de que a obra poética de Horácio somente pode ser vista e entendida na unidade de conteúdo e forma, optou-se pela via de uma tradução fiel ao verso. (Simon, 1990:407)

Concebendo claramente a tradução poética como opção entre a forma ou o conteúdo, e tendo optado pela “fidelidade” à métrica horaciana, Simon e Ritschel não se preocuparam com a equivalência formal, mudanças de níveis ou de categoria. Servimo-nos desta tradução como consulta secundária.

#### Exemplo IX

*Nescit uox missa reuerti.* (390)

Vox missa nescit reuerti. (4 palavras)

Palavra emitida não conhece retorno. (Mauri) (5 palavras)

A palavra lançada não sabe voltar atrás. (Bruna) (7 palavras)

As palavras soltas não podem retornar. (Tringali) (6 palavras)

Palavra que for lançada já não pode voltar. (Rosado) (8 palavras)

Le mot lâché ne saurait revenir. (Villeneuve) (6 palavras)

Das Wort, das du von dir gabst, kennt keine Rückkehr. (Schäfer) (10 palavras)

Ist dir das Wort erst entflohn, so holst du es nimmer zurück mehr. (Ritschel) (13 palavras)

O verso de Horácio soa como um provérbio, que se caracteriza pela concisão. Ritschel, que se propunha “seguir a métrica dos versos do original”, triplica o número de vocábulos.

MISSA é adjetivo, e particípio do verbo *mitto*. Há um agente que emite, lança a palavra. Na tradução de Tringali, o vocábulo “soltas” possui valor apenas de adjetivo e não de particípio. O sujeito passivo do original perde seu agente, o sentido é alterado e a oração beira o non-sense: “Palavras soltas não podem retornar”. Rosado e Schäfer transformam o adjetivo-particípio em oração adjetiva. Mas a oração adjetiva de Schäfer apresenta mudança de sujeito, de 3a. para 2a. pessoa: o agente da ação é fortemente destacado.

REVERTI é verbo no infinitivo: *retorno, voltar atrás, retornar, voltar, revenir, Rückkehr*. A primeira tradução e a de Schäfer produziram mudança de categoria, de verbo a substantivo de verbo.

O reconhecimento da possibilidade dos equivalentes apontados nos exemplos acima mostra também a possibilidade de traduções de um mesmo texto e alguns dos fatores envolvidos em sua escolha. Quanto à qualidade do texto produzido, ou da re-textualização, exigida historicamente de uma tradução competente, a resposta está na *habilidade poética* do tradutor.

Cronologicamente, as traduções ficam assim ordenadas: Villeneuve, 1934, revista e corrigida em 1995; Rosado, 1984; Bruna, 1988; Schäfer, 1989; Ritschel, 1990; Tringali, 1993. Como já assinalado, estas traduções foram produzidas num período de 60 anos, tomando a primeira edição de Villeneuve, de 1934, e a de Tringali, de 1993. Mas a edição da tradução de Villeneuve de 1995 foi revista e corrigida por M. A. Bourgery em

colaboração com o tradutor, o que a torna um texto atualizado, e reduz o período em que foram produzidas a 11 anos, de 1984 (Rosado) a 1995 (Villeneuve). Temporalmente estes textos estão muito próximos, e coincidentemente todos refletem uma concepção semelhante de tradução, ou seja, todos investiram mais na comunicação do conteúdo, mais no significado do que no significante, numa oposição não-dialética. Se, repetindo, são “traduções-introdução”, segundo Meschonnic, traduções mais fortemente ideológicas do que artísticas, não basta apenas constatar que estas traduções são perecíveis e não subsistirão ao lado do original. Elas existem, são possíveis, e se situam historicamente. Elas possuem uma significação histórica. Uma segunda etapa desta análise, propiciada a partir dos elementos apresentados, poderia ser a leitura destes fatos, de onde emergem inúmeras questões. Por que traduções contemporâneas são produzidas quase que empiricamente, ou sob concepções que já não satisfazem as exigências de uma tradução, segundo uma linha de pensamento de alguns ramos da Lingüística e da Teoria Literária? Sendo a maioria destes tradutores professores e latinistas, dirigindo-se a professores e estudiosos, pode-se avaliar por elas a necessidade e o grau de exigências históricas da tradução? Qual a relação entre a tradução produzida e seu público leitor? Como é a recepção destas traduções? Quais os fatores que possibilitaram seu surgimento? Quais os efeitos (ideológicos) que produzem?...

## CONCLUSÃO

A tradução é o procedimento mais puro  
pelo qual a habilidade poética pode ser reconhecida.  
*Rainer Maria Rilke*

As questões centrais que perpassam este trabalho, a da possibilidade de tradução e implicações da tradução de um texto como o da *Ars Poetica*, apontam já na sua exposição para algumas conclusões.

A possibilidade de tradução faz-se entender de duas formas: *lato sensu*, diz respeito à atividade tradutória em geral - é possível traduzir?; *stricto sensu*, refere-se à tradução de problemas pontuais de um texto dado, e às possibilidades de variações sobre um mesmo texto. Uma vez admitida as concepções de tradução como re-textualização, como re-enunciação de um sujeito histórico, re-poetização, equivalência, a tradução revela-se possível. Pela proposta de Meschonnic, não se busca mais avaliar o grau de fidelidade ao original, ou de traição de um texto original em dada língua de chegada, nem o apagamento e a neutralidade do tradutor, etc. A tradução é possível porque é possível a leitura do original. E porque um texto sempre possibilita um número ilimitado de leituras, sempre poderá haver um número ilimitado de traduções de um mesmo texto. Cada tradução é uma releitura histórica. E porque são históricas, são mais ou menos ideológicas, donde também o seu envelhecimento e a necessidade de retraduições. Para subsistir ao lado original, para atingir sua imortalidade, uma tradução precisa ser produzida a partir da *signifiance*, e atingir valores supra-históricos (supra-ideológicos), como o fez o original.

As implicações de uma prática tradutória (análise, crítica, tradução) da *Ars Poetica* principiam na adoção de um modelo conceptual de tradução, passando por um correspondente processo de leitura-tradução, e na prática

da tradução, até à recriação na língua de chegada de um texto que servirá para interpretações posteriores. A crítica de uma tradução - concebida como re-textualização - assume a tarefa de analisar o texto de chegada sob dois aspectos: (1) o da qualidade do texto enquanto tradução, com sua *equivalência propriamente dita*, a nível oracional e sintagmático, vinculado intimamente à sua fonte; e (2) o da qualidade da tradução enquanto texto, com sua *equivalência textual*, que considera o texto como um todo, traduzível como um todo, fazendo-se literatura na língua de chegada. (cf. Costa, 1992). Além de apenas uma apreciação da competência de uma tradução, a análise busca levantar elementos que contribuam para leituras possíveis dos efeitos de sentido produzidos na re-textualização a fim de construir interpretações sobre seu papel e função numa dada sociedade histórica.

Em última instância, a historicização da enunciação-tradução com suas ideologias e a análise daí decorrente de seu funcionamento aponta para uma concepção funcional da linguagem, da tradução e da arte. E sob esse aspecto, uma tal concepção se aproxima em alguns pontos da concepção clássica de arte com sua função social.

Da clássica epístola de Horácio também emergem algumas conclusões. Após 2000 anos de sua publicação, a *Ars Poetica* ainda é um texto legível, e traduzível. Independentemente de ser o latim uma língua “morta” sob determinados aspectos, na leitura ele só faz sentido porque continua vivo. É sua condição de inteligibilidade. E se o texto se presta a releituras através dos tempos é porque se fez texto-arte. Marcado historicamente, é intemporal. Cada tempo e leitor o lê a partir de sua realidade histórica, por isso as variações nas traduções. Reconhecer a historicidade de todo este processo não impede conceber que algumas traduções sejam melhores que outras: necessidades de cada leitor e de cada sociedade. A tradutologia é

uma necessidade histórica, e pode contribuir para a satisfação das exigências da tradução em nosso tempo.

*Habilidade poética, lato sensu.*

## ANEXO

### DA TRADUÇÃO

Uma vez perdida a inocência da prática empírica do traduzir, a tradução torna-se uma prática teórica. As opções do tradutor são fundamentadas numa concepção de alguma teoria. O objetivo da presente tradução foi primeiramente o de me instrumentalizar para a análise do *corpus* de traduções escolhido, conhecendo os problemas que o texto-fonte pode apresentar, fazendo a minha leitura desta obra de Horácio. Ainda que, de certa forma, consciente da concepção de tradução como *Umdichtung*, *re-poetização*, e defendendo a possibilidade de re-poetização, com mudança de forma *funcionalmente equivalente*, não concluí o processo de tradução proposto nas teorias apresentadas. Detive-me mais na interpretação do significado do texto-fonte. O trabalho de *re-textualização* pode ser prosseguido. Assim, não pretendo aqui apresentar melhores soluções que as outras traduções para certos problemas, mas, uma leitura minha. Mesmo assumindo minha tradução como “introdução”, na concepção meschonniciana, não contribuo para a crença na impossibilidade da tradução. Com Meschonnic, Benjamin e Catford, pode-se afirmar sua(s) possibilidade(s) e tomar consciência das implicações para uma leitura-tradução de um texto como o da *Ars Poetica*.

## DAS NOTAS NA TRADUÇÃO

Há uma outra importante questão na tradutologia, a das notas na tradução, a qual às vezes é radicalizada e tornada argumento em favor da impossibilidade de tradução, ou seja, se as notas são necessárias é porque a tradução revela-se impossível. Se a leitura é possível, a tradução é possível! Seria idealismo objetivar um leitor ideal, aquele que leria a tradução como se estivesse diante do original e dominasse a cultura do original em todos os seus aspectos, prescindindo de quaisquer esclarecimentos. Isso pode ser possível, mas não imprescindível. As notas numa tradução se assemelham aos comentários de uma edição crítica, ou ao guia que nos conduz num museu. Não desmerecem, mas contribuem para o conhecimento da obra. Na concepção de tradução e de sua possibilidade, como a apresentada a partir de Meschonnic, o problema é recolocado não mais nos termos da possibilidade de tradução com ou sem notas, mas, da relevância das notas na tradução, o que objetivam, a quem se dirigem, o que significam.

Os critérios usados para a composição das notas na tradução em anexo, pode-se dizer que, se foram primeiramente subjetivos (o que o tradutor gostaria e consideraria importante ler enquanto leitor), não deixam de revelar uma certa estrutura e uma concepção de tradução relativa ao texto traduzido, além de expressar uma realidade histórico-social. Em grande parte, as notas não são senão filológico-culturais, referindo-se a mitos e a aspectos sociais e culturais do contexto da obra.

*Repetitio est mater studiorum.*

Todo livro minimamente importante deveria ser lido de imediato duas vezes,  
em parte porque na segunda compreendemos melhor as coisas em seu conjunto  
e só entendemos bem o começo quando conhecemos o fim;  
em parte porque, para todos os efeitos, na segunda vez abordamos cada passagem  
com um ânimo e estado de espírito diferentes do que tínhamos na primeira,  
o que resulta em uma impressão diferente  
e é como se olhássemos um objeto sob uma outra luz.  
*Arthur Schopenhauer, Sobre Livros e Leitura, 1851*

Leia este livro com calma;  
não é daqueles que a gente entende rápido.  
*Vauvenargues*

QUINTUS HORATIUS FLACCUS

ARS POETICA

ARTE POÉTICA

1 Humano capiti cernicem pictor  
 equinam  
 2 iungere si uelit et uarias inducere  
 plumas  
 3 undique conlatis membris, ut  
 turpiter atrum  
 4 desinat in piscem mulier formosa  
 superne,  
 5 spectatum admissi risum teneatis,  
 amici?  
 6 Credite, Pisones, isti tabulae fore  
 librum  
 7 persimilem, cuius, uelut aegri  
 somnia, uanae  
 8 fingentur species, ut nec pes nec  
 caput uni  
 9 reddatur formae. "Pictoribus atque  
 poetis  
 10 quidlibet audendi semper fuit  
 aequa potestas."  
 11 Scimus, et hanc ueniam  
 petimusque damusque uicissim,  
 12 sed non ut placidis coeant inmitia,  
 non ut  
 13 serpentes aibus gementur,  
 tigribus agni.  
 14 Inceptis grauibus plerumque et  
 magna professis  
 15 purpureus, late qui splendeat, unus  
 et alter  
 16 adsuitur pannus, cum lucus et ara  
 Dianae  
 17 et properantis aquae per amoenos  
 ambitus agros  
 18 aut flumen Rhenum aut pluuius  
 describitur arcus;  
 19 sed nunc non erat his locus.

1-5 Quisese um pintor<sup>1</sup> juntar a uma  
 cabeça humana um pesçoço equino, e  
 com variadas plumagens revestir aos  
 membros tomados de todas as partes, de  
 forma que torpemente terminasse em  
 horrível peixe o que em cima fora  
 formosa mulher, levados a contemplar o  
 quadro, amigos, conteríeis o riso?

6-9 Acreditai, Pisões<sup>2</sup>, muito  
 semelhante a este quadro é o livro em  
 que, como sonhos de doente, fantasias  
 vãs são concebidas, quando nem pé  
 nem cabeça são de um mesmo modelo  
 representados.

9-13 "Aos pintores e aos poetas sempre  
 foi propício o poder de tudo ousar"<sup>3</sup>.  
 Sabemos, e esta permissão pedimos e  
 damos reciprocamente, mas não para  
 que aos mansos se aconcheguem os  
 ferozes; não para que se unam as  
 serpentes às aves; aos tigres, os  
 cordeiros.

14-19 A pomposos começos e que  
 prometem grandiosas coisas, costura-se  
 freqüentemente um que outro remendo  
 purpúreo, brilhante à distância, como  
 quando se descreve o bosque sagrado e  
 o altar de Diana, e o caminho da água  
 corrente por amenos campos, ou o rio  
 Reno, ou o arco-íris<sup>4</sup>; mas não era então  
 seu lugar.

Et fortasse cupressum  
 20 scis simulare; quid hoc, si fractis  
 enatat exspes  
 21 nauibus, aere dato qui pingitur?  
 Amphora coepit  
 22 institui; currente rota cur urceus  
 exit?  
 23 Denique sit quod uis, simplex  
 dumtaxat et unum.  
 24 Maxima pars uatum, pater et  
 iuuenes patre digni,  
 25 decipimur specie recti. Breuis esse  
 laboro,  
 26 obscurus fio; sectantem leuia nerui  
 27 deficiunt animique; professus  
 grandia turget;  
 28 serpit humi tutus nimium  
 timidusque procellae;  
 29 qui uariare cupit rem prodigialiter  
 unam,  
 30 delphinum siluis adpingit, fluctibus  
 aprum.  
 31 In uitium ducit culpae fuga, si  
 caret arte.  
 32 Aemilium circa ludum faber imus  
 et unguis  
 33 exprimet et mollis imitabitur aere  
 capillos,  
 34 infelix operis summa, quia ponere  
 totum  
 35 nesciet. Hunc ego me, siquid  
 componere curem,  
 36 non magis esse uelim quam naso  
 uiuere prauo  
 37 spectandum nigris oculis nigroque  
 capillo.

19-23 Provavelmente sabes representar um cipreste. Que importa isso, se quem pagou para ser pintado escapa das naus em destroços desesperançado?<sup>5</sup> Começou-se a produzir uma ânfora; por que saiu um pote da roda em movimento? Seja, enfim, qualquer obra, ao menos simples e una.

24-30 A maior parte dos vates, ó pai e jovens dignos do pai, somos iludidos pela aparência do correto: tento ser breve, obscuro me torno; ao que busca leveza faltam vigor e energia; o que promete o sublime torna-se empolado; rasteja por terra o excessivamente prudente e temeroso de tempestade; o que deseja variar de modo maravilhoso o que é uno pinta golfinhos em florestas, javalis sobre ondas.

31-37 Ao erro conduz a fuga a uma falta, se carece de arte<sup>6</sup>. O mais ínfimo artesão nas proximidades da escola de Emílio<sup>7</sup> moldará unhas e reproduzirá em bronze cabelos macios. O conjunto da obra, porém, será infeliz, porque não saberá criar o todo. Eu, se me preocupasse em compor alguma coisa, não quereria ser aquele homem mais do que viver com nariz torto, olhos negros e cabelo negro de se admirar.

38 Sumite materiam uestris, qui  
 scribitis, aequam  
 39 uiribus et uersate diu quid ferre  
 recusent,  
 40 quid ualeant umeri. Cui lecta  
 potenter erit res,  
 41 nec facundia deseret hunc, nec  
 lucidus ordo.  
 42 Ordinis haec uirtus erit et uenus,  
 aut ego fallor,  
 43 ut iam nunc dicat iam nunc  
 debentia dici,  
 44 pleraque differat et praesens in  
 tempus omittat,  
 45 hoc amet, hoc spernat promissi  
 carminis auctor.  
 46 In uerbis etiam tenuis cautusque  
 serendis  
 47 dixeris egregie, notum si callida  
 uerbum  
 48 reddiderit iunctura nouum. Si forte  
 necesse est  
 49 indiciis monstrare recentibus  
 abdita rerum, et  
 50 fingere cinctutis non exaudita  
 Cethegis  
 51 continget dabiturque licentia  
 sumpta pudenter,  
 52 et noua fictaque nuper habebunt  
 uerba fidem, si  
 53 Graeco fonte cadent parce detorta.  
 Quid autem  
 54 Caecilio Plautoque dabit Romanus,  
 ademptum  
 55 Vergilio Varioque? Ego cur,  
 adquirere pauca  
 56 si possum, inuideor, cum lingua  
 Catonis et Enni  
 57 sermonem patrium ditauerit et  
 noua rerum  
 58 nomina protulerit?

38-45 Tomai um assunto, vós que  
 escreveis, proporcional às vossas  
 forças. Avaliai longamente o que os  
 ombros ferrenhamente recusam e o que  
 podem. A quem escolheu conforme  
 suas forças, nem a eloquência o  
 abandonará, nem a ordem clara.  
 Consistirá a força e a beleza da ordem,  
 ou estou enganado, em que o autor do  
 poema anunciado diga agora as coisas  
 que agora devem ser ditas, muitas  
 outras adie e omita no momento, ame  
 isso, despreze aquilo.

46-58 Delicado e cauto também ao  
 juntar palavras, te expressarás  
 distintamente se, por combinação  
 engenhosa, uma palavra conhecida  
 produzir uma nova. Se casualmente for  
 necessário mostrar o oculto da coisas  
 com revelações novas, e acontecer de se  
 criar coisas nunca ouvidas pelos  
 Cétegos cintudos<sup>8</sup>, permissão será dada,  
 se usada com reserva, e as palavras  
 inventadas ainda novas terão crédito se,  
 derivadas<sup>9</sup> com discricção, caírem de  
 fonte grega. Concederá, pois, o romano  
 a Cecílio e Plauto<sup>10</sup> o que foi proibido a  
 Virgílio e Vário<sup>11</sup>? Eu, por que sou  
 invejado, se poucas coisas posso obter,  
 quando a linguagem de Catão e Ênio<sup>12</sup>  
 enriqueceu a língua pátria e exibiu  
 novos nomes de coisas?<sup>13</sup>

Licuit semperque licebit  
59 signatum praesente nota producere  
nomen.  
60 Vt siluae foliis pronos mutantur in  
annos,  
61 prima cadunt, ita uerborum uetus  
interit aetas,  
62 et iuuenum ritu florent modo nata  
uigentque.  
63 Debemur morti nos nostraque. Siue  
receptus  
64 terra Neptunus classes Aquilonibus  
arcet,  
65 regis opus, sterilisue diu palus  
aptaque remis  
66 uicinas urbes alit et graue sentit  
aratrum,  
67 seu cursum mutauit iniquum  
frugibus amnis,  
68 doctus iter melius, mortalia facta  
peribunt,  
69 nedum sermonum stet honos et  
gratia uiuax.  
70 Multa renascentur quae iam  
cecidere, cadentque  
71 quae nunc sunt in honore  
uocabula, si uolet usus,  
72 quem penes arbitrium est et ius et  
norma loquendi.

58-62 Sempre foi e será permitido criar um nome assinalado com marca do presente. Como as florestas são transformadas por suas folhas com o passar dos anos, caindo as mais velhas, assim se perde a geração antiga das palavras e, como os jovens, florescem as nascidas há pouco e vingam.

63-69 Estamos fadados à morte, nós e nossas coisas. Seja Netuno<sup>14</sup>, que, recolhido à terra, protege os exércitos contra os aquilões, obra de rei<sup>15</sup>; seja um paul<sup>16</sup>, que, estéril por muito tempo mas adequado aos remos, alimenta as cidades próximas e sente o pesado arado; seja o rio<sup>17</sup>, que, ensinado um caminho melhor, mudou seu curso iníquo às colheitas. As obras mortais perecerão, e nem mesmo a honra e o encanto das linguagens se mantêm vivazes.

70-72 Renascerão muitas que já sucumbiram e sucumbirão as que agora são palavras apreciadas, se o uso consentir, porque este tem nas mãos o poder de decisão, o direito e a norma do falar.

73 Res gestae regumque ducumque  
 et tristia bella  
 74 quo scribi possent numero,  
 monstravit Homerus.  
 75 Versibus impariter iunctis  
 querimonia primum,  
 76 post etiam inclusa est voti  
 sententia compos;  
 77 quis tamen exiguos elegos emisit  
 auctor,  
 78 grammatici certant et adhuc sub  
 iudice lis est.  
 79 Archilochum proprio rabies  
 armauit iambo;  
 80 hunc socci cepere pedem  
 grandesque coturni,  
 81 alternis aptum sermonibus et  
 popularis  
 82 uincens strepitus et natum rebus  
 agendis.  
 83 Musa dedit fidibus diuos  
 puerosque deorum  
 84 et pugilem uictorem et equum  
 certamine primum  
 85 et iuuenum curas et libera uina  
 referre.  
 86 Discriptas seruare uices  
 operumque colores  
 87 cur ego, si nequeo ignoroque,  
 poeta salutor?  
 88 cur nescire pudens praue quam  
 discere malo?  
 89 Versibus exponi tragicis res  
 comica non uult;  
 90 indignatur item priuatis ac prope  
 socco  
 91 dignis carminibus narrari cena  
 Thyestae.  
 92 Singula quaeque locum teneant  
 sortita decentem.

73-85 Ações de reis e generais e terríveis guerras, mostrou Homero em que medida podem ser escritos. Em versos irregularmente ligados, primeiro foi incluída a queixa, depois também a manifestação de desejo possuído. Que inventor, porém, terá criado os curtos poemas elegíacos, discutem os eruditos, e a questão está até agora sob julgamento. A fúria munuiu Arquíloquo<sup>18</sup> de seu próprio iambo: as comédias e as tragédias<sup>19</sup> tomaram este pé, adequado para diálogos e para superar estrépitos populares e nascido para empresas de ação. A Musa permitiu à lira decantar divos e filhos de deuses, o pugilista vitorioso e o primeiro cavalo no certame, inquietações de jovens e vinhos licenciosos<sup>20</sup>.

86-92 Por que eu, se não posso e não sei observar gêneros estabelecidos e estilos de obras, sou saudado como poeta? Por que querer antes ignorar, perversamente modesto, a aprender? Um fato cômico não quer ser exposto em versos trágicos. Igualmente indignasse a *Ceia de Tiestes*<sup>21</sup> de ser narrada em poemas popularescos, mais dignos da comédia. Tenha cada coisa escolhida seu lugar conveniente.

93 Interdum tamen et uocem  
 comoedia tollit,  
 94 iratusque Chremes tumido delitigat  
 ore;  
 95 et tragicus plerumque dolet  
 sermone pedestri  
 96 Telephus et Peleus, cum pauper et  
 exul uterque  
 97 proicit ampullas et sesquipedalia  
 uerba,  
 98 si curat cor spectantis tetigisse  
 querella.  
 99 Non satis est pulchra esse  
 poemata; dulcia sunt  
 100 et, quocumque uolent, animum  
 auditoris agunt.  
 101 Vt ridentibus adrident, ita  
 flentibus adsunt  
 102 humani uultus; si uis me flere,  
 dolendum est  
 103 primum ipsi tibi; tum tua me  
 infortunia laedent,  
 104 Telephe uel Peleu; male si  
 mandata loqueris,  
 105 aut dormitabo aut ridebo. Tristia  
 maestrum  
 106 uultum uerba decent, iratum plena  
 minarum,  
 107 ludentem lasciua, seuerum seria  
 dictu.  
 108 Format enim natura prius nos intus  
 ad omnem  
 109 fortunarum habitum; iuuat aut  
 impellit ad iram,  
 110 aut ad humum maerore graui  
 deducit et angit;  
 111 post effert animi motus interprete  
 lingua.

93-98 Algumas vezes, entretanto, também a comédia levanta a voz, e um Cremes<sup>22</sup> irado, com cara enfurecida, exaspera-se. Também o trágico muitas vezes lamenta-se em linguagem prosaica, qual Télefo ou Peleu<sup>23</sup>, quando, um pobre e outro exilado, rejeita estilos empolados e palavras extremamente longas, se, com o lamento, quer tocar o coração do espectador.

99-107 Não é suficiente serem belos os poemas; sejam doces e conduzam aonde quiserem a alma do auditório. Como riem com os que riem, assim também entre os que choram estão os semblantes humanos; se queres que eu chore, hás de sofrer tu próprio primeiro; então teus infortúnios me tocarão, ó Télefo ou Peleu. Se proferires mal tuas falas, ou dormirei ou rirei. Palavras tristes convém a um rosto abatido; as carregadas de ameaças, a um irado; as lascivas, a um brincalhão; as graves de dizer, a um severo.

108-111 A natureza, de fato, nos forma primeiro interiormente, para qualquer situação da fortuna: nos agrada ou nos impele à ira, ou nos joga por terra em profunda tristeza e nos angustia; depois, exalta paixões por sua intérprete, a língua.

112 Si dicentis erunt fortunis absona  
 dicta,  
 113 Romani tollent equites peditesque  
 cachinnum.  
 114 Intererit multum, diuusne loquatur  
 an heros,  
 115 maturusne senex an adhuc florente  
 iuuenta  
 116 feruidus, et matrona potens an  
 sedula nutrix,  
 117 mercatorne uagus cultorne uirentis  
 agelli,  
 118 Colchus an Assyrius, Thebis  
 nutritus an Argis.  
 119 Aut famam sequere aut sibi  
 conuenientia finge  
 120 scriptor. Honoratum si forte  
 reponis Achillem,  
 121 impiger, iracundus, inexorabilis,  
 acer  
 122 iura neget sibi nata, nihil non  
 arroget armis.  
 123 Sit Medea ferox inuictaque,  
 flebilis Ino,  
 124 perfidus Ixion, Io uaga, tristis  
 Orestes.  
 125 Siquid inexpertum scaenae  
 committis et audes  
 126 personam formare nouam, seruetur  
 ad inum  
 127 qualis ab incepto processerit et sibi  
 constet.  
 128 Difficile est proprie communia  
 dicere; tuque  
 129 rectius Iliacum carmen deducis in  
 actus  
 130 quam si proferres ignota  
 indictaque primus.

112- 118 Se as palavras do falante  
 estiverem em desarmonia com a  
 fortuna, cavaleiros e plebeus romanos  
 darão gargalhadas. Importará muito se  
 fala um divo ou um herói, um ancião  
 amadurecido ou um rapaz fioso em  
 plena juventude, e uma matrona  
 poderosa ou uma escrava nutriz, um  
 mercador errante ou um lavrador de um  
 sítio verdejante, um habitante da  
 Cólquida ou um da Assíria, alguém  
 criado em Tebas ou em Argos<sup>24</sup>.

119-124 Ou segue a tradição ou cria  
 coisas convenientes entre si, escritor. Se  
 porventura reencenas o honrado  
 Aquiles<sup>25</sup>, seja ele diligente, colérico,  
 impiedoso, impetuoso, negue que as  
 leis lhe são destinadas, arrogue tudo às  
 armas. Seja Medéia<sup>26</sup> feroz e  
 inexorável, chorosa Ino<sup>27</sup>, pérfido  
 Íxion<sup>28</sup>, Io<sup>29</sup> errante, triste Orestes<sup>30</sup>.

125-130 Se pões em cena algo  
 inexperimentado e ousas criar  
 personagem nova, seja ela preservada  
 até o fim da maneira como tiver  
 procedido desde o começo, e esteja em  
 harmonia consigo. É difícil contar, com  
 propriedade, coisas popularizadas. Tu,  
 porém, pões em atos um canto iliaco<sup>31</sup>  
 mais convenientemente do que se  
 mostrasses pela primeira vez coisas  
 desconhecidas e inéditas.

131 Publica materies priuati iuris erit,  
 si  
 132 non circa uilem patulumque  
 moraberis orbem,  
 133 nec uerbo uerbum curabis reddere  
 fidus  
 134 interpres nec desilies imitator in  
 artum,  
 135 unde pedem proferre pudor uetet  
 aut operis lex.  
 136 Nec sic incipies, ut scriptor  
 cyclicus olim:  
 137 “Fortunam Priami cantabo et  
 nobile bellum”.  
 138 Quid dignum tanto feret hic  
 promissor hiatus?  
 139 Parturient montes, nascetur  
 ridiculus mus.  
 140 Quanto rectius hic, qui nil molitur  
 inepte:  
 141 “Dic mihi, Musa, uirum, captae  
 post tempora Troiae  
 142 qui mores hominum multorum  
 uidit et urbes”.  
 143 Non fumum ex fulgore, sed ex  
 fumo dare lucem  
 144 cogitat, ut speciosa dehinc  
 miracula promat,  
 145 Antiphaten Scyllamque et cum  
 Cyclope Charybdim.  
 146 Nec reditum Diomedis ab interitu  
 Meleagri,  
 147 nec gemino bellum Troianum  
 orditur ab ouo;  
 148 semper ad euentum festinat et in  
 medias res  
 149 non secus ac notas auditorem rapit,  
 et quae  
 150 desperat tractata nitescere posse  
 relinquit,  
 151 atque ita mentitur, sic ueris falsa  
 remiscet,  
 152 primo ne medium, medio ne  
 discrepet imum.

131-135 Matéria pública será de direito privado, se não delirares em torno de um ponto desprezível e banal, nem fiel tradutor tratares de traduzir palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa, de onde a timidez ou a estrutura da obra não permita sair.

136-152 Nem começarás assim como outrora um escritor do ciclo épico<sup>32</sup>: “A fortuna de Príamo cantarei<sup>33</sup> e a nobre guerra”. O que contará esse prometedor digno de tamanho boqueirão? Parirão os montes, nascerá um ridículo rato<sup>34</sup>. Mas, com quanto mais propriedade este que nada projeta ineptamente: “Cantame, ó Musa, o varão que, após os tempos da conquista de Tróia, viu de muitos homens os costumes e as cidades.”<sup>35</sup> Este não cogita produzir fumaça a partir do fulgor, mas da fumaça luz, para manifestar, em seguida, especiosas maravilhas, Antifates<sup>36</sup> e Cila, e Caríbdis<sup>37</sup>, além do ciclope<sup>38</sup>. Nem a volta de Diomedes<sup>39</sup> é urdida a partir da morte de Meleagro, nem a guerra dos troianos a partir do ovo gêmeo<sup>40</sup>. Ele se apressa sempre para o acontecimento e impele o auditório para o meio das ações, como se conhecidas, e omite as que, examinadas, não espera poder brilharem. E do mesmo modo que ilude, assim confunde coisas falsas com verdadeiras, de forma que nem o meio discorde do início, nem do meio o fim.

153 Tu quid ego et populus mecum  
 desideret audi,  
 154 si plausoris eges aulaea manentis  
 et usque  
 155 sessuri donec cantor “Vos  
 plaudite” dicat.  
 156 Aetatis cuiusque notandi sunt tibi  
 mores,  
 157 mobilibusque decor naturis dandus  
 et annis.  
 158 Reddere qui uoces iam scit puer et  
 pede certo  
 159 signat humum, gestit paribus  
 concludere et iram  
 160 colligit ac ponit temere et mutatur  
 in horas.  
 161 Imberbus iuuenis tandem custode  
 remoto  
 162 gaudet equis canibusque et aprici  
 gramine Campi,  
 163 cereus in uitium flecti, monitoribus  
 asper,  
 164 utilium tardus prouisor, prodigus  
 aeris,  
 165 sublimis cupidusque et amata  
 relinquere pernix.  
 166 Conuersis studiis aetas animusque  
 uirilís  
 167 quaerit opes et amicitias, inseruit  
 honori,  
 168 commisisse cauet quod mox  
 mutare laboret.  
 169 Multa senem circumueniunt  
 incommoda, uel quod  
 170 quaerit et inuentis miser abstinet  
 ac timet uti,  
 171 uel quod res omnis timide  
 gelideque ministrat,  
 172 dilator, spe longus, iners  
 auidusque futuri,  
 173 difficilis, querulus, laudator  
 temporis acti  
 174 se puero, castigator censorque  
 minorum.

153-157 Tu, ouve o que eu e comigo o povo deseja, se queres aplaudentes que esperem fechar as cortinas e permaneçam sentados até que um cantor diga: “Aplaudi!”<sup>41</sup>. Há de notar os costumes de cada idade e o que convém ser dado às naturezas e aos anos mutáveis.

158-160 Um menino, que já sabe reproduzir palavras e com passo firme marca o chão, anseia brincar com seus pares, irrita-se, mas logo esquece, sem considerar, e muda a toda hora.

161-165 Um jovem imberbe, finalmente livre do pedagogo, alegra-se com cavalos, cães e a relva do Campo<sup>42</sup> ensolarado; afeiçoa-se, como cera, ao vício, áspero com censores, moroso provedor de coisas úteis, pródigo com dinheiro, sublime, apaixonado, e pronto a renunciar a coisas amadas.

166-168 Com gostos mudados, procura a idade e a alma viril obter poder e amizades, escraviza-se a honrarias, acautela-se de começar o que logo custe mudar.

169-174 Muitos incômodos afligem um ancião, seja porque adquire e, mísero, abstém-se e, mais, teme gozar o adquirido, seja porque executa tímida e friamente todas as coisas. Contemporizador, persistente na esperança, inerte, e ávido de futuro, difícil, lastimoso, louvador dos tempos idos de sua infância, castigador e censor dos menores.

175 Multa ferunt anni uenientes  
commoda secum,  
176 multa recedentes adimunt. Ne forte  
seniles  
177 mandentur iuueni partes pueroque  
uiriles;  
178 sempre in adiunctis aeuoque  
morabitur aptis.  
179 Aut agitur res in scaenis aut acta  
refertur.  
180 Segnius irritant animos demissa  
per aurem  
181 quam quae sunt oculis subiecta  
fidelibus et quae  
182 ipse sibi tradit spectator; non  
tamen intus  
183 digna geri promes in scaenam  
multaque tolles  
184 ex oculis, quae mox narret  
facundia praesens.  
185 Ne pueros coram populo Medea  
trucidet,  
186 aut humana palam coquat exta  
nefarius Atreus,  
187 aut in auem Procne uertatur,  
Cadmus in anguem.  
188 Quodcumque ostendis mihi sic,  
incredulus odi.  
189 Neue minor neu sit quinto  
productior actu  
190 fabula, quae posci uult et  
spectanda reponi;  
191 nec deus intersit, nisi dignus  
uindice nodus  
192 incidit; nec quarta loqui persona  
laboret.

175-178 Os anos que avançam trazem consigo muitas vantagens, os que recuam muitas levam. Não sejam entregues a um jovem papéis de anciãos, e a um menino, os de homens. Sempre se permanecerá naquilo que pertence e é próprio a cada idade.

179-184 Ou representa-se algo no palco ou narra-se o já acontecido. As coisas apreendidas pelo ouvido excitam mais debilmente os ânimos do que as que são submetidas a olhos fidedignos e que o espectador testemunha por si mesmo. Não farás aparecer em cena aquelas que convém serem executadas nos bastidores, e muitas suprimirás aos olhos, as quais narre a facúndia de alguém presente.

185-188 Não trucidar Medéia seus filhos diante do povo, ou, em público, o abominável Atreu<sup>43</sup> cozinhe entranhas de vítimas humanas, ou transforme-se Procne<sup>44</sup> em ave, Cadmo<sup>45</sup> em serpente. Incrédulo, odeio tudo o que assim me apresenta.

189-192 Nem mais nem menos do que cinco atos possua a história que quer ser solicitada e rerepresentada. Nem intervenha um deus, se não acontecer de o enredo ser digno de intervenção, nem uma quarta personagem se preocupe em falar.

193 Actoris partis chorus officiumque  
 uirile  
 194 defendat, neu quid medios  
 intercinat actus,  
 195 quod non proposito conducat et  
 haereat apte.  
 196 Ille bonis faueatque et consilietur  
 amice  
 197 et regat iratos et amet peccare  
 timentis;  
 198 ille dapes laudet mensae breuis,  
 ille salubrem  
 199 iustitiam legesque et apertis otia  
 portis;  
 200 ille tegat comissa deosque precetur  
 et oret,  
 201 ut redeat miseris, abeat Fortuna  
 superbis.  
 202 Tibia non, ut nun, orichalco uincta  
 tubaeque  
 203 aemula, sed tenuis simplexque  
 foramine pauco  
 204 adspirare et adesse choris erat  
 utilis atque  
 205 nondum spissa nimis complere  
 sedilia flatu,  
 206 quo sane populus numerabilis,  
 utpote paruus,  
 207 et frugi castusque uerecundusque  
 coibat.  
 208 Postquam coepit agros extendere  
 uictor et urbes  
 209 latior amplecti murus uinoque  
 diurno  
 210 placari Genius festis impune  
 diebus,  
 211 accessit numerisque modisque  
 licentia maior.  
 212 Indoctus quid enim saperet  
 liberque laborum  
 213 rusticus urbano confusus, turpis  
 honesto?

193-201 O coro defenda uma função individual, um papel de ator, e não cante nos entreatos coisa alguma que não sirva e não esteja perfeitamente ligada ao tema. Seja ele favorável aos bons, e aconselhe amigavelmente, e contenha os irados e ame os que temem errar; louve os pratos da mesa sóbria, a justiça salutar e as leis e a paz nas portas abertas; guarde segredos, e invoque os deuses e ore para que a fortuna retorne aos míseros, abandone os soberbos.

202-207 A flauta, não como agora, fundida com latão e comparável à tuba, porém delicada e simples, com poucos orifícios, era adequada para dar o tom aos coros e assisti-los, e com seu som encher inteiramente os assentos, ainda não demasiadamente numerosos, onde se reunia, na verdade, uma multidão enumerável, porque pequena, e sensata, religiosa e respeitosa.

208-213 Depois que o vencedor começou a estender seus campos, e um muro mais longo a abraçar as cidades, e o Gênio a ser apaziguado com vinho diurno<sup>46</sup>, impunemente, nos dias de festa, uma licença maior penetrou nos ritmos e nas formas. Que discernimento, pois, poderia ter, liberto dos trabalhos, o indouto camponês misturado com o cidadão, o torpe com o nobre?

214 Sic priscae motumque et luxuriam  
 addidit arti  
 215 tibicen traxitque uagus per pulpita  
 uestem;  
 216 sic etiam fidibus uoces creuere  
 seueris  
 217 et tulit eloquium insolitum  
 facundia praeceps,  
 218 utiliumque sagax rerum et diuina  
 futuri  
 219 sortilegis non discrepuit sententia  
 Delphis.  
 220 Carmine qui tragico uilem  
 certauit ob hircum,  
 221 mox etiam agrestis Satyros nudauit  
 et asper  
 222 incolumi grauitate iocum temptauit  
 eo quod  
 223 inlecebris erat et grata nouitate  
 morandus  
 224 spectator functusque sacris et  
 potus et exlex.  
 225 Verum ita risores, ita commendare  
 dicacis  
 226 conueniet Satyros, ita uertere seria  
 ludo,  
 227 ne quicumque deus, quicumque  
 adhibebitur heros,  
 228 regali conspectus in auro nuper et  
 ostro,  
 229 migret in obscuras humili sermone  
 tabernas,  
 230 aut, dum uitat humum, nubes et  
 inania captet.  
 231 Effutire leuis indigna tragoedia  
 uersus,  
 232 ut festis matrona moueri iussa  
 diebus,  
 233 intererit Satyris paulum pudibunda  
 proteruis.

214-219 Assim, à antiga arte o flautista  
 acrescentou movimento e entusiasmo,  
 e, errante, arrastou a veste pelos  
 tablados. Assim, também à severa lira  
 acresceram-se tons<sup>47</sup>, e uma facúndia  
 impetuosa produziu a expressão de um  
 pensamento insólito, e sua sentença,  
 sagaz para coisas úteis e adivinhadora  
 do futuro, não diferiu da de Delfo<sup>48</sup>.

220-224 Aquele que, com um poema  
 trágico, concorreu pelo prêmio de um  
 bode<sup>49</sup> barato, desnudou em seguida<sup>50</sup>  
 os sátiros<sup>51</sup> agrestes e, rudemente, com  
 seriedade salvaguardada, experimentou  
 o jocoso, pois que o espectador, tendo  
 realizado os sacrifícios, e bêbado e  
 licencioso, devia ser retido com  
 atrativos e agradável novidade.

225-230 Na verdade, conveniente será  
 apresentar de tal modo os sátiros  
 gracejadores, de tal modo os  
 sarcásticos, transformar de tal modo as  
 coisas sérias em brincadeira, que, seja  
 qual for o deus, seja qual for o herói  
 mostrado, ainda há pouco visto em ouro  
 e púrpura real, não se mude para  
 tabernas<sup>52</sup> sombrias por causa de sua  
 linguagem baixa, ou, enquanto evita a  
 terra, procure apanhar as nuvens e os  
 ares.

231-233 Indigno da tragédia é dizer  
 versos frívolos; qual matrona levada a  
 dançar em dias de festa, se encontrará  
 um pouco envergonhada entre os sátiros  
 libertinos.

234 Non ego inornata et dominantia  
 nomina solum  
 235 uerbaque, Pisones, Satyrorum  
 scriptor amabo,  
 236 nec sic enitar tragico differre  
 colori  
 237 ut nihil intersit Dausne loquatur  
 et audax  
 238 Pythias, emuncto lucrata Simone  
 talentum,  
 239 an custos famulusque dei Silenus  
 alumni.  
 240 Ex noto fictum carmen sequar, ut  
 sibi quiuis  
 241 speret idem, sudet multum  
 frustraue laboret  
 242 ausus idem; tantum series  
 iuncturaque pollet,  
 243 tantum de medio sumptis accedit  
 honoris.  
 244 Siluis deducti caueant me iudice  
 Fauni  
 245 ne, uelet innati triuiis ac paene  
 forenses,  
 246 aut nimium teneris iuuenentur  
 uersibus unquam  
 247 aut immunda crepent  
 ignominiosaue dicta;  
 248 offenduntur enim quibus est equus  
 et pater et res,  
 249 nec, siquid fricti ciceris probat et  
 nucis emptor,  
 250 aequis accipiunt animis donantue  
 corona.

234-239 Eu, ó Pisões, se escritor de dramas satíricos, não amarei somente expressões sem arte e palavras precisas, nem me esforçarei para diferir do estilo trágico a tal ponto que não interesse se fala Davo<sup>53</sup> e a audaciosa Pítias, enriquecida com dinheiro do extorquido Simão<sup>54</sup>, ou Sileno<sup>55</sup>, guarda e servo do deus, seu discípulo.

240-243 Partindo do conhecido, intentarei um poema esmerado, de forma que qualquer um, ao esperar o mesmo de si, sue muito e trabalhe em vão, se tentado o mesmo: tão poderoso é o encadeamento e a combinação, tanto se acrescenta de beleza a coisas tomadas do meio.

244-250 Retirados das florestas, acautelem-se os Faunos<sup>56</sup>, - me arvorando em juiz - para que nunca ajam como se nascidos em praças públicas e quase advogados, ou como jovens com versos excessivamente doces, ou gritem palavras sujas e ignominiosas. Ainda que o comprador de noz e de grão-de-bico assado<sup>57</sup> aprove, ofendem-se, de fato, os cavaleiros e os nascidos livres e os ricos, e não suportam com ânimos resignados, nem concedem coroa de louros.

251 Syllaba longa breui subiecta  
 uocatur iambus,  
 252 pes citus; unde etiam trimetris  
 adcrecere iussit  
 253 nomen iambeis, cum senos  
 redderet ictus,  
 254 primus ad extremum similis sibi;  
 non ita pridem,  
 255 tardior ut paulo grauiorque ueniret  
 ad auris,  
 256 spondeos stabilis in iura paterna  
 recepit  
 257 commodus et patiens, non ut de  
 sede secunda  
 258 cederet aut quarta socialiter. Hic et  
 in Acci  
 259 nobilibus trimetris adparet rarus, et  
 Enni  
 260 in scaenam missos cum magno  
 pondere uersus  
 261 aut operae celeris nimium curaque  
 carentis  
 262 aut ignoratae premit artis crimine  
 turpi.  
 263 Non quiuis uidet immodulata  
 poemata iudex,  
 264 et data Romanis uenia est indigna  
 poetis.  
 265 Idcircone uager scribamque  
 licenter? an omnis  
 266 uisuros peccata putem mea, tutus  
 et intra  
 267 spem ueniae cautus? uitauit  
 denique culpam,  
 268 non laudem merui. Vos exemplaria  
 Graeca  
 269 nocturna uersate manu, uersate  
 diurna.

251-262 Uma sílaba longa justaposta a uma breve chama-se iambo, pé rápido. Isto levou a acrescentar aos iampos também o nome de trímetro, visto que assinalava seis pulsações<sup>58</sup>, da primeira à última semelhantes entre si. Há não muito tempo, a fim de que chegasse aos ouvidos um pouco mais lento e mais forte, o iambo admitiu aos direitos paternos, conveniente e resignado, os estáveis spondeus, sem que cedesse, como um bom companheiro, a segunda ou a quarta posição. Ele aparece raro nos célebres trímetros de Ácio<sup>59</sup>, e acusa os versos de Ênio, colocados em cena com grande importância, de torpe crime, ou de trabalho rápido, carecendo excessivamente de cuidado, ou de arte ignorada.

263-269 Não vê qualquer juiz os poemas sem cadência, e é indigna a concessão dada aos poetas romanos. Por este motivo, pois, vagueio e escrevo desregradamente? Acaso penso que todos haverão de ver meus erros protegido e precavido na esperança de perdão? Fugi, enfim, a uma falta; não mereci louvor. Vós, versai os modelos gregos com uma mão noturna, versai-os com outra diurna.

270 At uestri proaui Plautinos et  
 numeros et  
 271 laudauere sales, nimium patienter  
 utrumque,  
 272 ne dicam stulte, mirati, si modo  
 ego et uos  
 273 scimus inurbanum lepido seponere  
 dicto  
 274 legitimumque sonum digitis  
 callemus et aure.  
 275 Ignotum tragicæ genus inuenisse  
 Camenæ  
 276 dicitur et plaustis uexisse poemata  
 Thespiis  
 277 quæ canerent agerentque peruncti  
 faecibus ora.  
 278 Post hunc personæ pallæque  
 repertor honestæ  
 279 Aeschylus et modicis instrauit  
 pulpita tignis  
 280 et docuit magnumque loqui nitique  
 coturno.  
 281 Successit uetus his comoedia, non  
 sine multa  
 282 laude; sed in uitium libertas excidit  
 et uim  
 283 dignam lege regi; lex est accepta  
 chorusque  
 284 turpiter obticuit sublato iure  
 nocendi.  
 285 Nil intemptatum nostri liquere  
 poetæ,  
 286 nec minimum meruere decus  
 uestigia Græca  
 287 ausi deserere et celebrare  
 domestica facta,  
 288 uel qui praetextas uel qui docuere  
 togatas.

270-274 Vossos antepassados, contudo, louvaram tanto os ritmos quanto os gracejos plautinos, e ambos com excessiva resignação, para não dizer com estultice, admirados, se de certa forma eu e vós sabemos separar um dito grosseiro de um gracioso, e dominamos com os dedos e o ouvido um som acordado às regras.

275-280 Diz-se ter Téspis<sup>60</sup> inventado o ignoto gênero da trágica Camena<sup>61</sup> e transportado em carros de duas rodas os poemas que caras untadas com sarros de vinho cantavam e representavam. Depois disto, Ésquilo, inventor da máscara e da veste de adorno, também armou o tablado sobre pequenos caibros e ensinou a falar alto e a equilibrar-se no coturno<sup>62</sup>.

281-284 A esses sucedeu a comédia antiga, não sem muito louvor; mas a liberdade terminou em vício e em violência digna de lei absoluta: a lei foi aceita e o coro torpemente calou-se, subtraído ao direito de prejudicar.

285-288 Nada foi não-experimentado, deixaram claro nossos poetas; nem pouca glória mereceram os que ousaram abandonar as pegadas gregas e celebrar fatos domésticos, seja os que representaram pretextas, ou, togatas<sup>63</sup>.

289 Nec uirtute foret clarisue potentius  
 armis  
 290 quam lingua Latium, si non  
 offenderet unum  
 291 quemque poetarum limae labor et  
 mora. Vos, o  
 292 Pompilius sanguis, carmen  
 reprehendite quod non  
 293 multa dies et multa litura coercuit  
 atque  
 294 praesectum deciens non castigauit  
 ad unguem.  
 295 Ingenium misera quia fortunatius  
 arte  
 296 credit et excludit sanos Helicone  
 poetas  
 297 Democritus, bona pars non unguis  
 ponere curat,  
 298 non barbam, secreta petit loca,  
 balnea uitat;  
 299 nanciscetur enim pretium  
 nomenque poetae,  
 300 si tribus Anticyris caput insanabile  
 nunquam  
 301 tonsori Licino commiserit. O ego  
 laeuus  
 302 qui purgor bilem sub uerni  
 temporis horam!  
 303 Non alius faceret meliora poemata;  
 uerum  
 304 nil tanti est. Ergo fungar uice cotis,  
 acutum  
 305 reddere quae ferrum ualet exsors  
 ipsa secandi;  
 306 munus et officium, nil scribens  
 ipse, docebo:  
 307 unde parentur opes, quid alat  
 formetque poetam,  
 308 quid deceat, quid non, quo uirtus,  
 quo ferat error.

289-294 Nem por seu vigor nem por suas afamadas armas seria o Lácio mais potente do que por sua língua, se não ofendesse a cada um dos poetas o trabalho de lima e tardança. Vós, ó sangue Pompílio<sup>64</sup>, refutai a poesia que não porta muitos dias e muitas modificações e não se corrigiu umas trocentas vezes até à perfeição.

295-308 Porque Demócrito<sup>65</sup> julga o engenho mais afortunado que a mísera arte e exclui do Helicão<sup>66</sup> os poetas sãos, boa parte não trata de cortar as unhas nem a barba, procura lugares isolados, evita banhos; adquirirá, assim, mérito e nome de poeta, se ao barbeiro Licino<sup>67</sup> nunca entregar a cabeça, insanável às três Antícaras<sup>68</sup>. Oh, quão tolo sou, eu que me purgo da bílis<sup>69</sup> na época da primavera! Outro não faria melhores poemas. Na verdade, não vale a pena. Logo, que eu sirva como uma pedra de amolar, que, privada de cortar por si mesma, tem o poder de tornar agudo o ferro. Eu próprio, nada escrevendo, ensinarei o múnus e o dever, donde são manifestos os meios, o que fomenta e forme um poeta, o que convenha, o que não, aonde conduza a virtude, aonde o erro.

309 Scribendi recte sapere est et  
 principium et fons.  
 310 Rem tibi Socraticae poterunt  
 ostendere chartae,  
 311 uerbaque prouisam rem non inuita  
 sequentur.  
 312 Qui didicit, patriae quid debeat et  
 quid amicis,  
 313 quo sit amore parens, quo frater  
 amandus et hospes,  
 314 quod sit conscripti, quod iudicis  
 officium, quae  
 315 partes in bellum missi ducis, ille  
 profecto  
 316 reddere personae scit conuenientia  
 cuique.  
 317 Respicere exemplar uitae  
 morumque iubebo  
 318 doctum imitatorem et uiuas hinc  
 ducere uoces.  
 319 Interdum speciosa locis  
 morataque recte  
 320 fabula nullius ueneris, sine  
 pondere et arte,  
 321 ualdius oblectat populum  
 meliusque moratur  
 322 quam uersus inopes rerum  
 nugaeque canorae.  
 323 Grais ingenium, Grais dedit  
 ore rotundo  
 324 Musa loqui, praeter laudem  
 nullius auaris;

309-318 Saber é princípio e fonte de escrever corretamente. Os escritos socráticos poderão te apresentar o assunto, e as palavras seguirão não involuntárias o assunto previsto<sup>70</sup>. Aquele que aprendeu o que deve à pátria e o que, aos amigos, com que amor deva ser amado um pai, com que um irmão e um hóspede, qual seja o dever de um senador, qual o de um juiz, qual o papel de um general enviado à guerra, este sabe seguramente o que conferir a que pessoa com conveniência. Convidarei o douto imitador a atentar para o modelo da vida e dos costumes e a partir disto a compor falas vivas.

319-322 Por vezes, uma história brilhante em algumas partes e corretamente caracterizada, mas de nenhuma graça, sem expressão e arte, apraz muito mais e melhor retém o povo do que versos pobres de assunto e suas frivolidades canoras.

323-324 Aos gregos concedeu a Musa o engenho, aos gregos, ávidos de nada mais além de glória, o falar em linguagem harmoniosa.

325 Romani pueri longis rationibus  
 assem  
 326 discut in partis centum  
 diducere. “-Dicat  
 327 filius Albini: si de quincunce  
 remota est  
 328 uncia, quid superat?... Poteras  
 dixisse. - Triens. - Eu!  
 329 Rem poteris seruare tuam. Redit  
 uncia, quid fit?  
 330 - Semis”. An, haec animos  
 aerugo et cura peculi  
 331 cum semel imbuerit, speramus  
 carmina fingi  
 332 posse linenda cedro et leui  
 seruanda cupresso?  
 333 Aut prodesse uolunt aut  
 delectare poetae  
 334 aut simul et iucunda et idonea  
 dicere uitae.  
 335 Quicquid praecipies, esto breuis,  
 ut cito dicta  
 336 percipiant animi dociles  
 teneantque fideles.  
 337 Omne superuacuum pleno de  
 pectore manat.  
 338 Ficta uoluptatis causa sint  
 proxima ueris,  
 339 ne quodcumque uolet poscat sibi  
 fabula credi,  
 340 neu pransae Lamiae uiuum  
 puerum extrahat aluo.  
 341 Centuriae seniorum agitant  
 expertia frugis,  
 342 celsi praetereunt austera poemata  
 Ramnes.  
 343 Omne tulit punctum qui miscuit  
 utile dulci,  
 344 lectorem delectando pariterque  
 monendo;  
 345 hic meret aera liber Sosiis, hic et  
 mare transit  
 346 et longum noto scriptori prorogat  
 aeuum.

325-332 Os garotos romanos, através de  
 longos cálculos, aprendem a dividir um  
 asse<sup>71</sup> em centenas de partes. -  
 “Responda o filho de Albino: se de um  
 quincunce subtrai-se uma onça, o que  
 resta?... Poderias já ter respondido. - A  
 terça parte de um asse. - Bravo! Poderás  
 conservar teu patrimônio. E se acresce  
 uma onça, o que perfaz? - Meio asse.”  
 Uma vez que essa avareza e o cuidado  
 do pecúlio tenha impregnado os  
 ânimos, esperamos, porventura, poder  
 serem produzidas poesias que devem  
 ser revestidas com resina de cedro e  
 conservadas em cofre de cipreste  
 polido?<sup>72</sup>  
 333-340 Ou ser úteis ou deleitar  
 querem os poetas, ou, simultaneamente,  
 cantar alegrias e utilidades à vida. Seja  
 breve tudo aquilo que prescreveres,  
 para que os ânimos dóceis e fiéis  
 rapidamente compreendam e guardem  
 os ditos. Todo supérfluo emana de um  
 coração cheio. As coisas criadas em  
 causa do prazer estejam próximas à  
 verdade. Não exija a história que se  
 acredite em qualquer coisa que queira,  
 nem extraia vivo do ventre de Lamia<sup>73</sup> o  
 menino por ela almoçado.

341-346 As centúrias dos anciãos<sup>74</sup>  
 censuram os poemas desprovidos de  
 utilidade; os orgulhosos Ramnes<sup>75</sup>  
 preterem os austeros: obteve todos os  
 votos quem uniu o útil ao agradável, ao  
 mesmo tempo, deleitando e instruindo o  
 leitor. Este livro rende dinheiro aos  
 Sósias<sup>76</sup>, atravessa o mar e prolonga  
 uma longa vida ao afamado escritor.

347 Sunt delicta tamen quibus  
 ignouisse uelimus;  
 348 nam neque chorda sonum reddit  
 quem uult manus et mens,  
 349 poscentique grauem persaepe  
 remittit acutum,  
 350 nec semper feriet, quodcumque  
 minabitur arcus.  
 351 Verum ubi plura nitent in  
 carmine, non ego paucis  
 352 offendar maculis, quas aut  
 incuria fudit,  
 353 aut humana parum cauit natura.  
 Quid ergo est?  
 354 Vt scriptor si peccat idem  
 librarius usque,  
 355 quamuis est monitus, uenia caret,  
 et citharoedus  
 356 ridetur, chorda qui semper  
 oberrat eadem,  
 357 sic mihi, qui multum cessat, fit  
 Choerilus ille,  
 358 quem bis terque bonum cum risu  
 miror; et idem  
 359 indignor quandoque bonus  
 dormitat Homerus;  
 360 uerum operi longo fas est  
 obrepere somnum.  
 361 Vt pictura poesis; erit quae,  
 propius stes,  
 362 te capiat magis, et quaedam, si  
 longius abstes;  
 363 haec amat obscurum, uolet haec  
 sub luce uideri,  
 364 iudicis argutum quae non  
 formidat acumen;  
 365 haec placuit semel, haec deciens  
 repetita placebit.

347-350 Há, entretanto, faltas, às quais  
 consintamos perdoar; pois nem a corda  
 produz o som que a mão e a mente  
 quer, e ao que requer um grave, muito  
 freqüentemente concede um agudo;  
 nem o arco logrará sempre tudo o que  
 vise.

351-360 Na verdade, quando muitas  
 coisas brilham num poema, não serei eu  
 que me chocarei com umas poucas  
 máculas, as quais ou produziu a incúria  
 ou pouco se acautelou a natureza  
 humana. Que é isto, pois? Como o  
 copista, se, por mais que tenha sido  
 advertido, comete sempre a mesma  
 falta, está privado de perdão; como o  
 citaredo, que erra sempre na mesma  
 corda, é escarnecido, assim, para mim,  
 quem muito negligencia torna-se aquele  
 Quérilo<sup>77</sup>, a quem, se por duas ou três  
 vezes bom, admiro com riso; e por  
 outro lado me indigno quando o bom  
 Homero dormita. Na verdade, é natural  
 a uma obra longa suceder sono.

361-365 Como a pintura é a poesia:  
 haverá uma que, se estás mais perto,  
 mais te seduz, e outra, se estás mais  
 afastado. Essa ama o obscuro; à luz  
 quererá ser contemplada aquela, que  
 não teme a sutileza arguta de um juiz;  
 esta agradou uma só vez, aquela  
 agradará trocentas vezes retomada.

366 O maior iuuenum, quamuis et  
 uoce paterna  
 367 fngeris ad rectum et per te sapis,  
 hoc tibi dictum  
 368 tolle memor, certis medium et  
 tolerabile rebus  
 369 recte concedi; consultus iuris et  
 actor  
 370 causarum mediocris abest uirtute  
 disert  
 371 Messallae nec scit quantum  
 Cascellius Aulus,  
 372 sed tamen in pretio est;  
 mediocribus esse poetis  
 373 non homines, non di, non  
 concessere columnae.  
 374 Vt gratas inter mensas  
 symphonia discors  
 375 et crassum unguentum et Sardo  
 cum melle papauer  
 376 offendunt, poterat duci quia cena  
 sine istis,  
 377 sic animis natum inuentumque  
 poema iuuandis,  
 378 si paulum summo decessit, uergit  
 ad imum.  
 379 Ludere qui nescit, campestribus  
 abstinet armis,  
 380 indoctusque pilae disciue  
 trochiue quiescit,  
 381 ne spissae risum tollant impune  
 coronae;  
 382 qui nescit, uersus tamen audet  
 fingere. Quidni?  
 383 Liber et ingenuus, praesertim  
 census equestrem  
 384 summam nummorum uitioque  
 remotus ab omni.

366-373 Tu, ó mais velho dos rapazes,  
 por mais que, pela palavra paterna,  
 tenhas te moldado para o bom, sabes  
 também por ti, guarda, pois, este dito  
 memorável: é concedido  
 convenientemente a certas coisas o  
 médio e o tolerável. Um medíocre  
 jurisconsulto e executor de causas  
 difere do advogado Messala<sup>78</sup> no vigor,  
 e nem sabe tanto quanto Aulo  
 Cascélio<sup>79</sup>, contudo, tem seu valor;  
 porém, nem homens, nem deuses, nem  
 colunas<sup>80</sup> concederam aos poetas serem  
 medíocres.

374-378 Assim como, durante aprazível  
 banquete, desagradam um concerto  
 discorde, perfume grosseiro e papoula  
 com mel sardo<sup>81</sup>, porque poderia ser  
 realizado sem isto, também um poema  
 nascido e inventado para agradar aos  
 espíritos, se se afastou um pouco do  
 objetivo primeiro, vergou-se para o  
 último.

379-384 Aquele que não sabe jogar  
 mantém-se afastado das armas do  
 campo de Marte, e o inepto para a bola  
 ou o disco ou a argola não disputa, a  
 fim de que as espessas rodas de  
 espectadores, com razão, não estourem  
 em risos. Ousa, porém, compor versos  
 aquele que não o sabe. Por que não? É  
 livre e nascido livre<sup>82</sup>, sobretudo  
 recenseado à ordem eqüestre na soma  
 de seus bens<sup>83</sup>, e isento de qualquer  
 falta.

385 Tu nihil inuita dices faciesue  
Minerua;  
386 id tibi iudicium est, ea mens.  
Siquid tamen olim  
387 scripseris, in Maeci descendat  
iudicis auris  
388 et patris et nostras, nonumque  
prematur in annum  
389 membranis intus positis; delere  
licebit  
390 quod non edideris; nescit uox  
missa reuerti.  
391 Siluestris homines sacer  
interpresque deorum  
392 caedibus et uictu foedo deterruit  
Orpheus,  
393 dictus ob hoc lenire tigris  
rabidosque leones;  
394 dictus et Amphion, Thebanae  
conditor urbis,  
395 saxa mouere sono testudinis et  
prece blanda  
396 ducere quo uellet. Fuit haec  
sapientia quondam,  
397 publica priuatis discernere, sacra  
profanis,  
398 concubitu prohibere uago, dare  
iura maritis,  
399 oppida moliri, leges incidere  
ligno.

385-390 Tu nada dirás ou farás contra a vontade de Minerva<sup>84</sup>: isto, para ti, é discernimento, esta, disposição de espírito. Se, contudo, algum dia tiveres escrito algo, que caia nos ouvidos do crítico Mécio<sup>85</sup>, nos de teu pai, e nos nossos, e fique ocultado até o nono ano em pergaminhos guardados; será permitido destruir o que não fores publicar. Palavra emitida não conhece retorno.

391-399 Orfeu<sup>86</sup>, sacerdote e intérprete dos deuses, dissuadiu os homens selvagens de carnificinas e de uma subsistência repugnante<sup>87</sup>. Dele diz-se, por isso, ser capaz de abrandar tigres e leões ferozes. Diz-se também de Anfion<sup>88</sup>, fundador da cidade de Tebas, ser capaz de mover pedras com o som da lira e, com um pedido carinhoso, conduzi-las aonde quisesse. Houve um dia essa sabedoria de discernir o público do privado, o sagrado do profano, de proibir o concubinato livre, de dar direitos aos maridos, de construir cidades, de gravar leis em tábuas<sup>89</sup>.

400 Sic honor et nomen diuinis  
 uatibus atque  
 401 carminibus uenit. Post hos  
 insignis Homerus  
 402 Tyrtaeusque mares animos in  
 Martia bella  
 403 uersibus exacuit, dictae per  
 carmina sortes,  
 404 et uitae monstrata uia est et  
 gratia regnum  
 405 Pieriis temptata modis ludusque  
 repertus  
 406 et longorum operum finis; ne  
 forte pudori  
 407 sit tibi Musa lyrae sollers et  
 cantor Apollo.  
 408 Natura fieret laudabile carmen  
 an arte,  
 409 quaesitum est; ego nec studium  
 sine diuite uena,  
 410 nec rude quid prosit uideo  
 ingenium; alterius sic  
 411 altera poscit opem res et coniurat  
 amice.  
 412 Qui studet optatam cursu  
 contingere metam,  
 413 multa tulit fecitque puer, sudauit  
 et alsit,  
 414 abstinuit uenere et uino; qui  
 Pythia cantat  
 415 tibicen, didicit prius extimuitque  
 magistrum.  
 416 Nunc satis est dixisse: "Ego mira  
 poemata pango;  
 417 occupet extremum scabies; mihi  
 turpe relinqui est  
 418 et, quod non didici, sane nescire  
 fateri."

400-407 Adveio assim honra e renome aos divinos vates e seus cantos. Depois desses, o insigne Homero e Tirteu<sup>90</sup> excitaram com versos os ânimos viris para as guerras de Marte. Através dos cantos foram ditas as sortes, e, da vida, mostrado o caminho<sup>91</sup>, e, pelas formas piérias<sup>92</sup>, tentada a graça dos reis, e inventada a representação teatral e o fim dos longos trabalhos. Não te seja, pois, motivo de vergonha a Musa<sup>93</sup> hábil na lira e Apolo<sup>94</sup> cantor.

408-411 Louvável seria um poema feito pela natureza ou pela arte, buscou-se saber. Eu, não vejo a que serve nem o esforço sem um rico talento, nem o engenho sem arte: assim uma coisa requer o auxílio da outra e conspira amigavelmente.

412-418 Aquele que se esforça por alcançar numa corrida a meta desejada, muitas coisas suportou e fez desde menino; suou e resfriou, absteve-se do amor e do vinho<sup>95</sup>. O flautista que canta nos jogos píticos<sup>96</sup> antes aprendeu e temeu seu mestre. Hoje basta dizer: "Eu componho versos admiráveis; a sarna pegue o último<sup>97</sup>; me é vergonhoso ficar para trás e, o que não aprendi, reconhecer ignorar completamente."

419 Vt praeco, ad merces turbam  
 qui cogit emendas,  
 420 adsentatores iubet ad lucrum ire  
 poeta  
 421 diues agris, diues positus in  
 fenore nummis.  
 422 Si uero est unctum qui recte  
 ponere possit  
 423 et spondere leui pro paupere et  
 eripere atris  
 424 litibus implicitum, mirabor si  
 sciet inter  
 425 noscere mendacem uerumque  
 beatus amicum.  
 426 Tu seu donaris seu quid donare  
 uoles cui,  
 427 nolito ad uersus tibi factos  
 ducere plenum  
 428 laetitiae; clamabit enim:  
 "Pulchre, bene, recte",  
 429 pallescet super his, etiam stillabit  
 amicis  
 430 ex oculis rorem, saliet, tundet  
 pede terram.  
 431 Vt qui conducti plorant in funere  
 dicunt  
 432 et faciunt prope plura dolentibus  
 ex animo, sic  
 433 derisor uero plus laudatore  
 mouetur.  
 434 Reges dicuntur multis urgere  
 culillis  
 435 et torquere mero, quem  
 perspexisse laborent  
 436 an sit amicitia dignus; si carmina  
 condes,  
 437 nunquam te fallent animi sub  
 uulpe latentes.  
 438 Quintilio siquid recitares:  
 "Corrige, sodes,  
 439 hoc" aiebat "et hoc"; melius te  
 posse negares,  
 440 bis terque expertum frustra;  
 delere iubebat  
 441 et male tornatos incundi reddere  
 uersus.

419-425 Qual pregoeiro que reúne uma multidão junto às mercadorias a ser compradas, leva os aduladores a buscar vantagem o poeta rico em campos, rico na usura do dinheiro emprestado. Se de fato há quem possa servir convenientemente uma boa mesa, e afiançar um pobre sem crédito, e libertar um envolvido em funestos litígios, admirarei se o felizardo souber reconhecer entre um amigo falso e um verdadeiro.

426-433 Tu, se tiveres presenteado ou quiseres presentear algo a alguém, não queiras levá-lo cheio de alegria aos versos feitos por ti, pois exclamará: "lindo, bom, excelente!" Por causa deles empalidecerá, e uma lágrima correrá lentamente dos olhos amigos, pulará, baterá no chão com o pé. Como aqueles que, contratados, lastimam-se num funeral<sup>98</sup>, dizem e fazem quase mais que os que na alma padecem, assim mais se manifesta o bajulador que o louvador sincero.

434-437 Os reis, diz-se, forçam a muitos copos e torturam com vinho a quem se esforçam para ver claramente seja digno de sua amizade. Se escreveres poesias, nunca te enganem desejos ocultos de raposa<sup>99</sup>.

438-441 Se recitasses algo a Quintílio<sup>100</sup>, ele diria: "Corrige isto, por favor, e isto"; se dissesses não poder melhorar, duas ou três vezes experimentado em vão, convidaria a destruir e a refazer na bigorna os versos mal torneados.

442 Si defendere delictum quam  
 uertere malles,  
 443 nullam ultra uerbum aut operam  
 insumebat inanem,  
 444 quin sine riuali teque et tua solus  
 amares.  
 445 Vir bonus et prudens uersus  
 reprehendet inertis,  
 446 culpabit duos, incomptis adlinet  
 atrum  
 447 transuerso calamo signum,  
 ambitiosa recidet  
 448 ornamenta, parum claris lucem  
 dare coget,  
 449 arguet ambigue dictum, mutanda  
 notabit,  
 450 fiet Aristarchus, nec dicet: "Cur  
 ego amicum  
 451 offendam in nugis?" Hae nugae  
 seria ducent  
 452 in mala derisum semel  
 exceptumque sinistre.  
 453 Vt mala quem scabies aut  
 morbus regius urget  
 454 aut fanaticus error et iracunda  
 Diana,  
 455 uesanum tetigisse timent  
 fugiuntque poetam,  
 456 qui sapiunt; agitant pueri  
 incautique sequuntur.  
 457 Hic dum sublimis uersus ructatur  
 et errat,  
 458 si ueluti merulis intentus dedicit  
 auceps  
 459 in puteum foueamue, licet  
 "succurrite" longum  
 460 clamet "io ciues", non sit qui  
 tollere curet.

442-444 Se preferisses defender um erro a transformá-lo, não despenderia mais nenhuma palavra ou esforço inútil para que não amasses só a ti e às tuas coisas sem rival.

445-452 O homem bom e prudente censurará os versos insípidos, incriminará os sem arte, aos mal ornados cobrirá com um sinal negro, por um cálam<sup>101</sup> transverso, aos ornamentos pretensiosos suprimirá, aos pouco claros obrigará a dar luz, acusará o ambiguamente ordenado, assinalará coisas que têm que ser mudadas, tornar-se-á um Aristarco<sup>102</sup> e não dirá "Eu, por que ofenderia um amigo a propósito de ninharias?" Essas ninharias o levarão a graves males, uma vez escarnecido e recebido desfavoravelmente.

453-460 Os que sabem temem tocar num poeta vesano<sup>103</sup> e fogem, como o fazem a sobre quem pesa o mal da lepra ou a doença real<sup>104</sup>, ou o delírio fanático<sup>105</sup> e a iracunda Diana<sup>106</sup>; garotos o perseguem e incautos o seguem. Elevado enquanto arrota seus versos e vagueia, como se atento aos melros, se cair esse passarinho em um poço ou uma fossa, embora grite à distância e longamente "socorro!, ei!, cidadãos!", não haja quem cuide de levantá-lo.

461 Si curet quis opem ferre et  
 demittere funem,  
 462 “qui scis an prudens huc se  
 deiecerit atque  
 463 seruari nolit?” dicam, Siculique  
 poetae  
 464 narrabo interitum. Deus  
 immortalis haberi  
 465 dum cupit Empedocles, ardentem  
 frigidus Aetnam  
 466 insiluit. Sit ius liceatque perire  
 poetis;  
 467 inuitum qui seruat, idem facit  
 occidenti.  
 468 Nec semel hoc fecit nec, si  
 retractus erit, iam  
 469 fiet homo et ponet famosae  
 mortis amorem.  
 470 Nec satis apparet cur uersus  
 factitet, utrum  
 471 minxerit in patrios cineres, an  
 triste bidental  
 472 mouerit incestus; certe furit, ac  
 uelut ursus,  
 473 obiectos caueae ualuit si frangere  
 clatros,  
 474 indoctum doctumque fugat  
 recitator acerbus;  
 475 quem uero arripuit, tenet  
 occiditque legendo,  
 476 non missura cutem nisi plena  
 cruoris hirudo.

461-467 Se alguém cuida de obter auxílio e arremessar uma corda, direi: “Como sabes se, deliberado, não se terá ali jogado e não queira ser salvo?”, e narrarei a morte do poeta siciliano: desejando ser tido como um deus imortal, atirou-se o frio Empédocles<sup>107</sup> no Etna ardente. Haja e seja concedido aos poetas o direito de perecer: quem salva o que não quer ser salvo, faz o mesmo que o que mata.

468-476 Não é a primeira vez que fez isto, nem, se for retirado, tornar-se-á homem a partir deste momento e deixará de lado o desejo de uma morte famosa. Nem é bastante evidente por que muitas vezes faz versos: acaso terá urinado nas cinzas do pai, ou, impuro, terá profanado um sinistro local sagrado<sup>108</sup>. De qualquer forma está louco e, assim como um urso, que pode romper as grades protetoras da jaula, afugenta ao douto e ao indouto o acerbo recitador; e a quem, na verdade, tomou de assalto, prende-o e mata-o lendo; não desgrudará da pele senão farto de sangue, o parasita.

## NOTAS

As notas referentes à mitologia apresentam, geralmente, apenas uma das versões de cada mito, e são introduzidas pelas iniciais MR ou MG (Mitologia Romana, Mitologia Grega).

- 1 A comparação entre o poeta e o pintor é famosa e aparece muitas vezes na *Poética* de Aristóteles.
- 2 Receptores da carta de Horácio. Originalmente a *Ars Poetica* foi intitulada *Epistula ad Pisones (Epístola aos Pisões)*. Cf. capítulo 2.
- 3 A objeção levantada e respondida por Horácio é freqüentemente associada à frase de Luciano, in *Pro Imaginibus*, 18: “É um velho dito que os poetas e os pintores não têm que prestar contas”.
- 4 A crítica de Horácio às digressões e lugares-comuns é provavelmente feita sobre obras então conhecidas.
- 5 O cipreste, como ainda hoje, é tomado como símbolo de morte e luto. Os naufragados deixavam-se pintar em cena de naufrágio para colocar seu quadro nalgum templo ou para suscitar a compaixão pública. Conta-se de uma anedota grega que havia um pintor que só sabia fazer bem ciprestes e que propõe a um naufragado pintar a árvore junto à representação do naufrágio. Donde, um provérbio grego: “Não queres que eu coloque aí também um cipreste?”
- 6 O que Horácio parece estar dizendo é que evitar uma falta, porque seria reconhecida pela crítica, mas sem habilidade, sem técnica, sem arte, leva à repetição, à reprodução da mesma falta, ao vício.
- 7 Escola de gladiadores fundada por Emílio Lépidio. Haveria no lado exterior do edifício, que dava para a rua, lojas de escultores em bronze.
- 8 Os Cétegos eram uma tradicional família romana, e conservavam o costume de vestir sob a toga um *cinctus*, antiga roupa de trabalho dos romanos, que foi substituída pela túnica. A palavra *cinctutus* é uma criação horaciana, e se adequa ao preceito exposto. A palavra portuguesa *cinto* vem da latina *cinctus*, daí a possibilidade de criação de um equivalente parcial como *cintudo*.
- 9 Há uma discussão relativa a que tipo de derivação se refere Horácio. Para alguns trata-se de palavras gregas latinizadas graças a uma ligeira mudança (p.ex., *amphora*, de ἀμφιφορεῦς), para outros, trata-se de palavras formadas de uma raiz latina por analogia com a palavra grega correspondente (p.ex., *tauriformis* = ταυρομορφοῦς).
- 10 Cecílio (morto em 168 a.C.) e Plauto (254-184 a.C.) são poetas cômicos, mencionados aqui sobretudo por sua liberdade de criação de vocábulos, em contraposição aos poetas da geração atual. Embora Cícero dissesse que Cecílio fora o mais insigne dos poetas cômicos, chamava-lhe *malus auctor latinitatis*. Por sua vez, a linguagem das comédias de Plauto

sempre foi admirada entre os antigos romanos, mas na época de Augusto aquele “arcaísmo” já não atraía os homens mais cultos.

- 11 Virgílio (70-19 a.C.) e Vário (séc.I a.C.) são poetas contemporâneos de Horácio. Vário apresentou Horácio a Mecenas.
- 12 Catão (234-149 a.C.), escritor, orador, historiador, agrônomo, general, grande defensor da nacionalidade romana. Ênio (239-169 a.C.), poeta, um dos fundadores da literatura latina.
- 13 O preceito de Horácio alude ao seu contexto histórico de divergências entre duas escolas gramaticais: “uma, chefiada por Cícero e César, defendia a *analogia* na parte morfológica e na parte lexical da língua, não admitindo, portanto, neologismos; a outra, admitia a *anomalia*, concedendo que na língua se inovasse por meio da introdução de palavras novas”. (R. M. Rosado Fernandes, in *Horácio - Arte Poética*. Cf. bibliografia).
- 14 MR: Netuno é o deus romano do mar.
- 15 Parece haver aqui uma referência à construção de um porto feito por Agripa, em 37 a.C., onde antes havia o lago Lucrino.
- 16 Supõe-se que Augusto retomou o projeto de César de dessecar o pântano Pontino.
- 17 Provável alusão aos trabalhos de Augusto para desobstruir e regularizar o leito do rio Tibre.
- 18 Arquíloco de Paros (sec. VII a.C.), poeta grego, a quem Horácio atribui a criação do iambo.
- 19 Em latim *soccus* e *coturnus* eram calçados usados, respectiva e propriamente, nas comédias e nas tragédias; são aqui tomados como metonímias.
- 20 Metáforas para diferentes gêneros líricos.
- 21 MG: Tiestes é irmão de Atreu, cuja esposa ele seduz. Em vingança, Atreu assassina os filhos de Tiestes e os serve num jantar. Por isso Tiestes amaldiçoa a descendência de Atreu, e a maldição recai sobre o filho de Atreu, Agamenon, e sobre o sobrinho, Orestes.
- 22 Cremes, personagem da *Heautontimoroumenos* de Terêncio (séc. IV a.C.), repreende de forma quase trágica o filho Clitiphon.
- 23 Télefo é personagem de uma tragédia de Ésquilo (séc. VI a.C.), de uma de Sófocles (séc. V a.C.) e de uma de Eurípedes (séc. V a.C.). MG: Télefo, durante a guerra de Tróia, é ferido por Aquiles; mais tarde aparece em Argos, depois de Agamenon, como um mendigo. Tornou-se o protótipo do infeliz, e servia de exemplo aos filósofos. Peleu, pai de Aquiles, mata seu meio-irmão e é exilado.
- 24 Horácio opõe, dois a dois, os bárbaros aos gregos; entre os bárbaros, os cruéis habitantes da Cólquida aos efeminados da Assíria; entre os gregos, o fino espírito do habitante de Argos ao pesado Beócio (=ignorante) de Tebas.
- 25 MG: Aquiles é o mais forte, o mais rápido e o mais belo de todos os heróis homéricos. Personagem fundamental na guerra de Tróia, mata Heitor depois que este matara seu amigo Pátroclo, e é posteriormente morto por Páris.

- 26 MG: Medéia é a famosa feiticeira que se apaixona por Jason e o ajuda a buscar o velocino de ouro. Em Corinto, Jason abandona Medéia por causa da filha de Creonte, Creusa. Em vingança, Medéia mata Creusa e Jason, bem como os dois filhos que ela própria tivera com Jason e foge para Atenas. Entre os clássicos, escreveram a respeito Eurípides, Ênio, Ácio, Ovídio e Sêneca.
- 27 MG: Ino enlouquece e abandona o marido Atamas, rei da Tessália. Mais tarde, quando já havia casado de novo, Atamas reencontra Ino, mas não conta isto à sua nova mulher. Esta, fadadamente, acaba pedindo ajuda à desconhecida Ino para matar os filhos do primeiro casamento do marido, mas Ino troca as crianças e são mortas as da segunda mulher.
- 28 MG: Íxion engana seu sogro com um prometido dote de casamento, ao qual é hipocritamente convidado. Lá, Íxion o lança numa cova com fogo e o sogro é queimado vivo.
- 29 MG: Io é violentada por Zeus e depois transformada numa vaca por ele, que ficou com medo da esposa, Hera. Quando esta descobre os fatos, faz com que Io seja picada por um moscardo e, enlouquecida, erra através das terras, até ao Egito. Lá ela é retransformada por Zeus em mulher.
- 30 MG: Orestes é filho do rei de Micenas, Agamenon. Quando Agamenon volta da guerra de Tróia é assassinado por sua esposa e pelo amante. Orestes vinga o pai matando a mãe. Por causa disso é condenado à loucura pelas Eríneas.
- 31 Entende-se, aqui, um dos episódios (ou capítulos) da *Iliada*, de Homero, que se estrutura em XXIV cantos. É a epopéia da guerra de Tróia (*Ilios, i*).
- 32 O Ciclo Épico diz respeito aos escritores que queriam completar os relatos da *Iliada* e da *Odisséia*. Há registro de muitas dessas epopéias. E desde Aristóteles até Horácio, *escritor cíclico* possuía uma conotação pejorativa.
- 33 Atente-se para o uso pretensioso da primeira pessoa e para a vastidão do assunto proposto no início de desta epopéia cíclica. MG: Príamo é o último rei de Tróia. É pai de Heitor, Páris, Deifobos, Helenos e Cassandra. Depois de ter todos seus filhos homens mortos na guerra, para recuperar o corpo de Heitor, morto por Aquiles e ainda em poder deste, Príamo vai para o campo dos gregos e pede a Aquiles o corpo do filho. Aquiles fica muito impressionado com a atitude de Príamo e entrega-lhe o morto.
- 34 Alusão a uma fábula de Esopo, na qual uma montanha, após terríveis dores de parto, pare um ratinho.
- 35 Horácio reproduz em dois versos os três versos iniciais da *Odisséia*, de Homero, a epopéia que narra a volta de Ulisses (Odiseus) da guerra de Tróia para casa e para Penélope.
- 36 MG: Antífates é rei dos Lestrigões, povo antropófago e de grande estatura. Canto X da *Odisséia*, v.100ss.
- 37 MG: Cila é um monstro marinho de doze pés, seis cabeças e que habita uma gruta abissal numa rocha, e Caribdis, outro monstro marinho, Canto XII da *Odisséia*, v.85ss.

- 38 MG: O ciclope é Polifemo, gigante de um olho só, a quem Odisseu astutamente engana para fugir da morte. Canto IX da *Odisséia*, v.187ss.
- 39 MG: Meleagro é filho de Oineus e Altaia. Depois da morte de Meleagro e de Altaia, Oineus casa-se novamente. Desse casamento nasce Tideu, pai de Diomedes. A volta de Diomedes é ou aquela à sua pátria Etólia depois da conquista de Tebas, ou a viagem de volta depois da queda de Tróia. Tal epopéia principiaria por um parentesco afastado de Diomedes.
- 40 MG: Leda, esposa de Tindaro, é amada por Zeus transformado num cisne. Dessa união surgem dois ovos com dois gêmeos: Pólux e Helena (cujo rapto por Páris foi a causa da guerra de Tróia), e Castor e Clitmenestra. O segundo ovo também é atribuído à união de Leda com seu marido. Em suma, a epopéia começaria pelos pais de Helena.
- 41 No teatro antigo, a cortina do palco descia no início do espetáculo. Ao final, um colaborador convidava o público a aplaudir.
- 42 *Campus Martius* (Campo de Marte), lugar de exercícios da juventude, de treinamentos militares, de comícios.
- 43 Cf. nota 21.
- 44 MG: Procne é casada com Tereu, que violenta a cunhada, Filomena, e lhe arranca a língua. Filomena faz sua irmã saber do acontecido. Procne então mata o filho em vingança da infidelidade do marido. E é transformada em rouxinol.
- 45 MG: Cadmo, fundador de Tebas, e sua esposa Harmonia são transformados em dragões, ou serpentes.
- 46 MR: O Gênio era uma espécie de divindade protetora de cada indivíduo, acompanhando-o do berço à morte. Honrá-lo significava entregar-se à alegria e ao prazer. E só devia ser aplacado com libações noturnas. Tais libações, se diurnas, constituíam sacrilégio. A expressão “aplacar o gênio” procede daí.
- 47 A lira, entre os gregos, servia, como a flauta, para acompanhar o coro, e possuía, primitivamente, quatro cordas. Passou a ter sete cordas, no século VII a.C., com Terpandro, depois, dez, onze ou doze, no século IV a.C., com Timóteo, e mais tarde chegando a apresentar dezoito cordas.
- 48 Delfo, local no monte Parnaso, no centro da Grécia, onde se encontravam os mais respeitáveis oráculos da antigüidade. As consultas eram feitas a Pítia, a sacerdotisa de Apolo, e suas respostas eram interpretadas pelo profeta.
- 49 A palavra tragédia deriva provavelmente de τραγος, bode. τραγωδία significaria o canto do bode (ωδη, canto). Parece que o prêmio de um concurso não teria sido, via de regra, um bode. Mas a pele de bode vestida pelos sátiros do drama primitivo lhes dera o nome de τραγοι. Parece que em suas origens a tragédia começava pelo sacrifício de um bode a Dionísio. A referência que Horácio faz aqui aparenta uma busca da etimologia de *tragoedia*.
- 50 A tragédia e o drama satírico devem ter se desenvolvido a partir de uma origem comum. Mas o primeiro que compôs dramas satíricos,

- diferenciados da tragédia séria, foi Pratinas de Flionte, em fins do século VI a.C.
- 51 Os sátiros apareciam em cena nus, cobertos apenas com uma pele de bode presa nos flancos. MR: são divindades secundárias, companheiros de Baco, representados geralmente com cabelos desgrenhados, orelhas pontudas, dois pequenos cornos e pernas de bode, tendo nas mãos uma taça, um bastão, ou um instrumento de música. (Cf. nota 56).
- 52 Alusão às comédias latinas conhecidas como *tabernariae*, uma variedade de *togatae* (cf. nota 63), com personagens de condição inferior.
- 53 Davo é o nome de um escravo em uma comédia de Menandro e outra de Terêncio.
- 54 Pítias é o nome de uma escrava na comédia *Eunucos*, de Terêncio, e noutra de Cecílio, na qual rouba seu patrão, o velho Simão, para fazer o dote de sua filha. Simão é também o nome de um senhor em uma comédia de Plauto.
- 55 MR: Sileno é uma divindade que habitava os montes e as florestas, representado como um velho a quem as ninfas encarregaram de criar Baco.
- 56 Faunos são semideuses campestres, caprípedes, cornudos e peludos, libidinosos. Muitas vezes são sinônimo de sátiros (cf. nota 51).
- 57 A plebe romana, parece, comprava e consumia nas ruas nozes (*castanea nux*) e grão-de-bico (*cicer*). “Comprador de noz e de grão-de-bico assado” é, aqui, metonímia de povo, vulgo.
- 58 Na terminologia antiga, grega, um metro equivale a dois pés. Daí, um verso com seis pés ser um trimetro jâmbico.
- 59 Ácio (ca. 170-85 a.C.) ao lado de Pacúvio (ca. 220-130 a.C.) são os dois mais importantes poetas trágicos entre os romanos. Restaram-nos de seus escritos apenas alguns fragmentos.
- 60 Téspis, (séc. VI a.C. ?) originário da Ática, foi o primeiro poeta e ator trágico. Desenvolveu a tragédia a partir do canto do coro. Horácio acreditava, opinião hoje não mais compartilhada, que Téspis tivesse representado suas peças sobre uma carroça, antes de ir para Atenas. Também fora-lhe atribuída a criação da máscara, que na verdade é muito anterior.
- 61 *Camena* é o nome latino de Musa, significando às vezes, em Horácio, canto, poema.
- 62 O coturno possuía uma espessa sola de madeira, para que os personagens trágicos ficassem maiores.
- 63 As *praetextae* eram as tragédias com tema nacional (*domesticae*), nas quais os personagens usavam a *praetexta*, veste dos altos magistrados nas cerimônias públicas. As tragédias com tema grego se chamavam *crepidatae*. As *togatae* eram as comédias com tema nacional, nas quais os personagens usavam a *toga*, veste própria dos cidadãos romanos. As comédias com tema grego se chamavam *palliatae*.
- 64 A *gens Calpurnia*, à qual pertenciam os Pisões, pretendia descender de Calpus, um dos quatro filhos de Numa Pompilius, lendário segundo rei de Roma, de 715-673a.C.

- 65 Demócrito de Abdera (ca. 460-370 a.C.), filósofo grego, desenvolveu a teoria dos átomos, adotada mais tarde por Epicuro. É sua também a teoria de que uma grande poesia depende da inspiração divina: “Tudo o que um poeta escreve com entusiasmo e sopro sagrado é, sem dúvida, belo.” (Fragm. 18) Demócrito, segundo Cícero, nega que alguém possa ser um grande poeta sem ser louco: *Negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse.* (*De Divin.* I,80)
- 66 Segundo Hesíodo (ca. 700 a.C.), poeta grego, Helicão é um monte, perto de Tebas, no qual residiam as Musas.
- 67 Provavelmente um barbeiro conhecido na época, ou, segundo os escoliastas, um barbeiro, liberto, que, por causa de seu ódio a Pompeu, teria sido nomeado senador por César.
- 68 Havia, na Grécia, três cidades com o nome de Antícira, famosas pela produção de heléboro, uma erva medicinal, analgésica, que se julgava eficaz no tratamento da loucura. Aqui, Horácio utiliza-se de uma sinédoque.
- 69 A loucura era atribuída à ação da bÍlis, da qual Horácio se purga, provavelmente pela ingestão do heléboro, arriscando-se a não mais achar inspiração.
- 70 O verso 311 assim como os versos 40 e 41 refletem o preceito de Catão: *rem tene, verba sequentur* (conheça o assunto, que as palavras o seguirão).
- 71 O asse era uma antiga moeda romana de cobre, dividida em doze onças, isto é, valia doze onças. Um *quincunx* (quincunce) valia cinco onças (5/12 asse). As outras frações são o *semis* (1/2 asse, 6 onças), o *deunx* (11/12 asse, 11 onças), o *dextans* (10/12 asse, 10 onças), o *dodrans* (9/12 ou  $\frac{3}{4}$  asse, 9 onças), o *bes* (8/12 ou  $\frac{2}{3}$  asse, 8 onças), o *septunx* (7/12 asse, 7 onças), o *triens* (3/12 asse, 4 onças), o *quadrans* (4/12 asse, 3 onças), o *sextans* (2/12 asse, 2 onças).
- 72 Os livreiros romanos, para preservarem os rolos de papiro da deterioração, esfregavam-lhes óleo de cedro e os guardavam em caixas de cipreste.
- 73 MG: Lamia, representada com um corpo de mulher e pés de asno, era uma personagem vampiresca, que devorava criancinhas.
- 74 Conforme a Constituição de Servius Tullius, são classificados nas centúrias dos anciãos todos os homens com mais de 45 anos de idade.
- 75 *Ramnes* é o nome de uma das três tribos primitivas do povo romano. Refere-se, aqui, às centúrias primitivas de cavaleiros, organizadas por Rômulo, sendo metáfora de jovens cavaleiros, juventude elegante.
- 76 Livreiros.
- 77 Quérilo de Iasos (ca. 330 a.C.), grego, é o símbolo do mau poeta, o equivalente à outra face de Homero, isto é, um raramente erra, outro, acerta.
- 78 M. Valerius Messala Corvinus (ca. 64 a.C. a 8 d.C.) foi o último dos grandes oradores romanos. Amigo de Horácio.
- 79 Aulus Cascelius foi famoso como jurisconsulto na época de Cícero.
- 80 *Columnae* designa os pilares onde os livreiros afixavam os nomes dos livros e onde talvez colocavam os livros à mostra.

- 81 O mel da Sardenha era amargo, segundo Virgílio, e, assim como tudo que provinha desta ilha, tinha má reputação. Plínio conta que eram servidas, como sobremesa, sementes de papoula assadas com mel.
- 82 Os habitantes de Roma eram ou nascidos livres (*ingenui*), ou libertos (*libertini*), ou escravos (*servi*).
- 83 O recenseamento por uma soma de sestércios (400 000 sestércios) dava direito à classe dos cavaleiros, inicialmente de caráter apenas militar, mais tarde compreende os cidadãos ricos e influentes.
- 84 MR: Minerva é a deusa protetora dos artesãos e artistas. Expressão proverbial comentada por Cícero, *invita Minerva est como id est adversante et repugnante natura*, ou seja, o que é contrário a e incompatível com a natureza.
- 85 Spurius Maecius Tarpa era já célebre como crítico na época de Cícero.
- 86 MG: Orfeu é o famoso aedo da era pré-homérica, filho de Éagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, segundo outros, de Apolo e Clio. Cantava e tocava a lira com tal perfeição, que até as feras se aquietavam e vinham deitar-se a seus pés. Tendo Eurídice, sua mulher, morrido da picada de uma serpente no dia do seu casamento, quando fugia ao assédio de Aristeu, desceu Orfeu ao inferno para buscá-la e conseguiu, com seu canto mavioso e o som da lira, que as divindades infernais lhe permitissem levá-la, sob a condição de não olhar para trás enquanto não transpusesse os limites do inferno. Não resistindo à sua impaciência, voltou-se para ver se Eurídice o seguia, e nesse mesmo instante ela desapareceu. Foi então fulminado por Zeus ou, segundo outra lenda, despedaçado pelas bacantes, ou ainda, passou o resto da vida inconsolado e triste. Atribuía-se-lhe a invenção da lira e dos rituais mágicos e divinatórios, origem de seitas místicas, a que se deu o nome de orfismo. Também teria contribuído com sua arte para civilizar os homens primitivos.
- 87 De acordo com a tradição grega, os primeiros homens se alimentavam de algumas árvores e de carne crua. Os antropófagos, pela tradição literária depois de Homero, eram relegados da humanidade para os monstros.
- 88 MG: Anfion é filho de Zeus e Antíope, esposo de Niobe, poeta e músico que, segundo a lenda, teria construído os muros de Tebas. Ao som de sua lira, as próprias pedras vinham colocar-se no lugar devido. A lenda de Anfion tornou-se um símbolo da fundação de Tebas, considerada a mais antiga cidade da Grécia.
- 89 As mais antigas leis foram gravadas em madeira e não em bronze. Assim, em Atenas, as leis de Sólon foram gravadas em tábuas de madeira de carvalho, conforme uso antigo.
- 90 Plutarco, em *Vidas Paralelas*, escrevendo sobre Alexandre, afirma que este “considerava a *Iliada* um viático para o valor guerreiro e assim a chamava; levava sempre consigo a edição que Aristóteles preparara desse poema, a chamada “edição do estojo”, mantendo-a sob o travesseiro, ao lado da espada, segundo conta Onesícrito”. (São Paulo: Ed. Paumape, 1992:140. Trad. do grego por Gilson César Cardoso). Tirteu (ca. séc. VII a.C.), poeta originário de Atenas, compunha elegias de caráter exortativo

- e guerreiro e conteúdo político, com as quais incitava os espartanos à guerra. Os versos de Horácio, na segunda Ode do terceiro livro, *Dulce et decorum est pro patria mori* (*É doce e belo morrer pela pátria*) são inspirados em Tirteu (*Schön ist der Tod, wenn man fällt in der vordersten Reihe der Krieger, / als ein tüchtiger Mann, der um sein Vaterland kämpft - Bela é a morte, quando se tomba na primeira fila de guerreiros, / qual homem capaz de lutar por sua pátria*. Tradução portuguesa minha da tradução alemã de H. Fränkel.).
- 91 Alusão aos poemas gnômicos (sentenciosos, de máximas), (Sólon, Teognis, Foclíde, etc).
- 92 MG: Piério é relativo ao monte Piero, na Tessália, habitação das Musas. Também é o nome dado às filhas de Píero, rei da Emácia, que disputaram com as Musas o prêmio de canto e poesia. Alusão também aos poetas Píndaro, Simônide, Baquílide, que tiveram o favor de Hieron, tirano de Siracusa, de Theron.
- 93 MG: Musa é cada uma das nove deusas, filhas de Mnemosine e de Zeus, as quais presidiam as artes liberais. A Musa da música é Euterpe. As outras são: Clio (história), Talia (comédia), Melpômene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polínia (poesia lírica), Urânia (astronomia), Calíope (eloquência).
- 94 MG: Apolo é deus grego da luz, das artes e da adivinhação. Era amigo das Musas.
- 95 A abstinência de sexo e álcool era imposta aos atletas.
- 96 Os jogos píticos aconteciam a cada 4 anos no Vale de Delfos, e celebravam a vitória de Apolo contra a serpente Píton. Horácio, depois de ter mencionado o concurso de ginástica, representado pela corrida, fala do concurso de música, dois elementos culturais da educação grega.
- 97 Alusão a uma brincadeira infantil, provavelmente, de corrida, na qual o último do grupo é penalizado. O que dirigia a brincadeira dizia: “Habeat scabies, quisquis ad me uenerit nouissimus” (Que tenha sarna aquele que chegar por último). Parece que, aqui, Horácio insinua as infantilidades de tais impertinências, quando muitos compõem como crianças. Não fosse tão marcada temporal e ideologicamente a expressão, poderíamos traduzir como “O último é a mulher do padre!”
- 98 A carpidura é de origem oriental, e foram talvez os etruscos que a introduziram em Roma.
- 99 Aparências enganosas.
- 100 Quintilius Varus, (morto em 23 a.C.), poeta e crítico, foi amigo de Horácio e de Virgílio, com quem freqüentou a escola. Numa Ode (I, 24) de Horácio, Virgílio lamenta a morte do amigo.
- 101 Cálamo era um pedaço de cana ou caniço talhado em ponta, apinçada ou rachada, outrora usado, de forma oblíqua, como instrumento de escrita em papiro, pergaminho, etc.
- 102 Aristarco de Samotrácia (ca. 216-144 a.C.), um dos fundadores da crítica homérica, gramático da escola de Alexandria. Seu nome designa um crítico de bom gosto e sincero.
- 103 Estereótipo do poeta louco.

- 104 Icterícia, ou hepatite.
- 105 *Delírio fanático* diz respeito à introdução em Roma do culto a uma deusa da Capadócia, no qual os sacerdotes e sacerdotisas (*fanatici*, de *fanum*, templo), em dias de festa, realizavam danças orgiásticas e auto-flagelação até um delírio extasiado, durante o qual faziam profecias.
- 106 MR: Diana é a deusa da caça, filha de Júpiter e de Latona. Obteve de seu pai a permissão de jamais se casar, e Júpiter deu-lhe flechas e um cortejo de ninfas, tornando-a rainha das matas. Surpreendida no banho por Actéon, transformou-o em veado e fez com que seus cães o devorassem. Amou o pastor Endimião. *Iracunda Diana* parece tomá-la como a deusa da lua que dá a loucura.
- 107 Empédocles de Agrigento (ca. 500-430 a.C.), poeta e filósofo, autor de um grande poema sobre a natureza e de cantos de purificação de caráter místico. Criador da clássica doutrina dos quatro elementos, na qual as coisas se originam da mistura de fogo, ar, água e terra. Schäfer reconhece na estilização de Horácio *Empedocles, ardentem frigidus Aetnam* (substantivo-adjetivo/adjetivo-substantivo) a representação de tal doutrina. Para Empédocles, a velhice e a morte são produzidas pela diminuição do elemento ígneo, o que permite a outros verem aqui uma simples ironia horaciana numa antítese agradável (frio/ardente), ou ainda, porque Empédocles dizia que o sangue gelado em volta do coração era sinal de estupidez, vê-se, então, uma dissimulação por trás de um jogo de palavras, onde *frigidus* tomaria o lugar de *stupidus*. Horácio refere-se à mais conhecida das lendas que existiam sobre a morte do filósofo.
- 108 *Bidental* é o lugar onde caiu um raio e, conforme os costumes etruscos, tido como sagrado, sendo purificado com o sacrifício de uma ovelha de dois anos (*bidens*). O sacrílego, acreditava-se, era castigado sobretudo com a loucura.

## BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum - Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, 8a. ed.
- ALBRECHT, Michael von. *Augusteische Zeit - Die Römische Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart: Reclam, 1987.
- ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Trad. de Eudoro de Souza.
- AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, 1a. ed.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.
- BAYET, Jean. *Literatura Latina*. Barcelona: Editorial Ariel, 1985, 9a. ed.
- BEAU, Albin Eduard. *Taschenwörterbuch der Portugiesischen und Deutschen Sprache*. Berlin: Langenscheidt, 1976, 8. Aufl.
- BENJAMIN, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers", in *Gesammelte Schriften. Band IV-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- \_\_\_\_\_ *A Doutrina das Semelhanças*. In *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. Vol I*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 6a. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet.
- \_\_\_\_\_ *A Tarefa do Tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, 2a. ed. Trad. da UERJ com revisão de Johannes Kretschmer.
- \_\_\_\_\_ "Probleme der Sprachsoziologie", in *Gesammelte Schriften. Band III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- \_\_\_\_\_ "Sobre la facultad mimética". In *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967. Trad. de H. A. Murena.

- \_\_\_\_\_. “Über Sprache Überhaupt und über die Sprache des Menschen”, in *Gesammelte Schriften. Band II-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental - Os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. Trad. de Marcos Santarrita.
- BOILEAU. *Art Poétique in Oeuvres II*. Paris: Garnier Flammarion, 1969.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia Grega (3 Volumes)*. Petrópolis: Vozes, 1997, 11a. ed.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Introdução”, in *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1988, 3a. ed.
- BURKE, Peter. “*Heu domine, adsunt Turcae*: esboço para uma história social do latim pós-medieval”, in BURKE, Peter, e PORTER, Roy. *Linguagem, Indivíduo e Sociedade*. São Paulo: Unesp, 1993. Trad. de Álvaro Luiz Hattner.
- BURNISTON, Steve, e Chris WEEDON. “Ideologia, Subjetividade e o Texto Literário”, in *Da Ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar EE, 1980. Trad. de Rita Lima.
- CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos?* São Paulo: Cia das Letras, 1993. Trad. de Nilson Moulin.
- CAMPOS, Haroldo de. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? - Teoria da Linguagem em Walter Benjamin” in *Dossiê Walter Benjamin, Revista USP*, no. 15, São Paulo: 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental. Vol 1*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1978, 2a. ed.
- CATFORD, John Cunnison. *Uma Teoria Lingüística da Tradução: um ensaio de lingüística aplicada*. São Paulo: Cultrix, 1980. Trad. do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da PUC de Campinas.
- COSTA, Walter Carlos. “The Translated Text as Re-Textualisation”, in *Studies in Translation/Estudos de Tradução*. Florianópolis: UFSC, 1992.

- DEBIDOUR, A. *Les Carmina d'Horace - Odes et Épodes*. Paris: Librairie Hachette, 1938.
- DESBORDES, Françoise. *Concepções Sobre a Escrita na Roma Antiga*. São Paulo: Ática, 1995. Trad. de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado.
- DUBUISSON, Michel. "La Traduction en Grec des Concepts Romains et la Vision Grecque de Rome: Problèmes et Perspective", in *Histoire et Linguistique*. Paris: Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1983.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: FAE, 1992, 6a. ed.
- \_\_\_\_\_. *Fonética Histórica do Latim*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1957, 2a. ed. rev. e aument.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de Verbos e Regimes*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1954, 12a. ed.
- FERNANDES, R. M. Rosado. *Arte Poética*. Lisboa: Inquérito, 1984, ed. bilingüe.
- FEUCHTWANGERS, Lion. *Der Jüdische Krieg*. Apud ERNSTBERGER, Reinhold e RAMERSDORFER, Hans. *Roma b I - Texte und Übungen*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1995, 2a. ed.
- FINLEY, M. I. *Aspectos da Antigüidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla.
- FOLHA. *Nova Enciclopédia Ilustrada (2 Volumes)*. São Paulo: Publifolha, 1996.
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Illustré Latin Français*. Paris: Librairie Hachette, 1977.
- GENET, Jean Philippe. "Texte et Traduction", in *Histoire et Linguistique*. Paris: Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1983.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma*. Petrópolis: Vozes, 1968, 2a.ed.
- GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. *Introdução ao Estudo da Literatura*. São Paulo: Atlas, 1991.

- GRIMAL, Pierre. *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*. Paris: SEDES, 1968.
- HIGHET, Gilbert. *La Tradición Clásica - Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HORACE. "Art Poétique", in *Édition Classique - Q. Horatii Flacci Opera*. Par L'Abbé J-B. Lechatellier. Paris: J. de Gigord, Éditeur, 1927, 12a. ed.
- \_\_\_\_\_ "L'Art Poétique", in *Les Sermones d'Horace - Satires et Épîtres*. Paris: Librairie Hachette, 1962. Présenté par A. Debidour.
- \_\_\_\_\_ "Épître à Auguste", in *Épîtres*. Paris: Les Belles Letres, 1995, 9a.ed., trad. de François Villeneuve.
- \_\_\_\_\_ "Ars Poetica", in *Satire, Epistles and Ars Poetica*. London: Loeb Classical Library, 1961. Translated by H. R. Fairclough.
- HORÁCIO. "Arte Poética", in *A Poética Clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1990, 9a. ed. Trad. de Jaime Bruna.
- \_\_\_\_\_ *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993, ed. bilingüe. Trad. de Dante Tringali.
- \_\_\_\_\_ *Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda., 1984. Trad. de R. M. Rosado Fernandes.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus. "De Arte Poetica - Epistola ad Pisones", in *Opera*. Lipsiae: Sumtibus et Typis Caroli Tauchnitil, 1853. Ad praestantium librorum lectiones Car. Herm. Weise.
- HORAZ. *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam, 1989. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt von Eckart Schäfer.
- \_\_\_\_\_ "Buch Über die Dichtkunst", in *Werke in Einem Band*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1990. Übersetzt von Wolfgang Ritschel.
- \_\_\_\_\_ *Epistulae/Briefe*. Stuttgart: Reclam, 1986. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt von Bernhard Kytzler.
- KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* in *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974, ed. bilingüe.
- KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1974. Trad. de Maria Margarida Barahona.

- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução - Do Sentido à Significância*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LECHATTELLIER, J.-B. "Introduction", in *Q. Horatii Flacci Opera - Horace - Édition Classique*. Paris: J. de Gigord, éd., 1927.
- LEFEVERE, André. *Translating Poetry - Seven Strategies and a Blueprint*. 1975.
- LEVÝ, Jirí. *Die Literarische Übersetzung - Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969. Übersetzt von der tscheschischen Originalausgabe von Walter Schamschula.
- LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo: Cultrix, 1988, 3a. ed. Trad. de Jaime Bruna.
- LUCRÉCIO. *Da Natureza, V, 1030*. Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Nova Cultural, 1988. Trad. de Agostinho da Silva.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Martins Fontes, São Paulo, 1995. Trad. de Marina Appenzeller.
- \_\_\_\_\_. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997. Trad. de Freda Indursky.
- MAN, Paul de. "Conclusões: A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin", in *A Resistência à Teoria*. Lisboa: Ed. 70, 1989. Trad. de Teresa Louro Pérez.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo, Cia das Letras, 1997. Trad. de Pedro Maia Soares.
- MATTOSO CÂMARA Jr. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture - Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- MOUNIN, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975. Trad. de Heloysa de Lima Dantas.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. in *Obras Incompletas*. Col. *Os Pensadores*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- NOUSS, Alexis. *Henri Meschonnic: portrait du traducteur en poète*.  
Internet: <http://www.otiaq.org/cloutier/nouss.htm>, 1997.
- ORLANDI, Eni P. *Interpretação - Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.  
Trad. de Octavio Mendes Cajado.
- PERTSCH, Erich. *Grosses Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Berlin: Langenscheidt, 1995, 9. Aufl.
- PLATÓN. *República*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973, 7a. ed.  
Trad. de Antonio Camarero.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas*. São Paulo: Ed. Paumape, 1992. Trad. do grego por Gilson César Cardoso
- PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de Época na Literatura*. Rio de Janeiro: Linceu, 1972, 3a. ed.
- QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Paris: Les Belles Lettres, 1979, ed. bilingüe.
- RICHARD, François. "Introduction" in *Horace - Oeuvres Complètes - Odes et Épodes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.
- ROBERT, Jean-Noël. *Os Prazeres em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Trad. de Marina Appenzeller.
- ROSTOVTZEFF, Michael Ivanovitch. *História de Roma*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, 5a. ed. Trad. de Waltensir Dutra.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, 2a. ed.
- SCHÄFER, Eckart. "Nachwort" in *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam, 1989.
- SIMON, Manfred. "Einleitung", in *Horaz - Werke in einem Band*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1990.
- TAVARES, Enio da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, S/A, 4a. ed.

- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1982, 2a. ed.
- TRINGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993, ed. bilingüe.
- VARELA, Luis Maia. “A Tradução Traduz o Tradutor”, in *Limites da Traduzibilidade*. Salvador: Edufba, 1996.
- VEYNE, Paul. “O Império Romano”, in *História da Vida Privada, Vol. 1: Do Império Romano ao Ano Mil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Trad. de Hildegard Feist.
- \_\_\_\_\_. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1991. Trad. de Juan José Utrilla.
- VILLENEUVE, François. *Horace - Épîtres*. Paris: Les Belles Letres, 1995, 9a. ed. Texte établi et traduit par Villeneuve.
- WAHRIG, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik Verlag, 1989.
- WELLEK, René, e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962. Trad. de José Palla e Carmo.
- WILDE, Oscar. “Prefácio” in *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Otto Pierre EE, 1979.
- YONAH, Michael Avi, e SCHATZMANN, Israel. *Illustriertes Lexikon des Altertums*. Stuttgart: Parkland, 1993. Deutsche Übersetzung von Hermann Teifer.
- ZAPIÉN, Tarsicio Herrera. *Horacio - Epístolas. Libros I-II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ZILLY, Berthold. “Os Sertões de Euclides da Cunha em Alemão”, in *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G.T. de Tradução da UFSC, 1996. Trad. de Mauri Furlan.