



Tradução de poesia: uma questão de ordem

Poetry translation: a matter of order

José Amarante

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

prof.amarante@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7316-9526>

Resumo: Este artigo se centra em composições poéticas em latim de Décimo Magno Ausônio para o tensionamento de questões ligadas à ordem intencional dos termos no texto de partida (TP), promovendo efeitos de sentido específicos, e aos problemas decorrentes de sua realização no texto de chegada (TC). O estudo proposto toma por base pressupostos teóricos da teoria de *skopos* (REISS; VERMEER, 1984), de modo que esses textos poéticos se realizem também como poemas em sua conformação na língua de chegada, e considera elementos da teoria da criatividade em tradução para a manutenção dos efeitos de sentido mediante a plausibilidade intersubjetiva ou interindividual (STEFANINK, 1997; GERZYMISCH-ARBOGAST; MUDERSBACH, 1998). As amostras de traduções dão conta de atestar a potência da recriação na manutenção dos jogos poéticos presentes no dito original, de modo que se documentam certas relações entre os contextos linguístico-culturais de origem da produção dos textos antigos e sua recepção via tradução/recriação nos contextos receptores.

Palavras-chave: tradução de poesia; ordem; recepção; Ausônio.

Abstract: This article focuses on poetic compositions in Latin by Decimus Magnus Ausonius to raise questions related to the intentional order of terms in the source text (ST, when it produces specific meaning effects) and to the problems that arise from its realization in the target text (TT). The proposed study is based on theoretical assumptions of the theory of *skopos* (REISS; VERMEER, 1984), so that these poetic texts are also realized as poems in their conformation in the target language, and considers elements of the theory of creativity in translation into the maintenance of meaning effects through intersubjective or interindividual plausibility (STEFANINK, 1997; GERZYMISCH-ARBOGAST; MUDERSBACH, 1998). The translation samples are able to attest the power of recreation in maintaining the poetic plan present in the so-called original text, so that certain relationships are documented between the linguistic-cultural contexts of origin of the production of ancient texts and their reception via translation/recreation in the receiving contexts.

Keywords: poetry translation; order; reception; Ausonius.

1 A ordem é um jogo

Considerando que a poesia é uma forma de *lusus* e que o poeta bordelês do século IV Décimo Magno Ausônio, além de um homem *doctus*, é também, em certos momentos, conforme veremos, um poeta *lusor* ou *ludibundus*, como propõe Paul Dräger (2002), é natural que a questão da ordem dos termos em um verso possa se converter em objeto de jogo poético e que, portanto, ao ser traduzido, o verso necessite ser recriado¹. Em Ausônio, para além do que ocorre regularmente em poesia sem nos chamar a atenção, isso se dá em mais de uma situação. Em uma de suas epístolas (18 GREEN)² a Paulino de Nola, seu distinto discípulo, por exemplo, o próprio nome do poeta e do dedicatário do poema se convertem em objeto de brincadeira ligada à ordem dos termos:

Paulino Ausonius: metrum sic suasit ut esses
tu prior et nomen praegrederere meum.

¹ Além do que pode ver, em certos momentos, nos *Epigramas*, Ausônio propõe uma série de jogos em algumas de suas obras: a *Technopaegnon* é uma opúsculo em que Ausônio se mostra um *lusor*, exibindo seu virtuosismo técnico em uma composição em que cada verso apresenta monossílabos em lugares fixos (em um caso, um poema tem versos que se encerram por um monossílabo que é retomado no verso seguinte; em outros poemas o monossílabo sempre encerra o verso; e há também composição com letras gregas e latinas ao final do verso); a *Oratio consulis Ausonii versibus rhopalicis* (“Oração do cônsul Ausônio em versos ropálicos”) é uma obra de inspiração cristã, escrita em hexâmetros datílicos ropálicos (cada verso traz uma sequência de cinco palavras cada uma das quais tem uma sílaba a mais que a anterior: uma monossílabo, uma dissílabo, uma trissílabo, uma tetrassílabo e, por fim, uma pentassílabo); na *Griphus ternarii numeri* (“Enigma do número três”), o poeta coloca a si dificuldades para a sua habilidade versificatória num jogo poético com o número três; o *Cento nuptialis* (“Centão nupcial”) é um centão e, nessa técnica compositiva, Ausônio constrói seu *lusus* tomando versos de Virgílio que se mesclam para construir um significado global diferente do original; por fim, no *Cupido cruciatus* (“Cupido torturado”), Ausônio procura repintar com palavras, numa experiência de tradução intersemiótica, um quadro que um certo Zoilo teria em sua casa em Tréveris, com Cupido sendo crucificado por aquelas heroínas que sofreram por sua ação.

² Ausônio tem uma obra de transmissão complexa, de modo que se convencion citar a numeração indicando ao lado o editor. Neste artigo, todos os textos de Ausônio apresentados são da edição de Richard Green (1991).

A Paulino, Ausônio: o metro assim impôs que estivesse
tu em primeiro e teu nome antecedesse o meu.

Esses são os primeiros versos da epístola em que Ausônio destaca que seu nome não poderia vir no verso antes do nome de Paulino, como poderia ter sido sua preferência, pelo fato de que, desse modo, não ocorreria a possibilidade de elisão da vogal ‘o’, no final do nome ‘Paulino’ diante da vogal ‘a’ no início do nome ‘Ausônio’. Invertendo-se a posição dos termos o nome ‘Paulino’ seria seguido pelo substantivo ‘metrum’, iniciado por consoante e, portanto, sem contexto para a elisão, gerando daí uma sílaba a mais, conforme se vê no exemplo, agora com a marcação de breves e longas no hexâmetro:

Aūsōnīūs Paūlīno: mētrūm sīc suāsīt, ūt ěssēs (amétrico)

Paūlīno Aūsōnīūs: mētrūm sīc suāsīt, ūt ěssēs (métrico)

Muito embora, pelo efeito de sentido, seja preciso que esse elemento de ordem não se perca na tradução, de modo que o poema possa sobreviver plenamente e sem notas em português, o exemplo não necessariamente cria maiores problemas ao tradutor, mas apenas adverte, por enquanto, para o fato de que, para o poeta Ausônio, a ordem está na mira do jogo. Obviamente, conforme veremos, Ausônio proporá outros recursos similares³.

³ No conjunto de cento e vinte e uma composições epigramáticas do poeta, de onde tiraremos alguns exemplos que serão vistos a seguir, a questão da ordem pode também ser vista, ainda que discretamente, na organização compositiva geral do livro, considerando aqui que a edição é a do autor e não de um editor posterior à sua morte. Embora Ausônio esteja bastante distante da programaticidade que se vê em Marcial, seu livro traz alguns blocos de poemas que parecem obedecer a alguma ordem compositiva: epigramas de 2 a 7: ligados às figuras imperiais; epigramas 16 e 17: grupo de composições em torno do escriba preguiçoso; epigramas 18 e 19: grupo de composições em torno de prostitutas; epigramas 22 e 23: grupo de composições com exemplos de jogo com elementos finais que se repetem em versos; epigramas 24 e 25: composições em torno do tema da bela morte; epigramas de 27 a 29: composições sobre a habilidade da esposa em bordar e tecer versos; epigramas 30 e 31: composições em torno da figura de Diógenes, o Cínico; epigramas 32 e 33: composições em torno de uma imagem de Baco Panteu; epigramas 37 e 38: composições em torno de sepulcros; epigramas 39 e 40: composições sobre desventuras no amor; epigramas 40 e 41: composições sobre dois irmãos e seus nomes enganadores; epigramas de 45 a 52: composições sobre o retórico Rufo; epigramas 54 a

E ao tradutor certas dificuldades convidam a pensar a tradução como recriação⁴.

2 O acróstico e a ordem

Um dos expedientes que põe em cena uma forma específica de jogo, baseada numa ordem de letras ou sílabas iniciais de uma palavra, é o acróstico. Obviamente, Ausônio não faz uso desse tipo de jogo de modo inaugural, já que se registram composições da mesma natureza na *Priapea Latina* e na *Antologia Palatina*, além de o acróstico ter sido bastante experimentado em outros lugares⁵. O epigrama 67 da *Priapea Latina*, conforme lemos abaixo, propõe uma ordem de sequenciação de sílabas a formar um termo não dito diretamente:

Penelopes primam **D**idonis prima sequatur
 et primam **C**aci syllaba prima **R**emi,
 quodque fit ex illis tu mi, deprensus in horto,
 fur, dabis: hac poena culpa luenda tua est.

56: novas composições em torno do Cinismo; epigramas de 57 a 59: composições para descrever obras de arte (entre outras composições espalhadas); epigramas de 63 a 71: composições em torno da novilha de Míron; epigramas 74 e 75: composições voltadas a criticar práticas consideradas obscenas; epigramas de 77 a 79: composições voltadas a criticar médicos; epigramas de 82 a 88: composições voltadas a criticar as práticas obscenas; epigramas 90 e 91: composições em torno do poder do amor; epigramas de 92 a 94: composições com máximas morais; epigramas de 97 a 99: composições sobre a *dodra*; epigramas 100 e 101: composições criticando afeminados; epigramas 102 e 103: composições sobre indecisões do amor; epigramas de 108 a 110: composições em torno da figura de Narciso; epigramas 111 e 112: composições em torno da figura de Hermafrodito; epigramas de 112 a 121: composições dedicadas a censurar um certo Sívio Bueno.

⁴ Haroldo de Campos (2011) usa o termo *transcrição* para a tradução de poesia como um todo (e o faz a partir do conceito jakobsoniano de *transposição criativa*: “Poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible”, JAKOBSON, 1959, p. 238). E existiria casos em que, por escolha do tradutor ou por exigência dos textos, haveria a possibilidade de uma recriação.

⁵ Vejam-se, por exemplo, os acrósticos nos *argumenta* do teatro plautino. Para exemplos de acrósticos e de outros jogos dito experimentais na poesia de Grécia e Roma, ver Santos Júnior (2020).

Uma tradução mediadora do poema (conforme termo cunhado por Haroldo de Campos)⁶ resultaria numa construção que faria o texto depender de notas imperativas, de modo que o poema traduzido resultaria não pleno ou inacabado:

Que a primeira sílaba em ‘**Dido**’ siga a primeira em ‘**Penélope**’
 e a primeira em ‘**Remo**’ siga a primeira de ‘**Caco**’;
 o que surgir da junção tu, flagrado, ó ladrão, em meu horto
 me cederás; essa pena tens que pagar por teu crime.

Seguindo as orientações do poeta com o *lusus* proposto sob a forma de acróstico, comporíamos um termo latino para a ideia de ‘sodomizar’. Na construção latina, contudo, os objetos diretos estão em posição inicial (no verso 1, *Penelopes primam* e, no verso 2, *primam Caci*), já que a ordem mais livre do texto latino permite que se leia o acróstico *PEDICARE* por motivo da inversão que o latim franqueia facilmente, conforme se vê com os acusativos antecedendo nominativos na construção. Em português, a tradução teria que inverter a posição dos nomes e sua função sintática, de modo a se evitar o acróstico *DIPERECA*, conforme se leu acima:

Que a primeira sílaba de **Penélope** siga a primeira de **Dido**
 e a primeira de **Caco** siga a primeira de **Remo**.
 o que surgir da junção tu, flagrado, ó ladrão, em meu horto
 me cederás; essa pena tens que pagar por teu crime.

Essa construção traz um outro problema mais complexo e não diretamente relacionado à ordem. Vejamos: embora o poema faça sentido aos conhecedores da língua de partida, depois de supostamente traduzido ele resulta não completamente traduzido. Ou seja, o termo que o acróstico forma ainda é uma palavra latina, de modo que o texto se traduz, mas não se traduz completamente. Restaria o recurso às notas.

⁶ Campos (2005, p. 184) utiliza a expressão “traduções mediadoras” para aqueles casos em que o foco é simplesmente auxiliar na leitura do original. É esse o sentido que se atribui à expressão ao longo deste texto.

Mas, se pensarmos em termos de economia e de escopo⁷, é possível que as traduções possam existir prescindindo de notas, especialmente a tradução de poesia, conforme nos recorda Derrida (1985, p. 154-155) quanto ao fato de qualquer problema poder ser discutido em uma nota, muito embora a nota, no caso do texto poético, já não seja mais o poema, mas um outro texto que lhe dá suporte.

No caso dessa composição, irremediavelmente presa na língua e cultura latinas, teríamos que investir em uma recriação e numa ordem de palavras em português cujas sílabas iniciais reconstruíssem o jogo. Por um lado, a recriação teria que alterar a ordem entre sujeito e objetos latinos, o que seria uma recriação da ordem do previsto em qualquer processo tradutório de poemas. Por outro lado, seria preciso envolver, inevitavelmente ao que nos parece, a recorrência a um grau maior de criatividade do que aquele habitualmente empregado em qualquer processo tradutório, o que se vê com a necessidade de se buscarem outros nomes da Antiguidade para a composição de uma palavra portuguesa no acróstico:

Une a primeira sílaba em **Sól**on à primeira de **Dó**lio
e a primeira de **Mi**das une à primeira de **Aca**;
o que surgir da junção tu, flagrado, ó ladrão, em meu horto
me cederás; essa pena tens que pagar por teu crime.

Nessa recriação, as sílabas iniciais dos nomes formam a palavra portuguesa *SODOMIA*, resultando no efeito similar ao proposto na composição latina, de modo que este seria o limite da recriação: a manutenção do efeito de sentido. Nesse caso, não haveria a necessidade de nota para traduzir o resultado do acróstico, ainda que optemos por oferecer notas que expliquem os nomes utilizados para compô-lo, expediente que não faz o poema depender da explicação, que só serve a quem desconhece os nomes a que se recorreu na composição portuguesa⁸.

⁷ Segundo a teoria de *skopos*, “o fator dominante é aquele pretendido pelo usuário de uma tradução” (PYM, 2017, p. 97) ou as escolhas do tradutor poderiam ser determinadas em função do propósito da tradução, incluindo o interesse do solicitante da tradução. Algumas editoras, por exemplo, podem decidir que as traduções que publicam sejam acompanhadas, preferencialmente, de um número reduzido de notas.

⁸ A recriação apresentada busca manter, sempre que possível, alguma ligação com os nomes presentes na composição latina: Dólio era o jardineiro que cuidava das

Como vimos, os acrósticos, para além da questão da ordem, geram problemas de tradução também porque, depois de traduzidos, se mantêm não completamente traduzidos. Ao tradutor, diante de um jogo irrepitível de ordem de sílabas similar e com (quase) o mesmo sentido, resta, como vimos, o recurso à recriação. Mas há situações em que o poeta, na composição de partida e por razões diversas, joga com duas línguas antigas, uma em que se escreve o poema e outra em que se escamoteia a ideia por meio do acróstico. Aqui o tradutor precisa encarar outros problemas relacionados à ordem e, nesse caso, trata-se não da ordem ligada à construção de ideias sequenciadas, mas da consideração de uma ordem num sentido mais amplo: a ordem da língua e da cultura de partidas e as possibilidades de jogo na ordem da língua e da cultura de chegada. Assim, um termo de acróstico na língua de partida antiga 1 (latim) poderá ter uma sequência ordenada de letras a formar uma palavra na língua também de partida 2 (grego). Na tradução, é possível jogar com duas línguas contemporâneas de chegada, sendo que a ordem de sequenciação de letras do acróstico formado na língua contemporânea de chegada 2 necessitará ter a ordem imposta pelo termo que se forma no novo jogo, com todos os ajustes e decorrentes vênias que por vezes se exigem.

Em Ausônio, registra-se um epigrama (85) que propõe um acróstico com o nome λείχει ('lambe'), destinado a satirizar um professor obscuro, de nome Euno, chegado a práticas sexuais que seriam vistas como devassas (*Eunus ligurritor*)⁹. Dessa vez, se forma um nome grego,

propriedades de Ulisses enquanto estava ausente (com essa escolha mantivemos algum elemento próximo ao nome Penélope, presente na composição latina); Aca é uma referência é Aca Larência, a esposa de Fáustulo e depois mãe adotiva de Rômulo e Remo (seu nome procura manter alguma ligação com o nome Remo, presente no original); Midas (o rei da Frígia associado ao toque que transforma em ouro) e Sólon (considerado um dos sete sábios da Grécia antiga) entram na recriação para manter o *lusus* com *sodomia*.

⁹ Jogos similares com nomes ligados ao 'lamber' aparece num poeta anônimo da *Antologia Palatina* (11.222): Χείλων και Λείχων ἴσα γράμματα. Ἐς τί δὲ τοῦτο; / Λείχει γὰρ Χείλων, κἂν ἴσα, κἂν ἄνισα ("Quílon e Lícon, as mesmas letras. Isso que importa? / Quílon *lambe* igual, sejam as mesmas ou não" ("No original, ambos os nomes têm de facto o mesmo número de letras, sugerindo o primeiro o substantivo comum 'lábios' e o segundo o verbo 'lamber'", tradução e nota de Carlos A. Martins de Jesus, 2021, p. 108). Vide também *Priapea Latina* (54): *ED si scribas temonemque insuper addas,*

de modo que a tradução resulta ao final também incompleta. Nesse caso, exemplificando o que se disse *supra*, o poeta é tanto um *lusor*, *ludibundus*, já que compõe sob a forma de um jogo, quanto um *doctus*, já que evita dizer o opróbrio em latim, conforme lemos no texto que se segue e em sua tradução mediadora:

Λαῖς Ἔρωσ et Ἴτις, Χείρων et Ἔρωσ, Ἴτις alter
nomina si scribas, prima elementa adime,
ut facias verbum, quod tu facis, Eune magister.
Dicere me Latium non decet obprobrium.

Laís, Eros, Itis, Quíron e Eros, e de novo Itis
se escrevas tais nomes, suprime as primeiras letras,
de modo que faças a palavra que tu fazes, mestre Euno.
Não convém a mim dizer esta vergonha em latim.

O *lusus* se dá com um acróstico com a palavra grega λείχει, que significa “lambe” (do verbo λείχω: ‘lamber’), das iniciais dos nomes *Laís*, *Eros*, *Itis*, Quíron (*Χείρων*), *Eros*, *Itis* (ΛΕΙΧΕΙ). O autor propõe um jogo ao leitor, de modo que o opróbrio não seja dito em latim, mas lido escamoteado nas iniciais dos nomes próprios. O poema lida com duas línguas: o grego (para os nomes que estão na base do acróstico) e o latim. E, mais uma vez, mesmo traduzido o poema resulta não completamente traduzido, pois o acróstico formado ainda é uma palavra da Antiguidade e na língua grega. A dificuldade aqui para a recriação, para além dos problemas com a ordem, reside em jogar com uma língua estrangeira moderna que seja tão compreensível quanto deveria ser o grego para o romano culto, da elite romana. E também reside em buscar nessa língua certos nomes que pudessem significar o que significavam a famosa cortesã Laís de Corinto, o deus do amor, Eros; esses dois nitidamente ligados ao campo semântico erótico (o tema do poema é a crítica ao lascivo Euno, e o acróstico em grego forma o verbo ‘lamber’). Também Ítis, filho de Tereu e morto em decorrências das façanhas eróticas do pai, poderia estar, ainda que forçadamente, ligado ao tema. Já o nome do centauro Quíron parece

/ *qui medium vult te scindere, pictus erit* (“Se escreveres E D e no meio uma barra, / verás pintado quem te quer varar” (Tradução de Oliva Neto, 1998, p. 88).

entrar no *lusus* apenas para formar a palavra grega λείχει (‘lambe’), já que poderia ser difícil encontrar a ligação direta com o tema amoroso¹⁰.

A recriação em português que se propõe a seguir joga com nomes da língua moderna inglês compondo o acróstico com nomes também oriundos da cultura anglo-saxã e americana:

Lulu e Ilya e Cora e Kristin – e basta a este jogo –
 ao escrever nomes tais, tira do início as letras,
 Euno, destarte farás a palavra que fazes, ó mestre.
 Não me cai bem cá dizer baixo calão português.¹¹

A recriação proposta segue os nomes de prostitutas famosas da cultura moderna, cuja língua é a base do acróstico — o verbo inglês para ‘lamber’ (*LICK*) — e mantém quatro nomes apenas, deixando de repetir dois como o poema latino faz, nitidamente para garantir o acróstico. Aqui a “ordem” (ou seja, o jogo ou o termo da língua são outros). Na recriação em inglês, com o verbo *lick*, não se fez necessário a repetição de dois nomes, como ocorreu no poema original, em que o verso repete os nomes Ἔρωσ e Ἴτυς, necessários devido à repetição de vogais ε e ι em λείχει. A recriação, então, dá outro sentido ao *alter* do verso 1 e assume que o jogo em outra língua e em outra cultura é outro: “e basta a este jogo”.

Sobre os nomes das prostitutas, eles foram também selecionados em função de sua notoriedade e de remeterem a uma sonoridade íntima. *Lulu* é uma referência a Lulu White, a famosa dona de um bordel chique de alta classe na New Orleans dos finais do século XIX, cujo nome se lê na célebre canção “Mahogany Hall Stomp”, de Spencer Williams e interpretada por Louis Armstrong, uma referência a seu estabelecimento. *Ilya* é uma prostituta do filme *Nunca aos domingos* (do original grego Ποτέ Την Κυριακή, de 1960, dirigido por Jules Dassin). O filme mescla as línguas grega, russa e inglesa e traz uma variação do mito de Pigmalião. Ela é utilizada na tradução em função

¹⁰ Quíron era um centauro considerado superior, ao contrário dos demais, propensos à violência. Era inteligente, civilizado e bondoso e se destacava pelo seu conhecimento da medicina.

¹¹ Com “cai ... cá” da tradução, se busca manter, com outra oclusiva, o jogo sonoro presente em “dicere ... decet ...” do texto latino.

de recuperar alguns elementos da Antiguidade presentes no enredo do filme. *Cora* é uma referência a Cora Pearl, célebre prostituta do século XIX, filha do compositor Frederick Nicholls Crouch. É especialmente famosa em função de seu longo envolvimento com Napoléon Joseph Charles Bonaparte Paul, rico primo do imperador Napoleão II. *Kristin*, por fim, é uma referência a Kristin M. Davis, a conhecida Manhattan Madam do segundo quartel do século XX, famosa por administrar uma rede sofisticada de prostituição em Nova Iorque, incluindo entre seus famosos clientes o ex-jogador David Beckham.

3 A posição e o foco

Um outro aspecto de algum modo relacionado à ordem diz respeito à posição dos termos no TP e sua realização no TC. Qualquer tradutor de textos antigos — ou mesmo de quaisquer outros textos — sabe que é da ordem do impossível buscar seguir ordens de termos da língua de partida para a realização da composição na língua de chegada, ou se o faz poderá ter como resultado algo incompreensível. Há casos, contudo, que determinada posição de um termo num verso é parte do sentido, conforme vimos, por exemplo, com as posições dos nomes de Ausônio e Paulino na composição apresentada na introdução deste texto. Na perspectiva tradutória que se apresenta aqui, segue-se sempre a mesma ordem quando o critério da manutenção do efeito de sentido se impõe. No epigrama 22 de Ausônio, por exemplo, a composição joga com as palavras *tropaeum* e *Nêmesis*. E o poeta destaca esses substantivos colocando-os nos finais dos versos. Como parece intencional (e Ausônio já seguia essa marca do original anônimo da *AP*, 16.263, conforme se vê abaixo), é preferível que mantenhamos em nossa tradução essa disposição presente na cadeia de transmissão do texto (ou seja, a cadeia de recepção desse texto, a partir de seu modelo grego, passando pelo latim e por sua recriação em português, mantêm essa lógica de ordem, por conta de seu efeito de sentido):

Me lapidem quondam Persae advexere, **tropaeum**
 ut fierem bello; nunc ego sum *Nemesis*.
 Ac sicut Graecis victoribus asto **tropaeum**,
 punio sic Persas vaniloquos *Nemesis*.

Pedra até então, me trouxeram os Pérsicos para em **troféu**
 de guerra eu me transfigurar; sou eu agora uma *Nêmesis*.
 E tanto aos Gregos invictos ereta estou como um **troféu**,
 quanto assim sou punição para tais Persas eu, *Nêmesis*.¹²

Πρίν με λίθον Πέρσαι δεῦρ' ἤγαγον, ὄφρα τρόπαιον
 στήσονται νίκας· εἰμὶ δὲ νῦν Νέμεσις.
 Ἀμφοτέροις δ' ἔστηκα, καὶ Ἑλλήνεσσι τρόπαιον
 νίκας καὶ Πέρσαις τοῦ πολέμου νέμεσις.

Tradicionalmente intitulado *Ex Graeco traductum de statua Nemesis* (“Traduzido do grego, sobre uma estátua de Nêmesis”, vd. PEIPER, 1886, p. 328), o epigrama ausoniano deriva-se de uma composição anônima em grego da *Antologia Palatina* (16.263), conforme

¹² O tema desse epigrama aparece mais amplamente comentado na Epístola 24, de Ausônio a Paulino (vd. 45-49: *Arsacidae ut quondam regis non laeta triumphis / grandia verba premens ultrix dea Medica belli / sistere Cecropidum in terris monumenta paranti / obstitit et Graio iam iam figenda tropaeo / ultro etiam victis Nemesis stetit Attica Persis*, “Assim como outrora, não contente com os triunfos do rei Arsácida, a deusa vingativa, reprimindo suas pomposas palavras, opôs-se ao procurar erguer, no território dos Cecrópides, um monumento Meda de guerra, também justamente quando ele deveria ser feito para o triunfo Grego, espontaneamente ainda se levantou como a Nêmesis Ática contra os Persas vencidos”; destaque-se na citação a referência aos Medas como Persas); sobre o emprego anacrônico da denominação rei arsácida na epístola, em referência a Dario, pertencente à dinastia aquemênida, povo cuja referência ocorre no epigrama 27, vd. Alvar Ezquerria (1990, p. 268, n. 330). Trata-se aqui de uma referência ao episódio envolvendo Dario, o rei do Medos, e ao monumento que viria a ser criado, a partir de um bloco de mármore, para enaltecer suas façanhas. Como a vitória final resultou Ateniese, os vencedores aproveitaram a pedra e com ela fizeram um monumento a Nêmesis, a deusa da vingança (id. ib.). Sobre a Nêmesis de Ramnunte, considerada obra de Agorácrito de Paros, discípulo de Fídias, se lê em Pausânias (1.33.2-3) a narração desse episódio e a descrição da estátua que teria sido, segundo ele, esculpida por Fídias a Nêmesis, localizada no santuário dedicado à deusa mais inexorável aos homens soberbos. Cf. tb.: *Real-Encyclopädie de klassischen Altertumswissenschaft* (RE, xvi. 2346).

se apresenta junto à composição latina. Visivelmente o epigrama quer destacar os termos *tropaeum* / *τρόπαιον* (dos hexâmetros em latim e em grego) e *Nemesis* / *Νέμεσις* (dos pentâmetros em latim e em grego). A posição de destaque ao final do verso enfatiza o jogo entre a pedra ser, ao final e ao mesmo tempo, tanto um troféu para o vencedor, quanto uma Nêmesis aos vencidos, isto é, um sinal da vingança após a guerra. Essa ordem do TP, então, por intencional, é um elemento a se considerar no TC.

Um jogo similar ocorre no epigrama 23, tradicionalmente intitulado *De eo qui thesaurum repperit cum se laqueo vellet suspendere. Ex graeco* (“Sobre aquele que encontrou um tesouro quando queria se enforcar. Do grego”, vd. PEIPER, 1886, p. 316). Nessa composição, embora não houvesse essa característica no original da *AP* provavelmente de Estátílio Flaco¹³, Ausônio segue com termos que finalizam os versos. O poeta deveria estar experimentando compor pensando em ordem e foco de certos termos, daí colocar em sequência dois epigramas com a mesma característica (o 22 e 23). Agora, no 23, a composição joga com um elemento que se esconde (*aurum*) e outro que se encontra (*laqueus*), daí sua posição de destaque no jogo:

Qui laqueum collo nectebat, repperit **aurum**
 thesaurique loco deposuit *laqueum*;
 at qui condiderat, postquam non repperit **aurum**,
 aptavit collo quem reperit *laqueum*.

Quem no pescoço enlaçava uma corda encontrou algum
ouro
 e em lugar do tesouro depositou a tal *corda*;
 mas o que o escondera após não encontrar o seu **ouro**,
 no seu pescoço atou o que encontra: a tal *corda*.

No caso dessa composição, além da questão da posição, houve também uma compensação lexical na tradução. O termo *laqueus* (‘laço’) foi traduzido por ‘corda’, em função do significado imediato ligado a ‘estar com a corda no pescoço’. Contudo, retoma-se a ideia de laço, optando por traduzir o verbo *nectare* por ‘enlaçar’.

¹³ No livro IX da *AP*, são duas as composições (44 e 45) de autoria provável de Estátílio Flaco com esse mesmo tema, mas sem a ênfase na posição dos termos.

Um outro exemplo em que a ordem dos termos aparece ao tradutor como um elemento a ser considerado, dada a sua posição de foco, ocorre no epigrama 92, tradicionalmente intitulado *Ex Graeco A XAPIΣ A BPAΔYΠIOYΣ AXAPIΣ XAPIΣ* (“O começo é a metade do todo”; vide PEIPER, 1886, p. 316)¹⁴. Nele, o poeta põe em destaque duas formas verbais relacionadas ao começar e ao concluir uma obra: *incipie* (‘começa’), de fato o *incipit* do verso (e de todo o poema), e *efficies* (‘findarás’), em posição final do pentâmetro e de todo o poema:

Incipie: dimidium facti est coepisse. Superfit
dimidium: rursus hoc incipe et **efficies**.

Eia, começa! Iniciar é da obra a metade. E então sobra
outra metade. Começa mais esta e a **findarás**.

Do ponto de vista da posição, há que se destacar a forma verbal *superfit* (‘sobra’), sobrando no final hexâmetro e em *enjambement* com *dimidium* (‘metade’), abrindo o pentâmetro e funcionando como um termo resumitivo de todo o pentâmetro que é também a outra metade de todo o poema. Também nesse caso, por intencionais a ordem e a posição dos termos, a tradução proposta busca manter o efeito de sentido produzido, ainda que com as dificuldades de manutenção do ritmo: os verbos de início (‘começa’) e de término (‘findarás’) em suas posições de destaque e ordem lógico-temporal; o verbo sobrar (‘sobra’) e seu objeto (‘outra metade’) nas mesmas posições do TP, uma fechando o hexâmetro e em *enjambement* com a outra em início do pentâmetro.

4 O todo é a base da ordem

Ainda em relação à posição, em geral observam-se traduções que buscam manter o conteúdo de cada verso do TP no mesmo verso do TC. E

¹⁴ O tema deste epigrama aparece formulado em termos próximos em Horácio (*ep.* 1, 2, 40-1): *dimidium facti qui coepit habet: sapere aude; incipe* (“Quem começa tem metade da obra. Ouça ser sábio; começa!”). Luciano (*somn.* 3) trata como um conhecido provérbio a máxima ἀρχὴ δὲ τοῖ ἥμισυ παντός (“Começar é meio caminho andado”, tradução de Custódio Mangueijo, 2012). Segundo Green (1991, p. 414), o epigrama deveria ter a forma de diálogo.

por vezes se deixa de fazê-lo por diversas razões, principalmente quando certos torneios sintáticos, facilmente compreensíveis na língua de partida estruturada por casos como o latim, se tornam quase ilegíveis na língua de chegada, de morfologia menos forte e dependente da sintaxe para funções anteriormente específica dos casos. Por vezes, podem ocorrer separações que, além de servirem como saída para a montagem do esquema rítmico em português, podem se mostrar vantajosas do ponto de vista do sentido, como vemos na tradução deste dístico do epigrama 37 de Ausônio:

Lucius una quidem, *geminis* sed **dissita** *punctis*
littera; praenomen sic nota sola facit.

Lúcio decerto, uma única letra, porém **separada**
por pontos duplos; assim um só sinal faz seu nome.

Nesse exemplo, o próprio termo ‘separada’, em destaque no final da tradução do hexâmetro, denuncia o deslocamento realizado pelo tradutor, assumindo a impossibilidade de sempre manter o conteúdo de cada verso do TP no TC. Também a palavra *littera* não aparece traduzida por ‘letra’ no início da tradução do pentâmetro, mas na tradução do hexâmetro. Opta-se por concluir o hexâmetro com a tradução de *dissita* (‘separada’), ressaltando a separação que ocorre entre o original e a recriação, entre as ideias do verso 1 e sua sequenciação no verso 2. Por outro lado, e isso costuma ocorrer nas traduções dos textos latinos, a quantidade de versos do texto latino é mantida e o conteúdo de um dístico latino não costuma migrar para outro dístico nas traduções (conforme se vê nos dísticos que foram apresentados acima).

5 Considerações finais

É ponto assente que, devido à natureza da própria composição poética, que joga com camadas logo-fano-melopeicas entrelaçadas (POUND, 2006), é mais próprio que nos refiramos à tradução de poemas como recriação, conforme ressaltado supra. Ou seja, há sempre, de algum modo, recriação quando falamos de tradução de poesia, o que inevitavelmente coloca a tradução como uma tarefa ligada ao campo da criatividade, estabelecendo um risco de termos dificuldade de dela

tratarmos em termos mais concretos ou de a cercarmos como um objeto de análise científica, já que os elementos ligados à criatividade, dada a sua natureza impalpável ou de manuseio complexo, residiriam no território das incertezas e imprecisões. A ‘recriação’, portanto, é criação de novo, do mesmo modo que a ‘recepção’ (do verbo *recipere*, ‘retomar’, ‘receber’, ‘acolher’, mas também ‘recuperar’) implica, de algum modo, o contato e a natural impressão de elementos de língua/texto/cultura de chegada naquele produto cultural chamado ‘tradução’ que ganha um novo corpo em outro contexto.

Por vezes, como vimos na amostra apresentada, as recriações envolvendo ordem de elementos no TP se realizam sem que se convertam em objeto de esforço recriativo, já que a ordem dos elementos naturalmente irá variar entre TP e PC, haja vista o fato de que as línguas em jogo podem ter diferentes funcionamentos morfossintáticos, como é o caso do latim e do português: uma, de morfologia mais forte, marcando funções sintáticas e franqueando a possibilidade das mais variadas posições frasais; a outra, de morfologia não tão forte, cuja ordem de termos não é tão livre como aquela que lhe serviu de base. Há, contudo, conforme vimos, casos em que a ordem é parte do jogo, impondo esforços recriatórios àquele tradutor que tiver por escopo o funcionamento de sua tradução de um texto poético também como um texto poético na língua de chegada.

Em outros casos, essa recriação não encontra na língua de chegada as mesmas possibilidades de existência, devido ao fato de o TP jogar com algum aspecto muito específico ou propor algum jogo que é irrepetível, como vimos com o caso dos acrósticos, que se traduzem e não se traduzem completamente, impondo o recurso ou às notas (e então o poema já dependeria de outro texto para completar seu sentido) ou a um grau mais acentuado de criatividade por parte do tradutor, que, detectando a não convergência do mesmo jogo em outro contexto, procura um caminho lateral e opera uma sorte de modificação essencial, resultando numa recriação que segue a trilha logopeica do original (o seu conteúdo temático) mas a reconstrói de modo ‘lateral’ ou ‘diferente’, ‘diverso’, ‘transformado’, ‘alternativo’, ‘divergente’¹⁵. Nesses casos

¹⁵ Em oposição ao pensamento convergente, conforme propõe Guilford (1950). De Bono (1970) utilizará a expressão pensamento lateral para os casos de não convergência.

de recriação de ordem e de jogo que não encontra convergência entre TP e TC, o tradutor adota uma abordagem que procura manter o efeito de sentido (REISS; VERMEER, 1984), de modo que, apesar de nova (e qualquer recriação de algum modo o é) ela seria apropriada (FOX, 1963, p. 124), considerando a ética do tradutor¹⁶. Nessa perspectiva, é possível que se obtenham traduções “plausíveis” “intersubjetivamente” (STEFANINK, 1997) ou “interindividualmente” (GERZYMISCH-ARBOGAST; MUDERSBACH, 1998).

Referências

ALVAR EZQUERRA, A. *AUSONIO, D. M. Obras I. Introducción general, traducción y notas* Antonio Alvar Ezquerra. Madrid: Gredos, 1990.

ANTOLOGIA Palatina. A cura di Filippo Maria Pontani. 4 v. Torino: Einaudi, 1978-1981.

ANTOLOGIA Grega. Epigramas de *Banquete e Burlescos* (Livro XI). Introdução, tradução e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: Imprensa na Universidade de Coimbra, 2021.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 31-46.

CAMPOS, H. Transluciferação mefistofáustica. In: CAMPOS, H. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179-209.

DE BONO, E. *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. Londres: Ward Lock Educational, 1970.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, J. *The Ear of the Other. Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Otobiography, Transference, Translation. English edition edited by Christie V. McDonald, translated by Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.

¹⁶ Vide Derrida (2002, p. 48): “no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original”.

DRÄGER, P. (ed.). *D. Magnus Ausonius. Mosella. Bissula. Briefwechsel mit Paulinus Nolanus*. Herausgeben und übersetzt von Paul Dräger. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002.

FOX, H. H. A Critique on Creativity in Science. In: COLER, M. A. (ed.). *Essays on Creativity in the Sciences*. New York: New York University Press, 1963. p. 123-152.

GERZYMISCH-ARBOGAST, H.; MUDERSBACH, K. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998.

GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius*, edited with Introduction and Commentary. Oxford [England]: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1991.

GUILFORD, J. P. Creativity. *American Psychologist*, 5, p. 444-454, 1950.

HORÁCIO. *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2017.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: DRAWER, R. A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Luciano [I]*. Tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

OLIVA NETO, J. A. Poemas da Priapéia Latina. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 2, p. 87-91, 1998.

PEIPER, R. (ed.) *Ausonii Burdingalensis, D. M. Opuscula*. Recensuit Rudolfus Peiper. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1886.

POUND, E. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRIAPEA LATINA. In: BAEHRENS, A. (ed.) *Poetae latini Minores*. Recensuit et emendavit Aemilius Baehrens. V. 1. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1879. p. 54-87.

PRIAPÉES. Texte établi, traduit et commenté par L.Callebat. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

PYM, A. *Explorando teorias da tradução*. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAULY, A.; WISSOWA, G.; KROLL, W.; WITTE, K.; MITTELHAUS, K.; ZIEGLER, K. (orgs.). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1894-1980.

PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia*. Livro I. Introdução, tradução e notas Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.

REISS, K.; VERMEER, H. *Grundlegung einer Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.

SANTOS JÚNIOR, C. J. Vestígios do experimentalismo poético greco-latino. *Anuário de Literatura*, v. 25, n. 1, p. 172-191, 2020.

STEFANINK, B. ‘Esprit de finesse’ – ‘Esprit de géométrie’: Das Verhältnis von ‘Intuition’ und ‘übersetzerrelevanter Textanalyse’ beim Übersetzen. In: KELLER, R. (ed.). *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 1997. p. 161-184.