



A tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)

The paraphrastic translation of Ovid's Amores by António Feliciano de Castilho (1858)

Giovani Silveira Duarte*

Resumo:

Em nossa pesquisa, objetiva-se analisar, a partir do cotejo de concepções clássicas e modernas acerca de gêneros como a lírica e a elegia, de que modo a tradução parafrástica da obra *Amores*, de Ovídio, elaborada por António Feliciano de Castilho em 1858, privilegia a língua de chegada, o Português, e despreza os critérios tradicionais que pautavam, na Antiguidade, o gênero elegíaco, visto que o tradutor lança mão de variações diversas referentes sobretudo à métrica ao longo da obra. O trabalho não se pretende meramente comparativo, ou seja, cotejar ingenuamente o original e seu correspondente em língua vernácula, com vistas a demonstrar as diferenças entre um texto e outro, mas, sim, quer sob a luz dos critérios tradutológicos explicitados no prefácio da obra pelo erudito português, quer mediante noções antigas dessas formas poéticas, perceber a relação agonística e emulativa travada entre o poema ovidiano e a nova fatura portuguesa.

Palavras-chave: Tradução parafrástica; *Amores*; Ovídio; António Feliciano de Castilho; Elegia.

Abstract:

This paper aims to analyze how the paraphrastic translation of Ovid's *Amores*, by António Feliciano de Castilho in 1859, favors the target language – Portuguese – over the traditional criteria which guided Elegy in Ancient times, since the translator resorts to several variations related to meter throughout the work. The analysis method is a collation of both classical and modern notions on genres such as Lyric and Elegy. However, comparing the source text and its translation into the vernacular merely looking for differences is not the aim. The main purpose here is to understand the agonistic and emulative relationship between Ovid's poem and its new Portuguese version, whether in the light of the translation criteria explained in the translator's preface or through Lyric's and Elegy's ancient notions.

Keywords: Paraphrastic Translation; *Amores*; Ovid; António Feliciano de Castilho; Elegy.

Introdução

O ano de 1858 foi bastante fecundo no que concerne à literatura na Europa. Uma vez que esse período reproduziu resquícios do Classicismo ocorrido em Portugal, é possível ver, nessa data e nesse lugar, um grande vigor da tradição clássica, representado sobretudo pela publicação do *Virgílio Brasileiro*, de Odorico Mendes, e da tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, feita por António Feliciano de Castilho, poeta e tradutor português bastante influente em sua época. Essa última obra, objeto deste artigo, escrita originalmente por Ovídio entre 23

* Graduado em Licenciatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestrando em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade. E-mail: giovani.lettrasufop@hotmail.com.



e 14 a.C., é composta por um conjunto de elegias amorosas, distribuídas em três livros, que giram em torno de Corina, a *persona amatória* de Ovídio. Nos poemas, há a representação de situações e de temáticas diversas, que vão desde o jogo amoroso e o cortejo entre os amantes em um banquete até os lamentos do eu-elegíaco por, diante de seu ciúme descontrolado, ter agredido sua amada.

1. Castilho e sua tradução parafrástica

Logo no *Preâmbulo do Commentador* da tradução parafrástica d’*Os Amores* de Ovídio, José Feliciano de Castilho, irmão do tradutor e autor da obra anexa – *A Grinalda Ovidiana, appendice á paraphrase DOS AMORES* –, que se constitui espécie de segundo tomo da paráfrase de António Feliciano de Castilho, observa que

oprime-nos ter que usar da palavra, quando tais vultos como Ovídio e Castilho António vão arrebatat atenções. Sabemos que mal nos era lícito, depois que eles emudecessem, erguer a voz, entre a turba obscura dos admiradores, como comentador e anotador humilde; mas, tornando-se indispensáveis algumas observações prévias, imploramos respeitosa vênua, e poucas frases arriscaremos aqui (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 9)⁷⁴.

A despeito do tom epidítico, profundamente encomiástico, do próêmio de Castilho José, que em parte nos faz compreender o nome jocoso com que Antero de Quental denominara os partidários dos irmãos Castilho durante a Questão Coimbrã, em 1865 (“Escola do Elogio Mútuo”), é possível vislumbrar o cerne do projeto tradutológico do poeta português, em que, no lugar de mero personagem mediador entre um idioma e outro e entre o texto fonte e o texto de chegada, o tradutor se avulta, efetivamente, na posição de autor, granjeando o desejado estatuto de poeta que, embora se sirva da fonte alheia, o poema ovidiano, se imbui também de voz própria. Não é à toa, pois, que no preâmbulo Castilho José nos apresenta Ovídio e o irmão no mesmo patamar; não há hierarquia entre eles: não é só o escritor latino o vulto, mas os dois, o poeta e o poeta-tradutor. Assim, todas as referências ao vate romano e ao português estão no plural, pois no projeto tradutológico de Castilho Ovídio não está sozinho na ribalta: o irmão, quando afetadamente se coloca como “comentador e anotador humilde” (referindo-se à *Grinalda*), só toma a cena no momento em que “emudecem” o poeta latino e o seu êmulo português.

A tradução dos *Amores* de Castilho é, segundo o próprio tradutor, “inderessada

⁷⁴ Manteve-se neste artigo a grafia original em todas as citações dos *Amores* traduzidas por Castilho.



exclusivamente aos homens feitos e estudiosos das letras clássicas” (OVÍDIO, 1858, v. I, p. 32). Nessa obra, ele, que até então havia preferido ser extremamente fiel aos originais em suas traduções, optou por ser parafrasta, adequando não o Português ao Latim, mas o Latim ao Português. Eis as linhas sobre isso escritas em seu “Prologo do Traductor”:

pelo que respeita ao metro, não só empreguei todos os possíveis, desde os microscopicos dissyllabos até aos magestosos (e nunca assaz recomendados) alexandrinos, sinão que procurei combinál-os e intertecêl-os, para dar ás strophes a maxima variedade. [...] Menos me-importou o como Ovídio tinha concebido e expresso os seus amores, do que o como os-expressaria, si a nossa fôra a sua lingua, e os usos e gôsto litterario de então, os mesmos que são hoje (OVÍDIO, 1858, v. I, p. 33).

É sabido que o metro usado em elegias na Antiguidade era o dístico elegíaco: o primeiro verso era um hexâmetro datílico; e o segundo, um pentâmetro datílico, conforme se segue:

– u u / – u u / – u u / – u u / – u u / – u u

(Hexâmetro datílico)

u u / – u u / – || – u u / – u u / –

(pentâmetro datílico)

Por outro lado, do mesmo modo que a épica, a “lírica”⁷⁵ grega não fazia uso da rima, e o seu metro era baseado em uma sequência padronizada de sílabas longas e breves, o que conferia sonoridade ao discurso. No que concerne às espécies métricas utilizadas pelos poetas “líricos” das épocas gregas arcaica e clássica, percebe-se que eram pautadas em estruturas-base bastante variáveis, o que tornava esse tipo de poesia polímetro. Assim, o que Castilho se propõe a fazer, ao desprezar os critérios métricos antigos – e portanto coevos à época da composição das elegias – diferenciadores desses dois gêneros, pois que, como demonstra o excerto acima, ele elabora uma tradução dos *Amores* em que faz uso da variação métrica, é inserir essa obra em uma tradição lírica:

a índole d’esta obra stava pedindo, na nossa língua, a fôrma lírica, a metrificação multicolor e scintillante, mimos e graças do dizer, a que o grave e heroico decassyllabo se recusa. Pradarias smaltadas de flores, e matizes de arco-iris não se-debuxam com traços de lápis; exigem palheta bem provida (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 32).

Em 1851, Castilho havia escrito seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, que ensejou

⁷⁵ O motivo do uso das aspas será mais claramente elucidado nas páginas abaixo e diz respeito à forma como, na tradição, tem-se referido ao que hoje chamamos de lírica.



um novo método para a contagem de sílabas na tradição de Portugal. Desse modo, o que ele fez foi usar os *Amores* como exercício e exemplo de sua nova proposta de versificação (VIEIRA, 2009). Repare-se então que, para vazar o material erótico-amoroso contido nas elegias, o decassílabo heroico é deliberadamente deixado de lado pelo poeta português, que prefere ser diverso em sua tradução. Como prova disso, é possível, já no primeiro poema da tradução dos *Amores*, notar uma grande variedade quanto à forma e aos metros. No excerto reproduzido abaixo, usa-se essa variação – o decassílabo heroico, a partir do sétimo verso, é substituído por hexassílabos e eneassílabos – para representar a mudança de estado da *persona* poética, que, ao ser dissuadida por Cupido de querer se rivalizar a Homero, deixa de cantar na extensão e na severidade próprias da épica e passa a ser vassala de Vênus e a cantar seus amores, além de se ver obrigada a compor no estilo elegíaco, caracterizado pela leveza e pelo queixume amoroso. Na estrofe seguinte, a *persona* poética lamenta a perda, reclama ao deus, mas a voz já não lhe é a mesma, já que se torna incapaz de, com o eneassílabo, alcançar as escalas próprias do canto épico:

Ser de Homero rival lembrou-me um dia;
Cantar guerras heroes; e em nobres voos
Á grandeza do assumpto alçar meos versos.
Já na dextra o clarim, na frente os louros,
Na mente a gloria, me-insaiava aos cantos.
Riu-se Cupido... e rindo-se furtou-me

O laurel, o instrumento;
De rosas e de murtas
C'roou-me n'um momento;
Pôz-me nas mãos a lyra
Tão cara á mãe de Amor.

Quem te-deu esse jus em poesia,
Vão menino, cruel invasor?
Tem as musas em nós sob'rania;
Não são vates vassalos de Amor (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 41)

Perceba-se que o roubo do laurel e do clarim do vate épico é figurado duplamente, tanto pela alteração brusca do andamento, a partir do sétimo verso, em que, como mencionado anteriormente, o típico decassílabo heroico é substituído pelo hexassílabo lírico, quanto pelo *enjambement* – ou seja, pelo encavalgamento – que o introduz e reforça metricamente essa mudança quando o poeta é roubado por Cupido. A própria presença do verso hexassilábico remete ao furto, pois que, do mesmo modo que são arrebatados do poeta o laurel e o clarim, o vate perde, num piscar de olhos, um hemistíquio inteiro: é como se o filho de Vênus roubasse dele metade do verso!

Além do metro, outros critérios fundamentais que provam que lírica e elegia eram dois gêneros autônomos entre si, ainda que compartilhassem de características comuns, estão relacionados: i) aos termos utilizados entre os antigos para se referirem a cada uma dessas formas poéticas;; ii) aos seus contextos de performance e iii) aos seus conteúdos. Veja-se mais detalhadamente, então, cada um desses critérios.

Conforme Budellman (2009), um dos primeiros obstáculos ao se lidar com a lírica grega se refere à ambiguidade do vocábulo: classicistas usam *lírica* tanto em um sentido mais restrito quanto em um mais abrangente. O primeiro caso exclui dois gêneros maiores: a elegia e o iambo; já o segundo os inclui. Essa variação é recorrente nas obras que tratam do assunto, e essa divergência hoje é consequência da inconstante história do termo *lírica* e da herança deixada a nós pelos românticos.

A palavra *λυρικός*, *lírica*, significa “relativo à lira” e aparece pela primeira vez no século 2 a.C. Deve-se ter em mente que o Helenismo foi um período de intenso trabalho erudito em relação aos poetas do passado; assim, *lírica* surgiu naquele contexto como um termo para se referir a um tipo particular de categoria de poetas e de poesia e como frequente menção à lira nos próprios poemas líricos. Antes de *λυρικός* ser cunhado, a terminologia era mais flexível, e o termo mais importante era *μέλος* (música, melodia), usado por vários poetas para se referir às suas composições. Sabe-se que *μέλος* continuou em uso mesmo quando *λυρικός* passou a circular, e o adjetivo *μελικός*, “relativo a *μέλος*” e frequentemente traduzido por “mélíco”, é proveniente do século 1 a. C. A partir daí, *λυρικός* e *μέλος* / *μελικός* coexistiram.

Para além disso, *lírica* é um vocábulo que teve seu significado mudado ao longo dos tempos. Na Antiguidade greco-romana, tanto *lírica* quanto *mélíca* eram empregados apenas no sentido restrito, distintos de elegia e iambo. Desse modo, estudiosos da área têm proposto cânones distintos para os poetas iâmbicos, os elegíacos e os líricos, e, nos raros casos em que a palavra *μέλος* aparece em um poema elegíaco ou iâmbico (ao invés de um mélico), geralmente faz referência a uma outra canção.

O sentido mais restrito de *lírica* permaneceu como a norma também na Renascença, mas gradualmente começou a ocupar um lugar junto ao sistema genérico do qual faziam parte a épica e o drama, sendo, portanto, ampliado. Esse escopo mais abrangente se tornou referência a partir do final do século 18 e início do 19, quando Goethe criou a noção de “formas naturais de poesia”, cuja tríade – a saber: a épica, o drama e a lírica – acabou sendo incorporada à área das Letras Clássicas, bem como o conceito mais abrangente de *lírica*. Apesar disso, o conceito antigo do termo nunca foi completamente esquecido; então, ficamos com o sentido ambíguo do



vocábulo. Uma alternativa para se lidar com esse problema e evitar colocar sob o mesmo cunho formas poéticas que os antigos claramente consideravam e classificavam como diferentes é deixar *lírica* de lado e usar apenas *melos* e *mélico*, mantendo assim seu significado com pouca ambiguidade: elegia e iambo raramente eram chamados de poesia mélica (BUDELMANN, 2009).

Por sua vez, a elegia, como poema e como gênero, tem sido caracterizada, em diferentes épocas e formas, por três termos: ὁ ἔλεγος, τὸ ἐλεγειον, ἢ ἐλεγεία. Conforme West (1974, p. 6), o primeiro vocábulo, e mais problemático, aparece no não-elegíaco epigrama de Equembroto, citado por Pausânias, em celebração à vitória desse primeiro nos jogos píticos, mais especificamente na disputa aulódica de 586 a. C.: “Equembroto, árcade, / dedicou a Hércules / esta imagem após vencer / nas composições de Antifictions, / cantando aos helenos *mélea* e *elégous*”⁷⁶. Nessa e em grande parte das ocorrências posteriores, ἔλεγος apareceu significando lamento cantado, sem necessariamente implicações métricas. É o termo ἐλεγειον, “díptico elegíaco”, que tem sido usado desde o século 5 para se referir à métrica pela qual são vazadas as elegias, sem alusão ao conteúdo ou ao meio de transmissão. Por fim, o terceiro desses termos, ἐλεγεία, é aquele que melhor corresponde à nossa elegia, tanto no sentido de poema como de gênero, enquanto seu plural, ἐλεγειαί, faz referência a uma obra escrita em versos elegíacos (WEST, 1974).

No que diz respeito ao contexto de performance, a poesia mélica das épocas arcaica e clássica se dividia em duas modalidades – a saber, solo (monódica) e coral – e era desempenhada em diversos espaços. No caso desse primeiro tipo, ele se destinava principalmente a contextos mais próximos da comunicação face a face, os quais exigiam certo grau maior de imediatismo. Destaca-se dentre eles o simpósio (protagonista também para o desempenho de outros gêneros, como a elegia e o iambo), no qual, após o banquete, os convivas – entre os quais poderia haver poetas – se reuniam para cantar, recitar e ouvir o que lhes aprouvesse. Já no caso do segundo caso, ou seja, a mélica coral, a ocasião de performance central era o festival cívico-religioso, a que se juntavam outras ocasiões, como funerais, casamentos etc. O poeta desse tipo de modalidade poética era responsável também pelo coro, que por sua vez tinha um líder e dançava, com o acompanhamento da lira, juntamente a outros

⁷⁶ Tradução de Alexandre Agnolon para:
Ἐχέμβροτος Ἀρκὰς θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ
νικήσας τὸδ' ἄγαλμ' Ἀμφικτυόνων ἐν ἄεθλοισι,
Ἐλλησι δ' αἰείδων μέλεα καὶ ἐλέγους.

instrumentos (RAGUSA, 2013).

Por seu turno, do mesmo modo que a lírica, a elegia das épocas arcaica e clássica era performatizada em várias ocasiões, dentre as quais se destacam as seguintes: haverá uma batalha, e os lutadores são exortados para serem bravos e conseguirem vencer; um cenário militar menos formal, no qual o poeta é um soldado em guarda com seus companheiros, e não há necessidade de sentimentos heroicos: sentimentos menos elevados são mais reconfortantes; o simpósio civil comum, reunião que ocorria geralmente após o banquete, era composta basicamente por aristocratas e dava lugar à performatização de canções de gênero diversificado; funerais; e competições aulódicas em festivais (WEST, 1974).

O conteúdo dos textos mélicos monódicos que nos chegaram indica temas relacionados sobretudo ao cotidiano da vida da *pólis*, a eventos de um passo recente e a situações próprias da experiência humana, geralmente colocados na 1ª pessoa do singular, que se endereça a um “tu” ou um “vós”. A mélica coral, por outro lado, ao que tudo indica, era menos variada em seus temas e tratamentos: nela se sobressaem o tom da celebração, o extenso uso da narrativa mítica e a autorreferencialidade à performance (RAGUSA, 2013).

Em relação ao conteúdo dos textos elegíacos que restaram das épocas em questão, também encontra-se um grande escopo de temas: os poemas podiam conter temas predominantemente lamuriosos e que mostravam receio de futuro, servindo de advertência para o ouvinte; podiam servir como reação a acontecimentos públicos que se transforma em conselho e exortação para agir; podiam propor discussões filosóficas quanto à subserviência humana em relação aos deuses para que tivessem prosperidade; podiam apresentar conselhos sobre o direcionamento do próprio simpósio, com ênfase na moderação e na disciplina. Às vezes o assunto podia ter também um tom mais pessoal: lamentos no exílio, confissões, recriminações, consolações, histórias divertidas ou obscenas sobre uma pessoa conhecida, mas já morta, entre uma infinidade de outros temas. Segundo West:

a poesia elegíaca, então, possui um amplo escopo de temas. No entanto, ele não é ilimitado: ela não era usada, até onde podemos dizer, para narrar diretamente mitos e lendas, para a poesia didática de um tipo factual ou técnico, para narrativas e fantasias sexuais. Por outro lado, mais ou menos qualquer tema que pode ser tratado em poesia pode ser tratado em versos elegíacos, do mesmo modo que não há nenhum tema que seja restrito somente a eles [...] ⁷⁷. (WEST, 1974, p. 23).

⁷⁷ Minha tradução para: “Elegiac poetry, then, has a wide range. Not an unlimited one: it was not used, so far as we can tell, for the straightforward telling of myths and legends, for physical philosophy, for didactic poetry of a factual or technical kind, for sexual narratives; but otherwise more or less any theme that can be treated in poetry at all can be treated in elegiacs. On the other hand there is scarcely any theme that is restricted to elegiacs”.



Desse modo, vê-se que, ainda que comunguem de elementos comuns, lírica e elegia eram claramente formas poéticas diversas entre os antigos. Assim, a consequência de desprezar esses critérios fundamentais de diferenciação entre esses dois gêneros poéticos e optar por usar a forma lírica para vazar os versos ovidianos é que Castilho se vê impelido em sua proposta tradutória a suprimir referências ao gênero elegíaco que estão contidas no texto fonte. Para que isso seja possível, além de usar recursos próprios da prática tradutória, como a omissão⁷⁸, o poeta se vê obrigado a inserir⁷⁹ em sua tradução dos *Amores* versos que não estavam no original. Para que o leitor tenha uma melhor compreensão desse processo, vejamos dois exemplos dessa estratégia tradutória, ambos presentes na primeira elegia do terceiro livro, trecho no qual a *persona* elegíaca anda por um bosque, procurando inspiração para compor seus poemas, quando se depara com duas deidades. Contemple-se primeiramente o original, em Latim, que será seguido imediatamente da tradução portuguesa⁸⁰:

Stat vetus, et multos incaedua silva per annos.
Credibile est illi numen inesse loco.
Fons sacer in medio, speluncaque pumice pendens;
Et latere ex omni dulce queruntur aves.
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris,
Quod mea, quaerebam Musa, moveret opus.
Venit odoratos Elegeia nexa capillos:
Et puto pes illi longior alter erat.
Forma decens vestis tenuissima cultus amantis:
In pedibus vitium causa decoris erat.

Existe annoso bosque, immune a ferro,
Logar onde parece haver deidade;
Pomicea gruta ao meio, e sacra fonte
O-animam; de redor, por toda parte,
Confiando lhe-vão queixumes ternos
D'entre a folhagem musicos plumosos

⁷⁸ A omissão, segundo Heloísa Barbosa (2004), consiste em omitir elementos da língua original que, ao serem traduzidos, são desnecessários.

⁷⁹ A explicitação, por sua vez, ainda segundo Heloísa Barbosa (2004), diz respeito ao processo de inserção de termos no texto alvo que não estavam no texto fonte.

⁸⁰ Decidiu-se arrolar aqui a tradução de João Angelo Oliva Neto, de forma a garantir que o leitor não proficiente em latim também perceba a grande diferença entre o original e a versão elaborada por Castilho. Ei-la:

“Uma floresta ergue-se antiga há muitos anos não cortada.

É de crer que um deus habita esse lugar.

Há no meio uma fonte sagrada e uma caverna de que pendem pedras,

e de todo lado pássaros queixam-se com doçura.

Aqui, enquanto eu vagava, oculto pelas sombras do bosque,

(pois buscava um gênero que a Musa inspirasse),

eis que chega a Elegia, com cabelos cheirosos e trançados

e, creio, tinha um pé mais longo do que o outro.

A bela forma era decente; a vestimenta, muitíssimo tênue; o rosto, de amante:

E o defeito nos pés era causa do decoro.”

Tradução por João Angelo Oliva Neto. *Os Amores de Ovídio e suas recusas*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73794/77460>>. Acesso em: 04 jul. 2017 (grifo do autor).



N'estas sombras selvaticas um dia
Eu vagava sozinho, excogitando
Em que objecto empregar poemas novos...
Eis que vem a Musa Lyrica! Madeixas
Atadas lhe-rescendem; leves passos
Rege, quasi dansando; em finas roupas
Involve o corpo esbelto; o alinhado, o esmero
De quem vive de amar no traje indica. (OVÍDIO, 1858, vol. III p.7)⁸¹

O interessante aqui é perceber que, conforme se viu, no original, Ovídio personifica a Elegia, e não a Lírica, mas Castilho, para garantir que a essência de sua proposta tradutória seja mantida, se afasta dos versos ovidianos e elabora a sua própria éfrase da “Musa Lírica”, cuja beleza e vivacidade nada devem àquela feita por Ovídio. Veja-se também que a alegoria da Musa Elegíaca é representada manca pelo poeta latino, uma referência clara ao dístico elegíaco, que também é chamado de hexâmetro manco ou cataléptico, pois é constituído de dois pés e meio no final do primeiro e do segundo hemistíquios.

No excerto do segundo exemplo, as duas deidades discutem. O motivo do imbróglio se deve ao fato de a Musa Trágica querer que o eu-elegíaco pare de sofrer por amores, pois se tornou motivo de chacota na cidade, e passe a escrever poesia de matéria mais grandiosa, ou seja, tragédias ou epopeias. Em resposta, a Musa Elegíaca (e, no caso de Castilho, a “Musa Lyrica”) interpela sua rival e lhe pergunta:

‘Quid gravibus verbis, animosa Tragoedia’, dixit,
‘me premis? an numquam non gravis esse potes?
inparibus tamen es numeris dignata moveri;
in me pugnasti versibus usa meis.
non ego contulerim sublimia carmina nostris;
obruit exiguas regia vestra fores.’

Musa tragica (diz) terrível musa
Tão agras expressões, em que as-mereço?
Não te-heide vêr jamais desenfadada?
Eu não pertendo a minha oppôr
A’ tua força soberana,
Aos teus os versos meos, meo estro ao teo furor.
(OVÍDIO, 1858, vol. III, p. 9)⁸²

Note-se que o jogo irônico contido no original é deliberadamente perdido na tradução

⁸¹ Grifo meu.

⁸² Conforme a tradução de Carlos Ascenso André (2011, p. 174):

“E disse: por que é que lanças sobre mim, ó impetuosa Tragédia, o peso das tuas palavras? Porventura não podes nunca deixar de ter um ar pesado?”

E, contudo, foi com versos desiguais que te julgaste digna de falar; quiseste afrontar-me, usando os meus versos.

Não ousaria eu comparar teus versos sublimes aos meus;

A tua mansão régia esmaga a humildade da minha.” (Grifo meu).



portuguesa. Ao contrário da poesia trágica, que é séria e extensa, a poesia elegíaca é leve e breve e se vale, como visto, do dístico elegíaco para dar conta desse tipo de conteúdo. Na cena latina descrita originalmente por Ovídio, a Musa Trágica acusa a Musa Elegíaca de não ser adequada ao poeta; no entanto, para fazer isso, ela, a despeito de ser grandiosa e sublime, se apropria de versos desiguais, ou seja, da variação típica da elocução elegíaca, fato que não passa despercebido à Musa alvo das críticas. Chama-se a atenção para o fato de que Castilho, mais uma vez, para assegurar que seu intento de fazer uma tradução lírica seja levado a cabo, além de fazer falar a personificação por ele criada da “Musa Lírica”, ainda omite o trecho que faz alusão direta à elegia e, mais especificamente, ao metro por meio do qual se escrevia essa forma poética.

2. Original versus tradução: uma relação conflituosa

Essa relação muitas vezes nada harmoniosa estabelecida entre o original e o seu correspondente em língua estrangeira vem sendo há tempos bastante discutida por figuras que se dedicaram à tradução. Em sua obra *De Optimo Genere Oratorum*, na qual busca estabelecer qual o tipo de orador perfeito, Cícero, já em seu tempo, o século 1 a. C., ao colocar em mesmo plano a atividade do tradutor e a do orador, também se refere a uma maneira de traduzir que desprezava o método *word by word* e se preocupava fundamentalmente com a essência, o poético, o que se aproxima bastante do *modus operandi* tradutório de Castilho na tradução dos *Amores*:

conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui.

traduzi, então, dos áticos dois discursos notáveis e contrários entre si, um de Ésquino, outro de Demóstenes, autores dos mais eloquentes. E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva (*Opt. Gen.* 14, 2011, p. 11)

Sabe-se que, principalmente em função do emprego do verso em dísticos elegíacos, que, conforme se viu, se constituía espécie de traço distintivo do gênero, Castilho conhecia os parâmetros que separavam a elegia da lírica na Antiguidade. Além disso, é possível afirmar, com certeza, que o tradutor-poeta português também tinha consciência da importância de



Ovídio para o Ocidente no século 19. Assim, não ingenuamente, mas, como se viu nos excertos supracitados, deliberadamente, numa tentativa de acomodar a poesia do poeta latino ao gosto português-romântico de sua época, ele opta por “se esquecer” desses parâmetros. Por outro lado, fazer falarem os antigos romanos na língua de Camões parece revelar o lugar paradoxal da composição de poesia entre os românticos, pois, ainda que, contemporaneamente, ela fosse submetida ao crivo das noções de *criação* e de *originalidade*, não deixava de remeter irremediavelmente – e a tradução de Castilho é sintoma disso – ao binômio antigo imitação/emulação.

Assim atesta Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da Imitação*:

a imitação [*μίμησις*] é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação [*ζήλος*], por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. [...] Por isso, importa que compusemos não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. (D.H., *Περὶ μιμήσεως*⁸³ 28-31; 1986, p. 49-50)

Como se vê, o processo de emulação enseja certa relação conflituosa – proveniente dos sentimentos ambivalentes de admiração por aquele que se imita e de vontade de superá-lo – entre aquele que é emulado e o emulador. Castilho, então, movido justamente pela vontade de superar a obra ovidiana, considera-a paradigma de sofisticação e de qualidade e toma para si a tarefa de não apenas traduzir os *Amores*, mas, sobretudo, de aprimorar a obra do poeta latino na *sua própria* língua, adequando a produção ovidiana ao gosto português de *sua* época. No entanto, é possível perceber que ele, de certo modo, ainda que busque domar a tradição clássica, expressando-a a seu modo, de acordo com a demanda de seu tempo, acaba incorporando, em pleno Romantismo, paradoxalmente, um modelo de tradução de pelo menos 18 séculos antes, se se tiver em vista o método tradutório proposto por Cícero.

Embora seja possivelmente a noção transcrita acima de paráfrase proposta por Cícero que Castilho escolhe como paradigma para sua tradução dos *Amores*, algumas figuras posteriores ao poeta português também se destacaram por considerar a tradução como uma prática que não se preocupava simplesmente com a transposição literal de termos de uma língua para a outra, o que torna, nesse sentido, Castilho bastante moderno. Walter Benjamin (2011), por exemplo, em seu célebre ensaio *A Tarefa do Tradutor*, propõe que na tradução “a vida do

⁸³ *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, vol. VI. L. Radermacher and H. Usener, Leipzig, Teubner, 1929 (Stuttgart, 1965).

original alcança, de maneira constantemente renovada, o seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIM, 2011, p. 105). Depois de afirmar que, tal qual a filosofia, a tradução não tem Musa, Benjamim alega que a prática tradutória pressupõe um engenho filosófico em que o mais íntimo desejo está associado à saudade da língua anunciada quando da tradução. Acredita ele ser de responsabilidade do tradutor resgatar do cativo do idioma original essa língua – a qual chama de “língua pura”, ou “língua suprema” – que admitiria que a verdade fosse estampada, permitindo então que a semelhança entre as línguas fosse evidenciada. Por outro lado, Benjamim assera que aquilo de mais essencial, misterioso e inapreensível em uma produção literária – o “poético”, segundo ele – só pode ser traduzido se o tradutor se tornar ele mesmo também um poeta. Caso ele não obedeça a esse princípio, estará transmitindo inexatamente ao leitor algo de inessencial.

Haroldo de Campos (2013), talvez a figura que mais se dedicou aos estudos de tradução no Brasil, mostrou-se bastante consciente dos limites e das dificuldades do processo tradutório, sobretudo no que diz respeito à tradução de textos poéticos. Recorrentemente, conforme seus relatos, ele se viu frente à “questão aporética (do ‘caminho sem saída’) suscitada pela concepção tradicional da ‘impossibilidade de se traduzir poesia’” (CAMPOS, 2013, p. 84). Assim, partindo de noções – e em contrapartida a elas – como a de intraduzibilidade da sentença absoluta, proposta por Albrecht Fabri, e a de impossibilidade de tradução da informação estética, sugerida por Max Bense, Haroldo defende que a tradução de poesia deve ser feita por meio da recriação, já que um tradutor que lida com textos nos quais predomina a função poética da linguagem tem que se preocupar, sobretudo, com os processos estéticos e estruturais da obra, que são, na maior parte das vezes, muito mais importantes que o mero aspecto semântico dos vocábulos. Assim, o teórico atribui a esse processo o *status* não de cópia ou de reprodução do mesmo, mas de produção simultânea da diferença. O procedimento recriador ou transcriador⁸⁴, portanto, desprezaria o sentido pontual de uma palavra isolada, a fim de remobilizar o texto como um todo, levando em consideração o sentido no efeito de um conjunto. Para dar conta da nova forma que a informação estética tomaria no seu correspondente em língua estrangeira, o teórico introduziu o conceito de “isomorfismo”: original e tradução, autônomos na condição de informação estética, estariam ligados entre si por uma relação de isomorfia, isto é, seriam diferentes na condição de linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-iam dentro de um novo sistema. Haroldo ainda chegou a propor, contrariamente à máxima corrente em seu

⁸⁴ “Recriação”, “transfuncionalização”, “transcrição”, “reimaginação”, todos esses são termos propostos por Haroldo para conceituar sua proposta transgressora de tradução.

tempo, que quanto mais difícil e elaborado o texto poético mais sedutor ele se tornaria para a possibilidade da recriação. Essa noção proposta por ele se mostra um tanto quanto transgressora, uma vez que despreza qualquer subserviência da fatura traduzida ao texto fonte e permite a deliciosa possibilidade de se considerar que por um momento o texto transcrito pode chegar a ocupar o *status* de original.

3. Considerações Finais

Como exposto, tanto a elegia quanto a lírica/mélica eram vistas pelos poetas antigos como gêneros distintos, com características muito bem delimitadas entre si. Sabe-se que Castilho tinha bastante consciência desses parâmetros – sobretudo devido à sua formação ainda fortemente pautada em bases da tradição greco-romana, como a Retórica, que permaneceu presente como coluna vertebral ao longo de todo o Medievo, e à sua frutífera tradução de poetas clássicos. Portanto, traduzir Ovídio parafrasticamente, como pretendeu o tradutor-poeta português, não só deixa entrever o vigor dos clássicos gregos e latinos em pleno moderno século 19, mas também que a tradução dos *Amores* se constituía em meio de Castilho oferecer conscientemente uma resposta em Português à cultura clássica, domando-a, servindo-se do passado clássico pela conversão de Ovídio em poeta lírico.

Além disso, apresentar Ovídio com as vestimentas do século 19, como se o poeta compusesse os seus amores em Língua Portuguesa, foi, no limite, o critério fundamental da tradução de Castilho, já salientado no próprio título: *traducção paraphrastica*, o que dá a entender que lhe importavam sobretudo a interpretação e a apropriação dos temas e motivos versados pelo poeta romano. A infidelidade, então, circunscreve um território de ação para o tradutor português, que, desmedido, busca alçar-se na posição do original, de certo modo lhe tomando o lugar. E, para isso, como já se disse, é mister misturar à reverência, quase cultual, pelo texto original – já que o esforço de traduzir é movido, amiúde, pelo amor que se nutre pelo autor traduzido – a vontade de emular, tomar para si o texto, digeri-lo, afinal, noutra voz. Ora, como viu-se, as opções de Castilho buscavam, conscientemente, resgatar certos princípios teóricos coetâneos à época de Ovídio, mas também põem em cena certo caráter agônico da empreitada do poeta português – e talvez também de todo tradutor –, que parece não só se distanciar de Ovídio, mas também, sobretudo, pervertê-lo, lhe ser, portanto, “infiel”.

Referências

- BARBOSA, Heloísa. Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução: Uma Nova Proposta*. 2. ed. São Paulo, Editora Pontes, 2004.
- BUDELMANN, Felix. Introducing Greek Lyric. In: _____. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 1-18.
- CAMPOS, Haroldo de. Transcrição / organização Marcelo Tápia, Thelma Médicio Nóbrega. Ed. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- CÍCERO, Marco Túlio. De Optimo Genere Oratorum. *Scientia Traductionis*. Florianópolis, n. 10, p. 4-15, 2011. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- FARNELL, George Stanley. *Greek Lyric Poetry*. Nova Iorque, Longmans, Green & Co, 1891.
- HALICARNASSO, Dionísio de. *De Imitatione Fragmenta*. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, p. 49-50.
- NETO, João Angelo de Oliva. Os Amores de Ovídio e suas Recusas. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 347-352, 2000. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73794/77460>>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- OVÍDIO. *Os Amores de P. Ovídio Nasão*. Tradução paraphrastica por António Feliciano de Castilho, seguido pela Grinalda Ovidiana, de José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Publicada em casa do editor – Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858.
- _____. *Amores e Arte de Amar*. Trad., introd. e notas Carlos Ascenso André. São Paulo, Penguin Classics, Cia. das Letras, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica*. São Paulo, Hedra, 2013.
- VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos Amores, de Ovídio. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 2, 2009. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2056>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- WEST, Martin Litchfield. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlim, 1974.

[RECEBIDO 15/03/2018]

[ACEITO 20/08/2018]