

**Ludicra rhythmata: experimentos com rima na tradução de poetas latinos**

Fábio Paifer Cairolli  
Faculdade de Letras – UFPR  
fabiocairolli@ufpr.br

**RESUMO:** O presente artigo visa apresentar traduções poéticas de excertos das obras dos poetas latinos Virgílio, Horácio, Fedro e Marcial. Nestas, a principal preocupação estética foi acomodar o original latino a um recurso de estilo ausente na versificação latina mas central na versificação em português: a rima. A despeito de tal ausência, a adoção da rima alcançou efeitos diversos em cada um dos textos traduzidos, quer na evidenciação de elementos rítmicos do original, quer na aproximação com elementos estéticos da língua de chegada. Na sequência de cada passagem, apresenta-se um breve comentário em que se explicitam motivações ou critérios usados em cada exercício.

**Palavras-chave:** tradução poética; rima; Virgílio; Horácio; Fedro; Marcial.

**Ludicra rhythmata: experiments with rhyme in the translation of Latin poets**

**ABSTRACT:** This article aims to present poetic translations of excerpts from the works of the Latin poets Virgil, Horace, Phaedrus and Martial. In these, the main aesthetic concern was to accommodate the Latin original text to a stylistic resource which is absent in the Latin versification but central in the Portuguese versification: the rhyme. Despite such absence, the adoption of rhyme achieved different effects in each of the translated texts, whether in highlighting rhythmic elements of the original or in bringing together aesthetic elements of the target language. Following each passage, there is a brief commentary in which the motivations or criteria used in each exercise are explained.

**Keywords:** poetic translation; rhyme; Virgil; Horace; Phaedrus; Martial.

## 1. Introdução

Um dos traços estilísticos mais facilmente percebidos por um leitor em seu primeiro contato com a poesia greco-romana é a ausência completa da rima (como recurso distinto da aliteração, do homeoteleuto ou de outras figuras de som que poderiam ser aproximadas da rima). No entanto, de tal forma esse recurso é prevalente em língua portuguesa que por vezes chegou até a condicionar a forma como a tradução da poesia clássica era feita. Como exemplo mais notável, importa apontar a *Eneida Portuguesa*, de João Franco Barreto, publicada pela primeira vez em 1664, transposta em estrofes de oitava-rima, de evidente inspiração camoniana.

Exemplos como o de Barreto evidenciam como parte da preocupação poética na transposição dos textos antigos às línguas modernas passa pela equiparação de critérios estéticos que não possuem paralelos nas línguas de partida e chegada, com vistas a que o efeito do texto possa se aproximar daquilo que o tradutor compreende como efeito do original.

A rima é possivelmente o elemento rítmico mais marcante da poesia vernácula, ocorrendo até em textos nos quais outros elementos rítmicos formais, tais como o metro regular, não são verificados. Manuel Bandeira (1960, p. 3239) a considera o principal elemento poético para salientar o ritmo, antepondo-a à aliteração, ao encadeamento, ao paralelismo, ao acróstico e ao número fixo de sílabas. Essa fácil identificação como elemento poético torna a rima um recurso valioso para o tradutor, que pode incorporá-la como recurso estético capaz de explicitar elementos do original tais como (mas não somente) o complexo sistema rítmico das poéticas gregas e latinas.

Não é escusado dizer que questões de métrica são complementares aos problemas de rima e, nas traduções que apresentaremos, acabam se constituindo um elemento indissociável da discussão.

Como já foi apontado acima, um dos principais desafios da tradução poética de obras greco-romanas para o português está na diferença entre o que é considerado signo estético (CAMPOS, 1969, p. 100) em grego/latim e em português.

Em termos muito sucintos, o ritmo é um dos elementos centrais da poética clássica (ARISTÓTELES, 1984, p. 241), fundamental para distinção dos afetos que a poesia comunica e dos gêneros em que se subdivide.

O ritmo da poesia greco-latina se baseia na combinação de sílabas longas e breves em unidades de ritmo denominadas *pés*; a partir da combinação de pés

forma-se o verso. A título de exemplo, o metro mais abundante da poesia clássica, o hexâmetro dactílico (presente no primeiro excerto, de Virgílio, e em parte do último excerto, de Marcial), é composto de seis pés (por isso hexâmetro) chamados dáctilos, compostos pela combinação de uma sílaba longa seguida por duas sílabas breves (as duas breves podem ser substituídas por outra sílaba longa segundo regras específicas).

O ritmo da poesia vernácula não só não ocupa os mesmos espaços estéticos, mas também não se constrói da mesma maneira. Em português, a duração da sílaba é um recurso irrelevante na percepção dos sons, não contribuindo a qualquer efeito poético sistemático. Tradicionalmente, o ritmo se compõe pela quantidade de sílabas poéticas, combinadas em alguns casos à presença de acentuação interna em sílabas específicas. Said Ali (1999, p. 17) considera o número de sílabas poéticas o principal critério de especificação e denominação dos versos.

O que pretendemos apresentar são cinco estudos que desenvolvemos com poemas latinos nos quais a rima figura entre as prioridades estilísticas da tradução. Parte deles são experiências desenvolvidas para dar suporte ao estabelecimento de critérios tradutórios em projetos de maior extensão. Outros, produzimos com o intuito de levar a debate em disciplinas de graduação recentemente ministradas.

É relevante evidenciar que o *corpus* aqui apresentado, um tanto arbitrário, contém poemas bastante distintos entre si segundo os critérios que usualmente classificam a poesia greco-romana, como metro, gênero ou grau de elevação. Assim, estão justapostos a solenidade épica de Virgílio e a raiva jâmbica dos epodos de Horácio, a contenção sentenciosa de Fedro, o júbilo lírico das odes de Horácio e a astuta brevidade de Marcial. Não se pretende aqui, de um *corpus* tão reduzido, estabelecer qualquer relação de equivalência entre os esquemas rítmicos dos textos originais e das traduções que vá além do espaço imediato da experimentação proposta, ou da relação previamente estabelecida por outros tradutores (quando esse for o caso, estará devidamente descrito nos comentários). Tal variedade, vale acrescentar, ainda que de forma lateral, ajuda a depor pela maleabilidade da rima como recurso estilístico capaz de atender problemas variados do original.

## 2. Traduções comentadas

### 2.1. Virgílio, *Eneida*, XI, 648-669

original em hexâmetros datílicos

tradução em décimas em martelo agalopado

Na chacina se excita uma amazona,  
pra lutar amputou sua mamila  
num dos lados, e aljava pôs: Camila!  
Num instante dispara, tranquilona,  
dardos densos co' as mãos, ou já pressiona  
com machado potente na direita  
pra ninguém defensável, pois ajeita  
arco áureo, que é arma de Diana,  
em seus ombros. E até se ela se dana  
e recua fugindo, flechas deita.

Ao redor agradável companhia:  
Tula, a virgem Larina e mais Tarpeia  
com machado de bronze que meneia,  
italianas e dignas da valia  
que a divina Camila lhes confia,  
ser na paz e na guerra acompanhantes.  
Como no rio da Trácia semelhantes,  
Termodonte, onde saltam bem pintadas  
amazonas armadas pras porradas,

quer a Hipólito em carro devastante

elas vaguem, ou com Pentesileia  
em enorme tumulto barulhento  
com a pelta lunada e aprazimento,  
batalhão feminino. Quem vareia  
antes, áspera virgem, quem campeia  
na sequência? Quais corpos abateu  
moribundos no chão? Primeiro Euneu  
do pai Clício: seu peito abriu direto,  
verteu sangue, varado por abeto  
longo, um rio vomitou, o chão mordeu,  
revirando-se, à morte, em sangue seu.

At medias inter caedes exsultat Amazon,  
unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla,  
et nunc lenta manu spargens hastilia denset, 650  
nunc ualidam dextra rapit indefessa bipennem;  
aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae.  
illa etiam, si quando in tergum pulsa recessit,  
spicula conuerso fugientia derigit arcu.  
at circum lectae comites, Larinaque uirgo 655  
Tullaque et aeratam quatiens Tarpeia securim,  
Italides, quas ipsa decus sibi dia Camilla  
delegit pacisque bonas bellique ministras:

quales reiciae cum umina Termodontis  
pulsant et pictis bellantur Amazones armis, 660  
seu circum Hippolyten seu cum se Martia curru  
Penthesilea refert, magnoque ululante tumultu  
feminea exsultant lunatis agmina peltis.  
Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo,  
deicis? aut quot humi morientia corpora fundis? 665  
Eunaeum Clytio primum patre, cuius apertum  
aduersi longa transuerberat abiete pectus:  
sanguinis ille uomens riuos cadit atque cruentam  
mandit humum moriensque suo se in uulnere uersat.

A passagem acima é um fragmento do livro XI da *Eneida*, no qual, dentro do contexto do enfrentamento entre troianos e rútuos, a rainha dos volscos, Camila, assume o comando do último grupo e exerce uma série de feitos bélicos notáveis.

Não há novidade no uso de decassílabos na versão do épico virgiliano para a língua portuguesa, presente que está em um sem número de tradutores, desde o já citado João Franco Barreto até contemporâneos como Agostinho da Silva. Mesmo o recurso à rima e a adoção de estrofes já ocorreram em outros lugares. A novidade do experimento está em propor um padrão estrófico ainda não utilizado, tanto quanto sabemos, em tradução de poesia clássica, a décima em martelo agalopado.

Trata-se de uma forma característica da poesia popular brasileira, frequentada por cordelistas e cantadores do nordeste, ainda que tenha vínculos com tradições mais pretensiosas da literatura, como o nome Martelo (derivado do poeta árcade italiano Pier Jacobo Martello) denuncia. A estrofe é composta de dez versos decassílabos com acentuação interna na terceira, na sexta e na décima sílaba, ordenados segundo um esquema de rimas ABBAACCDDC.

Em consonância com a circulação popular desse padrão rítmico, e também com nosso projeto mais amplo de tradução naturalizante da *Eneida* em estrofes de cordel (CAIROLI, 2019), adotamos nesse experimento vocabulário pouco frequente na norma padrão, como “tranquilona” ou “vareia”.

O grande desafio de um formato como esse foi a acomodação: acomodar a matéria no decassílabo, acomodar a irregularidade das unidades de sentido dos hexâmetros latinos na rigidez da estrofe fixa e, sobre tudo isso, encontrar rimas funcionais que servissem ao formato, não que se impusessem como dificultadores da criação e da leitura.

Para isso, foi necessário adotar um princípio de não-homogeneidade nas escolhas. Trabalhando com metros (hexâmetro e decassílabo) que tradicionalmente desafiam o princípio da homeometria, optamos por não uniformizar a relação entre versos do original e da tradução, bem como uma disposição mais copiosa ou concisa das informações. Assim, por exemplo, o verso 648 do original (*At medias inter caedes exsultat Amazon*) coube de forma bastante concisa no primeiro decassílabo da tradução (*Na chacina se excita uma amazona*), ainda que um detrator possa argumentar pela diferença da evidenciação, na tradução, do lugar central, no meio da confusão, da guerreira, que fica mais sutil em português. O verso seguinte, por sua vez (v. 649: *unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla*), funcionou melhor em nossa tradução com um arranjo mais dilatado, estendido por dois decassílabos inteiros (*Pra lutar amputou sua mamila / Num dos lados, e aljava pôs: Camila!*). O cerne da transposição era manter o nome da guerreira na posição de destaque final do verso, e para isso, encontrar um termo, raro, que rimasse. Alcançamos tal resultado mostrando aquilo que Virgílio optou por esconder, o objeto da mutilação da personagem, e ainda trocamos a forma mais corrente ‘mamiló’ pela mais inusitada, mas existente, ‘mamila’. Há um choque estético relevante aqui: Virgílio, o *Parthenias* das biografias antigas, é muito delicado na exposição de certas imagens associáveis à sexualidade e não terá escondido o que foi cortado ao lado da amazona de forma acidental, contando inclusive com o conhecimento prévio da recepção. Aqui, por nossa vez, a tradução assume um viés explicativo, já que para a recepção contemporânea o mito não é necessariamente conhecido.

A irregularidade das unidades de sentido dentro de cada hexâmetro, bem como na sucessão de versos, foi o problema mais complexo nesse processo de tradução. Pela intensidade rítmica do metro vernáculo, desejamos idealmente produzir versos que coubessem semanticamente dentro de cada unidade rítmica (o verso 648, já comentado, testemunha essa prioridade). Isso, contudo, nem sempre se revelou possível, resultando, por exemplo, nos encavalgamentos com que os versos 650-651 (*et nunc lenta manu spargens hastilia denset, / nunc ualidam dextra rapit indefessa bipennem;*) foram ajustados aos decassílabos (Num instante dispara, tranqüilona, / Dardos densos co’ as mãos, ou já pressiona / Com machado potente na direita / Pra ninguém defensável...). Procuramos usar o recurso a favor do sentido, quando, por exemplo, atrasamos a velocidade dos dardos disparados com a interpolação do termo ‘tranqüilona’,

(para traduzir *lenta* do original), ou aceleramos a transição das armas que a guerreira maneja com os sintagmas mais curtos do verso seguinte.

Por vezes, contudo, a irregularidade do sentido criou problemas incontornáveis, como a necessidade de cortar o símile presente em vv. 659-663 entre duas estrofes, o que não chega a ser um problema em si, mas aponta para a eventual impossibilidade que o tradutor poderá encontrar para adaptar a uniformidade de estruturas estróficas à poesia catástica da épica (e de outros gêneros), sem que faça escolhas drásticas de mutilação ou de acréscimo para alcançar tal unidade, caminho do qual preferimos fugir. Essa opção fez também com que encerrássemos a passagem com um verso avulso, conectado à estrofe anterior pela rima, de modo a não apenas não mutilar o original pra caber na estrofe, mas também a dar um tom de fechamento numa passagem que é apenas um fragmento inicial da narrativa dos feitos da guerreira Camila.

Nas rimas, chamamos a atenção ao recurso, que acabou sendo particularmente frequente na passagem, de colocar os nomes próprios em final de verso. Dessa forma, preservamos o destaque que certos nomes recebem no original quer na posição de último termo do verso (Camila no verso 649, Diana no verso 652), quer na de primeiro (Pentesileia em 662, Euneu em 666).

## 2.2. Horácio, *Epodos*, 4.

**original em dístico epódico (trímetro jâmbico seguido de dímeter jâmbico)**

**tradução em dísticos de dodecassílabo e octossílabo**

**com rimas paralelas e acentuação nas sílabas pares**

À parte que compete a lobos ou ovelhas

a nossa treta se assemelha,

tu que és queimado ao lado por hispanas cordas

e a perna seus grilhões recorda.

Embora os bens o façam ir assim marrento 5

não muda a grana o nascimento.

Você percebe, ao desfilar na Via Sacra,

com toga longa – quase lacra –



O quanto as caras cá ou lá estão viradas  
com liberdade indignada? 10  
“Um cara que levou cipó dos três varões,  
que nauseava até os pregões,  
Cultiva no Falerno uns acres mil de roças  
e rasga a Ápia com carroças,  
e, grande cavaleiro, ocupa um bom assento 15  
e à lei de Otão só diz ‘lamento!’.  
Pra que tratar que tantas proas de galeras  
de imagens ornem mais severas  
se contra a mão de escravos e ladrões vão dar  
um tal tribuno militar?” 20

Lupis et agnis quanta Sortito obtigit,  
tecum mihi discordia est,  
Hibericis peruste funibus latus  
et crura dura compede.  
licet superbus ambules pecunia, 5  
fortuna non mutat genus.  
videsne, sacram metiente te viam  
cum bis trium ulnarum toga,  
ut ora vertat huc et huc euntium  
liberrima indignatio? 10  
‘sectus flagellis hic triumviralibus  
praeconis ad fastidium  
arat Falerni mille fundi iugera

et Appiam mannis terit  
sedilibusque magnus in primis eques 15  
Othone contempto sedet.  
quid attinet tot ora navium gravi  
rostrata duci pondere  
contra latrones atque servilem manum  
hoc, hoc tribuno militum? 20

O epodo em questão produz um ataque indignado, ao melhor estilo da tradição jâmbica, contra um liberto enriquecido que subverte as ordens e convenções da sociedade romana, causando indignação generalizada. O poeta não hesita em recordar a condição servil de seu adversário, que testemunha o quanto é inadequada sua nomeação a um alto cargo militar.

A proposta dessa tradução parte de uma correlação métrica já amplamente praticada na transposição de poesia greco-romana: equiparar o padrão quantitativo das sílabas breves e longas com o as sílabas átonas e tônicas do padrão acentual da língua portuguesa. Assim, o trímetro jâmbico, verso ímpar do dístico, é transposto como um dodecassílabo, com os acentos internos ocorrendo exclusivamente nas sílabas pares. Analogamente, o dímetro jâmbico, verso par do dístico, se torna um verso octossílabo. A proposta se assemelha ao que foi praticado na tradução de Alexandre Hasegawa (2010, p. 132-133), mas avança em relação a esse modelo ao acrescentar a cada dístico uma rima emparelhada, cujo propósito é evidenciar, dentro da regularidade rítmica, a uniformidade dos dísticos. Desse poema, existem, recolhidas pelo próprio Hasegawa em sua dissertação (2010, p. 163ss) versões de Elpino Duriense, Bento Prado de Almeida Ferraz (ambas em decassílabos) e de José Agostinho de Macedo (traduzida num dístico de decassílabo seguido por hexassílabo).

Certas adaptações de sentido, com o propósito de facilitar a leitura, foram incorporadas, tais como no verso 8, a tradução de *bis tria ulnarum toga* (uma toga de seis ulnas de medida) por uma simples *toga longa*, ou, no verso 14, *mannis*, um tipo de cavalo de baixa estatura usado para conduzir carroças, que foi sinedoquicamente traduzido pelo todo do qual faria parte, a *carroça*.

Procuramos inserir, quando pareceu oportuno, vocabulário e estruturas de língua não-padrão, com vistas a aproximar o poema do afeto raivoso da poesia jâmbica e da oralidade que os comentaristas antigos associam ao jambo.

Assim, por exemplo, *sectus flagellis* (v. 11: cortado pelo chicote), que propusemos como *levou cipó*, *superbus* (v. 5) que se tornou *marrento*, ou *discordia* (v. 2) traduzido por *treta*. Em um andamento rítmico tão marcado, deve-se notar que o verso 10 só é funcional se o leitor aceitar a leitura de ‘indignada’ com a epêntese do /i/ após o g, como é característico de diversas variedades regionais do português brasileiro oral.

### 2.3. Horácio, *Odes*, I, 37.

**original em estrofe alcaica (dois versos hendecassílabos seguidos por uma pentapodia jâmbica e por um cólon logaédico)**

**tradução com manutenção do número de sílabas (10 / 10 / 8 / 9)**

**e rimas alternadas**

Bora beber e bora batucar

agora com pés livres no terreiro.

Já é tempo e dar oferendas

para os encantados, companheiro.

Antes era quizila beber vinho

de velhas caves, pois no Capitólio

a rainha tramava a morte

e ter no império um insano espólio.

Co’ um gado contaminado de toscos

homens doentes, com tanta impotência

de esperar, e na sorte grande

chapada. Mas baixou a insolência

ao ver que barco algum ao fogo fogue.

a mente louca de vinho do Egito

repôs no devido cagaço

César, que voa da Itália aflito

nos remos, como águia sobre as frouxas

pombas ou sobre as lebres apressadas

o caçador do campo hemônio

com neve, que as traz acorrentadas.

Monstro fatal, que achou mais grandioso

morrer, e não de modo mulheril

aguentou a espada e não tinha

na costa escondido algum navio.

Ela aguentou ver no chão seu castelo

com rosto calmo, e segurar a dura,

áspera serpente e embeber

no seu corpo uma peçonha escura,

mais selvagem ao decidir morrer,

não quis que um liburno atroz, tal seu ódio,

a levasse sem trono, fêmea

não humilde pra servir de pódio.

Nunc est bibendum, nunc pede libero

pulsanda tellus; nunc Saliaribus

ornare pulvinar deorum  
tempus erat dapibus, sodales.

antehac nefas depromere Caecubum  
cellis avitis, dum Capitolio  
regina dementis ruinas,  
funus et imperio parabat

contaminato cum grege turpium  
morbo virorum quidlibet inpotens  
sperare fortunaque dulci  
ebria. sed minuit furorem

vix una sospes navis ab ignibus  
mentemque lymphatam Mareotico  
redegit in veros timores  
Caesar ab Italia volantem

remis adurgens, accipiter velut  
mollis columbas aut leporem citus  
venator in campis nivalis  
Haemoniae, daret ut catenis

fatale monstrum. quae generosius  
perire quaerens nec muliebriter  
expavit ensem nec latentis

classe cita reparavit oras.

ausa et iacentem visere regiam

voltu sereno, fortis et asperas

tractare serpentes, ut atrum

corpore conbiberet venenum,

deliberata morte ferocior;

saevis Liburnis scilicet invidens

privata deduci superbo,

non humilis mulier, triumpho.

O poema acima é provavelmente um dos mais discutidos das *Odes* de Horácio, ocupando um espaço de destaque no fim do Livro 1. O poema convida à celebração da vitória bélica de Otaviano contra Cleópatra (com a importante omissão de Marco Antônio como co-agente da campanha militar da faraó). A maior parte do poema rememora o ultraje da egípcia e a reação do romano, com uma ênfase notória, ao final do poema, de um retrato da vencida em que o admirável de sua conduta não é escondido pelo poeta.

Nosso experimento se entronca em uma tradição que, além das tradicionais transposições de Elpino Duriense e José Agostinho de Macedo, conta com o excelente trabalho de Guilherme Gontijo Flores, cujos primeiros resultados, relacionados ao livro I das *Odes*, foram publicados em 2014, em sua tese, e que acabam de ser integralizados pela publicação em livro.

O original é composto em estrofes alcaicas, metro bastante associado, na poesia horaciana, aos temas cívicos e morais (Penna, 2007, 86). Os dois primeiros versos possuem onze sílabas, o terceiro possui nove sílabas e o quarto possui dez sílabas. Um dos nossos objetivos foi manter a essas quantidades, ignorando, contudo, as complexas relações de duração que cada verso da estrofe possui em latim e, portanto, acentuando os versos vernáculos mais livremente. Partindo da premissa de que o vocabulário em português é majoritariamente paroxítono, optamos por versos decassílabos, octossílabos e eneassílabos, mesmo nos raros casos em que os versos de nossa tradução

terminaram em termos oxítonos (v. 22: mulheril; v. 24: navio; v. 27: embeber; v. 29: morrer).

A rima que inserimos nessas quadras foi a alternada, no segundo e no quarto verso, de modo a espelhar o modelo mais corriqueiro para estrofes em quatro versos em língua portuguesa. Ainda que tenhamos procurado no maior grau possível o uso das rimas ricas e preciosas, de forma se equiparar ao trabalho esmerado do poeta nas *Odes*, consideramos um ponto negativo da escolha o fato de que a rima, em versos de extensão desigual, evidenciou a variedade de ritmo, mas não de forma agradável: a expectativa de regularidade causada pelos dois versos iniciais é fraudada nos dois versos finais e o descompasso fica acentuado pela marcação da rima, sem que isso, parece-nos, represente um efeito do original, em que os ritmos internos dos versos tem variação que previne tal expectativa (e tal frustração). Claro que, nesse ponto, enveredamos pela dúvida crítica do gosto. Nosso trabalho não ousa o que Flores ousou, uma vez que abordamos apenas extensão e não ritmo, ao passo que ele propôs “*uma tradução que emulasse o ritmo específico desses metros*” (2014, p. 184), o que justifica a superioridade harmônica do seu resultado em relação ao nosso. Apesar de nossa ressalva, experimentamos o formato até o fim e, considerando-o satisfatório, apresentamos para o fomento da discussão.

Chamamos particular atenção à primeira estrofe, famosa pela imagem do *pede libero* (pé livre), ao mesmo tempo o pé físico que está livre da escravidão à uma governante estrangeira e o pé rítmico livre com que o canto e a dança de comemoração será executado. A aliteração com /b/ e /r/ do primeiro verso busca enfatizar a imagem relacionada ao ritmo. Transculturamos a passagem para o vocabulário cultural das religiões de matriz afro-brasileira, espaço semântico em que a resistência também é indissociável do ritmo e do canto. Assim, a terra (v. 2: *tellus*) se torna propriamente o *terreiro*, o bater (v. 2: *pulsanda*) passa a ser *batucar*, os banquetes saliares (vv. 2-4: *saliaribus... dapibus*), parte de um culto a Marte, viram *oferendas*, os deuses (v. 3: *deorum*) se tornam *encantados* e o sacrilégio (v. 5: *nefas*) vira *quizila*.

Fugimos neste poema de vocabulário mais baixo, em consonância com nossa percepção da lírica horaciana como gênero mais pretencioso que o dos epodos. Ainda assim, a ênfase que o termo *ebria* adquire no verso 12 mereceu uma modalização que preferiu um termo da língua não-padrão, como *chapada*. Igualmente, no verso 15 *veros timores*, que poderia se entender como *medo real*, consideramos mais eficientemente traduzido por *devido cagaço*, juntando um termo da linguagem culta (*devido*) a um tabuísmo.

#### 2. 4. Fedro, *Fábulas*, III, 1.

**original em senários jâmbicos**

**tradução em dodecassílabos e redondilhas**

Uma velha notou que a ânfora tombada  
ainda tinha a borra de um nobre falerno,  
que espalhava bem longe um odor agradável.  
Depois que, de ávido nariz, inspirou tudo,  
disse: “Que alma sutil! Que bom posso dizer  
que ele foi antes, se isso foi o que sobrou.”

O que isso significa  
quem já me conhece explica.

Anus iacere uidit epotam amphoram,  
adhuc Falerna faece e testa nobili  
odorem quae iucundum late spargeret.  
Hunc postquam totis auida traxit naribus:  
“O suavis anima, quale te dicam bonum 5  
antehac fuisse, tales cum sint reliquiae!”  
Hoc quo pertineat dicet qui me nouerit.

No poema acima, a rima ocupa um lugar diferente do que propusemos nos poemas anteriores. Distingue-se por não ocupar o poema inteiro, e por servir a enfatizar diferenças estruturais do original.

No fabulário de Fedro, é notável como, além das narrativas propriamente ditas, o poeta se serve de instrumentos explicativos, que conduzem a interpretação da fábula, a qual, em outras circunstâncias, deveria ser intuitiva. Em sua *Retórica*, Aristóteles (1393a) arrola a fábula entre os exemplos que se fazem por indução do pensamento (Aristóteles, 2015, P. 153). Em Fedro, o acréscimo de comentários, antes ou depois da narrativa, é



nomeado, respectivamente, *promítio* ou *epimítio*. Esse espaço é, não raramente, preenchido por afirmações gerais de tom sentencioso, universalizadoras do caso particular narrado.

A rima, na fábula em questão, se restringiu ao epimítio para evidenciá-lo como estrutura e para aproximá-lo do repertório sapiencial popular, que tantas vezes se vale de recursos da poesia, como a rima ou o ritmo da redondilha, para facilitar a memorização. Entre tantos exemplos, limitamo-nos a citar ‘*água mole em pedra dura, tanto bate até que fura*’ dito no qual metro e rima comparecem.

Dessa forma, os versos narrativos do poema (ele todo composto em senários jâmbicos) foram vertidos, sem rimas, em dodecassílabos, versos que comportam o mesmo número de sílabas do senário. Já o epimítio, que se restringe ao verso 7 do original, foi transformado em duas redondilhas maiores rimadas.

Sobre as demais escolhas do poema, pouco há a dizer. Chamamos atenção, no verso 5, à tradução de *anima* por *alma*. Ainda que pouco fluida diante de outras acepções mais imediatas do vocabulário, como *cheiro*, a escolha foi motivada pela antecipação de humanidade que o vocabulário permite, criando a ponte para o epimítio, mas também por se relacionar com certa tradição enólogo-poética, particularmente com *l’ame du vin*, poema de Charles Baudelaire, que possivelmente recebe influxo dessa fábula, no qual o poeta francês dá voz ao vinho para que moralize.

## 2.5. Marcial, *Epigramas*, I, 2.

**original em dístico elegíaco**

**tradução em quadras de redondilhas maiores.**

Você que deseja ter  
 meu livro em todos os lados  
 e no seu longo trajeto  
 quer ser bem acompanhado,  
  
 compre esse aqui, que em costura  
 junta vários pergaminhos:

## Ludicra rhythmata: experimentos com rima na tradução de poetas latinos

rolo e caixas são pros grandes,  
numa mão vou bem sozinho.

Mas não quero que não saibam  
onde me vendem e, errando,  
vaguem por toda a cidade.  
Já te indico aonde e quando:

busca Segundo, o liberto  
de Lucense, o de altas falas,  
depois da Porta da Paz,  
junto do Fórum de Palas.

Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos  
et comites longae quaeris habere uiae,  
hos eme, quos artat breuibus membrana tabellis:  
scrinia da magnis, me manus una capit.

Ne tamen ignores ubi sim uenalis et erres  
urbe uagus tota, me duce certus eris:

Libertum docti Lucensis quaere Secundum  
limina post Pacis Palladiumque forum.

O epigrama acima é um dos poemas prefaciais do primeiro livro de *Epigramas* de Marcial. Nele, faz-se engenhosa propaganda da sua novidade física, isto é, o fato de que se tratava de edição no formato, ainda pouco recorrente, do *códice*, conjunto de páginas reunidos pela costura lateral (v. 3), mais prático que os rolos de papiro, que dependiam do uso das duas mãos para ficarem abertos. Com isso, podiam ser lidos com uma só mão (v. 4) em toda a parte e mesmo em movimento pelos longos caminhos (vv. 1-2). Além disso, faz

saber (pensando em um contexto de *recitatio*, em que o livro está sendo apresentado em voz alta ao seu público) em que parte da cidade e de qual livreiro o exemplar poderia ser adquirido. Não se deve ignorar, além disso, como esse primeiro texto já indica a cidade e os seus cidadãos como matéria viva desse poeta.

O epigrama é transposto fazendo a equivalência do dístico elegíaco para as quadras em redondilha maior, estrutura bastante popular da versificação vernácula. A equivalência é objeto da investigação de José Dejalma Dezotti (1990), que propôs uma caracterização para o epigrama latino e uma investigação do tipo de poesia que foi caracterizada como epigramática em língua portuguesa ao longo dos séculos para postular uma tradução vinculada à tradição na qual tal equivalência se justifica. Nossa tradução avança apenas ao selecionar um epigrama de Marcial não contemplado por Dezotti, dado o seu recorte de trabalho que considerava exclusivamente os poemas que ele chama de *satíricos*. O uso das redondilhas na tradução de Marcial foi recentemente reproposto, com ênfase na sonoridade e na regionalidade do ritmo, por Milton Marques Jr (2021).

Em termos de projeto poético, a quadra em redondilhas representa uma alternativa natural ao esquema métrico mais comumente utilizado por tradutores acadêmicos na versão de dístico elegíaco, a combinação de dodecassílabos e decassílabos, amplamente usada na tradução não apenas de Marcial, mas também de Catulo, Ovídio, Propércio e Tibulo. Nesse esquema esta traduzida a única outra versão poética do epigrama I, 2 que pudemos apurar, de nossa própria lavra (CAIROLLI, 2014, p. 169).

Novamente, a humildade do gênero epigramático direcionou escolhas de simplificação vocabular. O *scrinium* (v. 4), recipiente de transporte de rolos, foi explicado como uma mais genérica *caixa*; o *doctus* (v. 7), termo traduzido por sábio ou, com latinismo, por douto, e etimologicamente próximo do verbo *doceo* (ensinar), foi transposto de forma perifrástica como *de altas falas*, solução que permite a rima, mas também contém um elemento explicativo da cultura romana, na qual a formação tem uma finalidade bastante direcionada à eloquência.

## Bibliografia

ALI, Manuel Said. **Versificação Portuguesa**. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 1999.

ARISTÓTELES. **Metafísica (Livros I e II), Ética a Nicômaco, Poética**. traduções de Vincenzo Cocco; Lionel Vallandro e Gerd Bronheim; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

ARISTÓTELES. **Retórica**. tradução de Manuel Alexandre Jr, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. in: **Enciclopédia Delta Larrouse**. Tomo VI. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2019.

CAIROLI, Fábio Paifer. Eneias a nordeste de Cartago: a poesia latina traduzida para o cordel. **Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 3-16, 2019.

CAIROLI, Fábio Paifer. **Marcial Brasileiro**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. in: **A Arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DEZOTTI, José Dejalma. **O epigrama latino e sua expressão vernácula**. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HASEGAWA, Alexandre. **Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. **Opera**. edidit D. R. Shackleton Bailey. Lipsiae: De Gruyter, 2001.

MARQUES Jr, Milton. Percursos da tradução: Marcial em versos heptassílabos. **InterteXto**, Uberaba, v. 14, n. Especial, p. 253-267, 2021.

MARTIALIS, Marcus Valerius. **Epigrammata**. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1987.

PENNA, Heloísa. **Implicações da métrica nas Odes de Horácio**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PHAEDRUS, Gaius Iulius. **Fabulae Aesopiae**. recensuit et adnotavi Giovanni Zago. Lipsiae: De Gruyter, 2020.

VERGILIUS MARO, Publius. **Aeneis**. recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. 2. ed. Lipsiae: De Gruyter, 2019.

VIRGÍLIO. **A Eneida**, traduzida em verso por João Franco Barreto. Nova Edição. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1808.