

Eneias a nordeste de Cartago: a poesia latina traduzida para o cordel

Fábio Paifer Cairolli*
cairolli@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo discute a possibilidade de acomodar a tradução de hexâmetros datílicos a redondilhas maiores como forma de lidar com as características formais do metro latino, particularmente a cesura. Serão revistos alguns tratamentos que esse metro tem recebido na versão da poesia clássica para o português e serão apresentados os critérios com os quais sugerimos as redondilhas maiores como formato possível para a tradução dos hexâmetros. Em seguida, apresenta-se o resultado da aplicação desse modelo de tradução a passagens do canto I da *Eneida*, em que não somente a redondilha maior é o metro escolhido, mas também se recorre a septilhas, estrofes de sete versos, no estilo adotado pela literatura de cordel. Finalmente serão apontados os ganhos percebidos com a adoção dessa estrutura.

Palavras-chave: Tradução poética; hexâmetro datílico; redondilha maior; literatura de cordel; Virgílio.

Aeneas at the northeast of Carthage: Latin poetry translated into the cordel

ABSTRACT: The present article discusses the possibility of accommodating the translation of dactylic hexameters to iberic traditional *redondillas* as a way of dealing with the formal characteristics of the Latin meter, particularly the caesura. Some treatments that this meter has received in the translation of classical poetry to the Portuguese will be reviewed and criteria will be presented to suggest *redondillas* as possible format for the translation of the hexameters. Next, the using of this pattern in passages from the *Aeneid's* first book will be presented, in which not only the *redondilla* is the chosen rhythm, but also the seven-line stanzas, in a style adopted by Cordel Literature. Finally, the observed merits of the adoption of this structure will be pointed out.

Keywords: Poetic translation; dactylic hexameter; redondilla; cordel literature; Vergil.

O projeto que aqui se apresenta tem contornos ambiciosos, embora baseado em pressupostos, à primeira vista, relativamente simples. O que se pretende nas próximas páginas é apresentar um modelo de tradução poética para o primeiro canto da *Eneida* de Virgílio em estrofes de sete versos, chamadas septilhas, medidas em redondilhas

* Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Letras, concentração em Letras Clássicas, pela Universidade de São Paulo (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Poética e Retórica Clássicas, poesia epigramática, poesia satírica, tradução e comentário dos poetas Marcial, Catulo, Horácio, Ovídio e Pérsio, leitura e recepção dos clássicos.

maiores. Este é um dos formatos mais tradicionais adotados na poesia de Cordel, fenômeno literário eminentemente brasileiro, cuja aproximação será discutida.¹

A tradução de poemas, e particularmente de um poema tão central na história das letras como a *Eneida*, por vezes enfrenta a necessidade de responder a certa resistência que, ainda na atualidade, postula a prevalência da matéria sobre os outros elementos formais que constituem o texto poético. A este tipo de oposição, já há muito os Estudos de Tradução opõem ideias que observam mais integralmente o texto poético: no momento em que este trabalho é redigido, por exemplo, completa seu quinquagésimo aniversário a publicação de *A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos, e de sua *A poética da Tradução*, onde formula, com lapidar clareza, o preceito tantas vezes repetido e seguido no Brasil de que, em tradução de poesia “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica.” (CAMPOS, 1969, p. 100). Nota-se, portanto, que a tradução de poesia se encontra num interessante ponto de contato entre os estudos linguísticos, isto é, da discussão de significantes e significados, e os estudos literários, isto é, da reflexão sobre quais elementos estéticos são relevantes e prioritários na construção de dado sistema de signos que caracteriza o poema, ou cada poema, como tal.

A tradução da poesia hexamétrica greco-latina em língua portuguesa, particularmente da épica virgiliana, tem seguido procedimentos variáveis de acordo com o que foi priorizado no entendimento do sistema de signos que caracterizava os textos em questão.

O primeiro e mais tradicional método de tradução da épica antiga se baseia na observação da própria tradição épica desenvolvida em língua portuguesa. Esta tradição, em grande medida, é a reação ao paradigma estabelecido pelos *Lusíadas*, de Luís de Camões, monumento maior da poesia lusófona. Camões estabelece um modelo de poesia épica que é resultado de sua própria leitura e confronto entre as tradições épicas de outras línguas: do ponto de vista da matéria, acolhe o modelo do poeta latino Lucano, que se centra na eleição de temas historicizáveis como assunto da épica. Com efeito, tanto a *Farsália* quanto os *Lusíadas* dão contorno épico a fatos que não pertencem ao passado mítico, como em Homero ou Virgílio, mas ao histórico, isto é, a guerra entre César e Pompeu, no latino, ou os construtores do Estado nacional português, em Camões. Do ponto de vista da disposição, Camões acolhe o modelo virgiliano, que junta em uma narrativa unitária os dois temas épicos até então independentes, a viagem e a guerra. Mais, em ambos os autores, a divisão das partes é igual, ocupando viagem e guerra exatamente a metade dos cantos. Finalmente, do ponto de vista formal, Camões se baseia na estética renascentista italiana, que, em poesia épica, é representada especialmente pelos poemas do ciclo carolíngio, o *Orlando Enamorado*, de Boiardo, e o *Orlando furioso*, de Ariosto. Ainda que rejeitando sua matéria fantasiosa, Camões acolhe as estrofes em *oitava rima* e seu metro, o decassílabo heroico.

Assim, a tradução mais antiga da *Eneida* publicada em português, de João Franco Barreto, de 1664 (VIRGÍLIO, 1808), verte o poema virgiliano em oitavas rimas, fazendo da continuidade e da variedade latina a uniformidade portuguesa, como se pode observar, por exemplo, no tratamento do início do poema:

Arma virumque cano, / Troiae qui primus ab oris /

¹ O presente trabalho não teria sido possível sem o estímulo e a leitura de algumas pessoas, a quem o autor expressa pública gratidão: Alexandre Agnolon (UFOP), Beethoven Alvarez (UFF), Charles dos Santos (UnB), Edson Martins (UFV), Flávia Vasconcelos (USP), Rafael Brunhara (UFRGS), e finalmente, Vitor Pedroso (Unesp/Araraquara), que aceitou a loucura de embarcar nesse projeto.

*Italiam fato profugus / Lavinaque venit
litora, / multum ille et terris / iactatus et alto,
vi superum, saevae / memorem Iunonis ob iram,*

As armas e o varão canto, piadoso,
Que primeiro de Tróia desterrado /
A Itália trouxe o Fado poderoso,
E às praias de Lavino veio armado; /
Aquele que, no golfo tempestuoso
E nas terras, foi muito contrastado, /
Por violência dos Deuses e excessiva
Lembrada ira de Juno vingativa.

As barras tentam marcar, ainda que de forma aproximada, em que lugar as quebras de verso de uma língua se refletem na estrutura do verso da outra língua. Sublinhamos também o acréscimo de vocabulário, na tradução, que não corresponde a nenhum termo do original. É digno de nota que sejam sempre adjetivos, e sempre no fim do verso, para sustentar as rimas, inexistentes no texto latino, mas imprescindíveis na oitava rima.

A inexequibilidade da oitava rima, contudo, não vetou que o metro da épica camoniana fosse universalmente aplicado à épica traduzida, ao menos até as *Geórgicas*, de Castilho, na segunda metade do século XIX. O principal problema dessa correlação era a (im)possibilidade de se alcançar a *isostiquia*,² em virtude da proverbial concisão latina e da extensão diversa dos metros latino e vernáculo. Assim, a tradução da mesma passagem por Manuel Odorico Mendes (VIRGÍLIO, 1858), tradutor notório por sua capacidade de concisão, alcança o seguinte resultado:

Armas canto, e o varão que, lá de Troia
Prófugo, à Italia e de Lavino às praias
Trouxe-o primeiro o fado. Em mar e em terra
Muito o agitou violenta mão suprema,
E o lembrado rancor da seva Juno;

Mesmo a econômica criatividade de Odorico, sem operar omissões ou acréscimos, chega a cinco decassílabos (55 sílabas) para quatro hexâmetros (nestes quatro, 61 sílabas). Ou seja, mesmo para um tradutor conciso, como Odorico, manter aspectos esteticamente relevantes da disposição dos elementos do hexâmetro é um desafio.

A questão muda com a transposição, ou mais propriamente remoldagem, do verso alexandrino ao português, popularizada por Antônio Feliciano de Castilho exatamente por meio da tradução de um *epos* virgiliano, neste caso as *Geórgicas*, de 1867. O metro, que nessa tradução tem a característica, para nós deletéria, de ser acompanhado de rimas emparelhadas, se estabelece na língua, tendo sido, ao menos no Brasil, amplamente acolhido pelos poetas parnasianos do fim do século XIX. O metro se apresenta como uma solução consistente para a tradução do hexâmetro exatamente em fins dos anos 1980, quando Haroldo de Campos começa a publicar os primeiros

² *isostiquia*, a mesma quantidade de versos, é neologismo provavelmente criado por Oliva Neto, que o usa em textos científicos ao menos desde 2013 (OLIVA NETO; NOGUEIRA 2013, p. 299), calcado no termo calimaqueano *oligostiquia*, de poucos versos.

fragmentos de sua *Iliada*, integralmente publicada em 2003. O metro tem grande aceitação entre tradutores vinculados à academia, quer aqueles que se dedicam à poesia hexamétrica, quer os que tratam o hexâmetro como parte do dístico elegíaco.

A aplicabilidade do metro é tal que sua adoção tem ocorrido também na tradução de outros metros, como o senário jâmbico dos gêneros dramáticos, como atesta Alvarez (2019), que apresenta, ele próprio, tradução dodecassilábica para o prólogo em senários do *Poenulus* de Plauto.

Veja-se, por exemplo, como o dodecassílabo se presta à manutenção do andamento do texto latino, sem abrir mão de sua beleza métrica, na proposição das *Metamorfoses* de Ovídio, traduzidas por Raimundo Carvalho (2010, p. 39)³:

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis, nam vos mutatis et illas,
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos
mudadas. Deuses, já que as mudastes também,
inspirai-me a empresa e, da origem do mundo
ao meu tempo, guiai este canto perpétuo.

Por fim, o modelo mais recente é aquele que tem sido chamado de tradução rítmica, isto é, aquela que busca modos de naturalizar o padrão rítmico dos versos grego-latinos, baseado em *pés*, à poesia vernácula, na qual tal estrutura não existe. Embora a proposta em si seja antiga (Julio Saavedra Molina, 1935, p. 19, aponta para a Itália do século XV. O intelectual chileno ainda é a melhor revisão bibliográfica disponível sobre o uso do hexâmetro nas línguas ocidentais modernas), fez tradição no Brasil somente a partir das traduções de Carlos Alberto Nunes aos épicos homéricos e à *Eneida*. Os mesmos quatro versos que até agora temos visto são por ele vertidos da seguinte forma:

as armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Tróia
por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro
e de Lavínio nas praias. A impulso dos deuses por muito
tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,

A atualidade vê o aumento de projetos em que a tradução rítmica é aplicada no Brasil e a sua articulação com outros grupos contemporâneos, cujos propósitos são discutidos por Rodrigo Gonçalves (2016).

A abordagem da poesia hexamétrica que proporemos adiante pretende lidar com problemas suscitados pelo metro que, em nosso entendimento, não são esgotados nos formatos anteriores. Nossa reflexão inicial parte da descrição do hexâmetro como é colocada por West (1982, p. 35):

³ Não temos conhecimento de uma tradução da *Eneida* em dodecassílabos, completa ou em andamento, para citar como exemplo aqui. A título de confronto, sugerimos, de nossa lavra, a seguinte tradução para os quatro versos de Virgílio até agora apresentados:

*Armas canto e o varão que da praia de Troia
Primeiro à Itália, prófugo, e à costa lavínia
Veio, muito jogado por terras e mares
Por força do alto e Juno lembrando com raiva (...)*

For purposes of description it is convenient to refer to the traditional division into six metra or feet, each consisting of a princeps and (except in the last foot) a biceps. Structurally, however, the verse is better regarded as consisting of two cola divided by the medial caesura. The cola - u u - u u - (hemiepes, symbol D), x - u u - u u - - and u u - u u - u u - - (paroemiac) occur independently in other metres. The essence of the hexameter can be expressed by the formula D | u | u D - ||. Many of the repeated phrases of epic are designed to fill one or other colon.

Como descrito por West, o hexâmetro deixa de ser a sucessão de pés dáctilos para ser primordialmente a reunião de dois cólons ao redor da cesura. A descrição é validada pela existência de fórmulas (West diz *repeated phrases*) que se encaixam perfeitamente nos hemistíquios, mas também, acrescentamos, pelo confronto do hexâmetro com o seu metro-irmão, o pentâmetro elegíaco: enquanto o hexâmetro foi descrito por West como D | u | u D - ||, o pentâmetro é simplesmente D | D ||. Assim, tomando-se uma sílaba longa ou duas breves como medida de duração, o pentâmetro é o metro de 5T + 5T, ao passo que o hexâmetro é um 5+1T + 5+1T, no qual o sexto tempo promove uma transição branda entre os cólons de tipo D, inexistente no pentâmetro.

Nosso interesse reside justamente no caráter duplo do hexâmetro, e na revisão, portanto, da ideia de que se trata de um metro longo. Nossa tradição poética vernácula (visto que por metodologia buscamos sempre trabalhar primeiro com repertórios estéticos já naturalizados e identificáveis pela tradição) também possui um metro muito versátil de apresentação usualmente dupla: a redondilha maior.

O formato já estava previsto, ainda que não pela explicitação completa desses critérios formais, como resultado da investigação de José Dejalma Dezotti (1990). O tradutor, investigando a tradição do gênero epigramático em língua portuguesa, encontra na quadra em redondilhas com rima alternada um paralelo ao dístico elegíaco, não só pela proximidade acústica como pelo uso analógico que fazem dela os poetas que nomeiam suas obras epigramas, notadamente Bocage, provavelmente o mais conhecido desses autores. Dezotti demonstra a produtividade do formato em traduções de epigramas de Catulo e Marcial. A título de exemplo, ele verte desta forma o poema I, 38 de Marcial:

*Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus:
sed male cum recitas, incipit esse tuus.*

Os versos que tu recitas
São, sim, Fidentino, meus;
Mas como os recitas mal,
Eles passam a ser teus.

A adoção de redondilhas maiores para cada cólon do hexâmetro produz efeitos interessantes, dado que se alinha a uma distribuição da matéria que, no metro latino, respeita a cesura. Veja-se, por exemplo, a aplicação deste formato em três versos iniciais da sátira I, 8 de Horácio:

*Olim truncus eram / ficulnus, inutile lignum,
cum faber, incertus / scamnum faceretne Priapum,
maluit esse Deum. / (...)*

No passado fui um tronco,
 Toco inútil de figueira;
 “Faço um banco ou um Priapo?”
 Pensa o mestre da madeira,
 Mas quis que eu virasse um deus.

A marcação da cesura mostra como é possível associar cada hemistíquio do hexâmetro a uma redondilha. Aqui, optamos pela inversão dos hemistíquios do segundo verso e pela substituição do ‘carpinteiro’, tradução mais direta para *faber*, pelo perifrástico ‘mestre da madeira’, com o que provemos uma rima para ‘figueira’ (v. 2 da tradução). Traduzimos *lignum* por toco para criar eco com tronco, e assim reproduzir o efeito sonoro que, no primeiro verso latino, é criado entre os termos *truncus* e *ficulnus*.

Imediatamente, é digno de nota que muitas vezes a poesia hexamétrica, pela liberdade que as línguas flexionadas como o latim e o grego admitem, promovem disjunções difíceis de reproduzir em línguas posicionais como o português, e que inclusive fraudam a unidade de sentido dos cólons. Os quatro versos iniciais da *Eneida*, tão repetidos aqui, podem dar exemplo disso. Abaixo, acompanhamos os termos latinos de uma tradução palavra a palavra:

<i>Arma virumque</i>	<i>cano, Troiae qui primus</i>	<i>ab oris</i>
Armas e o homem	canto, de Troia que primeiro da costa	

<i>Italiam</i>	<i>fato</i>	<i>profugus</i>	<i>Lavinaque</i>	<i>venit</i>
à Itália	pelo destino	fugitivo	e ao lavínio	veio

<i>litora, multum</i>	<i>ille et terris</i>	<i>iactatus</i>	<i>et alto,</i>
à praia, muito ele	tanto por terras	(foi) jogado	quanto pelo
alto (mar)			

<i>vi</i>	<i>superum, saevae memorem Iunonis ob iram,</i>
pela força dos súperos da cruel lembrada	de Juno por causa da ira

Ainda assim, se levarmos em consideração que o hexâmetro alterna entre treze e dezessete sílabas, e duas redondilhas podem ter entre catorze e dezesseis sílabas, parece possível, ainda que reordenando termos, trabalhar com uma relação entre duas redondilhas e um hexâmetro. Assim, propusemos para esses versos o seguinte resultado:

Canto as armas e o varão
 Que de Troia se mandou,
 Para a Itália e pro Lavino
 O destino lhe arrastou,
 Na água e em terra viu problema
 Que o rancor da mão suprema
 De uma deusa lhe causou.

Aqui, já podem ser notados ajustes para que o texto funcione como redondilha: o ser jogado (v. 3: *iactatus*) virou um ‘problema’, muito a calhar para uma rima com a ‘mão suprema’, estando o membro pentadigitado aqui no lugar da força (v. 4: *ui*), visto que é ele, no corpo, quem a exerce, e é uma solução proposta por Odorico, exposta

acima, que acolhemos em nossa tradução. ‘*Oris*’ e ‘*litora*’, termos que designavam as margens de Troia e do Lavino, foram suprimidos, por redundantes. O destino (*fato*) deixa de ser o modo pelo qual Eneias chega à Itália, mas passa a agente do arrastar o herói de uma parte a outra. Inevitavelmente, assumimos o mesmo influxo camoniano de todos os antecessores apresentados, e traduzimos *uirum*, no primeiro verso, por varão. A economia dessas alterações permitiu que transformássemos oito cólons em sete redondilhas, o que nos pareceu um formato simbólico.

A adoção da redondilha maior, e sua quase imediata associação à rima, bem como o acabamento desse primeiro exercício nos versos iniciais da *Eneida*, nos levou a postular a adoção, junto a essas características, de uma estrofe fixa, preferencialmente que fosse referendada pela tradição para materiais análogos à tradição épica. Nesse sentido, a septilha, estrofe característica da Literatura de Cordel, surgiu como uma solução versátil. Primeiramente, porque, ao contrário das quadras ou das sextilhas, a septilha pressupõe uma mudança de ritmo dentro da estrofe, que se presta a resolver uma característica da poesia hexamétrica, que é sua irregularidade. Ao contrário da poesia elegíaca (e epigramática), que mantém suas unidades de sentido dentro dos confins do dístico, os gêneros hexamétricos quebram a monotonia do ritmo por meio de períodos de extensão variados, *enjambements*, início de períodos no meio dos versos, criando expressividade por meio desse recurso. Os fragmentos até agora apresentados testemunham essa variação. Pois bem, a quebra de ritmo dentro da septilha permite ao tradutor que se adapte a variações de andamento que encontra no original.

Por vezes, há um ajuste perfeito entre a septilha e sete cólons do poema. É o caso dos versos 116 a 119 do primeiro canto da *Eneida*, em plena tempestade que acossa os fugitivos troianos:

*(...) ast illam ter fluctus ibidem
torquet agens circum et rapidus uorat aequore uortex.
apparent rari nantes in gurgite uasto,
arma uirum tabulaeque et Troia gaza per undas.*

Circunvolta o mar, três vezes
Quebra os navios e, ligeiro,
Draga-os dentro da voragem.
É raro o que nada inteiro
No abismo da imensidão,
Quadros, armas e o varão,
Bens de Troia no aguaceiro.

No entanto, a irregularidade do poema faz com que ajustes sejam necessários para a manutenção da estrofe. Em um extremo, uma septilha traduziu, sem introdução supérflua de conteúdo, apenas dois versos e meio, em I, 50-52:

*Talia flammato secum dea corde uolutans 50
nimborum in patriam, loca feta furentibus Austris,
Aeoliam uenit.*

Essas coisas avoavam
Nas entranhas inflamadas
Quando a deusa viajou
Pra pátria das nevoadas.

Sede do terrível claustro
Do irritado vento Austro
Lá na Eólia situada.

A adoção de estrofes para traduzir os longos cantos catásticos da poesia épica se apresentou como uma solução poeticamente interessante para evidenciar algo da poética do período augustano que nem sempre resulta claro ao leitor: ao definir cortes rítmicos a cada poucos versos, fica mais evidente o caráter helenístico, calimaqueano, da construção virgiliana, cujos detalhes passam por vezes despercebidos no canto extenso. Seccionados, os pedaços de narrativa se tornam verdadeiros epigramas, e a beleza do andamento do poema nos parece mais evidente. As estrofes acima apresentadas, bem como o encadeamento de estrofes que serão apresentadas ao fim do artigo, exemplificam a afirmação.

Durante o processo de tradução cujo resultado apresentaremos, uma questão teórica colocou nosso trabalho em dúvida: é legítimo nomear essa tradução que fazemos de literatura de cordel? Algumas considerações nos encorajam a legitimar a proposição: se, por um lado, não temos conhecimento de traduções, no sentido estrito do termo, propostas nesse formato, há um sem-número de adaptações de obras da dita grande literatura ao gênero, inclusive da própria *Eneida*, por exemplo, a feita por Stélio Torquato Lima, professor da Universidade Federal do Ceará (LIMA, 2009). Se o gênero é permeável a essa relação, é igualmente tributário de uma tradição épica: o cordel brasileiro descende de tradições ibéricas de circulação poética que remontam ao período medieval e envolviam a atividade de jograis e menestres, nas quais ciclos épicos eram um componente importante – basta pensar em peças como o *Cantar de Mio Cid*, com seus versos duplos para perceber tal linhagem. Baroja (apud ALBUQUERQUE, 2011, p. 59), classifica os cordéis publicados em Espanha em grupos como: antigos; cavalheirescos; novelescos: de amores e aventuras; novelescos: biográficos e de aventura propícia; de homens bravos e aventureiros; de bandoleiros; históricos; entre outros, e todas estas seriam formas legítimas de ler partes da narrativa da *Eneida*.

Uma vez que julgamos lícito, e até oportuno, tratar nossa tradução em termos de cordel, parte dos nossos esforços se direcionaram para a realização concreta, física, da tradução como cordel propriamente dito, que caracterize não apenas a transcrição do texto, mas também a transmidialidade: concomitante à submissão desse artigo, finalizamos a editoração de um cordel em que fazemos circular os versos 1 a 222 do primeiro canto da *Eneida*. Durante o segundo semestre de 2019, completamos a tradução do primeiro canto. Projetos análogos, com hexâmetros de Horácio e Marcial, estão em desenvolvimento e servirão para confrontar a abordagem de hexâmetros em gêneros e estilos diferentes e a possibilidade de aproximar tematicamente outras obras da antiguidade à literatura de cordel.

À guisa de conclusão, julgamos oportuno nos antecipar às objeções que poderão ser feitas à inter-relação da epopeia virgiliana e da forma do cordel. Por um lado, parece-nos claro que o épico é o gênero mais sofisticado, em latim como outras línguas, mas que não é igualmente verdadeira certa concepção de que a redondilha não seja um metro adequado à expressão solene. Tal concepção, resultante do contraste entre medida velha e medida nova no Renascimento, não se verifica no próprio *corpus* de nossa língua, em que encontraremos a redondilha em peças elevadas como o *Sôbolos rios que vão*, de Camões, ou na *Miscelânea* de Garcia de Resende (1470-1536), bem como decassílabos heroicos empregados em poesia de matéria humilde e satírica, como se vê em Gregório de Matos e Bocage. Garcia de Resende, aliás, poderia ser o maior argumento a favor de uma apreciação da redondilha como adequada a gêneros nobres:

tendo produzido a maior parte da vida sem conhecimento dos metros italianos, escolhe a redondilha para compor a *Miscelânea*, relato de longas proporções sobre os grandes eventos políticos e militares que testemunhou durante a vida. Veja-se a segunda estrofe desse poema, a título de exemplo (procedemos atualização ortográfica para facilitar a leitura):

Vimos o mouro tomar
gran parte da cristandade
muitos mouros subjugar
vemos seu senhorear
sem ter contrariedade:
tem dous impérios ganhados
e muitos reinos tomados
e Rodes por derradeiro
faz justiça por inteiro
os mores mais castigados. (RESENDE, 1554, s/p)

No que diz respeito à pretensa simplicidade do cordel como gênero, e sua consequente inaptidão para a matéria épica, cremos já ter referido os principais motivos pelos quais discordamos dessa concepção: se por um lado, a manifestação nordestina do cordel é associada ao acesso limitado aos veículos formais de circulação de literatura, por outro é um gênero antigo, que se origina no épico medieval, e como tal, é apto a abrigar a poesia virgiliana com menos concessões de forma do que se pode à primeira vista supor. Mais, vale lembrar, na esteira da noção haroldiana de *signo estético* que apresentamos no começo desse artigo, em nenhum momento se questiona a legitimidade das escolhas do tradutor seiscentista João Franco Barreto quando opera acréscimos que assemelhem a *Eneida* às oitavas-rimas camonianas, ou dos prosaísmos de Carlos Alberto Nunes, por exemplo, ao traduzir, no verso 2, *fato profugus* pela expressão '*por injunções do destino*', que atende à sua prioridade métrica. Nessa perspectiva, ressaltamos, além do critério formal que apontamos acima a partir da exposição de West, que redondilha e hexâmetro se aproximam como sistemas de signos por serem, em português e latim, os metros mais populares e imediatamente reconhecidos pelo ouvinte. A *Eneida* era uma obra incrivelmente popular em seu tempo, haja vista seu uso escolar no período imperial e a presença de suas formas e deformidades em grafites, papiros e monumentos por toda a extensão do território submetido a Roma: como outros textos de sua época, circulava primordialmente de forma oral, sendo vocalizada mesmo quando observada pelos seus apreciadores no rolo ou no códice. Essa duplicidade do oral-escrito que caracteriza a poesia da antiguidade não poderia encontrar forma mais privilegiada de se contemplar do que no formato do cordel, que é igualmente utilizado na performance oral do repentista e na performance escrita do redator dos folhetos. Se formos retomar o conceito seminal de Schleiermacher (in SNELL-HORNBY, 2012, p. 192) que tem sido recolocado em circulação recentemente, o trabalho do tradutor pode, igual e dicotomicamente, mover o leitor na direção do autor ou mover o autor na direção do leitor: a primeira possibilidade é a que vemos nos hexâmetros brasileiros de Carlos Alberto Nunes; a segunda possibilidade é a que se busca alcançar em nossa tradução.

Por fim, apresentamos, na sequência, a tradução dos versos 1-48 do canto I da *Eneida*. Além da proposição, a passagem apresenta a situação de Cartago e o diálogo íntimo da deusa Juno, que motivará seus primeiros atos contra os troianos. Para maior facilidade do confronto, intercalamos o original latino com as estrofes vernáculas. A

edição latina que utilizamos é a nova edição de Gian Biagio Conte, da Teubner (VERGILIUS MARO, 2019).

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauinaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto,
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem 5
inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.*

I

Canto as armas e o varão
Que de Troia se mandou,
Para a Itália e pro Lavino
O destino lhe arrastou,
Na água e em terra viu problema
Que o rancor da mão suprema
De uma deusa lhe causou.

II

Foi por Juno, a mais cruel,
Que tantos males sofreu,
Teve que lutar mil guerras
Pra salvar os deuses seus
E no Lácio os pais albanos
E os grandes muros romanos,
Tão soberbos, ele ergueu.

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum tot uoluere casus
insignem pietate uirum, tot adire labores 10
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

III

Musa, me relembra agora
Qual dos deuses se ofendeu,
O que fere a mãe dos deuses
Que um tal homem constrangeu,
De tamanha piedade.
Diz pra mim se tal maldade
Em algum deus já sucedeu!

*Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni)
Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe
ostia, dives opum studiisque asperrima belli;
quam Iuno fertur terris magis omnibus unam 15
posthabita coluisse Samo:*

IV

Foi Cartago uma cidade
Pelos Tírios levantada
Bem de frente para Itália,
Rica e em guerras aplicada.
Juno tem amor por ela,
Nem nenhuma crê mais bela,
Mesmo Samos sua amada.

*hic illius arma,
hic currus fuit; hoc regnum dea gentibus esse,
si qua fata sinant, iam tum tenditque fouetque.*

V
Tinha a deusa ali suas armas,
O seu carro ali deixou,
Se o destino concordasse,
Um projeto já formou:
Que seu povo tão amado,
Mandasse pra todo lado,
Do mundo governador.

*progeniem sed enim Troiano a sanguine duci
audierat Tyrias olim quae uerteret arces; 20
hinc populum late regem belloque superbum
uenturum excidio Libyae: sic uoluere Parcas.*

VI
Mas ouvira que uma raça
Feita de sangue troiano
Rasaria sua praça
E seus muros africanos.
Povo de forte ameaça,
Vai pros Líbios ser desgraça,
Para as Parcas esse é o plano.

*id metuens ueterisque memor Saturnia belli,
prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis 25
– necdum etiam causae irarum saeuique dolores
exciderant animo;*

VII
A Satúrnia isso temendo
Da antiga guerra lembrada,
Que em Troia lutou primeiro
Pela gente argiva amada.
Da cabeça a amarga dor
E uma raiva até maior
Inda não era arredada.

manet alta mente repostum

*iudicium Paridis spretaeque iniuria formae
et genus inuisum et rapti Ganymedis honores:
his accensa*

VIII
Na mente fica voltando
Quando Páris lhe julgou
E seu corpo tão perfeito,
Quanta injúria!, desprezou,
O seu povo e Ganimedes
Que em louvor ninguém excede.
E como isso lhe exaltou,

*super iactatos aequore toto
Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli, 30
arcebat longe Latio, multosque per annos
errabant acti fatis maria omnia circum.
tantae molis erat Romanam condere gentem.*

IX
Pelo mar, longe do Lácio,
Sacudia esses troianos
Que os gregos não trucidaram
E por muitos longos anos,
Por destino navegavam.
Vê que caro que pagavam
Fundar o povo romano.

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant, 35
cum Iuno aeternum seruans sub pectore uulnus
haec secum:*

X
A Sicília mal saía
Da visão e os navegantes
Levantavam vela e sal
Que espalhavam radiantes,
Quando olhando essa ferida
Juno nunca resolvida
Matutava divagante:

*'mene incepto desistere uictam
nec posse Italia Teucrorum auertere regem?
quippe uetor fatis. Pallasne exurere classem
Argiuum atque ipsos potuit submergere ponto 40
unius ob noxam et furias Aiakis Oilei?*

XI
“Sem travar o rei dos Teucros

Aceitar que fui dobrada?
Já no início? os fados vetam.
Uma frota incendiada
Palas afogou no mar
Pra um argivo só matar,
Com o oileu Ajax passada.

*ipsa Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem
disiecitque rates eueritque aequora uentis,
illum exspirantem transfixo pectore flammam
turbine corripuit scopuloque infixit acuto;*

45

XII
Fogo de Jove ela própria
Das nuvens lançou ligeira,
Levantou o mar com ventos,
Destroçou-lhe a caçoeira.
Turbilhões jogam de lado
Num penedo ele abrasado
E ele morre de primeira.

*ast ego, quae diuum incedo regina Iouisque
et soror et coniunx, una cum gente tot annos
bella gero. et quisquam numen Iunonis adorat
praeterea aut supplex aris imponet honorem?'*

XIII
Mas eu, rainha dos deuses,
De Jove irmã mais consorte,
Tanto tempo e c' um só povo
Devo mover guerra e morte?
Para Juno em seu altar
Quem mais vem para ofertar
E pra agradecer a sorte?"

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, M. E. B. C. de. *Literatura Popular de Cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB, 2011.
- ALVAREZ, B. B. Traduzindo Plauto em verso: o prólogo de *Poenulus*. in: Paganine, C. G. e Hanes, V. *Tradução e Criação: entrelaçamentos*. Campinas: Pontes, 2019.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARVALHO, R. *Metamorfozes em tradução*. Relatório de pós-doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.
- DEZOTTI, J. D. *O epigrama latino e sua expressão vernácula*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1990.

GONÇALVES, R. T. Tradução e ritmo: *rêver le vers* de Lucrécio. *Revista Morus*. Campinas, v. 11, n. 1, p. 181-197, 2016.

LIMA, S. T. *Obras-Primas Universais em Cordel*. Mossoró: Queima-Bucha, 2009.

MOLINA, J. S. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Santiago: Prensas de Universidad de Chile, 1935.

OLIVA NETO, J. A.; NOGUEIRA, E. 2013 O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 13, p. 295-311, 2013.

RESENDE, G. *Liuro das obras de Garcia de Reesende*. Évora: em casa de André de Burgos, 1554.

SNELL-HORNBY, M. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 15, n. 19, p. 185-212, julho de 2012. tradução de Marcelo Moreira.

VERGILIUS MARO, P. *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Editio altera. Berlin: De Gruyter, 2019.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Traduzida em verso por João Franco Barreto. Dois tomos. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1808.

_____. *Geórgicas; Eneida*. traduções de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Jackson, 1960.

VIRGILIO. *Virgilio Brasileiro, ou traducção do poeta latino por Manuel Odorico Mendes*. Paris: Remquet, 1858.

WEST, M. *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

Data de envio: 12-09-2019

Data de aprovação: 26-11-2019

Data de publicação: 11-12-2019