

Uma proposta de tradução literária e literal do poema I. 109 dos *Epigramas*¹ de Marcial

Hudson Carlos Alves de Silva *

RESUMO: Nascendo como uma simples proposta, este trabalho tenta conciliar em uma tradução dois polos: literariedade e literalidade, fazendo-se uso do epigrama I.109 de Marcial. Foram levadas em consideração, durante o ato tradutório, a forma e as figuras que compõem o poema latino, sua musicalidade, tentando recriá-las em língua portuguesa, e, também, o conteúdo dos versos.

Palavras-chave: Marcial; tradução literária; tradução literal; recriação tradutória.

Como uma proposta de tradução, este trabalho faz uso para este fim (ou processo, se a ligarmos intimamente à interpretação, que nunca se encerra) do 109º poema do 1º livro dos *Epigramas* de Marcial. A proposta é de uma tradução tanto literária, utilizando recursos poéticos que essa arte em língua portuguesa oferece, além da tentativa de manter na tradução, ou assimilar, metamorfoseando, as figuras encontradas no poema de Marcial; quanto literal, uma vez que se tenta manter a correspondência linear dos versos e a não introdução ou exclusão de palavras do original na tradução, em que cada vocábulo, ou expressão traduzida, tenha um correspondente (embora raras vezes assim não o seja). É esta proposta uma tentativa de conciliar em uma tradução o que são considerados polos opostos em um contínuo, em que algumas traduções visam se aproximarem (ou são colocadas assim) a alguns desses polos. A tentativa não é ficar no meio termo desse contínuo, equidistante dos dois pontos extremos, mas, unindo as duas pontas, polos, pô-los em

¹ MARCIAL, M. V. *Epigrams*. Trans. Walter, C. A. & Ker, M. A. v. 1, London, Harvard University Press: Loeb Classical Library, 1919.

*Bacharelado em Latim pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Trabalho realizado na disciplina *Oficina de Tradução em Latim: Poesia*, sob orientação do Prof. Ms. Daniel da Silva Moreira. E-mail: huds.cas@gmail.com

interação, nascendo desse processo esta tentativa de tradução, assimilando-os em um consenso. Aqui serão dispostos argumentos que sustentem a literariedade da tradução. Quanto à literalidade, espera-se que seja observada, requerendo, assim, certos conhecimentos da língua, na comparação de ambos os poemas durante uma leitura técnica contrastiva, uma vez que, no presente trabalho nas circunstâncias atuais, é inviável evidenciar todos os termos e expressões traduzidos para constatar seu caráter literal.

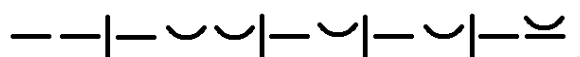
No intuito de resgatar a musicalidade que tem o poema, foi considerada uma leitura disponível em meios eletrônicos (referência na bibliografia) e utilizada uma escansão do poema (posta em anexo). Fez-se uso da metrificação e de recursos rítmicos quando possíveis, devido à notável presença destes no poema latino.

Segue abaixo a tradução integral e o original latino dispostos de maneira justalinear e, em seguida, uma análise o mais detalhada que se conseguiu até o momento no processo de sua tradução, com as justificativas para tais escolhas tradutórias.

<p>1 Issa é mais sagaz que a ave de Catulo; Issa é mais pura que o beijo de uma pomba; Issa é mais dócil que todas as meninas; Issa é mais cara que as pedras indianas;</p>	<p>1 Īssā est pāssērē nēquīōr Cātūllī, Īssā est pūrīōr ōscūlō cōlūmbāe, Īssā est blāndīōr ōmnībūs pūēllīs, Īssā est cārīōr Īndīcīs lāpīllīs,</p>
<p>5 Issa é a cadelinha estimada de Públio. Essa, se ladra, acharás que ela discursa. Triste se sente e até sente-se contente. Dorme e repousa encostada no pescoço, Para suspiros nenhuns serem sentidos.</p>	<p>5 Īssā est dēlīcīae cātēllā Pūblī. Hānc tū, sī quērītūr, lōquī pūtābīs; Sēntīt trīstītīāmquē gāudīūmquē. Cōllō nīxā cūbāt cāpītquē sōmnōs, Ūt sūspīriā nullā sēntiāntūr;</p>
<p>10 Quando coagida por forças da barriga, Nunca sujou os lençóis co'uma só gota, Pois com os pés graciosos deixa a cama; Lembra-se e sai a pedir para repor-se. Nela, pudor há, e muito, que é tão pura.</p>	<p>10 Ēt dēsīdērīō cōactā uēntrīs Gūtā pāllīā nōn fēfēllīt ūllā, Sēd blāndō pēdē sūscītāt tōrōquē Dēpōnī mōnēt ēt rōgāt lēuārī. Cāstāe tāntūs īnēst pūdōr cātēllāe,</p>
<p>15 Vênus ignora; e nós não encontramos</p>	<p>15 Īgnōrāt Vēnērēm; nēc īnuēnīmūs</p>

	Homem tão digno de tão meiga menina.		Dīgnūm tām tēnērā uīrūm pŭellā.
	Para que a luz final roube-a não inteira,		Hānc nē lŭx rāpīāt sŭprēmā tōtām,
	Públio imitou numa tela a sua cadela,		Pīctā Pūblīūs ēxpřīmīt tábēllā,
	Onde verás tanto a Issa parecida,		Īn quā tām sīmīlēm uīdēbīs Īssām,
20	Tanto que igual nem a própria a si seria.	20	Ūt sīt tām sīmīlīs sībī nēc ĩpsā.
	Põe, por fim, perto da tela, juntas, Issa:		Īssām dēnīquē pōnē cŭm tábēllā:
	Ora acharás serem ambas verdadeiras		Āut ūtrāmquē pŭtābīs ēssē uērām,
23	Ora acharás serem ambas retratadas.	23	Āut ūtrāmquē pŭtābīs ēssē pīctām.

Começando por uma análise geral do poema em sua versão latina, podemos perceber que temos o uso do metro hendecassílabo falécio, metro este iniciado por um espondeu, seguido por um dátilo e terminado com três troqueus, podendo ser o último um espondeu, devido à sílaba final do verso ter sua duração cambiável:



Esse metro, como esperado, segue todo o poema, sendo necessária nos primeiros quatro versos uma elisão na segunda sílaba do primeiro espondeu: *Iss(a) est*. Percebemos nos cinco primeiros uma anáfora (*Issa est*) seguida de um adjetivo em seu grau comparativo de superioridade, com exceção no quinto verso, em que temos, apesar da anáfora, outra construção, e no primeiro, em que o adjetivo (*nequior*), invés de seguir a anáfora, é usado para quebrar o sintagma *passere [...] Catulli*, talvez, como supõe, propõe, Cesila, “possivelmente por razões métricas, mas com um inegável efeito de ênfase no intertexto que abriga: o segundo termo da comparação, *passere Catulli*, é ‘cortado ao meio’ pelo comparativo *nequior*.” (CESILA, 2008, p.192). Não será tratada aqui especificamente a

intertextualidade entre este poema e os catulianos³, uma vez que o objetivo não é, embora seja bem-vinda, uma análise restrita e somente interpretativa (esta usada quando necessária para o objetivo central, a tradução), ou uma que vá além do que o texto propicia: seu diálogo com outros textos, mas uma análise que se concentre tanto na forma do poema quanto em seu conteúdo, mas sempre voltados ambos para a tradução do mesmo, já que este texto se fez para justificar as escolhas nesse processo.

É possível perceber nos quatro primeiros versos certa regularidade das sílabas tonais que praticamente pouco se verifica nos demais⁴: na primeira sílaba do primeiro espondeu⁵ e na segunda do mesmo pé, na primeira do dátilo, na primeira do primeiro e terceiro troqueus⁶:



Foi escolhido, ou mantido, para a tradução, quanto a sua forma, o uso de um verso de arte maior: o hendecassílabo⁷; este sendo ritmado, pelo menos em sua maioria, como se verá, com suas tonicidades nas sílabas de número 1 (em todos os versos, como as tonais na maioria dos de Marcial, exceto nos versos 13º, 15º e 19º), 4, 7 e 11 (em todos os versos, como as tonais na penúltima sílaba nos de Marcial⁸). Como o ritmo da poesia latina não se

³ Cesila o fez muito bem em sua tese *O Palimpsesto de Marcial, intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*, onde relaciona não só o conteúdo intertextual, mas a forma utilizada por Marcial que alude à utilizada por Catulo, um intertexto tanto do conteúdo quanto da forma.

⁴ Uma melhor visualização poderá ser feita na escansão do poema colocada em anexo.

⁵ Encontramos a tonicidade nesta posição em todos os versos, exceto nos de número 13 e 15.

⁶ Encontramos a tonicidade nesta última posição em todos os versos.

⁷ Metro também usado por Cesila, embora as tônicas se concentrem, majoritariamente, nas sílabas 5ª, 8ª e 11ª de seus 23 versos.

⁸ Nos versos de Marcial a penúltima sílaba se faz tonal, seguida da última alongada pela posição, assim fechando o verso. Como o sistema de metrificação na língua portuguesa se faz na disposição de sílabas poéticas até a última tonal (no nosso caso a 11ª), esta foi sempre seguida de uma sílaba que feche o verso, dando-lhes um final descendente (^-), como o efeito presente nos versos latinos.

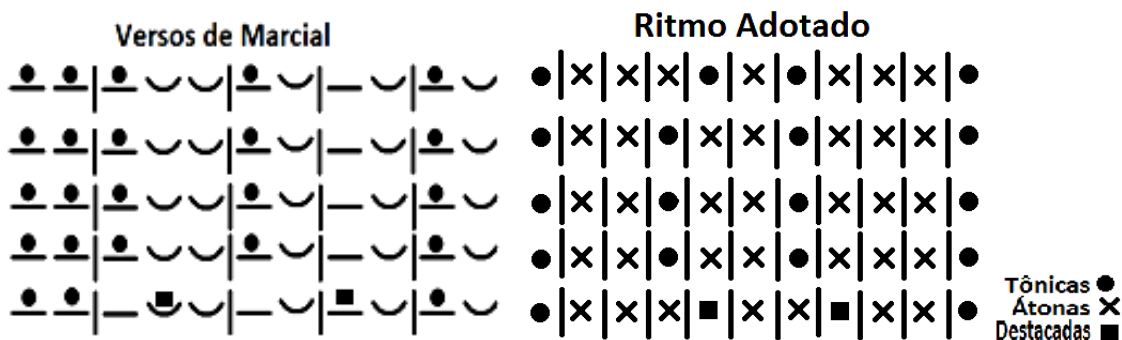
sustenta na disposição das sílabas tonais, mas no arranjo das sílabas com suas quantidades ao longo do verso, e é inegável a presença de um ritmo no epigrama; tendo a poesia na língua portuguesa seu ritmo sustentado pela disposição das sílabas tônicas, foi usado, para manter o ritmo que caracteriza a poesia⁹, a compensação que vai do ritmo feito pela quantidade no poema fonte ao ritmo feito pela tonicidade no poema alvo, por aquela não ser relevante na metrificação da poesia em língua portuguesa.

Na tradução dos cinco primeiros versos acima referidos, fez-se uso do metro e do ritmo apresentado, entretanto se perceberá que logo o primeiro não segue tal organização, uma vez que temos não a 4^o sílaba tônica, mas a 5^o. Tal sacrifício se fez devido à presença da aliteração em [s] no início do verso (*ISSa eSt paSSere ...*), que se tentou reproduzir da seguinte forma: “*ISSa é maiS SagaZ*¹⁰ ...”. Devido a essa reprodução, preferiu-se sacrificar a sequência rítmica¹¹ para que sobrevivesse a aliteração percebida. Não foi encontrada solução para mantê-la em “pássaro”, palavra que, além de reforçar a aliteração, estaria literalmente mais próxima à “original”, usado “ave”, devido a questões métricas – não dizendo que não há uma solução cabível para conciliar “pássaros” na métrica adotada, mas dizendo apenas que não se encontrou uma solução no momento. E também não a segue o 5^o verso, assim como o verso de Marcial que, diferente dos quatro primeiros, tem suas sílabas tonais diferentes das deles, fazendo-se uso na tradução de uma quebra no ritmo que os primeiros versos constroem:

⁹ Refutável dependendo da concepção de poesia adotada, embora a aqui assumida seja a tradicional, poesia ritmada, metrificada e rimada, esta não feita devido a questões métrica, uma vez que se preferiu fazer uma tradução o mais literal ao alcance no momento, conseguida pela linearidade (sem que o conteúdo de um verso transpusesse a outro), mas mantendo em vista questões literárias (conseguida pelo ritmo, métrica e tentativa de reprodução das figuras percebidas).

¹⁰ Palavra também utilizada por Cesila em sua tradução.

¹¹ Se é que no primeiro verso chegamos de uma sequência, ou se sua relevância seja tanta para a constituição dela nos que se seguem, uma vez que o ritmo de um poema é construído com a contribuição do ritmo de todos seus versos, não havendo, assim, no primeiro verso uma quebra no ritmo do poema, apenas a sua não simetria rítmica com os demais.



Tal quebra se constitui na passagem da tônica da 4ª sílaba do verso para a 5ª e da 7ª para a 8ª, mantendo-se a 1ª e 11ª, assim como percebemos no verso de Marcial, em que no segundo pé temos a tonal não na longa, primeira sílaba, mas na primeira breve que a segue no dátilo (sílabas seguintes), e outra tonal não na primeira longa do primeiro troqueio, mas na primeira do segundo (pé seguinte).

Tal quebra na sequência foi interpretada como uma quebra na expectativa¹² que os quatro primeiros versos enfaticamente constroem, uma vez que temos a exaltação e comparação de um nome feminino (*Issa*) com a “ave de Catulo” (*passere [...] catulli*, v.1), com o “beijo de uma pomba” (*osculo columbae*, v.2), com “todas as meninas” (*omnibus puellis*, v.3) e com “pedras indianas” (*Indicis lapillis*, v.4), criando, talvez, a expectativa de ser este nome o de uma mulher¹³, mas, no quinto verso, onde é revelada sua identidade, essa expectativa é quebrada ao dizer ser ela “[...] a estimada cadelinha de Públio” ([...] *deliciae catella Publi*, v.5). Assim, temos essa interrupção rítmica não só pelo que é dito, mas também como é dito: com a ruptura da sequência tonal construída pelos primeiros versos, efeito que tentou se manter na tradução. Não foi possível manter outras figuras,

¹² Cesila (p. 192-193) utiliza a mesma observação no seu trabalho quanto à quebra de expectativa que os primeiros versos constroem.

¹³ Apenas uma interpretação. Sabe-se que no processo de tradução, embora seja a recriação da interpretação de um texto de uma língua em outra, devemos evitar ao máximo deixar que uma interpretação sobressaia e apague as outras possíveis, pois assim tiramos o que faz do texto “original” o poema que é. Esta interpretação deixou marcas no poema traduzido, mas essa marca (quebra de cadência) é, de certa forma, justificável e sustentada pela possível sintonia com os versos latinos (embora essa quebra se faça praticamente só aqui, não em todos, pois nos outros versos o ritmo regular se faz necessário para a cadência do poema).

como a assonância, hiatismo (“acumulação de vogais”, TAVARES, 2002, p. 218), em [i] no verso *Issa est carior Indicis lapilis*. Não podemos deixar de destacar o resquício de uma anáfora que se fez no 6º verso, em que de “Issa”, palavra inicial nos cinco primeiros versos, temos “Essa”, palavra com semelhança próxima sonoramente, além de remeter ao nome Issa. Que se atente ao fato desse resquício se observar somente na tradução, não no poema latino, onde encontramos o pronome *hanc*.

De agora em diante será apresentado o exame do poema em fragmentos, por parecer esse procedimento melhor para uma análise mais detalhada e minuciosa possível do que tratá-lo como um todo.

Que se comece então, ou continue, dos versos que seguem os tratados acima, a partir do 5º verso, já que isso é possível ser feito uma vez que se fez a escolha por uma tradução justalinear, ou seja, em que cada verso da língua de origem corresponda a um verso da língua alvo, totalizando, assim, ambos os poemas 23 versos.

- *Versos 6-9*

Essa, se ladra, acharás que ela discursa.	Hānc tū, sī quērītūr, lōquī pūtābis;
Triste se sente e até sente-se contente.	Sēntīt trīstītītāmquē gāudīūmquē.
Dorme e repousa encostada no pescoço,	Cōllō nīxā cūbāt cāpītquē sōmnōs,
Para suspiros nenhuns serem sentidos.	Ūt sūsπīrīā nūllā sēntiāntūr;

Devido às atribuições que se esperam ser tão humanas à cadela Issa, sendo ela até comparada em grau de superioridade a alguns dessa raça (*blandior omnibus puellis*, v.3), amplificou-se essa característica da cadela ao traduzir/interpretar o verbo *loqui* (v.6) por “discursar”, não simplesmente falar, sendo esta prática tão próxima ao povo romano, em especial ao cidadão, chegando Cícero¹⁴ a dizer que o homem assim se caracteriza por ter a capacidade de falar, sendo esta a atividade humana por excelência. No mesmo verso

¹⁴ “Distinguimo-nos sobremaneira dos animais unicamente por conversarmos uns com os outros e sermos capazes de expressar nossos pensamentos por meio da palavra” (*De Oratore*, I, 32-33, trad. Scatolin, p. 153)

percebemos a construção condicional (*si queritur*) com o indicativo, o que Paulo Sérgio de Vasconcellos classifica em seu manual como uma “condicional real”, ou seja, “Enuncia-se uma prótase sem que haja julgamento explícito sobre a irrealidade ou possibilidade de realização do processo expresso pelo verbo” (2013, p.190) (*queritur*). Assim, não é “se Issa latisse”, “se ela latiria”, “se ela tivesse latido”, mas “se ela late”, ou seja, não há uma potencialidade (poder latir) ou irrealidade (não late) sobre o ladrar de Issa. Também não podemos deixar de destacar a não realização, com pesar, da aliteração de oclusivas desse verso na tradução: *HanC Tu, si QueriTur, loQui PuTaBis*.

No seguinte verso (*SeTiT TrisTiTiamQue GauDiumQue.*), podemos perceber uma clara e forte aliteração de oclusivas ([t,k,g,d]). Essa aliteração poderia ter sido mantida quantitativamente com, por exemplo, no possível verso: “SenTe TanTo TrisTeza e ConTenTamenTo.”, uma vez que temos nos versos latinos nove oclusivas e nesses portugueses a mesma quantidade, ou poder-se-ia amplificá-la com: “SenTe-se TanTo TrisTe e TanTo ConTenTe.” (10 oclusões), mas preferiu-se compensar uma construção que não foi possível manter em outros versos, sejam figuras de espelhamento morfossintático, quiasma, como no verso 13: *Deponi monet et rogat leuari* (em que temos um verbo infinitivo + verbo finito + *et* + verbo finito + verbo infinitivo), ou figuras em que a forma, construção do tipo abBA¹⁵, expressa o conteúdo do verso: como no 17: *Hanc ne lux rapiat suprema totam*, (em que temos o verbo *rapiat* roubando *lux* de *suprema* e este sintagma sujeito verbal fazendo o mesmo com o objeto *hanc [...] totam*.); e no verso 14: *Castae tantus inest pudor catellae* (em que temos o verbo *inest* - estar dentro - dentro do sintagma sujeito verbal *tantus [...] pudor*, e este dentro do sintagma *castae [...] catella*)¹⁶. Essa compensação se fez com o verso “Triste se sente e até sente-se contente.”, em que se tentou fazer uma estrutura tão rica quanto aquelas, embora seja difícil estabelecer uma relação entre sua forma e seu conteúdo. Talvez podemos nos atentar à reflexividade

¹⁵ Chama-se a atenção para esse tipo de construção por ela ser, lembrar, de alguma forma (embora não a seja) quiasmática, ou melhor, cruzada, em que temos sintagmas, ligados pela concordância, apartados por outros que estão na mesma situação, mas estes separados pelo verbo (ab_BA), como pôde se ver nos versos 14 e 17.

¹⁶ Construção observada por CESILA (p. 194), cf. nota 21.

fortemente presente no verso, sendo a conjunção “e” e o advérbio “além” como um espelho que reflete a primeira oração, dando a nós a segunda como se fosse o contrário da primeira, quanto às posições das palavras e o significado dos adjetivos, sendo ambos antônimos, além do uso de pronomes reflexivos nos verbos:



Como à frente veremos, essa imagem da reflexão, cópia, reprodução, duas coisas, uma real e outra virtual, parecidas e representando a mesma, será muito aproveitada na parte final do poema. Talvez assim ele aumente seu valor no poema em português. Observamos também a mesma construção, quanto a sua sonoridade, nesse pequeno fragmento do mesmo verso:

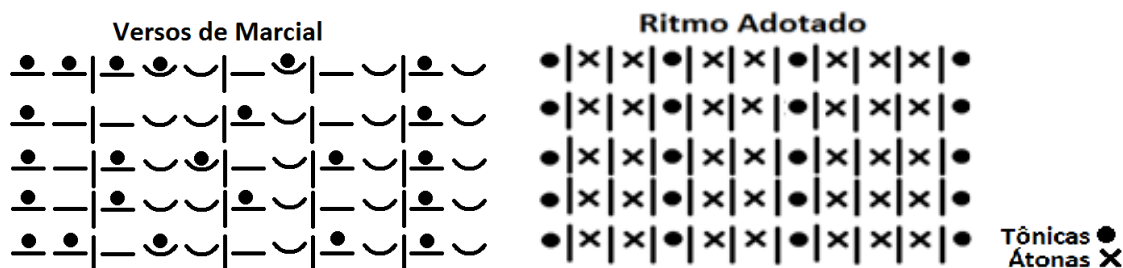


Podemos perceber, além de tal estruturação, não tão forte quanto nos versos latinos, certa aliteração, sendo, além da que foi destacada (oclusiva), as em [s]: TrisTe se senTe e aTe senTe-se ConTenTe, e também a assonância em [e], com um [ε] em “até”: Triste se sente e até sente-se contente.

Esses quatro versos destacados (6-9), como outros, são riquíssimos em aliterações no poema latino, embora não tenha sido possível sua reprodução ao serem traduzidos, como em *Collo niXa CuBaT CaPiTQue somnos*, oclusivas. Já em *Ut SuSpiria nulla Sentiantur*, manteve-se a fricativa, sibilante, [s], que, como disse Cesila, “evoca a paz e o silêncio de seu (Issa) sono” (2008, p.194), tentando sua reprodução com: “Para SuSpiroS nenhunS Serem SentidoS.”

Quanto à disposição formal das sílabas nesses versos dos dois poemas (latino e traduzido), podemos observar que, como foi dito anteriormente, no latino temos uma

disposição não regular quanto às posições das sílabas tonais¹⁷. Mas como a poesia o é por ter seu ritmo, se podemos associar às sílabas tonais latinas as tônicas portuguesas, não se adotou a transposição dessa “mudança” para a tradução, sendo o ritmo feito em português dispondo regularmente as sílabas tônicas.



- Versos 10-13

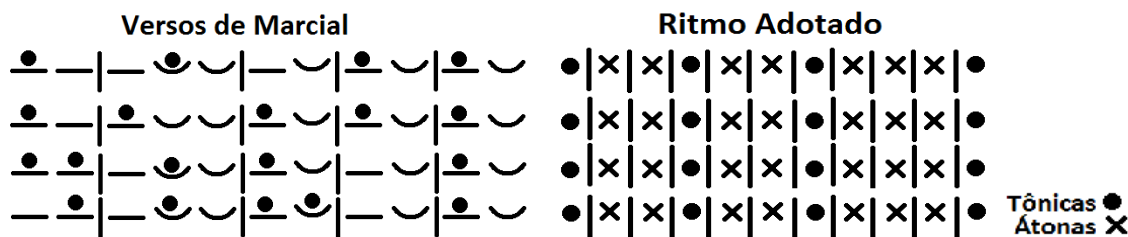
Quando coagida por forças da barriga,	Ēt dēsīdērīō cōāctā uēntrīs
Nunca sujou os lençóis co’uma só gota,	Gūttā pāllīā nōn fēfēllīt ūllā,
Pois com os pés graciosos deixa a cama;	Sēd blāndō pēdē sūscītāt tōrōquē
Lembra-se e sai a pedir para repor-se.	Dēpōnī mōnēt ēt rōgāt lēuārī.

No primeiro destes quatro versos podemos perceber um sintagma adverbial formado por um particípio passado na sua forma ablativa feminina (*coacta*) e outro ablativo (*desiderio*) seguido do seu adjunto (*uentris*), construção por nós conhecida como *ablativo absoluto* (FARIA, 1958, p. 364). Tendo o particípio como escopo o nome elíptico *Issa*, essa construção foi interpretada como uma circunstância temporal e, por isso, fazendo-se uso da conjunção subordinativa temporal “Quando”, invés de se utilizar as outras possibilidades tradutórias para o português que essa construção nos dá. Destaquemos a necessidade de se fazer uso de uma figura de dicção na 3ª sílaba desse verso, ou apostar na sua realização

¹⁷ Mais uma vez reforçamos que essa não era uma preocupação para o sistema de versificação latina, uma vez que os pés condicionavam a cadência.

durante a leitura: sinérese (“fusão de dois sons em um só dentro da mesma palavra” - TAVARES, 2002, p.184), nas duas primeiras sílabas da palavra “coagida”.

No verso 11, seguinte, observamos uma interessante aliteração das consoantes geminadas, longas, sendo três, das quatro, líquidas¹⁸: *GuTTa paLLia non fefeLLit uLLa*, lembrando-nos do líquido (*gutta*) que está sendo tratado pelo verso: o que, vindo da barriga, coage Issa a sair da sua cama, sugerindo-nos este ser a urina. Essa aliteração foi assimilada e reproduzida de maneira diferente, como uma onomatopeia¹⁹, uma vez que é a “imitação do ruído ou som pela palavra, (sendo uma) harmonia imitativa” (TAVARES, 2002, p.218), talvez até mais sugestiva, por se utilizar não as líquidas, mas as fricativas, sibilantes, [s, ʒ]: “Nunca SuJou oS lenÇóiS co’uma Só gota”, evocando não somente a ideia do líquido pelo conteúdo, mas o som que este faz pelo das palavras. Este verso, e os outros, configuram-se, quanto à forma métrica, da seguinte maneira:



Foi utilizada no mesmo verso uma ectilipse (elisão do fonema nasal em “co’uma”) para que, de três sílabas indo a duas, se introduzisse mais um fone [s] (Só), amplificando, assim, o efeito produzido pela aliteração. Sabemos que a introdução desse advérbio instaura uma ambiguidade no verso, uma vez que se pode entender que (1) Issa jamais sujou os lençóis com apenas uma só gota, ou seja, com mais gotas, ou que (2) nem com uma só gota

¹⁸ Cesila chama nossa atenção para essa construção ao dizer que ela reproduz “jocosamente o som do líquido que a cachorrinha civilizadamente não derrama no leito;” (p. 194).

¹⁹ Chama-se a atenção para este termo ser não o que se conhece correntemente (como um dos processos de formação de palavras, ou uma figura de linguagem), mas o utilizado por Tavares para conceituar uma de suas Figuras de Harmonia, sendo ela uma harmonia de imitação dos sons das palavras de um verso (indo além de uma palavra) ao som da figura, imagem, evocada por seu conteúdo expresso.

sequer ela sujou o lençol. Contextualmente essa ambiguidade dificilmente se sustenta, já que Issa tem impecáveis virtudes, moral, sendo incapaz de fazer xixi (usada esta palavra, e não urinar, para que lembre-nos do seu som) na cama. Mas, seja como for, todo texto é ambíguo, e assim pode ser tido, tem plurisignificações, e no texto poético é onde essa peculiaridade da linguagem se faz útil, permitido e com maior presença. Então, como a leitura, também a tradução, é um processo de interpretação, que o leitor tire suas conclusões e com o texto construa seu(s) significado(s). Não só nesse verso, mas no que se segue (v. 12), podemos perceber a aliteração destacada: “PoiS com oS péS graCioSoS deiXa a cama”, sugerindo a permanência da sua necessidade ao sair da cama.

No último verso dos quatro (13), é dito que Issa “lembra-se e sai a pedir para repor-se”. Chamemos atenção para o verbo “repor-se”, tradução do latino *leuari* (aliviar, confortar, descarregar, diminuir, além de outras concepções). Devido ao alto grau de educação implícito de Issa²⁰, utilizou-se aqui esse verbo devido a tal grau de formalidade dessa forma como sinônima, nesse contexto, de “urinar”, conseguida em partes por “aliviar”, mas não com tal força, e, além disso, nos depararíamos com uma sinérese na forma “aliviar-se” para manutenção da cadência rítmica.

- *Versos 14-16*

Nela, pudor há, e muito, que é tão pura. Cāstāe tāntūs ĩnēst pūdōr cātēllāe,
Vēnus ignora; e nós não encontramos Īgnōrāt Vēnērēm; nēc ĩnuēnīmūs
Homem tão digno de tão meiga menina. Dīgnūm tām tēnērā uīrūm pūēllā.

Logo no primeiro verso (v.14) destes três, podemos perceber nos versos latinos uma interessantíssima construção: a interpolação do sintagma *tantus* [...] *pudor* (neste interposto o verbo *inest*) no sintagma *castae* [...] *catellae*, mostrando formalmente a posição do verbo

²⁰ Mais uma vez “apenas uma” interpretação que deixa marcas na tradução (toda interpretação deixa marcas na tradução, pois uma reclama a outra ao quase se (con)fundirem).

“estar dentro”, estando este (*inest*) dentro dos dois sintagmas, e do que está dentro: “tanto pudor”, este estando dentro do sintagma “pura cadelinha”²¹:



Franz Rosenzweig já disse que traduzir é servir a dois mestres, o estrangeiro, autor, em sua obra e o leitor em seu desejo de apropriação, levando, nas palavras de Schleiermacher, o autor ao leitor e o leitor ao autor. Sabe-se que traduzir, além de interpretar, é fazer escolhas, e, entre elas, a qual desses dois mestres servir. É difícil a tarefa de oferecer lealdade aos dois em um mesmo momento, chegando-se à escolha de qual trair e a qual mostrar lealdade. No verso tratado se passa por esse dilema, uma vez que se deve fazer a escolha entre servir o texto estrangeiro, mantendo essa figura, e o leitor, com um entendimento do verso mais claro. Se a este tivéssemos como escolha, poderia usar-se um verso considerado mais compreensível, como: Tanto pudor há na pura cadelinha. Mas como uma escolha se faz sempre necessária, fez-se a de lealdade ao texto, mas não deixando de fazê-la ao leitor, uma vez que, embora não em vista, continua servido, tendo acesso ao texto.

Para tal reconstrução utilizou-se o verso: “Nela, pudor há, e muito, que é tão pura”²², que, embora de entendimento à primeira leitura árduo, tenta reproduzir a figura exposta acima.

Assim, vemos:

²¹ Observação também feita por Cesila (p. 194): “Note-se ainda, no verso 14, que o sintagma *castae ... catellae* ‘contém’, ‘envolve’, no verso, o sintagma *tantus ... pudor*, que, por sua vez ‘envolve’ o verbo *inest*, enfatizando materialmente, graficamente, a idéia de conteúdo expressa por esse verbo.”

²² Podemos aqui perceber a escolha de uma tradução mais literária do que literal, pelo uso de palavras e construções que não se correspondem diretamente nos dois textos (além da escolha da palavra “pura” para *castae*, devido sua sonoridade próxima à “pudor”), tendo, assim, um verso (ou mais?) que não satisfaz o proposto pelo trabalho.

Nela, pudor há, e muito, que é tão pura.

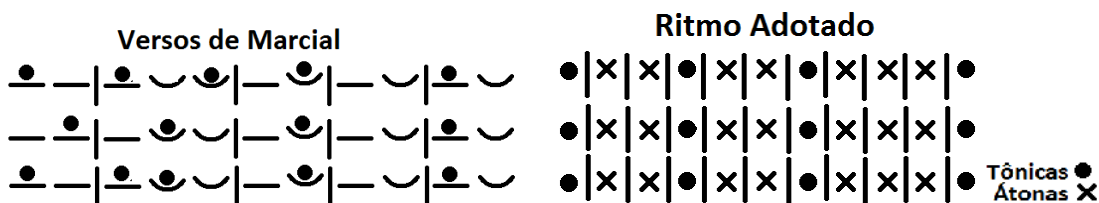
onde temos a oração relativa restringindo “Nela” e entre ambos interposto “pudor [há], e muito”.

Como a palavra “ignora” (v.15), apesar de três sílabas na teoria (ig-no-ra), possui a necessidade de uma sílaba a mais na sua pronúncia corrente (i-g(i)-no-ra), e é essa pronúncia que dita as sílabas poéticas. Assim, foi apostado novamente em uma figura de dicção, talvez sinérese, nessa palavra, pois somente assim teremos o ritmo do verso preservado com o dos demais, e o mesmo se diz para uma palavra, “digno”, que se encontra no verso que se segue (v.16).

No terceiro verso deste conjunto (v.16): *Dignum tam tenera uirum puella*, deparamo-nos com um advérbio (*tam*) que tem como escopo, podendo assim ser lido, dois adjetivos (*dignum* e *tenera*), estando ele interposto aos dois. Talvez essa construção causasse uma ambiguidade: a de ele ter ambos os adjetivos como escopo, ou a de qual adjetivo ele intensificar. Mas essa dúvida, talvez, não se mantém, sobressaindo uma interpretação à outra: a de que esse advérbio tem ambos os adjetivos como escopo. Essa interpretação é conservada pelo contexto que é criado ao já sabermos ser Issa *tam tenera* (“tão meiga”), e para “tão meiga menina” somente *tam dignum uirum* (“homem tão digno”). Isso mostra o quanto o poema, devido a sua construção, é plurisignificativo. Essa interpretação, dito sobressair sobre as outras, pode não se sustentar, se quisermos, pois, assim como encontramos argumentos para uma interpretação, podemos encontrar tantos outros para outras tantas possíveis. O advérbio pode ter somente *tenera puella* como escopo, intensificando o quão Issa é *tenera* (pudica, pura, casta, fiel, leal); somente *dignum uirum*, intensificando o caráter de tal *uirum* (homem, rapaz, menino, varão, marido) e deixando a “doce menina” com sua qualidade não intensificada; os dois, como foi dito; enfim, muitas interpretações que se fossem recolhidas se fariam, e são, desnecessárias. Mas como ao se traduzir é necessária uma escolha interpretativa, e sendo para esse caso, talvez, difícil e árdua a reprodução de tal estrutura desencadeadora de tais interpretações, fez-se a

escolha do advérbio tendo ambos os adjetivos como alvos, sendo ele bipartido para cada um: “Homem **tão** digno de **tão** meiga menina.”.

Quanto a questões métricas, foi adotado o modelo proposto:



- *Versos 17-20*

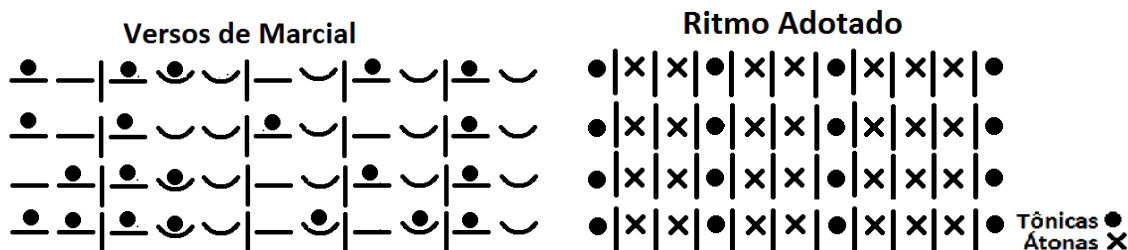
<p>Para que a luz final roube-a não inteira, Públio imitou numa tela a sua cadela, Onde verás tanto a Issa parecida, Tanto que igual nem a própria a si seria.</p>	<p>Hānc nē lūx rāpīāt sūprēmā tōtām, Pīctā Pūblīūs ēxprīmīt tābēllā, Īn quā tām sīmīlēm uīdēbīs Īssām, Ūt sīt tām sīmīlīs sībī nēc īpsā.</p>
---	---

No verso 17, temos uma construção que formalmente representa o conteúdo por ele expresso, em que encontramos o sintagma *lux [...] suprema* realizando formalmente a ação expressa pelo verbo (este interposto no verso, assim surrupiando de um sintagma um elemento ao apartá-lo do outro), que é roubar, ou separar, interpondo-se entre *hanc* e *totam*. Infelizmente tal construção ou efeito não foi possível, até o momento, (não dizendo que não o seja) de reprodução, sendo preferida a reprodução do conteúdo do verso, com pesar abrindo mão da sua arquitetura.

No verso 18, observamos a introdução na tradução de um elemento (“a sua cadela”) não presente no verso latino, e a não reprodução de outro elemento deste naquele (*picta*). Tal introdução, ou troca, foi devido a questões métricas e rítmicas, mas, sobretudo, também para a criação de uma figura harmônica, em que se fez a escolha do elemento introduzido pela sua terminação sonora “**cadela**” próxima à palavra que aparece anteriormente no mesmo verso “**tela**”, dando ao final do verso um eco, ou rima coroada: “as que se verificam no mesmo verso” (TAVARES, 2002, p. 213). Como a tela e Issa serão, mais à frente,

identificadas como muito parecidas, quase idênticas, chegando a se confundirem, essa escolha se justifica aos mostrarmos formalmente, sonoramente, a semelhança entre a “**tela**” e “**cadela**” (numa rima), estando aquela quase nesta (se não fosse um único traço distintivo entre o [t] e o [d], vozeamento, e uma sílaba a mais), como podemos perceber nos vocábulos latinos, *tabella* e *catella*, certa semelhança sonora.

Quando à estrutura métrica de ambos os versos não há muito a dizer, pois muito já foi dito sobre a regularidade do poema latino e sobre a tentativa de reprodução de certa regularidade. Foi mantido o ritmo, e os versos de Marcial, como dito, seguem o mesmo pé por todos os versos. No verso 18, para sua adequação ao ritmo construído na tradução, se faz necessária uma sinérese no pronome “sua”, que talvez seja realizada na leitura.



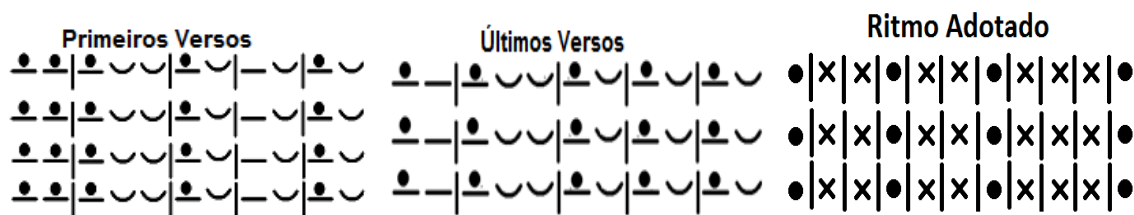
- Versos 21-23

Põe, por fim, perto da tela, juntas, Issa: Ora acharás serem ambas verdadeiras Ora acharás serem ambas retratadas.	Īssām dēnīquē pōnē cūm tābēllā: Āut ūtrāmquē pūtābīs ēssē uērām, Āut ūtrāmquē pūtābīs ēssē pīctām.
--	--

Nesses últimos versos, nos dois finais (22 e 23), percebemos uma anáfora que fecha o poema, figura também presente nos primeiros versos: *Aut utramque putabis esse...* seguido do predicativo de *utramque* (uma e outra, ambas – Issa e a pintura) que ora serão achadas *ueram* (verdadeiras, reais) e ora *pictam* (pintadas, figuradas), fechando o poema com certo efeito notável.

Ao analisarmos a estrutura métrica desses últimos versos, percebemos que, diferentemente de muitos dos outros que o antecedem, eles apresentam certa sintonia,

lembrando-nos da regularidade tonal que encontramos nos quatro primeiros versos, fechando, dessa maneira, o poema com uma regularidade próxima à começada.



A diferença entre esses versos iniciais e os finais é que estes possuem uma sílaba tonal não na segunda sílaba do primeiro espondeu, como aqueles, mas na primeira do segundo troqueu, tornando-os não tão semelhantes assim, talvez como Issa e o quadro, a **tela** e a **cadela** (*catella* e *tabella*), em que nos iniciais temos a identidade de Issa (*catella*) sendo construída; feita atribuição de suas qualidades, predicacões; o início da construção do ἔθος (éthos) dessa personagem; afirmada sua existência, legitimidade, *uera*, com o verbo que é o *sum* (*est*) (ser, estar, existir) e com o nominativo (em Issa e seu predicado) que é a própria substância, o próprio sujeito²³; e nessas linhas finais temos a presença da sua representação (*tabella*), cópia, μίμησις (mimese), *picta*, do quadro criado pela arte, ou pelos versos conhecidos como poesia, uma vez que se Issa agora existe não foi através quadro denotado, mas através dos versos que aqui a atualizam na sua leitura. Será que essa diferença nos mostra o quão, apesar de idênticas, a vida e a arte não são e não podem ser a mesma? Essa é uma resposta fácil de ser respondida, mas são interpretações que não nos vale aqui dispor, a não ser que construtivas para as escolhas tradutórias, objetivo do trabalho.

Como cada leitura, seja até a de um mesmo texto, é sempre uma segunda e nunca igual à primeira, principalmente após uma análise que chame a atenção para alguns pontos, que se faça, então, a atualização, ou melhor, a reprodução da tradução, para que se possa, numa segunda leitura (podendo ser evitada), tirar as próprias conclusões do dito aqui até agora.

²³ Lembremo-nos das reflexões que Aristóteles faz sobre a língua e esse “caso” em especial.

Issa é mais sagaz que a ave de Catulo;
Issa é mais pura que o beijo de uma pomba;
Issa é mais dócil que todas as meninas;
Issa é mais cara que as pedras indianas;
Issa é a cadelinha estimada de Públio.
Essa, se ladra, acharás que ela discursa.
Triste se sente e até sente-se contente.
Dorme e repousa encostada no pescoço,
Para suspiros nenhuns serem sentidos.
Quando coagida por forças da barriga,
Nunca sujou os lençóis co'uma só gota,
Pois com os pés graciosos deixa a cama;
Lembra-se e sai a pedir para repor-se.
Nela, pudor há, e muito, que é tão pura.
Vênus ignora; e nós não encontramos
Homem tão digno de tão meiga menina.
Para que a luz final roube-a não inteira,
Públio imitou numa tela a sua cadela,
Onde verás tanto a Issa parecida,
Tanto que igual nem a própria a si seria.
Põe, por fim, perto da tela, juntas, Issa:
Ora acharás serem ambas verdadeiras
Ora acharás serem ambas retratadas.

Concluindo, podemos perceber que foi sugerida uma tradução que leva em consideração tantos aspectos literários quanto uma maior fidelidade, ligação, ao texto possível, às suas construções e vocábulos (conhecida como literalidade). Sabemos a difícil tarefa que é essa conciliação, podendo esta proposta, dependendo da interpretação que se

faça, ser considerada como não satisfatória, dizendo-se que se privilegiou a literariedade em detrimento da outra. Mas não nos esqueçamos do fato de esta ser uma proposta. Enfim, como toda interpretação é sustentada pela argumentação, tentou-se fazer uma que apoie esta proposta e não a coloque em dúvidas, sendo a literalidade pressuposta, não evidenciada, pela leitura técnica da tradução em comparação com o texto latino. Porém, como todo texto é, como já se disse, plurissignificativo (não tendo todas as interpretações existentes, mas todas as possíveis e sustentáveis), e isto sendo um texto, que não se tente determiná-la, mas apenas sugeri-la.

ANEXO

M_1_109 v.1	Issā est passere / nequi or Ca tulli,	/AP-3**/Ap5Sy/H (HENDECASYLLABE PHALECIEN)
v.2	Issā est purior / oscu lo co lumbae,	
v.3	Issā est blandior / omni bus pu ellis,	
v.4	Issā est carior / Indi cis la pillis,	
v.5	Issā est delici ae / ca tella Publi.	
v.6	Hanc tu, si queri tur, / lo qui pu tabis ;	
v.7	sentit tristiti amque / gaudi umque.	
v.8	Collo nixā cu bat / ca pitque somnos,	
v.9	ut sus piria / nulla senti antur ;	
v.10	et de sideri o / co acta ventris	
v.11	gutta pallia non / fe fellit ulla,	
v.12	sed blan do pede / susci tat to roque	
v.13	depo ni monet et / ro gat le vari.	
v.14	Castaē tantus i nest / pu dor ca tellae,	
v.15	igno rat Vene rem ; / nec inve nimus	
v.16	dignum tam tene ra / vi rum pu ellā.	
v.17	Hanc ne lux rapi at / su prema totam,	
v.18	picta Publius / expri mit ta bellā,	
v.19	in qua tam simi lem / vi debis Issam,	
v.20	ut sit tam simi lis / si bi nec ipsa.	
v.21	Issam denique / pone cum ta bellā :	
v.22	aut u tramque pu tabis / esse veram,	
v.23	aut u tramque pu tabis / esse pictam.	

A proposal for a literary and literal translation of Martial's I.109 epigram

ABSTRACT: Born from a simple proposal, this work attempts to conciliate in one translation two poles: literariness and literalness, using Martial's epigram I.109. It was taken into account during the act of translation both the figures and forms that constitute the Latin poem, its musicality, which we tried to recreate in Portuguese.

Keywords: Martial; literary translation; literal translation; translational recreation.

Referências

CARMINA LATINA. *Versos Escandidos*. Disponível em: < http://carmina-latina.com/crbst_4.html>, Acessado em: 1 set. 2013.

CESILA, R. T. *O Palimpsesto de Marcial, intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍbilis*. Tese (Doutor em Linguística: Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

FARIA, E. *Gramática superior da língua latina*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958. *Latin poetry: Martial I 109 (Hendecasyllabic verse)*, 1'50''; Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ml4_bXnz--A>, Acesso em: 1 set. 2013.

MARCIAL, M. V. *Epigrams*. Trans. Walter, C. A. & Ker, M. A., v. 1, London, Harvard University Press: Loeb Classical Library, 1919.

PAES, J. P. *Sobre a tradução de poesia: alguns lugares-comuns e outros não tanto*. In: *Tradução: a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*, p. 34. São Paulo, 1990.

SCATOLIN, A. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado FFLCH/USP. São Paulo: 2009.

TAVARES, H. U. C. *Teoria Literária*. Belo horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

VASCONCELLOS, P. S. *Sintaxe do Período Subordinado Latino*. São Paulo, SP: FAP-UNIFEST.

Data de envio: 10 de novembro de 2013.

Data de aprovação: 15 de fevereiro de 2014.

Data de publicação: 2 de abril de 2014.