

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ADRIANA PEREIRA MARTINS

A METAMORFOSE DE CILA:

UMA TRADUÇÃO DO LIVRO VIII, v. 1-151 DAS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO

JOÃO PESSOA
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ADRIANA PEREIRA MARTINS

A METAMORFOSE DE CILA:

UMA TRADUÇÃO DO LIVRO VIII, v. 1-151 DAS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para a obtenção da Licenciatura em Letras Clássicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), feito sob a orientação do Prof. Dr. Milton Marques Júnior.

JOÃO PESSOA
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M386m Martins, Adriana Pereira.

A metamorfose de Cila : uma tradução do livro VIII,
v.1-151 das *metamorfoses*, de Ovídio. / Adriana Pereira
Martins. - João Pessoa, 2019.

62 f.

Orientador : Milton Marques Júnior.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2019.

1. Metamorfoses. 2. Ovídio. 3. Tradução. I.
Marques Júnior, Milton. II.Título.

UFPB/CCHLA

CDU 81'25

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ADRIANA PEREIRA MARTINS

A METAMORFOSE DE CILA:

UMA TRADUÇÃO DO LIVRO VIII, v. 1-151 DAS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para a obtenção da Licenciatura em Letras Clássicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), feito sob a orientação do Prof. Dr. Milton Marques Júnior.

Aprovado em: ____/____/____

Prof. Dr. Milton Marques Júnior
(Orientador)

Prof. Dr. Erick France Meira de Souza
(Avaliador)

Prof. Dr. Felipe dos Santos Almeida
(Avaliador)

JOÃO PESSOA
2019

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma proposta de tradução dos versos 1-151 do Livro VIII das *Metamorfoses*, de Publius Ovidius Naso, consideradas o *magnum opus* do poeta latino. Dado que julgamos oportuno explicitar seu contexto de produção e suas particularidades quanto a sua forma e a seu tema, a primeira seção do trabalho, “Ovídio e as Metamorfoses”, é dedicada a traçar aspectos pertinentes a autor e obra. Por outro lado, o processo de tradução nos levou a refletir sobre nuances e dificuldades que permeiam o ato de traduzir. Por essa razão, são trazidas na segunda seção, “Reflexões sobre o traduzir”, as considerações de Cyril Aslanov em sua obra *A tradução como manipulação* (2015) e de Umberto Eco em seu *Quase a mesma coisa* (2007). Por fim, propomos uma tradução em versos livres para o aludido excerto, após a qual fazemos constar alguns comentários respeitantes à morfossintaxe e à semântica, suscitados pelo cotejo da tradução com o texto original.

Palavras-chave: Metamorfoses. Ovídio. Tradução.

ABSTRACT

The current essay proposes a translation of verses 1 to 151 of Book VIII of *Metamorphoses*, by Publius Ovidius Naso, considered his *magnum opus* (masterpiece). Taking into account the need to make explicit its production context and its particularities in terms of its form and theme, the first section of the essay, “Ovid and the *Metamorphoses*”, is dedicated to tracing relevant aspects regarding author and work. On the other hand, the translation process led us to reflect on nuances and difficulties which permeate the act of translating. Therefore, in the second section, Cyril Aslanov's considerations are presented “Reflections on translating”, in his book *Translation as manipulation* (2015) along with Umberto Eco's *Saying almost the same thing* (2007). In conclusion, we propose a translation in blank verse of the mentioned excerpt, after which we present some comments regarding the morphosyntax and semantics, raised by the comparison of the translation with the original text.

Key words: *Metamorphoses*. Ovid. Translation.

SUMÁRIO

Introdução	6
1 – Ovídio e as <i>Metamorfoses</i>	8
1.1 – As <i>Metamorfoses</i> : particularidades de uma epopeia	12
1.2 – Panorama conteudístico	15
2 – Reflexões sobre o traduzir	19
2.1 – As manipulações em Aslanov.....	19
2.2 – <i>Quase a mesma coisa</i> , de Eco	24
3 – Tradução do Livro VIII das <i>Metamorfoses</i>, v. 1-151.....	31
3.1 – Tradução: <i>Metamorfoses VIII</i> , 1-151.....	31
3.2 – Comentários à tradução	36
3.2.1 – Questões morfossintáticas	37
3.2.2 – Questões semânticas	46
Considerações Finais	53
Referências	55
Anexo A – Texto original das <i>Metamorfoses VIII</i>, 1-151, de Ovídio.....	57

Introdução

É escopo deste trabalho apresentar uma proposta de tradução do excerto dos versos 1-151 do Livro VIII das *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio. Considerada seu *magnum opus*, a obra é dotada de particularidades de composição que convém serem mencionadas no intuito de fazer notar, ainda que sucintamente, sua natureza e grandiosidade. Por outro lado, dada a complexidade implicada em todo processo de tradução, não nos furtaremos a referir contribuições de teóricos que se dedicaram à apreciação das nuances de tal complexidade e de como estas incidem sobre o produto do trabalho do tradutor.

Para realizar a necessária exploração desses dois aspectos – as particularidades das *Metamorfoses* e a complexidade do traduzir –, optamos por dividir o trabalho em três seções. A primeira será referente ao autor e à obra, a fim de traçar o contexto de produção do texto traduzido e as influências que o perpassam. Pela segunda, exporemos algumas das perspectivas de abordagens atuais sobre tradução, a fim de ressaltar as dificuldades nela envolvidas. Finalmente, da terceira seção constará nossa proposta de tradução com alguns comentários.

Intitulado “Ovídio e as *Metamorfoses*”, o primeiro capítulo do trabalho intenta delinear o contexto histórico e literário da produção ovidiana. Sob o viés histórico, são considerados sobretudo os aspectos sociais e políticos em que o poeta estava inserido: seu lugar na sociedade romana e seu posicionamento quanto ao principado de Augusto, em que produziu. Destacam-se, ainda na primeira seção, a diversidade e as fases das composições de Ovídio.

Desde os poemas de amor até os poemas do exílio, passando pela fase dos poemas longos, traremos um elenco das obras do autor, sem deixar de fazer menção às obras perdidas e às consideradas espúrias. Nessa seção, tem lugar a discussão sobre as particularidades de composição das *Metamorfoses*. A dificuldade de classificar a obra em um dos gêneros antigos, devida em grande parte à tensão entre tema e forma poética, marcante nas discussões sobre o poema ovidiano, será abordada. Em seguida, traçado um panorama conteudístico, será apontada particularmente a posição do excerto escolhido para ser traduzido.

A segunda seção, por sua vez, sob o título “Reflexões sobre o traduzir”, visa a enfatizar a pertinência dos estudos da tradução para despertar crescentemente nos tradutores a consciência da necessidade de quem se dedica a tal ofício se pôr sempre a refletir sobre os critérios e os limites de seu trabalho. Para isso, referiremos as considerações de dois tradutores: Cyril Aslanov e Umberto Eco.

O primeiro, através da obra *A Tradução como manipulação* (2015), logra sugerir a gravidade implicada em fazer uma tradução e as lamentáveis consequências que podem advir de

não se atentar para essa gravidade. Eco, por sua vez, em *Quase a mesma coisa* (2007), coloca-se a abordar as várias facetas do trabalho de um tradutor, intentando ressaltar as dificuldades e riscos nele ensejadas.

Após essas necessárias considerações, faremos a exposição de nossa tradução do trecho mencionado. Optamos por fazê-la em versos livres e brancos, permitindo, a um só tempo, maior liberdade na construção dos sentidos das orações e a possibilidade de o leitor cotejar com o original, com cujos versos nos esforçamos para permitir máxima correspondência. Na última seção, além da tradução, elencaremos comentários que julgamos pertinentes para ressaltar exemplos práticos da complexidade de verter um texto latino ao português. No sentido de ressaltar as perdas que inevitavelmente são geradas no processo tradutório, dissertamos sobre as relações entre o texto de partida e nosso texto de chegada, sob o ponto de vista semântico e morfológico.

Os versos latinos em que nos baseamos para fazer a tradução estão anexados a este trabalho, inclusive com uma proposta de metrficação. Baseamo-nos principalmente na edição crítica de Hugo Magnus (1914). Não deixamos, porém, de consultar e considerar as divergências desta com as edições críticas de John Clarke (1779), Nath Bayley (1818) e Thomas Joy (1823), devidamente referenciadas nos pontos em que foram utilizadas.

1 – Ovídio e as *Metamorfoses*

A produção literária no mundo romano alcançou seu ápice sob o principado de Augusto, nos anos 27 a.C. a 14 d.C. Do início desse período, os dois maiores expoentes na poesia foram Virgílio (70-19 a.C) e Horácio (65-8 a.C.). O primeiro notabilizou-se por compor a *Eneida*, epopeia latina que empreende, por encomenda do próprio Augusto, demonstrar as origens da raça romana e associá-las à família do *princeps*, servindo assim à exaltação do mesmo. O segundo, por sua vez, é reconhecido como um dos mais versáteis poetas da Antiguidade, sobretudo por suas *Odes*, divididas em quatro livros, com temas, extensão e metros diversos.

Praticamente coetâneos do imperador, Virgílio e Horácio exprimem em sua poesia a gravidade requerida de sua geração. Nela, estão patentes os louvores à moralidade tradicional romana: virtude guerreira, civismo, piedade para com os deuses, fidedignidade. Porém, uma vez consolidada a *Pax Augusta*, abre-se caminho para novos poetas ilustrarem outros aspectos da vida. Desta nova fase, a saber, a dos últimos anos do principado augustano, o poeta mais influente à posteridade é Publius Ovidius Naso, Ovídio.

Nascido em 43 a. C., o poeta pertencia a uma família italiana de Sulmona. Integrava, como o pai, a ordem equestre; o que explica o fato de ter conseguido as condições e os recursos para ir a Roma dedicar-se aos estudos. Como era comum entre os filhos de nobres romanos, sua formação esteve centrada no aprendizado dos princípios da *Lex* e da retórica. Fonte preciosa para afirmá-lo é o testemunho de Sêneca *Maior*, que em suas *Controvérsias* refere as habilidades e tendências de Ovídio como orador.¹ O intuito dessa formação, vê-se claramente, era prepará-lo para a carreira política. Com efeito, tal carreira parece ter sido trilhada, pelo menos até certo ponto. É o que nos indica a alusão que o próprio poeta faz, nos *Tristia* 4, 10, a ter ocupado postos, até chegar ao cargo dos *tresviri*, ainda jovem. Mas pessoalmente almejava se dedicar a afazeres outros que não os políticos:

“E fui uma parte dos *tresviri*.
Restava a cúria. A medida foi fechada com chave.
Aquele ônus era maior que nossas forças.
Não suportava o corpo, nem a mente foi apta ao labor,
E eu era fugaz da ambição inquieta.
E as irmãs aônias persuadiam de atingir os seguros
Ócios, sempre amados em meu pensar. (*Tristia* 4, 10, 34-40)²

¹ Cf. *Controvérsias* II, 2, 12.

² Tradução nossa do original: *eque viri quondam pars tribus una fui. / curia restabat. clavi mensura coacta est, / maius erat nostris viribus illud onus. / nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori, / sollicitaeque fugax ambitio- nis eram, / et petere Aoniae suadebant tuta sorores / otia, iudicio semper amata meo.*

Esse trecho ilustra, por um lado, o enfatiamento do poeta com a carreira política que trilhava, já à iminência de chegar ao Senado; e por outro lado seu fascínio pelo domínio das irmãs aônias, as Musas, que o persuadiram a dedicar-se à poesia, o que na verdade sempre teve em mente. A partir de então, Ovídio interrompe o seu *cursus honorum* e se ocupa de enriquecer a própria cultura, seja estudando em Atenas, seja aproximando-se de literatos que lhe eram contemporâneos (como Horácio e Propércio). Suas habilidades provavelmente lhe valeram para obter o patrocínio de Marcus Valerius Messalla Corvinus, que à época já formara a seu redor um grupo de poetas financiados. É este o início da produção ovidiana, que, como faz notar Katharina Volk (2010, p. 6), pode ser dividida em três fases.

A primeira etapa das obras de Ovídio pode ser chamada de Poemas de Amor (*Love Poems* - *ibid.*, p. 7). Distinguem-na o metro utilizado e os temas escolhidos pelo poeta. O dístico elegíaco é tomado como forma dos versos de todas as obras dessa fase. Tendo o amor como tema, Ovídio compõe vários poemas, reunidos em cinco livros. A escolha de metro e tema, forma e conteúdo, é artisticamente relatada nos *Amores* 1,1, em que se explica, em metalinguagem, a razão de ser usado o dístico elegíaco (um verso hexâmetro seguido de um pentâmetro) e de ser cantado o Amor. Segundo a elegia, é a intervenção do próprio Cupido que define a *materia* e o *modus* em que o poeta comporá.

Os *Amores* iniciam a sequência dos Poemas de Amor. Quanto ao conteúdo, contam-se sobretudo as experiências amorosas da *persona* elegíaca com certa amante chamada Corinna. Sua datação é difícil de precisar, em virtude de ter havido, ainda na época de Ovídio, duas edições suas, das quais só a segunda nos chegou. Provavelmente os poemas foram compostos por volta de 20 a.C., quando teriam sido organizados na primeira edição, agrupados em cinco livros. Mais tarde, as elegias foram reorganizadas em três livros e, ao que indicam as referências que há nelas mesmas³, incrementadas para a segunda edição (VOLK, 2010, p. 27). Embora não seja possível determinar o ano da última edição, é provável que se tenha dado na última década anterior à era cristã.

Aos *Amores*, seguem-se as *Epistulae Heroidum* (Cartas das mulheres dos heróis) ou *Heroides*. Compostas certamente na década imediatamente anterior à era cristã, essas elegias são epístolas entre mulheres famosas da Antiguidade e seus amados. As 15 primeiras são cartas de mulheres, principalmente esposas de heróis, para seus homens que estão distantes ou as abandonaram: Penélope (para Ulisses), Fílis (a Demofonte), Briseida (a Aquiles), Fedra (a Hipólito), Enone (a Páris), Hipsípila (a Jasão), Dido (a Eneias), Hermíone (a Orestes), Djanira

³ A informação nos é dada pelo próprio poeta, através do epigrama inicial dos *Amores* (Cf. OVIDIUS, 1820, p. 2).

(a Hércules), Ariadne (a Teseu), Cànace (a Macareu), Medeia (a Jasão), Laodâmia (a Protesilau), Hipermnestra (a Linceu) e Safo (a Faonte). As seis últimas consistem em três correspondências entre um herói e sua amada: a carta de Páris a Helena e sua resposta, a de Leandro a Hero e sua resposta, e a de Acôncio a Cídipe e sua resposta.

Sem sair do âmbito dos Poemas de Amor, Ovídio constrói três obras aos moldes de poesia didática, embora em dísticos elegíacos e não em hexâmetros, como era habitual. A mais antiga é provavelmente *Medicamina faciei femineae* (*Cosméticos para a face feminina*), da qual nos chegaram apenas 100 versos. Nela, ensina-se às mulheres a necessidade de ornar-se para seduzir mas também se lhes dão lições culturais.⁴

Segue-se a *Ars Amatoria* (*Arte de Amar*), um grupo de três extensos poemas, inspirados nos elementos da poesia didática e épica, em que o poeta se põe a ensinar homens e mulheres a como amar. O primeiro livro (em 772 versos) e o segundo (746 versos) foram compostos para instruir os homens. As mulheres, por sua vez, são introduzidas na arte de amar pelo terceiro livro (com 812 versos).

O último dos poemas didáticos amatórios e dos Poemas de Amor de Ovídio é *Remedia Amoris* (*Remédios de Amor*). Trata-se de um só poema, composto de 814 versos, em que se pretende ensinar os meios que os homens têm à sua disposição para libertar-se de paixões indesejadas, de atrações inesperadas. A forma final do poema, construído igualmente com dísticos elegíacos, foi dada certamente antes de 2 d.C.

Estabelecida já sua fama entre os leitores romanos, Ovídio passa a compor obras já dotadas de marcas suficientes para serem classificadas em uma segunda fase: os *Fasti* e as *Metamorphoses*. As distinções não são principalmente métricas, pois também nesta fase servir-se-á do dístico elegíaco, mas são sobretudo temáticas e estruturais. Passa a compor poemas mais longos e de argumento mais grave. Dizemos “mais grave” por se tratarem de temas caros à tradição romana, religiosa e também cívica. Com as duas obras que integram tal fase, ambas publicadas até 8 d.C., o poeta parece esforçar-se para alcançar o ápice de sua produção. A esta fase, a segunda da produção ovidiana, Katharina Volk (2010, p. 11) denomina Poemas Longos (*Long Poems*).

Dos *Fasti* (*Fastos*), subsistem seis livros. Trata-se de um calendário poético de festividades e feriados romanos. Cada livro versa sobre as datas de um mês, o que dá margem a deduzir que, provavelmente, o intuito do autor fora compor 12 livros (um para cada mês do ano)

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 9.

ou então que, se o fez, o passar do tempo fez que se perdessem os seis restantes.⁵ Os meses que temos elencados nos *Fasti* são: Janeiro (em 724 versos), Fevereiro (864 versos), Março (884 versos), Abril (954 versos), Maio (734 versos) e Junho (812 versos). As datas não são enfadonhamente enunciadas uma após outra. Na verdade, o poeta as enriquece, no intuito de explicá-las, com comentários astrológicos, mitológicos, etimológicos, históricos e técnicos.

Entretanto, o *magnum opus* de Ovídio são seus *Metamorphoseon Libri* (Livros das Metamorfoses), quinze livros em que o poeta reuniu por volta de 250 mitos, sob o aspecto das transformações, das metamorfoses neles ocorridas. Ao fazê-lo, Ovídio se insere numa tradição de mitografia e epopeia que remonta ao próprio Homero, passa pela tragédia grega, pelos épicos helenísticos e também por seus predecessores romanos, como Virgílio. Assim, conta e reescreve muitos passos da mitologia antiga, enfrentando o desafio de dar unidade a esse ajuntamento, de modo a torná-lo um único *carmen perpetuum* (*Metamorfoses* 1,4). Além da diferença temática, as *Metamorfoses* distinguem-se ainda pela forma escolhida pelo poeta. Os 15 livros são compostos em hexâmetros dactílicos. Com as *Metamorfoses*, encerra-se a fase de Poemas Longos da produção ovidiana.

A última das etapas da produção ovidiana é toda dedicada à composição em dísticos elegíacos. O que a diferencia, porém, das demais fases é a recorrência de um tema em redor do qual são compostas as elegias: o exílio. A *persona* que se expressa nos poemas desta fase foi exilada de Roma e vive em Tômis, antiga Dácia, atual Constança (Romênia). Há discussão sobre se tal exílio de Ovídio seria historicamente real e não mera ficção poética. Não pretendemos aqui nos deter na abordagem dessa questão. Basta-nos salientar que, seja como for, o exílio está presente nas três obras que compõem essa etapa, de modo que Katharina Volk (2010, p. 15) a chama Poemas do Exílio (*Exile Poems*), que são: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

A obra *Tristia* (*Tristezas ou Poemas Tristes*) é um conjunto de vários poemas divididos em cinco livros, todos publicados entre 8 e 12 d.C., constituindo a primeira parte do exílio. São elegias individuais, compostas com a voz de uma primeira pessoa que parece falar de si mesmo e de sua história. O primeiro livro, em seus onze poemas, narra a partida da *persona* de Roma para Tômis. O livro dois consiste num só poema, de 578 versos, endereçado a Augusto em defesa da *Ars Amatoria*. Os demais 28 poemas, distribuídos em três livros, expressam a situação da *persona* como exilada, suas dificuldades, sofrimentos e reflexões.

⁵ Nos *Tristia*, o poeta menciona que seu trabalho foi interrompido, quando já compusera seis dos livros. (*Tristia* II, 549-554).

As *Epistulae ex Ponto* (*Cartas do Ponto*), por sua vez, são elegias organizadas em quatro livros. Foram publicadas na segunda parte do exílio: os livros de um a três entre 12 e 13 d.C.; o livro quatro somente veio a público após a morte do poeta. Nelas, o poeta empreende mais uma vez compor dísticos elegíacos no gênero epistolar, a que já se dedicara desde as *Heroides*. Mas agora retorna ao mesmo gênero para tratar do exílio da *persona*.

Como derradeira obra dos Poemas do Exílio, temos *Ibis*. Trata-se de um só poema constituído de 644 versos, construídos em dísticos elegíacos. A temática do exílio permanece presente. É, porém, curiosa a maneira que o poeta escolhe para abordá-la: a depreciação de um amigo, de nome Íbis, que o tinha traído e contribuído para seu exílio. Os primeiros 248 versos são os impropérios propriamente ditos a Íbis. A segunda parte do poema elenca uma série de catástrofes ocorridas na mitologia que a *persona* deseja que recaiam também sobre Íbis.

Sobre as obras de Ovídio, além das três fases da produção ovidiana elencadas por Volk, é preciso ainda mencionar que o decurso dos séculos trouxe duas lamentáveis consequências ao seu conhecimento. A primeira delas foi que algumas de suas obras se perderam. É o caso de uma tragédia por ele composta, intitulada *Medea*, que o próprio poeta menciona nos *Amores* 2,18, além de ser citada por outros autores latinos.⁶ Também teria se perdido uma tradução sua dos *Phaenomena*, de Aratus, obra sobre astronomia muito popular em Roma, tanto que chegou a ser traduzida também por Cícero.

A segunda consequência é que os pósteros atribuíram a Ovídio certas obras que os acadêmicos hoje creem espúrias. Podem ser citadas como exemplos três obras que fazem parte desse grupo. *Halieutica* é um fragmento em que constam 134 hexâmetros, versando sobre a arte de pescar. Há também *Nux*, construído pela personificação de uma noqueira, em 182 versos compostos em dísticos elegíacos. Por fim, foi-lhe atribuída a *Consolatio ad Liuiam*, em que a *persona* consola a imperatriz Lúcia pela morte de seu filho. Como afirma Katharina Volk (2010, p. 19): “As razões para considerar essas obras espúrias incluem anomalias métricas e linguísticas, enquanto que a *Halieutica* em particular também tem seus defensores, que apesar de tudo acreditam ser uma obra ovidiana”.⁷

1.1 – As *Metamorfoses*: particularidades de uma epopeia

Como é das *Metamorfoses* o trecho cuja tradução propomos neste trabalho, convém que nos detenhamos em lhes ressaltar alguns aspectos referentes à composição, tema e forma poética utilizada por Ovídio.

⁶ Katharina Volk (2010, p. 18) afirma que citam a *Medea*, de Ovídio: Sêneca Maior, Tácito e Quintiliano.

⁷ Carli (2017, p.8), por exemplo, é da opinião de que *Halieutica* e *Ibis* são de fato obras ovidianas.

Uma reflexão acerca do conteúdo e da forma das *Metamorfoses* desperta questões que estão ainda e provavelmente não deixarão de estar em lide. A clareza com que os moldes poéticos se mostram épicos a um seu leitor contrasta com o não seguimento das habituais implicações dadas por tal classificação. Com efeito, os hexâmetros dactílicos, a longa extensão, o proêmio e as fórmulas de transição entre os episódios fariam que o poema fosse julgado imediata e inegavelmente como uma epopeia. A essa configuração, entretanto, parecem se opor traços in-comuns, para não dizer desusados, nos paradigmas épicos.

Desses traços, um dos que mais gera discussão é a unidade narrativa das *Metamorfoses*. Até então, tal unidade seria garantida nas epopeias por um argumento construído em torno de um só herói: assim determinavam os moldes homéricos. Tal princípio não encontraria respaldo na obra de Ovídio, dado que careceria deste herói para lhe assegurar a unidade. Com efeito, nos 15 livros, narram-se vários mitos sem que haja um protagonista único. Em virtude disso, como afirma Joseph Solodow (1988, p. 9-10), os estudiosos de Ovídio se dedicaram a analisar a estrutura das *Metamorfoses*, procurando identificar elementos de articulação e unificação do poema. Desses intentos, resultaram propostas de solução, como a de Wade Stephens, segundo a qual seria o Amor o elo de unidade da obra; ou a de V. Buchheit, para quem tal elo seria o sentido do universo ordenado a Roma.

Katharina Volk, em contrapartida, prefere partir do proêmio da obra, no qual está contida a proposição do poeta, pela qual a epopeia expressa o tema a ser cantado.⁸ As *Metamorfoses* iniciam:

O espírito leva a narrar formas transformadas em novos
corpos; deuses, os planos meus (pois vós também as transformastes)
inspirai e desde a origem primeira do mundo
até os meus tempos fazei sair um canto ininterrupto! (*Metamorfoses I, 1-4*)⁹

Apenas quatro versos introduzem o longo poema de 15 livros. Embora poucos, neles já está anunciado o fio condutor de toda a narração. Não será um herói ou um evento. Trata-se de uma unidade temática. Seus versos pretendem narrar toda a história, desde o mais remoto início do mundo até os tempos do poeta, sob um aspecto específico. Serão transformações: as formas transformadas em novos corpos. À audaciosa pretensão, acresce-se ainda um desafio: narrá-las de modo a parecerem um canto ininterrupto, conectando de alguma maneira os episódios entre si. Os elos entre as cenas são de diferentes naturezas: cronológica, genealógica, mitológica.

⁸ Cf. VOLK 2010, p. 11.

⁹ Tradução nossa do original: *Īn nōvā fērt ānīmūs mūtātās dīcērē fōrmās / cōrpōrā; dī, coēptīs (nām vōs mūtāstīs ēt illās) / ādspīrātē mēīs prīmāque āb ōrīgīnē mūndī / ād mēā pērpētūūm dēdūcītē tēmpōrā cārmēn!*

Com as disputas sobre a unidade narrativa, nasce também a querela sobre a categorização do poema em um gênero literário. Com efeito, se ao poema faltariam elementos que o levassem ao status de épico, será preciso categorizá-lo em outro gênero. Essas abordagens consideram inadequada a classificação das *Metamorfoses* como epopeia. É o caso de Zélia de Almeida Cardoso, que, em virtude dos traços sentimentais que nelas constam, julga preferível categorizá-las como poema lírico: “Preferimos, portanto, considerá-lo como poema lírico: uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade.” (CARDOSO 1989, p. 81).

A esse respeito, contudo, há os que asseveram o caráter épico das *Metamorfoses*, não sem ressaltar-lhes as particularidades. Volk, por exemplo, se posiciona no sentido de que a obra seja um épico deliberadamente “não virgiliano”, indicando que Ovídio se inseriria na tradição épica pondo-se precisamente em relação de certo distanciamento com Virgílio, já consagrado como paradigma de composição épica latina à época da confecção das *Metamorfoses*. Ressalta, inclusive, que muitos estudiosos chegam mesmo a considerá-las um épico antivirgiliano.¹⁰

Em direção semelhante, Stephen Harrison faz notar que a única obra não elegíaca que sobreviveu do corpus ovidiano já é mais geralmente considerada epopeia pelos estudiosos em virtude de suas características claramente épicas.¹¹ Na verdade, o autor afirma categoricamente que essa é uma questão já superada:

Os críticos costumavam debater se as *Metamorfoses* eram um épico no geral; porém estudiosos mais recentes têm assumido corretamente que nelas se identificam critérios épicos (poema longo, em hexâmetros e tratando de tema mitológico) e têm focado na questão mais frutuosa: precisamente como as *Metamorfoses* negociam sua complexa posição dentro da tradição de um épico hexamétrico. (HARRISSON 2006, p. 87, tradução nossa)

Identifica ainda que a obra está repleta de influências e intertextualidades. Se está inserida na tradição de épicos longos que remonta a Homero, também não deixa de ser constituída de narrativas curtas e descontínuas aos moldes de Calímaco. Por um lado, veem-se a brevidade do próêmio (como nas *Argonáuticas*, de Apolônio), o tema das transformações e os catálogos mitológicos, próprios da tradição helenística; por outro, é possível notar a sutil presença do estilo de narrativa cosmogônica de Empédocles e Lucrécio.

¹⁰ Cf. VOLK 2010, p. 13.

¹¹ Cf. HARRISSON 2006, p. 87.

As particularidades, portanto, das *Metamorfoses* parecem não ser suficientes para as elencarmos em outra categoria genérica senão a épica, uma vez que, ao compô-las com as características formais próprias à epopeia, o poeta deliberadamente se filia à tradicional ideia de poema épico, unindo-se a Homero, Hesíodo e Virgílio como compositor de tal gênero. O que o distingue, porém, da tradição é precisamente o que o torna original, reunindo temas e influências até então ainda não consagradas à épica.

Feitas tais considerações, é mister abordar o conteúdo das *Metamorfoses*. Em linhas gerais, o poema é composto como uma narrativa com verbos em terceira pessoa. Seu narrador conta sequencialmente diferentes histórias envolvendo transformações, sempre de alguma maneira articuladas entre si. Como já se mencionou, são por volta de 250 histórias narradas em 15 livros. No intuito de enxergá-las panoramicamente, Katharina Volk propõe uma divisão em três blocos de cinco livros.¹² O primeiro bloco, constituído dos Livros I a V, trataria dos feitos dos deuses. Os Livros VI a X, por sua vez, narraria as aventuras dos heróis. Finalmente, os Livros XI a XV consistiriam em um conjunto de contos sobre meros homens, ponto em que discordamos da autora, em virtude de haver nesses livros também narrações referentes a heróis.

1.2 – Panorama Conteudístico

Como dissera no proêmio, o poeta faz partir seu canto desde a origem primeira do mundo. Imediatamente ao proêmio, segue-se a narração da Cosmogonia (Livro I, 5-88), do Mito das Idades (v. 89-150), da Gigantomaquia (v. 151-162), do Concílio dos deuses sobre Licáon (v. 163-261), do Dilúvio (v. 262-312), de Deucalião e Pirra (v. 313-415), da geração dos seres vivos e morte de Píton (v. 416-451), de Apolo e Dafne (v. 452-567), de Io (v. 568-750) e de Faetonte (751-779), com que se encerra o Livro I.

O Livro II, o mais extenso do bloco, começa com a continuação do mito de Faetonte (v. 1-400) e a narração dos seguintes mitos: Calisto (v. 401-530), Apolo e Corônis (531-675), Mercúrio e Bato (v. 676-707), Mercúrio e Aglauro (v. 708-832) e Europa (v. 833-875). A Chegada de Cadmo (Livro III, 1-137) inicia o Livro III, em que são também narrados os seguintes episódios: Acteon (v. 138-250), Sêmele (v. 251-313), Tirésias (v. 314-338), Eco e Narciso (v. 339-510) e Baco e Penteu (v. 511-731).

No Livro IV, cantam-se as histórias das filhas de Mínias (v. 1-54), de Píramo e Tisbe (v. 55-166), de Marte e Vênus (v. 167-189), de Sol e Leucotéia (v. 190-256), de Sol e Clítia (v. 256-270), de Salmacis e Hermafrodito (v. 271-388); em seguida, dá-se continuação à história

¹² Cf. VOLK 2010, p. 11.

das filhas de Mínias (v. 389-415), e se narram também os mitos de Atamante e Ino (v. 416-562), transformação de Cadmo (v. 563-603) e Perseu (v. 604-804). O Livro V se inicia com a sequência da história de Perseu (v. 1-249), à qual se seguem os mitos de Minerva e Hipocréne (v. 250-294), Piérides contra as Musas (v. 295-316), Tifeu (v. 317-340), Rapto de Prosérpina (v. 341-408), Ciane (v. 409-437), Estélio (v. 438-461), Aretusa (v. 462-508), Ceres e Júpiter (v. 509-532), Ascáfalo (v. 533-550), Sereias (v. 551-563), Divisões do ano (v. 564-571), Continuação do mito de Aretusa (v. 572-641), Triptólemo (v. 642-661), Julgamento das ninfas do Hélicon (v. 662-678).

No Livro VI, há os mitos de: Minerva e Aracne (v. 1-145), Latona e Níobe (v. 146-312), os camponeses da Lícia (v. 313-381), Apolo e Mársias (v. 382-400); Pélops (401-411); Tereu, Procne e Filomela (v. 412-674); Erecteu, Bóreas e Orítias (v. 675-721). No Livro VII, estão contidos os mitos de Jasão e Medeia (v. 1-403), Teseu e Egeu (v. 404-452); A embaixada de Céfalos a Egina (v. 453-865). O Livro VIII se constitui do encerramento da embaixada de Céfalos (v. 1-5) e dos mitos de Minos e Cila (v. 6-151), Dédalo (v. 152-259), o Javali Caledônio e Meleagro (v. 260-546), Aqueloo e Perimele (v. 547-610), Filêmon e Báucis (v. 611-727) e Erisictão (v. 725-887). O Livro IX traz os mitos de Aqueloo e Hércules (v. 1-97), Hércules e Nesso (v. 98-133), a morte de Hércules (v. 134-272), Alcmena e Galante (v. 273-323), Dríope (v. 324-393), Iolau e os filhos de Calíroé (v. 394-449), Bíblis (v. 450-665), Ífis e Iante (v. 666-797). Através do Livro X, o poeta expõe a história de Orfeu e sua canção: Orfeu e Eurídice (v. 1-85), as árvores metamorfoseadas e Ciparisso (v. 86-142), Ganimedes e Jacinto (v. 143-219), Os Cerastas e as Propétides (v. 220-242), Pigmalião (v. 243-297), Mirra (v. 298-518), Vênus, Adônis e Atalanta (v. 519-739).

O Livro XI se inicia com a continuação da história de Orfeu e de Midas (v. 1-84), momento em que é contado o episódio da morte de Orfeu. Narram-se em seguida a fundação de Troia (v. 194-220), Peleu e Tétis (v. 221-265), Peleu e Ceix (v. 266-409), Ceix e Alcíone (v. 410-748) e Esaco (v. 749-795). Segue-se o Livro XII, contendo os mitos da preparação para a Guerra de Troia (v. 1-63), Aquiles e Cicno (v. 64-145), Cenis (v. 146-209), a batalha entre os lápitas e os centauros (v. 210-579) e a morte de Aquiles (v. 580-628).

O conteúdo do Livro XIII, o mais extenso de todo o poema, principia pela narração da disputa entre Ajax e Ulisses (v. 1-398), à qual se segue o saque de Troia e o lamento de Hécuba (v. 399-575), Mêmnon (v. 576-622) e a Pequena Eneida, com a história de Eneias (v. 623-737), de Galateia e Polifemo (v. 738-897) e de Glaucos e Cila (v. 898-968). A Pequena Eneida é continuada no Livro XIV, com a segunda parte da história de Glaucos e Cila (v. 1-74) e a viagem

de Eneias (v. 756-608). Em seguida, trata-se da fundação de Roma, referindo os mitos de Pomona e Vertumno (v. 609-771) e de Rômulo (v. 772-851). O último dos livros das *Metamorfoses* trata das histórias de Miselo (v. 1-59), Pitágoras (v. 60-478), Egéria e Hipólito (v. 479-546), Cipo (v. 547-621), Esculápio (v. 622-744), Júlio César (v. 745-870). Ao fim do Livro XV, está o epílogo do poema (v. 871-879) composto por Ovídio.

Entretanto, em meio a toda essa diversidade de que se compõem as *Metamorfoses*, faz-se mister que salientemos de modo particular o episódio cuja tradução propomos neste trabalho. Trata-se do trecho que se estende do verso 1 ao 151 do Livro VIII. Nele, o rei cretense Minos está a atacar Mégara, então governada por Niso. Tal história não se insere no conjunto das narrações ovidianas sem um elo com os mitos que a precederam. Integra, antes, a narrativa do conflito entre Creta e Atenas.

Tendo mencionado o reencontro e reconhecimento de Teseu pelo pai Egeu (*Metamorfoses* VII, 404-456), rei de Atenas, o poeta passa a narrar o desejo de Minos de vingar-se pela morte de seu filho Andrógeo, que, conforme aponta Pierre Grimal:

Notável em todas as modalidades atléticas, veio participar nos concursos promovidos em Atenas por Egeu, e aí venceu todos os concorrentes. Invejoso, Egeu mandou-o combater o touro de Maratona, que infestava a região, e Andrógeo sucumbiu. (GRIMAL 2011, p. 25)

Em virtude do artil de Egeu, Minos decide travar guerra contra Atenas. Inicialmente, busca fazer alianças com povos gregos (*Metamorfoses* VII, 459-468). Dirige-se às ilhas de Anaphe e Astipaleia, depois a Míconos, Siro, Serifon, Paros e Sífnos. Consegue tomá-las por aliadas. Entretanto, negaram-lhe aliança as ilhas de Oliaros e Dídime, Tenos e Andros, Giaros e Peparetos e especialmente Egina, então regida por Éaco (Cf. *Metamorfoses* VII, 469-489).

Os atenienses, por sua vez, também se mobilizam para selar suas alianças. Nesse intuito, Céfalos é enviado como embaixador a Egina para reafirmar a forte aliança já existente entre as duas cidades. Na ocasião da embaixada de Céfalos a Egina (Cf. *Metamorfoses* VII, 490 – VIII, 5), têm lugar o mito de origem dos Mirmídonos e o dos amores de Céfalos e Prócris. O Livro VIII principia por contar o retorno de Céfalos a Atenas, com os filhos de Éaco, após o rei de Egina lhes ter confirmado a coalizão (Cf. *Metamorfoses* VIII, 1-5).

Em seguida, o enredo já mostra Minos em guerra. Na verdade, trata-se do único episódio narrado, nas *Metamorfoses*, da guerra propriamente dita entre Creta e Atenas. Os versos 6-151 relatam a investida de Minos contra Mégara. Governada pelo rei Niso e aliada de Atenas, Mégara foi o caminho escolhido por Minos para alcançar a terra de Egeu, sem aportar diretamente nela. Os megarenses, também chamados léleges, não poderiam vir a ser derrotados, pois seu rei

possuía como garantia de invencibilidade uma madeixa purpúrea na cabeça. Por essa razão, embora transcorridos muitos dias, nenhum lado vencia a guerra.

Nesse ínterim, a filha do rei megarense, a princesa Cila, sempre observava os embates do alto de uma torre e apaixonou-se por Minos, vendo-o combater. Movida por essa paixão, ela espolia o pai da madeixa purpúrea que lhe garantia a vitória e entrega o reino a Minos, que horrorizado com o crime a recusou. O episódio se encerra com a partida de Minos rumo a Creta e a metamorfose de Cila em uma ave: *ciris*.

Antes, porém, de apresentarmos uma proposta de tradução desse trecho, cumpre esboçar algumas reflexões sobre a arte de traduzir, segundo aspectos ressaltados por dois teóricos. Levaremos em conta, por um lado, as considerações de Umberto Eco em sua obra *Quase a mesma coisa* e, por outro, as de Cyril Aslanov em *A tradução como manipulação*.

2 – Reflexões sobre o traduzir

O advento e o crescimento dos Estudos de Tradução têm levado aqueles que se dedicam à prática tradutória a refletir cada vez mais sobre as nuances envolvidas no processo e no resultado de seus trabalhos. Julgamos pertinente expor alguns dos aspectos sobre que têm se debruçado os tradutores e tradutólogos de modo a ressaltar, ainda que resumidamente, as dificuldades, os riscos e possibilidades implicados na realização de traduções.

As duas obras cujas considerações referiremos neste capítulo foram compostas por tradutores que, além de terem se dedicado ao ofício de tradução, têm em seus escritos a marca de refletir sobre esse ofício, conjugando teoria e prática: Cyril Aslanov, de quem utilizaremos a obra *A tradução como manipulação* (2015), e Umberto Eco, a quem devemos a composição do célebre *Quase a mesma coisa* (2007).

A grande distinção entre as duas abordagens veio bem a propósito, em virtude de contemplarmos aspectos muito distintos da tradução. Em Aslanov, estão ressaltados sobretudo os riscos que envolvem o trabalho de tradução e as tentações em que o tradutor pode cair, de modo a trair o seu ofício. Em Eco, embora também estejam insinuados os mesmos riscos, o foco passa a ser explorar as muitas questões envolvidas no processo de tradução e um passeio reflexivo pelo mundo de possibilidades que se apresenta diante do tradutor, de modo a lhe oferecer caminhos para tomar as decisões que lhe cabem.

Mostra-se, como se verá, um ponto comum entre as duas abordagens: o encarar a tradução como uma negociação. A diferença é que Aslanov se atém à análise de como essa negociação foi, muitas vezes, viciada na história da tradução, salientando que a relação entre texto de partida e texto de chegada se estabeleceu como forma de manipulação, devida a certa má-fé do tradutor. Eco, por seu turno, tende a ressaltar os diferentes vieses dessa negociação para oferecer ao tradutor alguns critérios que a pautem.

2.1 – As manipulações em Aslanov

Cyril Aslanov inicia sua *A tradução como manipulação* (2015) com a proposta explícita de: “analisar o ato da tradução como uma difícil negociação entre uma *transparência ideal* e a *tentação de enganar o leitor* que não tem acesso ao texto original” (ASLANOV, 2015, p. 11, grifo nosso). Sua abordagem, como prenunciada nesse preâmbulo, se detém em analisar situações concretas na história das traduções em que a “tentação de enganar o leitor” sobrepujou de alguma maneira a “transparência ideal”. Aos efeitos dessa tentação, ele se refere durante toda a

obra como certa manipulação do texto original por parte do tradutor. Como abordaremos mais à frente, porém, esse termo não é tomado numa acepção pejorativa.

Aslanov, embora não o explicita em sua obra, sugere que suas considerações se atêm sobretudo à apreciação de traduções de obras literárias e compreende o trabalho do tradutor como verdadeira atividade poética. Nesse sentido, tece sua crítica aos tradutores a quem chama “fiéis”, pois o resultado do trabalho desses se apresentaria como “rebarbativo e incompleto” (*id.*, p. 12). Para evitar que se caia na vileza de tal produto, conclui que a manipulação é a única estratégia para trazer à tona o texto que, desde a decodificação do idioma original realizada pelo tradutor, estaria relegado ao “limbo da interlíngua” (*ibid.*).

A princípio obscura, a expressão é depois retomada de modo mais explicado por Aslanov: “o tradutor oscila na interlíngua que constitui a terra de ninguém entre as duas línguas – ou entre as três, quando se trata de uma tradução de tradução. Nesse espaço escabroso entre as línguas, o tradutor manipula não só o leitor, mas também o próprio texto” (*id.*, p. 14).

Notando que o leitor poderia facilmente associar à discussão sobre os *traduttori traditori*¹³ sua oposição à pretensa fidelidade de alguns tradutores, Aslanov esclarece que a “manipulação” por ele proposta não se trata de traição, senão de encontrar uma maneira de fazer que o leitor aceite o texto que tem em mãos. Desse expediente, não estariam livres nem mesmo os autores que vertem a outras línguas suas próprias obras, em virtude de que, mesmo eles, têm de se dar pelo menos a corrigir e revisar o texto, quando não de realmente manipulá-lo.

A razão dessa necessidade de manipular se encontra na constatação de que cada língua tem sua particularidade: “uma língua dita certo tom, certo jeito que é irredutível em outra língua” (*id.*, p. 13). Evidentemente – e Cyril o ressalta –, quando um tradutor se põe a verter a obra de outro autor, agrava-se ainda mais o distanciamento dos sentidos originalmente almejados. Mas, para Aslanov, é igualmente digno de menção o fato de que mesmo a autotradução é de certo modo refém deste distanciamento. Pois, desde a composição original até o momento da tradução, inevitavelmente já se terão realizado mudanças no próprio autor.

Resta, porém, saber: em que consiste a manipulação defendida por Aslanov? O que exatamente ele toma sob essa designação? Desses necessários esclarecimentos, o autor se ocupa já no Preâmbulo de sua obra. Partindo de uma analogia com as “farmácias de manipulação” e a “manipulação genética”, ressalta que seu propósito é tomar a palavra numa acepção mais próxima desse emprego, em vez de usá-la com o viés negativo que mais geralmente lhe atribuímos.

¹³ “Tradutores, traidores”: a expressão, como o próprio Aslanov (2015, p. 19) refere, teria sido primeiramente empregada por Joachim Du Bellay, que possuía uma postura de ceticismo com relação à tradução.

Define que nessa prática de tradução: “o tradutor interfere no processo de produção do texto, atribuindo-se prerrogativas e responsabilidades que deveriam tocar só ao autor” (*id.*, p. 15). Consequentemente, encara como “impostura” com relação ao leitor que o tradutor realize seu trabalho a partir de outra tradução, pois o risco de o distanciamento encaminhar-se para erros é ainda maior.

Delineiam-se, em todo caso, duas dimensões do ofício tradutório: a dificuldade e a liberdade. Aquela é devida à impossibilidade de produzir a transparência ideal que o tradutor pretenderia alcançar: as diferenças entre as línguas e as limitações envolvidas o impedem. Esta é possibilitada pela variedade das opções que se põem à vista do tradutor, de modo a lançá-lo a uma escolha entre elas.

As considerações de Aslanov dão conta ainda de que a manipulação não se faz presente apenas na tradução das partes da obra, na interpretação e versão de suas frases e palavras, mas também está patente até na forma com que a obra, como um todo, é deliberadamente apresentada pelo tradutor. Às vezes, quer se fazer crer que uma tradução é em realidade o original; outras vezes, textos originais se fingem de traduções de obras e de escritores de autoridade; outras ainda fazem que “versões de segunda mão” sejam tidas por traduções diretas do original.

O autor estende ainda mais sua abordagem, incluindo-lhe a prática de tradução oral e simultânea, que designamos mais habitualmente de “interpretação”. Em virtude da exigência de uma eficácia imediata para esse contexto, ocorre então a manipulação. Curiosamente, nesse caso, Aslanov afirma: “o tradutor oral está quase condenado à traição por distorção do discurso, ou seja, por omissão de palavras que o código cultural dos interlocutores não permite expressar inteiramente” (Cf. 2015, p. 17, grifo nosso). Note-se que o conceito de traição é aqui associado a essa classe de tradutores. Mesmo que tenha usado ironicamente, julgamos que o autor, ao fazê-lo, permitiu que o leitor terminasse aproximando seu conceito de manipulação ao de traição, de que ele buscara se afastar.

Estaria por trás dessa manipulação uma atitude, deliberada ou não, do tradutor de dominar outras pessoas com o conhecimento linguístico. Essa percepção é exposta pelo próprio Aslanov como o aspecto sob o qual ele observa os processos de manipulação em toda *A Tradução como manipulação*. O domínio exercido pelo tradutor, que nesse caso se portaria como superior ao público para o qual traduz, é inerente a seu ofício e necessariamente desemboca em uma fraude. Entretanto, o autor alerta que seu propósito é ressaltar os casos em que essa atitude é deliberada e acompanhada de “má-fé”, entendida como engano não só aos outros, mas também a si mesmo.

Aslanov ressalta as diferenças entre os tratamentos dados pelos tradutores do Antigo Testamento aos textos de diferentes gêneros. Ao Pentateuco, primeira parte da Bíblia, com características mais legalistas, deu-se na tradução igual teor legalista. Aos livros proféticos e poéticos, porém, não se deixou de conferir uma tradução preocupada com os aspectos estéticos e literários. De tal tratamento dado ao segundo grupo de livros, resultaram divergências de sentido quanto à literalidade dos originais hebraicos. As diferenças geraram muitas discussões na Antiguidade e motivaram ora outras traduções para o grego, ora comentários críticos ao texto dos Setenta.

Segundo Aslanov, foram essas mesmas versões do texto feitas pelos Setenta que mais tarde serviram para asseverar a legitimidade do cristianismo nascente, tomando-as como profecias nos termos em que constavam da tradução dos Setenta. O autor toma esse exemplo de manipulação como o primeiro a ser referido em sua obra: “Essa instrumentalização da palavra profética para criar o discurso fundador de uma seita que se tornou nova religião conferiu uma dimensão ontológica mais consistente aos livros proféticos” (ASLANOV, 2015, p. 22).

As manipulações por condições políticas vêm em seguida. Para ilustrá-las, Aslanov cita casos em que os confrontos entre cristãos e árabes possibilitaram falsas traduções de expressões árabes pelos cristãos. Cita ainda que pode ocorrer a omissão deliberada de termos e episódios presentes no original por conflitos culturais, o que se constitui como verdadeiro boicote de tradução. A esse respeito, a relação entre a cultura grega e a latina é tomada como exemplo. E, trazendo a discussão para a atualidade, Cyril opõe o que chama de “espírito geométrico”, de que são dotados os dispositivos eletrônicos de tradução, ao “espírito de fineza”, de que só o ser racional é propriamente capaz.

A questão das fraudes na tradução é aprofundada pelo autor no que diz respeito ao falseamento no modo de apresentação do texto completo. Para exemplificá-lo, são usadas situações de duas naturezas. A primeira consiste em uma obra autoral ser apresentada ao leitor como uma tradução. As razões apontadas para conduzir um tradutor a isso seriam ou o receio de ser visto como o autor, ou o desejo de conferir mais autoridade ao texto, propondo-o como a tradução de um original mais antigo ou até de um texto sagrado. São oferecidos vários exemplos de ocorrências concretas dessa situação, a que Aslanov chama “pseudoepigráficas”, em razão de induzirem ao falso entendimento de que se traduziram a partir de um original que as antecedia.

O segundo tipo de ocorrências de fraude no modo como o texto inteiro é entregue a seu leitor é fazer que uma tradução se passe por texto original. Trata-se de: “apropriar-se de modo

fraudulento do mérito da composição original do texto, ocultando a paternidade literária do verdadeiro autor” (ASLANOV, 2015, p. 39). Aslanov ressalta que essa era uma prática muitíssimo recorrente pelo menos até a promulgação da lei do direito autoral por Ana, rainha da Inglaterra, em 1710.

O autor trata esse expediente expressamente como fraudulento.¹⁴ Porém, distingue dele as apropriações feitas nas traduções literárias características do Renascimento. Tratar-se-iam de traduções mais livres dos escrúpulos de fidelidade:

“Esse tipo de tradução parece frequentemente mais próximo da imitação poética do que da tradução escrupulosa e fiel. É mais livre que uma verdadeira tradução, mas ainda está vinculada ao padrão do original, apesar de se apresentar como obra do adaptador” (ASLANOV, 2015, p. 57)

Cumprе ressaltar que a recriação a partir de motivos poéticos sugeridos de originais não é exclusividade nem originalidade do Renascimento. O processo, muito comum nos inícios de períodos de grande produção literária, deu-se por exemplo com os latinos da Antiguidade, que muitas vezes buscaram imitar os modelos gregos que os precediam. Seguido seja na Antiguidade Latina, seja na Renascença, o modelo de recriação poética, como faz notar Aslanov, não se confunde com o nível de fraude presente na apropriação por má-fé. Pois os leitores latinos e renascentistas eram conhecedores dos originais imitados e, portanto, estavam cientes de serem imitações literárias os textos que liam.

Há, contudo, aqueles tradutores que, embora apresentem suas obras como propriamente traduções, fazem na verdade recriações. Sob o pretexto, o mais das vezes implícito, não mencionado, de melhorar o trabalho do poeta original, fazem passar por tradução fiel suas próprias criações poéticas. O autor exprime brilhantemente a ocorrência ao afirmar que a inclinação de ser um poeta original e criativo resulta no impedimento de ser apenas um tradutor (Cf. 2015, p. 63).

À crítica tecida por Aslanov, opõem-se as concepções pós-modernas da relação entre significado e significante. De fato, conforme ele mesmo aponta, desde Foucault, se considera que não há razões defensáveis para atribuir a um original mais autoridade que a suas traduções. Aslanov redargui: “A concepção pós-moderna de tradução representa uma regressão à ideia ingênua e etnocentrista segundo a qual a apropriação da obra original mediante a tradução para outra língua seria uma oportunidade de melhorar o texto. [...] a propósito da pretendida

¹⁴ Cf. *Id.*, 2015, p. 49.

intraduzibilidade do significante, o pós-modernismo representa em muitos aspectos uma regressão até a irracionalidade” (2015, p. 64).

As considerações de Aslanov, finalmente, repousam na conclusão de que toda tradução tem algo de manipulação e que, portanto, nenhuma das traduções é absolutamente confiável. Com efeito, a integridade do que se expressou no original é inevitavelmente perdida em qualquer tentativa de versão a outra língua. Defende, assim, que a forma mais adequada e segura de acesso a um texto é dirigir-se a seu original, ressaltando que até essa prática encontra dificuldade quando se mostra impossível apontar um original propriamente dito, como no caso da Bíblia. Todavia, já que não se pode conhecer todas as línguas existentes, é preciso admitir a tradução, dirigindo-se a ela com certa desconfiança e, se possível, consultando mais de uma.

2.2 – *Quase a mesma coisa*, de Eco

A proposta de Umberto Eco, por sua vez, tende mais a explorar as possibilidades que se delineiam no horizonte daquele que se propõe a traduzir. Ao buscar uma definição para “tradução”, a resposta mais imediata que se apresenta é geralmente: dizer a mesma coisa. Admiti-lo, porém, envolve inescapavelmente vários problemas. O que seria “dizer a mesma coisa”? Seria parafrasear? Seria explicar? Seria propor uma definição? Seria reformular? A resolução das questões se mostra ainda mais dramática se considerarmos que nem sempre se consegue definir com precisão qual a coisa que estaria sendo dita pelo texto. Diante dessa problemática, Eco explicitamente afirma que sua definição de tradução é: conseguir dizer quase a mesma coisa.

Com essa proposta, além do problema de definir a “coisa” expressa pelo texto, entra em jogo outro imbróglio a se solucionar: qual é a extensão desse “quase”? Até onde podemos admitir o distanciamento do que se está dizendo no texto? Segundo o autor, a medida da aproximação e do distanciamento da tradução para com o texto original depende de uma negociação que o tradutor se põe a fazer. Toda negociação, porém, requer que cada parte tenha bem definidos seus critérios.

Os critérios a partir dos quais o tradutor estabelecerá sua negociação serão tanto mais bem definidos quanto mais refletidos. Os estudos de tradutologia têm servido a possibilitar essa reflexão sob muitos aspectos. Entretanto, Eco faz notar que essas abordagens teóricas devem nascer do encontro com problemas revelados em experiências concretas. Somente se nascem assim, tais abordagens conseguem auxiliar os tradutores a refletir sobre os problemas concretos que têm diante de si. Por essas razões, Umberto Eco afirma que seu *Quase a mesma coisa* (2007) leva sim a reflexões teóricas, mas partindo de casos concretos que as despertaram.

Outro aspecto posto de antemão por Eco, já na introdução de sua obra, é a retomada do conceito de “fidelidade”, malquisto dentre os estudos hodiernos de tradução. Os motivos que o levaram a tal retomada se baseiam não no intuito de preservar o que seria a intenção do autor (o que o autor querereria dizer), mas sim tendo por objetivo preservar a intenção do texto (o que o texto diz ou é capaz de sugerir). A fidelidade estaria posta quanto ao que o texto expressa, levando em conta o contexto cultural onde nasceu.

Eco salienta que não se deve confundir o seu conceito de fidelidade com qualquer apego à reprodução da estrutura morfosintática do texto. Trata-se, antes, de uma fidelidade ao sentido e à situação, a qual nem sempre se alcança na prática de tradução de palavra por palavra, mas realizando a negociação a partir dos critérios, como aponta o autor.

Defendendo esse conceito, é inevitável que Umberto Eco se pusesse a enfrentar um contra-argumento levantado pelos pós-modernos, assim como o fizera Aslanov (2015, p. 64). Segundo aqueles, como já mencionamos, seria impossível traduzir, precisamente porque não se pode ter acesso ao que seria de fato o sentido do texto. A isso, Eco contrapõe a experiência prática de que traduções desde sempre se realizaram e mesmo as mais discutíveis, como as da *Bíblia*, conseguiram que pessoas no mundo inteiro tivessem comum acesso a fatos e eventos fundamentais por elas narrados. Denuncia, a esse respeito, que a tradução pura, que a teoria visa criticar, é de fato impossível: não se pode ter tudo. É, porém, bem diferente afirmar que uma tradução seja impossível, e essa, segundo Eco, é alcançada pela negociação.

Destaca-se ainda a reabertura de outra discussão. Os estudos da tradução se habituaram, conforme o autor, a desconsiderar a pertinência de se perguntar se uma tradução é ou não boa; se seu produto é ou não aceitável. Partindo da experiência pessoal, o autor registra que as editoras e os leitores não deixam de se fazer essa pergunta e suas respostas têm implicações muito práticas para a aceitação ou recusa do trabalho realizado pelo tradutor. Prevendo que os que o fizessem poderiam vir a ser taxados de seguir o senso comum, afirma: “é preciso estar convencido de que ‘senso comum’ não é nenhum palavrão, e que, ao contrário, é um fenômeno que numerosas filosofias levaram muito a sério, e não por acaso”¹⁵ (ECO 2007, p. 20).

Ao sugerir que há traduções que parecem não fazer jus ao que denota o termo “tradução”, Umberto Eco distingue que não se trata de desmerecer o brio artístico do trabalho de poetas e escritores que recriam os textos em outras línguas ou usam estratégias de adaptação para verter os textos. Seu propósito – confessa – é na verdade ocupar-se de um maior rigor

¹⁵ No original italiano: “Naturalmente occorre essere persuasi che ‘senso comune’ non sai una brutta parola, e che sai anzi un fenomeno che non a caso numerose filosofie hanno preso molto sul serio” (ECO 2018, p. 19).

terminológico pelo qual essas obras, por admiráveis que sejam, não devem ser propriamente chamadas de traduções, mas sim de “transmutações ou adaptações”¹⁶ (*id.*, p. 25).

É preciso, entretanto, retornar a um ponto que Eco explora detidamente: a relação entre os significados e os significantes em cada língua, o que também implica refletir sobre a equivalência e a sinonímia. De fato, o tradutor precisa estar ciente de que só pode buscar significantes equivalentes em outra língua se tiver sido capaz de discernir o que pretende significar na língua original o termo a ser traduzido. Isso ocorre porque cada língua contém quase sempre fenômenos de homonímia, em que um mesmo vocábulo serve a vários empregos e significados: “As palavras assumem significados diversos segundo o contexto”¹⁷ (ECO 2007, p. 33). Para conseguir realizar esse discernimento, o tradutor deve se basear, além do conhecimento lexical, em informações “acerca do mundo ou informações enciclopédicas”¹⁸ (*id.*, p. 36), que vêm a ressaltar outros aspectos das palavras.

Nesse sentido, já fica claro que é fulcral na abordagem de Eco encarar o texto não somente do ponto de vista do sistema morfossintático. É também preciso lançar-lhe um olhar cultural, antropológico. Isso se dá em virtude de que as particularidades de cada língua e do que cada falante seu expressa impedem a transposição de muitas ideias para outras línguas. Algumas palavras designam em uma língua coisas ou fenômenos que não podem ser expressos tão concisamente em outra.

O tradutor, ao ver a palavra ou a expressão, precisa colocar-se a conjecturar quais são os mundos possíveis a que pode dar acesso aquela forma linguística. Diante dessa situação, passa-se à formulação de hipóteses de sentido, dentre as quais o tradutor dedica-se a discernir a mais razoável ou provável. Se não há indícios suficientes para elucidar a questão, será preciso realizar uma escolha de sentido e só em seguida procederá à tradução do texto.

Tal escolha se revela ainda mais difícil quando o tradutor se nota frente à necessidade de traduzir um texto poético, metrificado. Eco não deixa de observar a diferença, mesmo no âmbito da tradução de literatura, entre verter prosa e verter poesia (considerada sobretudo como texto metrificado). Salienta que a razão principal dessa distinção reside em que, na poesia, sacrificar a forma de expressão significa pôr muito a perder do trabalho do poeta; ao passo que, em prosa, a tendência é que se dê mais atenção ao conteúdo:

E isso se confirma na persuasão universal de que em poesia é a expressão que dita leis ao conteúdo. O conteúdo deve, por assim dizer, adaptar-se a esse

¹⁶ No original: “*trasmutazioni o adattamenti*” (ECO 2018, p. 23).

¹⁷ No original: “*Le parole assumono significati diversi secondo il contesto*” (ECO 2018, p. 28).

¹⁸ No original: “*circa il mondo, o informazioni enciclopédica*” (*id.* 2018, p. 31).

obstáculo expressivo. O princípio da prosa é *rem tene, verba sequentur*, o princípio da poesia é *verba tene, res sequentur*. (ECO 2007, p. 62)¹⁹

Para os dois casos, entretanto, o autor propõe que o trabalho do tradutor pode ser apreciado sob dois aspectos particulares. A *reversibilidade* consistiria em tentar reverter ao idioma original a tradução produzida e observar em que medida o resultado se pareceria com o texto original propriamente dito. Entretanto, faz notar que considerar exclusivamente a reversibilidade se mostra inadequado no caso das traduções de poesia e, mesmo na prosa, há muitos jogos com a forma de expressão possíveis que poderiam ser perdidos. Para evitar esse risco, entra em cena outro juízo a ser realizado: o do *efeito* que é causado pelo modo de enunciação do original.

Ao considerar a *reversibilidade* e o *efeito* para realizar sua tradução, alguém que se põe a verter um texto de uma língua a outra terá invariavelmente que refletir sobre os significados do texto traduzido, para poder expressá-lo na língua de chegada. Eco se detém sobre essa questão à luz de sua própria reflexão sobre Tipos Cognitivos. O tradutor, segundo ele, deve esforçar-se por vislumbrar quais os conteúdos expressos pelas palavras e expressões do original, no contexto da língua e da cultura em que se compôs o texto.

Nessa reflexão, será preciso distinguir não somente o significado a que remete a palavra, buscando apenas conhecê-lo esmiuçadamente em si mesmo, como o faria a enciclopédia. Por exemplo, ao vermos em certo texto a palavra “bicho”, não deveríamos somente encará-la em relação a seu significado. Segundo o autor, seria igualmente necessário considerar como ela soa na língua portuguesa e quais os traços de efeito que carrega consigo para o leitor português.

Desse modo, será julgado se a palavra cabe para traduzir o termo constante do original, sobre o qual se deverá fazer semelhante reflexão. Trata-se, no fim das contas, de uma negociação que visa a preservar ou acentuar algum(ns) dos aspectos implicados no uso da palavra ou do termo, não raro em detrimento de outros que estão igualmente ensejados no idioma original.

Mesmo seguindo todo esse processo, o tradutor não consegue livrar seu trabalho das perdas. Eco elenca uma série de perdas que considera absolutas. Demonstra que cada língua possui jogos de palavras que são irreproduzíveis em outra. Refere que o mais das vezes também não se mostra possível manter a diversidade vocabular que há no texto original pela escassez de termos equivalentes na língua de chegada.

¹⁹ No original: “E questo ci conferma nella persuasione universale che in poesia è l’espressione che detta leggi al contenuto. Il contenuto deve per così dire adattarsi a questo ostacolo espressivo. Il principio della prosa è *rem tene, verba sequentur*, il principio della poesia è *verba tene, res sequentur*” (ECO 2018, p. 55-56).

Inversamente, anota que pode ser impossível que se repita na tradução várias vezes o mesmo vocábulo, a pretexto de seguir o original, pelo fato de, na língua de chegada, a palavra não dar conta de todos os sentidos expressos por um só e mesmo vocábulo no original. Além disso, a intraduzibilidade de certos termos e expressões pode provocar inclusive o sacrifício de frases inteiras, o que é admissível sobretudo quando há a possibilidade de ganhar a autorização do autor para tal e quando, no conjunto da obra, a passagem não se mostra tão relevante.

Para compensar tais perdas, o tradutor se serve de recursos de articulação entre as partes do texto. Eco, contudo, ressalta que há o risco, a esse respeito, de o trabalho de tradução pretender se colocar acima do trabalho do autor e o tradutor, de certo modo, ceder à tentação de substituí-lo. Como consequência, muitos dos textos traduzidos pretendem ser melhores ou mais enriquecidos do que os seus originais. Não obstante, o autor aponta: “uma tradução que chega a ‘dizer mais’ poderá ser uma obra excelente em si mesma, mas não é uma boa tradução”²⁰ (*id.*, p. 127).

Paradigmático nesse contexto, é o caso das ambiguidades presentes no texto original. Como se deve portar o tradutor diante delas? Esclarecê-las? Elucidá-las? Ou mantê-las? Umberto Eco desenvolve a questão em quatro situações. Na primeira delas, quando a ambiguidade é lexical e o contexto lhe apresenta solução clara, o tradutor pode apresentá-la resolvida em seu texto. Na segunda, o tradutor nota que a ambiguidade se deu por distração do autor, então também pode resolvê-la.

Na terceira, o tradutor percebe que, embora não pareça ter sido proposital da parte do autor, a ambiguidade pode se mostrar textualmente interessante e nesse caso a “intenção da obra” lhe permite mantê-la. Por fim, o quarto caso é de uma ambiguidade notadamente intencional, já em sua origem, e exige do tradutor que a mantenha e não a esclareça. Nós julgamos que, nos casos concretos em que a língua de chegada não é dotada de recursos suficientes para gerar a ambiguidade expressa no texto de partida, mesmo assim o tradutor deve respeitá-la, fazendo notar que existe no original. Se não consegue manter a ambiguidade, tem-se uma daquelas perdas consideradas absolutas por Eco.

Outras perdas dizem respeito à relação entre a informação dada pelo tradutor e a que fora expressa pelo original em seus exatos termos. Eco empreende demonstrar que a liberdade que o tradutor se atribui pode fazê-lo mudar, ainda que tímida e sutilmente, os detalhes da narração. Constrói, assim, uma cena diferente da criada pelo autor ou constante do texto.

²⁰ No original: “*Una traduzione che arriva a ‘dire di più’ potrà essere un’opera eccellente in se stessa, ma non è una buona traduzione*” (ECO 2018, p. 110).

Segundo o autor, tal alteração só é admissível se partir de um julgamento bem fundamentado do tradutor quanto à relevância do elemento alterado para o desenvolvimento do texto e, igualmente, quanto a motivos plausíveis para realizar a alteração. Nesse sentido, parecem motivos plausíveis para Eco: o intuito de ressaltar traços estilísticos da obra e a promoção do “sentido profundo”²¹, em lugar do sentido literal, partindo do pressuposto que:

Interpretar significa fazer uma aposta sobre o sentido de um texto. Esse sentido – que um tradutor pode decidir identificar – não está encerrado em algum mundo incorpóreo, nem evidenciado de modo vinculante pela Manifestação Linear. É apenas o resultado de uma série de inferências que podem ou não ser compartilhadas por outros leitores. [...] Portanto, para ser fiel ao sentido profundo de um texto, uma tradução pode mudar a referência. (*id.*, p. 180-181)²²

Outro desafio que deve ser enfrentado pelo tradutor é o de fazer o leitor visualizar a cena construída no texto original. Eco se refere a ele como a maneira de utilizar a *hipotipose*. A figura consiste em trazer ao leitor a experiência de fenômenos visuais através das palavras. Afirma que isso se pode fazer de quatro maneiras distintas: por denotação (utilizando o vocabulário técnico da referência às dimensões da matéria), por descrição detalhada do fenômeno, por listagem (elencando os objetos ou personagens que integram a cena) ou por acúmulo de eventos ou personagens (levando o leitor a supor o cenário em questão).

Naturalmente, mesmo tendo a seu dispor tais recursos, o tradutor está limitado pelo ritmo da narrativa original, cujo conteúdo – Eco assevera – ele não pode pretender melhorar ou detalhar muito mais do que nela está dito. Afirma que, embora o trabalho de tradução nesse particular se assemelhe ao de um diretor que transpõe um texto para o cinema, “não pode, porém, usar imagens nem explicações detalhadas e deve respeitar o ritmo da narrativa, pois as delongas descritivas seriam letais” (*id.*, p. 241).²³ É mais uma vez a menção à tentação, a que muitos tradutores se veem inclinados, de substituir o autor.

A força de expressar através de palavras coisas a que temos acesso natural pela visão se demonstra também na tradução cautelosa que cumpre ser feita das êcfrases (que consiste em fazer ver com palavras uma obra de arte não verbal), como a famosa descrição do escudo de Aquiles feita por Homero na *Iliada*. Na hora de vertê-las, quem o faz deve estar atento a gerar

²¹ Cf. ECO 2007, p. 176. No original: “*senso profondo*” (*id.*, 2018, p. 150)

²² No original: “*Interpretare significa fare una scommessa sul senso di un testo. Questo senso - che un traduttore può decidere individuare - non sta celato in qualche iperuranio, né è palesato in modo vincolante dalla Manifestazione Lineare. È solo il risultato di una serie di inferenze che possono essere condivise o meno da altri lettori. [...] Dunque, per essere fedele al senso profondo di un testo, una traduzione può cambiare il riferimento*” (ECO 2018, p. 154.155)

²³ No original: “*Però non può usare né immagini né precisazioni minute, e deve rispettare il ritmo del racconto, perché gli indugi descrittivi sarebbero letali*” (ECO 2018, p. 204)

um efeito tal que, se o leitor desconhece a obra descrita, possa ter-lhe acesso pela imaginação e, se já a tiver visto, consiga reconhecê-la.²⁴

Igualmente desafiadora é a tradução de intertextualidades que podem estar contidas no texto original. Como fazer que o leitor as perceba? O esforço é duplo pois, a pretexto de fazer clara a referência a outro passo da literatura, o tradutor não pode quebrar a fluidez, naturalidade e desenvolvimento do texto original. Seria inadequado. Eco propõe, para esse caso, que se entregue ao leitor um texto que possibilite tanto uma leitura fluida a quem não conheça a obra citada, quanto a apreensão da citação pelo leitor que a conheça.

Tendo apresentado esses desafios que compete ao tradutor enfrentar, Eco retorna à problemática do significado do texto original, referindo a tensão entre os conceitos de traduzir e interpretar. Defendendo que não há identificação entre eles, Eco afirma que toda tradução é interpretação, mas nem toda interpretação é tradução. Propõe, assim, que o conceito de interpretação é mais abrangente e que tradução seria um de seus tipos: interpretação interlinguística ou tradução entre línguas naturais.²⁵

E, justamente porque a tradução envolve necessariamente interpretação, é que primeiramente o tradutor deve cuidar de interpretar cautelosa e detidamente o texto para poder iniciar o processo de tradução propriamente dito. A questão retoma claramente a ideia, que o próprio Eco expusera, de que o tradutor precisa refletir e, de certo modo, escolher os sentidos originais, para conseguir transpor esses sentidos ao leitor que terá acesso à sua tradução.

As ponderações de Cyril Aslanov (2015) e de Umberto Eco (2007) nos conduzem a verificar a responsabilidade que está inescapavelmente envolvida no trabalho de tradução, sobretudo das traduções de literatura, de onde eles retiram a maior parte de seus exemplos e considerações. A dificuldade particular das traduções literárias se deduz das dificuldades próprias dessa arte, de árdua (para não dizer impossível) definição e interpretação. O trecho das *Metamorfoses*, de Ovídio, que nos propomos a traduzir é obviamente literário e traz imbricadas as complexidades ressaltadas por Aslanov e principalmente por Eco. Por isso, julgamos oportuno ressaltá-las antes de apresentarmos nossa proposta de tradução.

²⁴ Cf. *id.*, p. 247.

²⁵ Cf. *id.*, p. 277.

3 – Tradução do Livro VIII das *Metamorfoses*, v. 1-151

A narração dos conflitos entre cretenses e atenienses, iniciada no Livro VII, que conta como se desenharam as alianças entre os gregos, é continuada no Livro VIII com a exposição da guerra de Minos contra um dos aliados de Atenas: o rei Niso, que governava Mégara. Os cinco primeiros versos do livro tratam do retorno de Céfalo a Atenas, acompanhado dos filhos de Éaco, rei de Egina, de quem obtivera confirmar a aliança, encerrando assim o episódio da embaixada ateniense a Egina. As cenas de que dão conta os versos 6-151 se passam em Mégara.

Apresentamos, a seguir, nossa proposta de tradução, após a qual teceremos alguns comentários que lhe são referentes. Convém observar que está anexado a este trabalho o texto original, segundo a edição de Hugo Magnus (em que nos baseamos), possibilitando o cotejo.²⁶

3.1 – Tradução: *Metamorfoses VIII*, 1-151

Já tendo descoberto Lucífero²⁷ o nítido dia e afugentando
Os tempos da noite, Euro²⁸ cai e úmidas levantam-se as
Nuvens: os Austros plácidos dão curso aos que retornavam,
Os Eacidas e Céfalo; conduzidos felizmente por aqueles,
Antes do esperado atingiram os portos desejados. 5
Nesse ínterim, Minos devasta os litorais Leléios²⁹
E mostra frequentemente as forças de seu Marte na cidade
De Alcatos, a qual Niso possui, a quem estava presa uma esplêndida
Madeixa³⁰ de púrpura entre as honradas câs
E no meio da cabeça, garantia do grande reino. 10
Os sextos cornos da lua crescente ressurgiam,
E pendia, até então, a fortuna da guerra: e durante muito tempo
Entre um e outro voa Vitória, com dúbias asas.
Havia uma régia torre posta junto aos muros sonoros,

²⁶ Ver: Anexo A.

²⁷ *Lucifer*, correspondente ao grego Φωσφόρος, é a estrela d'alva, que anuncia a aurora.

²⁸ *Eurus* é um dos quatro principais ventos da mitologia grega, representa o ponto cardeal leste, a direção do sol nascente.

²⁹ *Léleges*, referência ao nome da raça, inaugurada com o domínio do egípcio Lelex sobre Mégara.

³⁰ A Niso, rei de Mégara, teria sido dada pelos deuses como garantia de invencibilidade uma madeixa. O poema *Ciris*, atribuído a Virgílio, a descreve mais detidamente: “Com efeito, do alto da cabeça do rei, admirável de dizer, / têmperas cândidas se recobriam de cesáreo loureiro / e no meio da cabeça erguia-se rósea madeixa / cuja natureza, por tanto tempo quanto fosse conservada, / as Parcas, de estável nume, firmaram concordes / que estariam incólumes a pátria e o reinado de Niso. / Então, todo cuidado se detinha no caro cabelo, / que, depois de penteado em solene rito, / um áureo laço e cigarras morsis com dente cilíndrico atavam” (*Ciris* 120-128).

Nos quais se diz a prole de Leto ter deixado 15
A dourada lira³¹: o som dela ficou preso na rocha.
Frequentemente ali costumou subir a filha de Niso
E atingir as rochas ressoantes com um pequeno seixo
Então, quando existia paz; na guerra também frequentemente costumava
Observar dali os certames de um rígido Marte. 20
E, com a demora da guerra, já conhecera também os nomes dos próceres
E as armas, e os cavalos, e as vestimentas, e as aljavas cidônias.
Conhecera, antes dos outros, a face do chefe, filho de Europa,
Ainda mais do que é suficiente ter conhecido: sendo ela o juiz, Minos,
Se ocultasse a cabeça com o capacete cristado com penas, 25
Era formoso no elmo; ou se pegasse
O fulgente escudo de bronze, era bonito ter pegado o escudo;
Minos torcera flexíveis lanças com os bíceps contraídos:
A virgem elogiava a habilidade junto com as forças.
Tendo sido colocada a flecha, Minos encurvara largos arcos: 30
Assim ela jurava Febo estar de pé com as flechas tomadas nas mãos.³²
Quando, porém³³, Minos desnudara a face, retirado o bronze,
E, purpúreo³⁴, pressionava as costas do cavalo branco,
Insignes pelas cobertas pintadas, e conduzia sua boca espumante,
A virgem de Niso a duras penas³⁵ era senhora de si, a duras penas era 35
Dotada de mente sã. Ela chamava feliz o dardo que ele tocava
E felizes as rédeas que tomava com a mão.
Ela tem um ímpeto: se for permitido, levar através do exército
Inimigo os virgíneos passos, tem ela um ímpeto:

³¹ Nesse trecho, Ovídio refere o mito de que Apolo deixava sua lira sobre as rochas em redor das quais se construiu a muralha de Mégara. Algumas tradições afirmam que as rochas só passaram a ter a propriedade de ressoar melodiosamente após Apolo ter ajudado Alcato a reconstruir as muralhas de Mégara, depois de terem sido devastadas por Minos.

³² Neste verso, o poeta ilustra maximamente o devaneio de Cila, que já estaria equiparando Minos a uma divindade: Apolo.

³³ Julgamos que, em latim, *vero* funciona, neste caso, como um conectivo explicitando uma adversidade: o verso 32 expressa uma situação oposta ao verso 25.

³⁴ *Purpureus*, em latim, designa a cor de púrpura. Minos estaria, portanto, trajando púrpura, cor característica da nobreza fenícia, o que se justifica pelo fato de sua mãe, Europa, ser uma princesa fenícia.

³⁵ O advérbio *uix*, em latim, reforça a desmedida do sentimento de Cila, que a faz ter dificuldades em manter-se consciente de si.

Lançar o corpo das torres mais altas aos acampamentos 40
 Gnósios, ou abrir as portas de bronze ao inimigo,
 Ou, qualquer outra coisa que Minos quisesse. E, como se sentava
 Observando as brancas tendas do rei Dicteu³⁶,
 Diz: “Se me alegro ou se lamento ser travada a deplorável guerra,
 Está em questão. Lamento, porque Minos à amante é inimigo. 45
 Mas se não fossem as guerras, nunca me seria ele conhecido.
 Entretanto, tendo sido eu aceita por refém (ele podia cessar a guerra),
 Ter-me-ia por companheira, por penhor da paz.
 Se aquela que te pariu foi tal como és, ó mais belo dos seres,
 Por mérito, um deus ardeu de amores por ela. 50
 Oh! Eu seria três vezes feliz, se, tendo descido com asas pelos ares,
 Pudessem eu parar nos acampamentos do rei Gnósio,
 E, mostrando a mim e as minhas chamas, perguntaria por qual preço
 Ele quereria ser comprado. Apenas não me pedisse as cidadelas paternas.
 Pois pereçam os leitos nupciais esperados, antes que eu seja 55
 Capaz de traição! De fato, a clemência do plácido vencedor para muitos
 Fez, muitas vezes, útil ser vencido:
 Certamente, trava guerras justas pelo filho assassinado
 E tanto a causa é vigorosa quanto, com as armas sustentando a causa,
 Também, julgo, seremos vencidos! Pois quem subsiste, saindo da cidade, 60
 Quando seu Marte abrir estes meus muros para ele,
 E não o nosso amor? Ele melhor poderá vencer sem a matança
 E sem a demora e o desgaste de seu sangue.
 Certamente, não temerei que alguém imprudente, ó Minos,
 Fira teus peitos. Pois, quem seria tão rude, que contra ti 65
 Ousaria dirigir, não insano, a cruel lança?
 Os planos são agradáveis, e está mantida a decisão: entregar comigo
 A pátria levada em dote e impor um fim à guerra;
 Mas, querer é pouco! A guarda vigia as entradas,
 E o meu genitor detém as chaves das portas: só a ele temo eu 70
 Infeliz, só ele retarda meus desejos.

³⁶ Minos é chamado de “rei Dicteu” por sua mãe, Europa, o ter dado à luz no Monte Dicta, em Creta.

Fizessem os deuses que eu existisse sem pai! Para si, certamente, cada um
 É um deus³⁷: Fortuna repugna às minhas tristes preces.

Outra, há muito inflamada por tamanho desejo,
 Se alegrava em perder tudo que se opusesse ao amor. 75

E por que alguém seria mais forte que eu? Eu teria ousado
 Ir por entre os fogos e espadas; no entanto, para isso, nem há necessidade
 De algum fogo ou espada: há para mim a necessidade da madeixa paterna.
 Aquela para mim é mais preciosa do que ouro, aquela púrpura
 Há de fazer-me feliz e possuidora do meu desejo.” 80

Àquela que dizia tais coisas, sobreveio a noite,
 Nutriz máxima das inquietações, e nas trevas³⁸ a audácia cresceu.
 Chegava a primeira quietude, pela qual o sono habita
 Os peitos³⁹ fatigados com as inquietações diurnas: adentra, taciturna,
 Os tálamos paternos e (ah! Que crime!) a filha espolia 85

Seu pai da madeixa fatal e, de posse do despojo nefasto,
 Célere, leva consigo o espólio, e entrando pela porta
 Por entre os inimigos (tamanha é a garantia do merecimento)
 Chega até o rei; a ele, que estava horrorizado, confessou assim:
 “O amor levou ao crime. Eu, prole régia de Niso, 90

Cila, te entrego os penates tanto da pátria quanto meus.
 Prêmio nenhum peço, senão tu. Toma o penhor do amor:
 A madeixa purpúrea, e não creias que te trago agora uma madeixa,
 Mas a cabeça paterna.” E a destra criminosa
 Ofereceu os dons. Minos recusou as ofertas⁴⁰ 95

E, perturbado com a imagem do feito inédito, respondeu:
 “que os deuses te afastem, ó infame do nosso século,
 Da sua terra; tanto te seja negada a terra quanto o mar!
 Decerto, eu não permitirei que tamanho monstro alcance

³⁷ A oração pode estar sendo construída com o sentido gnômico, ou seja, de uma máxima, segundo a qual cada um é para si um deus; ou referindo-se ao auxílio divino de que goza Niso: “seguramente, cada deus é para ele.

³⁸ Cumpre ressaltar que para os latinos a palavra *tenebrae* (“trevas”) não possui necessariamente a noção pejorativa que lhe atribuímos em português. Em latim, seu significado remete principalmente a escuridão, ausência de luz.

³⁹ O neutro plural *pectora*, em latim, refere, por metonímia, os seres humanos, que à noite têm como hóspede o sono, que lhes chega para aquietar as inquietações do dia.

⁴⁰ Minos recusa as ofertas de Cila, afastando-se corporalmente da filha de Niso, conforme indica a utilização do verbo latino *refugere*.

Creta, berço de Júpiter, que é meu mundo.” 100

Disse e, assim que o justíssimo autor impôs leis
 Aos inimigos capturados⁴¹, ordenou serem desatadas as cordas do navio
 E serem impelidas a remos as popas de bronze.

Cila, depois que viu as quilhas em retirada do estreito navegarem
 E o chefe não lhe prestar as recompensas do crime, 105
 Esgotadas as preces, passa a uma ira violenta
 E, estendendo as mãos, furibunda, tendo desfeito os cabelos,
 Exclama:⁴² “Por que foges, tendo abandonado a autora dos delitos,
 Ó tu, preferido à minha pátria, preferido a meu pai?
 Por que foges, cruel, cuja vitória é tanto nosso crime 110
 Quanto nosso mérito? Nem os presentes dados, nem
 Nosso amor te comoveu, nem que toda minha esperança
 Foi depositada só em ti? Pois, abandonada, para onde voltarei?
 Para a pátria? Jaz vencida! Mas, finge que ela subsiste:
 Por minha traição, está fechada para mim! Para presença de meu pai? 115
 Entreguei-o a ti! Os cidadãos odeiam-me sendo eu merecedora,
 Os vizinhos temem o meu exemplo: órfãs, somos expulsas
 Das terras, de modo que só Creta estava aberta para nós.
 Se também nos privas dela e nos abandonas, ingrato,
 Para ti, não é Europa a genitora, mas a inóspita Sirte,⁴³ 120
 As tigresas armênias e Caríbides agitada pelo Austro.
 Nem tu nasceste de Júpiter, nem tua mãe pela imagem do touro⁴⁴
 Foi levada: é falsa aquela fábula do teu nascimento: um verdadeiro touro,
 Tanto feroz quanto tomado por amor de nenhuma novilha,
 Foi quem te gerou. Exige tu as penas, 125
 Pai Niso! Rejubilai-vos com nossos males, ó muralhas,

⁴¹ Nos versos 101-103, Ovídio parece referir-se não somente à vitória sobre Mégara, mas à vitória de Minos na guerra contra Atenas, da qual o conflito com Mégara é parte. Com efeito, o episódio seguinte ao traduzido neste trabalho já narra os atenienses submetidos a pagar a Minos o tributo.

⁴² A partir deste verso, narra-se a reação de Cila à partida de Minos. O trecho é, em sua constituição, muito semelhante aos lamentos e profunda tristeza de Dido, na narração de Virgílio, a partir do verso 361 do Livro IV da *Eneida*.

⁴³ Trata-se do Golfo de Sidra, na região da atual Líbia, conhecido na Antiguidade pela dificuldade em ser navegado, em virtude dos perigos impostos pela sua geografia.

⁴⁴ Segundo o mito, Júpiter, encantado com a beleza de Europa a teria seduzido sob a forma de um touro e, sobre seu dorso, levou-a a Creta, onde consumou seu amor, cujos frutos foram três filhos: Minos, Sarpédon e Radamante.

Há pouco entregues! Pois, confesso, mereci e sou digna de morrer.
 Entretanto, algum daqueles que eu, ímpia, feri,
 Que me mate! Por que tu, que venceste por um delito nosso,
 Persegues o delito? À pátria e a meu pai isso é um crime; 130
 A ti, seja uma cortesia. É deveras digna de ter-te por esposo
 A adúltera que enganou o feroz touro na obra de madeira,⁴⁵
 E no útero carregou o feto monstruoso. Por acaso,
 Minhas palavras chegam aos teus ouvidos? Ou os ventos
 Levam palavras vazias e os mesmos, tuas quilhas, ó ingrato? 135
 Logo, logo, não é surpreendente que Pasífae
 Tenha preferido o touro a ti: tu tinhas mais de ferocidade.
 Pobre de mim! Ele manda apressar e, fendida pelos remos,
 A onda ressoa, e comigo, também minha terra retrocede.
 “Nada fazes, ó esquecido dos meus méritos em vão: 140
 Perseguir-te-ei forçado e, tendo abraçado a recurva popa,
 Serei arrastada pelos longos mares.” Apenas dissera, pula nas ondas
 E persegue os barcos, o desejo fazendo as forças,
 E, companheira odiosa, agarrou-se à quilha gnosíaca.
 Como o pai a viu, pois já pendia no ar 145
 E há pouco fora feito águia marinha de asas fulvas,
 Ia para lacerá-la presa com o bico adunco.
 Ela, com medo, largou a popa, e o ar leve
 Pareceu tê-la sustentado caindo, para que não tocasse a superfície da água.
 Foi [como] uma pluma: com plumas, transformada em ave, é chamada 150
 Ciris⁴⁶ e obteve este nome por causa do cabelo que foi cortado.

3.2 – Comentários à tradução

Apresentada nossa proposta de tradução, faz-se oportuno tecermos alguns comentários respeitantes tanto a escolhas que fizemos quanto a questões de mais complexa elucidação, no

⁴⁵ Cila se refere a Pasífae, esposa de Minos, que tendo se enamorado de um touro aconselhou-se com Dédalo sobre como poderia satisfazer seu desejo. O artifice, então, fabricou uma vaca tão perfeita que enganou o touro. O simulacro era vazio por dentro, permitindo que Pasífae adentrasse para se realizar a cópula. Dessa horrenda união, nasceu um ser híbrido (metade homem, metade touro): o Minotauro.

⁴⁶ Ovídio associa o nome da ave, *ciris*, à raiz do verbo grego κείρειν, que significa “cortar”, como ressalta Nath Bayley (1818, p. 290).

intuito de propor reflexões a seu respeito. No tocante às opções que serão comentadas, sabe-se que o processo de tradução envolve a todo tempo escolhas baseadas em certa negociação; foram, porém, selecionadas aquelas consideradas mais pertinentes à compreensão do trecho e, por isso mesmo, capazes de ilustrar exemplificativamente as opções que o perpassam por inteiro. As questões mais complexas por sua vez envolvem, por exemplo, pontos do texto original que não puderam ser conservados na tradução ou elementos textuais cuja forma precisou ser alterada para que não se deixasse perecer seu sentido. Para tanto, a exposição de tais comentários será organizada em dois tópicos: o primeiro, ressaltando questões predominantemente relacionadas a impasses morfosintáticos da tradução; o segundo, referente a implicações semânticas trazidas à baila pelo cotejo entre tradução e texto original.

Inicialmente, cumpre considerar que optamos por propor uma tradução em versos, intentando preservá-los no número original de 151. Tal opção se deve ao fato de que traduzir em prosa, embora possibilite maior liberdade para desenvolver os sentidos presentes no original latino (com seu sintetismo próprio), dificulta o cotejo com o texto ovidiano. Entrementes, para escapar às exigências impostas pelos limites dos versos, julgamos mais adequado compor uma tradução em versos livres, desprovida de métrica, preservando a correspondência linear entre os mesmos. Outra preocupação foi a de manter em nosso trabalho, o quanto possível, as estruturas sintáticas e morfológicas que constam do texto de partida, até quando não fosse prejudicado o sentido dos versos.

3.2.1 – Questões morfosintáticas

A fonte que tomamos para nos servir majoritariamente como edição do texto original foi a de Hugo Magnus (1914). Entretanto, é de se esperar que um texto clássico da importância e notoriedade das *Metamorfoses*, de Ovídio, tenha várias edições críticas. Debruçamo-nos sobre algumas delas, as quais estão listadas em nossas Referências, na seção *Corpus Ovidianum*. Em decorrência disso, mostraram-se variações em alguns trechos do original, algumas das quais julgamos enriquecedor expor, em virtude de despertarem discussões atinentes ao processo de tradução. Foram selecionados quatro excertos nos quais se apresentaram tais variações.

O verso 87 trata do preciso momento em que Cila, tendo feito a tonsura da madeixa de seu pai, no intuito de levá-la a Minos, transpõe as muralhas da cidadela de Mégara para adentrar o acampamento inimigo. Quase todas as edições consultadas asseveram a seguinte enunciação do verso: “*fert secum spoliū celeris [...]*”; à exceção de Thomas Joy (1823), em que consta: “*fert secum spoliū sceleris [...]*”. Faz-se, assim, que haja para o verso duas ideias distintas: a de que Cila leva consigo o espólio do *scelus* (crime), que acabara que cometer; e a de que Cila

leva *celeris* (célere, rapidamente) o espólio que acabara de tomar. A escolha, neste caso, entre o genitivo (restritivo de *spolium*) e o nominativo (predicativo de Cila) deu-se, primeiramente, graças à edição tomada (Hugo Magnus, 1914) registrar esta e não aquela possibilidade.

Entretanto, mais dois fatores asseveraram a razoabilidade de tal opção. Por um lado, a intertextualidade com *Ciris*, da *Appendix Vergiliana*, em que igualmente se refere a celeridade com que Cila leva a madeixa espoliada do pai: “Precípíte, é levada e impelida, por terrível tavão, / (ah! insana!) a entregar a madeixa do pai, cortada / da cabeça e furtivamente espoliada, ao sedutor inimigo.” (APPENDIX VERGILIANA, v. 184-186). Como se nota, o adjetivo “precípíte” ressalta a rapidez da ação de Cila. Tal ideia, reforçadora do desvario com que agia, não estaria expressa por nenhuma palavra no texto ovidiano caso tomássemos por base a edição de Thomas Joy, em que consta *sceleris*, em vez de *celeris*.

Por outro lado, se considerássemos a proposta de Thomas Joy, teríamos a inclusão de uma ideia negativa de “crime”, referente à atentatória ação da filha contra o pai. Mas o vocábulo *spolium*, a quem o genitivo *sceleris* restringiria, já seria abrangente o suficiente para expressar a trama nefanda. Isso se mostra, por exemplo, nos versos 85-86, imediatamente anteriores ao que ora comentamos: “a filha espolia / seu pai da madeixa fatal” (grifo nosso), em que o verbo *spoliare*, derivado de *spolium*, é o escolhido para significar a ação criminosa de Cila. Cabe salientar que não julgamos de todo improvável que Ovídio reforçasse a ilicitude em questão através de *sceleris*: seria absolutamente possível literariamente. O fato é que nos foram colocadas as duas possibilidades e, para optar por uma delas, seguimos os mencionados indícios.

A segunda variação notada entre as edições integra o discurso de Minos recusando a proposta de Cila e repugnando sua postura de traição à pátria e ao pai. As diferenças estão no verso 100, em cujo início, segundo Magnus (1914), lê-se: qui *meus est orbis* (grifo nosso); e segundo Bayley (1818): quae *meus est orbis* (grifo nosso). A divergência consiste no gênero do pronome relativo que introduz o verso. Para entendê-la, é preciso aludir ao termo a que esse pronome pretende se referir: *Creten*, topônimo feminino que encerra o verso 99. Desse modo, a edição de Bayley (1818) segue a concordância em gênero do relativo com seu antecedente; ao passo que na de Magnus (1914) se daria um caso particular de concordância do relativo, feita não com seu antecedente, mas com seu predicativo, como é anotado por A. Cart et al. (1986, p. 39). Neste caso, a divergência entre ambos não teve implicações na tradução, uma vez que o relativo “que” em nossa língua serve igualmente a referir os dois gêneros.

A diferença apresentada entre as edições quanto ao verso 120, por sua vez, exigiu-nos cotejá-los inclusive no tocante à métrica de sua construção. Ele integra o longo discurso de Cila

lamentando a rejeição que Minos lhe dera. A filha de Niso nega a ascendência materna do rei Cretense, que remete a Europa, e afirma que mais próprio seria atribuir-lhe uma mãe que justificasse sua crueldade: a inóspita Sirte, as tigresas armênias e Caríbides. A edição que tomamos por base, neste caso, não a pudemos seguir, em virtude de a enunciação do verso tal como nela está não ser compatível com as exigências métricas do hexâmetro dactílico, em que são compostas todas as *Metamorfoses*, de Ovídio.

Com efeito, Hugo Magnus (1914) edita: *non genitrix Europa tibi ea, sed inhospita Syrtis*; o que nos levaria a escandir:

nōn gēnĕ- | -trīx Eū- | -rōpā tī- | -bī ĕā, sĕd ĭn- | -hōspītā | Sŷrtīs

A formação do quarto pé, como se vê, não se faria possível com tal abundância de sílabas breves, precisamente porque o hexâmetro apenas admitiria formar-se ali um dáctilo ou um espondeu. Em decorrência disso, dirigimo-nos a outras edições para verificar se nelas persistiria a questão. T. Joy (1823) propõe: *Non genitrix Europa tibi, sed inhospita Syrtis*; na escansão:

nōn gēnĭ- | -trīx Eū- | -rōpā tī- | -bī, sĕd ĭn- | -hōspītā | Sŷrtīs

Os seis pés são respeitados, formando uma sequência regular de um dáctilo, um espondeu, três dáctilos e um troqueu. O quarto pé se inicia com a sílaba *-bi* (de *tibi*), usada como longa, como é de fato possível, segundo os dicionários. Entretanto, fomos também à edição de Bayley (1818), em que está: *non genitrix Europa tibi est, sed inhospita Syrtis*; na escansão:

nōn gēnĭ- | -trīx Eū- | -rōpā tī- | -bī ĕst, sĕd ĭn- | -hōspītā | Sŷrtīs

À diferença de Joy, o verbo *est* não está implícito, mas constitui o verso. Isso se faz, a nosso juízo, sem que se prejudique a métrica do trecho, em razão de que o quarto pé continuaria a ser formado por um dáctilo, cuja primeira sílaba não mais seria o *-bi* (de *tibi*); mas este, numa elisão por apócope, daria lugar ao monossílabo naturalmente longo *est*. Embora as duas últimas edições analisadas estejam de acordo com a métrica esperada para o verso, optamos pela de Bayley (1818) pelo fato de a presença explícita do verbo *est* deixar ainda mais clara a utilização da estrutura de dativo de posse, sobre que mais à frente teceremos considerações.

Outro verso quanto ao qual divergem as edições é o 123, que é a continuação da argumentação de Cila quanto à ascendência de Minos. Porém, nega-se agora que Minos seja filho de Júpiter metamorfoseado em touro, e afirma que na verdade seu pai seria algum touro real. Apenas com relação ao último pé deste verso mostram-se variações entre as edições. Temos, portanto, segundo a edição de Nath Bayley (1818):

dūctā tū- | -a ēst: gēnē- | -rīs fāl- | -sa ēst ěă | fābŭlă! | vēstrī,

A sequência dos seis pés constaria de dois dáctilos, um espondeu, dois dáctilos e um espondeu. Cumpre fazer notar as duas elisões que iniciam o segundo e o quarto pés. John Clarke (1779) e Thomas Joy (1823) propõem exatamente o mesmo, ao passo que em Hugo Magnus (1914) temos a seguinte enunciação:

dūctā tū- | -a ēst: gēnē- | -rīs fāl- | -sa ēst ěă | fābŭlă! | vērŭs,

O verso constitui-se da mesma sequência de cinco pés que precedem o sexto pé. Como se disse, é neste que reside a diferença: o verso é encerrado por um troqueu. Evidentemente, a métrica nas duas edições oscilou dentro das exigências do hexâmetro dactílico, que permite que se encerre o verso ora com espondeu ora com troqueu. Mais que a divergência métrica, neste caso, são mais pertinentes as implicações de sentido suscitadas por cada uma das propostas.

Nos trabalhos de Bayley, Clarke e Joy, o pronome possessivo *vestri*, em genitivo singular, adjetivando o substantivo *generis*, encerra o verso. Hugo Magnus, todavia, apresenta o adjetivo *verus* ocupando a mesma posição, mas adjetivando o substantivo *taurus*, que está no verso 123. Optar por *vestri* implicaria impor ao discurso de Cila a única vez que esta se referiria a Minos com a segunda pessoa do plural: “vosso nascimento”. Poder-se-ia defender tal enunciação argumentando que, sem o pronome, o substantivo nascimento ficaria sem restritivo e que o emprego da segunda pessoa do plural se justificaria como uma referência abrupta aos três filhos de Júpiter e Europa: Sarpédon e Radamante, além de Minos.

Por outro lado, escolher a proposta de Magnus (1914) significaria primeiramente preservar a constância do modo de Cila referir-se a Minos: em segunda pessoa do singular. De fato, no verso imediatamente anterior ao 123 e nele próprio há duas referências explícitas nesse sentido: *tu natus* (v. 122) e *mater tua* (v. 122-123). Assim, não seria necessário lançar mão da ideia de uma referência absolutamente solta aos irmãos de Minos. Porém, além disso, utilizar *verus* tornaria explícito o paradoxo entre a “imagem do touro” (v. 122) e o “verdadeiro touro”. Por essas razões, julgamos mais adequada a opção por Magnus. Sobre a consequente carência de um restritivo para o substantivo *generis*, faremos notar mais à frente os motivos prováveis de ter sido assim construída.

Embora pertinentíssima, a discussão acerca de diferenças entre as edições naturalmente não é suficiente para dar conta de solucionar as dificuldades do texto, sobretudo porque há aquelas que lhe são intrínsecas. A partir de agora, é a algumas delas que pretendemos nos ater, especialmente àquelas com que tivemos de buscar maneiras de lidar na tradução. É o caso, por

exemplo, dos termos implícitos. O sintetismo da língua latina, ainda mais restringido por imposição do ritmo da poesia, faz muitas vezes que se tenham de supor elementos para aceder à completude da estrutura sintática do texto.

Não raro, os pronomes possessivos ou adjuntos restritivos são deliberadamente omitidos nos versos. Cila, ao fazer em seu primeiro monólogo (v. 44-80) menção ao próprio pai, serve-se do substantivo *genitor* (v. 70), sem que o faça ser acompanhado do possessivo *meus* ou do genitivo *mei*. O mesmo procedimento é adotado em seu discurso de lamentação (v. 108-142), tanto para aludir a coisas que lhe dizem respeito: *exemplum* (v. 117) com elipse de *meum*, e *pater* (v. 130) com elipse de *meus*; como para tratar do nascimento de Minos: *generis* (v. 123) com elipse de *tui*. Embora em latim se faça clara a ideia implicada não obstante a elipse, em português a indução dos possessivos não se daria com a mesma eficácia nem com a mesma fluência. Em decorrência disso, fez-se necessário explicitar os possessivos em nossa tradução.

De igual modo, o verbo *esse* pode ser omitido em elipse nas orações em que funciona como verbo de ligação, unindo um predicativo a um substantivo. Deste emprego elíptico há duas ocorrências no primeiro monólogo de Cila (v. 44-80). O período iniciado no verso 51 é composto de uma oração subordinada adverbial condicional introduzida pela conjunção *si*. No entanto, ao buscar pela oração principal do período somos levados às palavras *ego ter felix*, precedendo a subordinada. Há claramente o pronome pessoal *ego*, na posição de substantivo, e o adjetivo *felix*, servindo-lhe de predicativo e intensificado pelo advérbio *ter*. Abre-se, assim, a necessidade de supor, como fizemos, o verbo *esse*, que neste caso convém ser subentendido como a expressão de uma possibilidade, sentido oferecido pelo Passado *Infectum* Subjuntivo: *essem*. A conjugação em subjuntivo é igualmente asseverada pelo paralelismo decorrente da coordenação desta estrutura ao verbo *rogarem* (também Subjuntivo Passado) no verso 53. Em português, expressamos essa possibilidade traduzindo ambos pelo Futuro do Pretérito.

A segunda ocorrência de elipse do verbo *esse* consta do verso 65. Paralelamente ao que se deu no caso anterior, a conjunção subordinativa *ut* introduz uma adverbial consecutiva; o que nos leva à estrutura que faz as vezes de principal: *quis tam durus*, em que ao pronome interrogativo *quis* (em função de substantivo) é atribuído o predicativo *durus* (intensificado pelo advérbio *tam*). Tal predicação permite supor o verbo *esse* conjugado no Subjuntivo, modo em que está construído todo o período. Para ressaltar a possibilidade que por ele seria significada, compusemos a tradução pondo-o no Futuro do Pretérito.

Quanto aos termos implícitos, mostra-se mais emblemático do que os anteriores a problemática dos sujeitos elípticos dos versos 24-37. O excerto narra as reações de Cila ao ver

Minos agindo na guerra. O rei cretense é sujeito explícito de *erat* (v. 26) e, por elipse, supõe-se facilmente que seja também sujeito de *abdiderat* (v. 25), *sumpserat* (v. 26) e *torserat* (v. 28). O verso 29 é composto por uma oração cujo sujeito é explicitamente o nominativo *uirgo*, referindo-se a Cila. O verso 30 constrói-se com o verbo *sinuauerat*, com elipse do sujeito. A indução puramente sintática levaria a crer que *uirgo* faria as vezes de sujeito de *sinuauerat*, dado que foi o último nominativo a ser utilizado. Entretanto, o poeta mencionara pouco antes que a virgem Cila observava os combates como espectadora (*spectare* – v. 20), não participava deles senão nessa condição. Como poderia, então, estar a encurvar (*sinuare*) os arcos? Na verdade, nota-se, pelo contexto, que o sujeito de *sinuauerat* é Minos, referido como nominativo pela última vez no verso 24, exatamente na condição de guerreiro. Não obstante a distância, remeter-lhe a função de sujeito parece o mais razoável.

Logo em seguida (v. 31), busca-se igualmente um sujeito para *iurabat* e a tendência, desta vez, é associar-lhe o nome de Minos, que acabara de ser suposto como tal. Todavia, mais uma vez o contexto é quem nos conduz à asserção de que é Cila o sujeito implícito; é ela que, ao ver Minos com o arco, jura que está diante de Apolo. Delineia-se assim a conclusão de que o trecho todo é construído como um jogo de ação e reação entre os verbos, em que as ações de Minos são sempre anteriores às impressões de Cila. As elipses continuam nos versos que servem à construção de tal jogo.

Os verbos *nudauerat* (v. 32), *premebat* e *regebat* (v. 34) constituem subordinadas adverbiais temporais da oração do verbo *erat* (v. 36), cujo sujeito é *uirgo Niseia* (Cila). Sendo aquelas ações anteriores a esta, o sentido daquelas se esclarece sobremaneira se tivermos por suposto Minos como sujeito. Inversamente, quanto ao verbo *vocabat* (v. 37), com seu sujeito implícito, põem-se duas orações subordinadas adverbiais com o sujeito explícito *ille* (v. 36): a de *tangeret* (v. 36) e a de *premeret* (v. 37). Como aquela ação é posterior a estas, compreende-se bem o período ao supormos Cila por sujeito.

As diversas elipses construídas neste trecho servem a pôr mais diretamente em correlação as ações nele constantes, uma vez que, omitido o sujeito, a atenção do leitor se volta imediata e detidamente para os verbos. Contudo, não se pode negar que não deixar clara uma posição sintática tão importante como a do sujeito feriria a fluidez na leitura. Vislumbrando, porém, mais panoramicamente o trecho (v. 24-37), observa-se que Ovídio lança mão de uma estratégia que possibilita tal fluidez, sugerindo uma fácil associação dos sujeitos a seus verbos. Quase todas as ações de Minos são expressas no Passado Indicativo *Perfectum*; ao passo que as de Cila estão majoritariamente conjugadas no Passado Indicativo *Infectum*. Embora reconheçamos

que seja possível manter as elipses na tradução, decidimos evidenciar os sujeitos para evitar confusões.

A cautela em lidar com a estrutura sintática do original ovidiano e suas implicações de sentido fez que se tornassem necessárias alterações pontuais na disposição das palavras nos versos. É mister tecermos considerações a esse respeito, em razão de termos posto a correspondência entre os vocábulos nos versos originais e na tradução como preocupação de nossa proposta. Porém, não seria adequado apegarmo-nos absolutamente a tal correspondência, sob pena de comprometermos o próprio sentido construído pelo poeta. Assim, em respeito às funções desempenhadas por cada palavra no texto original, em alguns casos foi preciso alterar a disposição dos versos. Tomaremos aqui dois exemplos.

Minos, nos versos 99-100, recusa veementemente a proposta de Cila, repulsando sua traição. O período, construído em torno do verbo *patiar*, usado no sentido transitivo, tem por complemento verbal a oração infinitiva cujo sujeito é *tantum monstrum* e cujo objeto é *incunabula Iouis* com o aposto *Creten*. Se, na tradução, mantivéssemos a oração infinitiva e simultaneamente deixássemos fixo o ordenamento original das palavras, o trecho vertido se prestaria à confusão quanto a qual dos acusativos serviria de sujeito e de complemento. Por conseguinte, optamos por desenvolver a infinitiva em Subjuntivo Presente e por trazer do verso 100 para o 99 o verbo “alcance” e seu sujeito.

Em seu primeiro monólogo, nos versos 60-62, Cila pondera sobre as consequências implicadas em uma eventual tomada de Mégara por Minos, através de vias bélicas; a personagem conjectura que ninguém subsistiria, pois o cretense devastaria a cidade. Por isso, julga que menos funesta seria uma rendição que lograsse fazer de seu amor a garantia de misericórdia do vencedor para com os vencidos. A tradução da oração dos versos 61-62, seguindo estritamente a ordem do texto de partida, seria: “quando seu Marte abrir estes meus muros para ele e não o nosso amor?”. Posta assim, a disposição das palavras permitiria ambiguidades quanto à função sintática de “o nosso amor”. A outras soluções, preferimos apenas acrescentar àquela uma vírgula, que possibilitaria a conclusão de que, embora distante do verbo abrir, “o nosso amor” faz as vezes de seu sujeito, por elipse. A pausa demarcada pela vírgula, além de não ferir a disposição original das palavras no verso, faria mais provável o entendimento da estrutura.

Além das particularidades suscitadas pela divergência de edições, pela suposição dos termos implícitos e pela disposição das palavras no texto de partida, consideramos oportuno ressaltar o tratamento dado na tradução a duas construções morfossintáticas da língua latina que nos levaram a, de certo modo, expressar seus significados de maneira bem distinta em

português. Primeiramente, a construção do complemento nominal *te coniuge* (v. 131) e, em seguida, as traduções de dativos de posse ao longo do excerto estudado.

No discurso de lamentação de Cila, tem lugar uma referência depreciativa e irônica feita a Pasífae, esposa de Minos. Tendo ressaltado a crueldade do rei cretense para consigo, a filha de Niso afirma que Pasífae, que incorreu em adultério ao dar-se engenhosamente a um touro e gerar-lhe um filho, merece ter Minos por esposo, devido à maldade de ambos. Tal afirmação é feita a partir do verso 131, em que se diz: “*te uere coniuge digna est*”. O trecho, embora claro quanto às funções de cada palavra, suscita propostas de tradução variadas, em virtude da dificuldade de vertê-lo ao português, sobretudo se o intuito é fazê-lo mantendo o mais possível a correspondência das estruturas com o latim.

Parece-nos cabível referir algumas traduções em português para esse trecho. Domingos Lucas Dias⁴⁷ verte: “é realmente digno de ti ter por esposa”, propondo uma adaptação do verso, na qual é Minos quem é considerado digno de ter Pasífae como esposa. David Jardim Júnior⁴⁸ traduz: “sem dúvida, é bem digna de tal marido”, associando adequadamente o predicativo *digna* a Pasífae, mas sacrificando a referência direta a Minos, constante do original pelo pronome *te*. Paulo Farmhouse Alberto⁴⁹, por sua vez, verte: “é digna de te ter por esposo”, convertendo o complemento nominal em oração infinitiva, mantendo a predicação de Cila e a referência direta a Minos, porém omitindo a ideia enfatizante do advérbio *uere*. Seguimos essencialmente este último, por propor uma adaptação sintática que, além de não vir em prejuízo do sentido expresso, mantém o predicativo e a segunda pessoa, de modo a conferir a vivacidade do discurso presente no texto ovidiano. Entretanto, foi necessário acrescentar-lhe a ênfase dada por *uere*, que se tinha perdido na tradução. Para isso, utilizamos o advérbio “deveras”.

Outra construção sintática, própria da língua latina, que o leitor português costuma estranhar é o dativo de posse. Os tradutores tendem a vertê-lo de maneiras distintas, quase nunca conservando as relações sintáticas originais, justamente pelo fato de que fazê-lo custaria a fluidez do texto traduzido em promoção do apego à estrutura original, antes que ao seu sentido. Refletiremos aqui sobre duas ocorrências dessa sorte de dativo: uma nos versos 38-39, integrantes da narração do início da traição de Cila; a outra no verso 120, que é parte do discurso de lamentação da mesma após ter sido rejeitada por Minos.

Logo em seguida ao trecho em que descreve as ações de Minos ao guerrear e as reações de Cila ao contemplá-las, o poeta começa a narrar os impulsos que ocorriam à princesa de

⁴⁷ OVÍDIO, 2017a, p. 425.

⁴⁸ OVÍDIO, 1983, p. 146.

⁴⁹ OVÍDIO, 2007, p. 199.

Mégara em decorrência de sua paixão pelo rei cretense. Ovídio escreve: *impetus est illi* (v. 38), em quiasmo com o verso 39: *est impetus illi*. Na tradução de Farmhouse Alberto⁵⁰, lê-se: “o impulso dela era” (v. 38), convertendo o dativo em adjunto restritivo e alterando o tempo verbal da oração. Além disso, não é preservado o quiasmo do verso 39, cujo conteúdo passa a aparecer no verso 40: “o seu impulso era”. Na de Lucas Dias⁵¹, verte-se: “Arde no desejo” (v. 38) e ao ler o verso 39 sequer se desconfia da repetição quiasmática do original: “domina-a a ânsia” (v. 39). Jardim Júnior⁵², por sua vez, traduz: “sente o ímpeto” e, mais à frente, mantém a figura de repetição, embora sem quiasmo: “sente o ímpeto”.

Nota-se que os tradutores trataram de modo muito diverso tais dativos de posse ovidianos. Na verdade, das versões aqui elencadas, apenas a de Farmhouse conservou o sentido de posse, embora lhe alterando a estrutura. Reconhecemos que, neste caso, seria empecilho à fluidez da leitura em português uma tentativa de manter a todo custo a correspondência estrutural em soluções como: “há-lhe um ímpeto” ou “existe-lhe um ímpeto”. Além de soar artificialismo, não se deixaria suficientemente clara a requerida noção de posse. Julgamos mais adequado evidenciar na tradução a relação de possuidor com coisa possuída, através de uma oração com o verbo “ter”: “ela tem um ímpeto” (v. 38), mantidos o tempo verbal e o quiasmo com o verso 39: “tem ela um ímpeto”.

Mostra-se oportuno, então, apontar outro caso em que se utilizou o dativo de posse no excerto e que, porém, foi tratado por nós de maneira distinta. A ocorrência se dá no verso 120: *non genitrix Europa tibi est*; que Jardim Júnior⁵³ traduz como: “não foi Europa a tua mãe”, transformando o dativo em pronome possessivo e modificando o tempo verbal. Tal solução é fundamentalmente seguida também por Farmhouse Alberto⁵⁴: “não é Europa que é a tua mãe”. Lucas Dias⁵⁵, por sua vez, opta por usar, como fizemos no caso anterior, o verbo “ter” e ressaltar a noção de posse. Nós, entretanto, consideramos que manter os moldes da estrutura original, neste caso, não significaria prejuízo ao sentido nem à fluência do texto. Por não se tratar propriamente de uma noção estrita de posse, mas de uma relação familiar, observa-se que o dativo é capaz de encerrá-la, mesmo vertido de modo mais literal à língua portuguesa: “para ti, não é Europa a genitora”.

⁵⁰ OVÍDIO, 2007, p. 197.

⁵¹ OVÍDIO, 2017a, p. 419.

⁵² OVÍDIO, 1983, p. 143.

⁵³ OVÍDIO, 1983, p. 145.

⁵⁴ OVÍDIO, 2007, p. 199.

⁵⁵ OVÍDIO, 2017a, p. 423.

3.2.2 – Questões semânticas

Em virtude da relativa proximidade dos radicais portugueses aos latinos, devida ao parentesco majoritariamente latino das palavras portuguesas, os impulsos a traduzir vocábulos latinos por derivados portugueses que conservam seu radical são muito recorrentes no processo de versão. Ocorre que nem sempre o sentido dos derivados conserva a abrangência dos empregos que seus étimos possuíam na língua mãe. Disso, o verso 11, que faz parte da introdução à narrativa de Minos e Cila, nos traz um exemplo. Para significar que o cerco de Minos a Mégara durava seis meses e ainda assim permanecia sem solução, Ovídio diz que a lua *oriens* aparecia no céu, como chifres, pela sexta vez. A associação à palavra “oriental” em português faz-se imediatamente e nos levaria a traduzir por “lua oriental”, denotando provavelmente uma lua que apareceria posicionada a Oriente. Contudo, é preciso atentar com cautela ao sentido evocado pelo vocábulo latino *oriens*.

Particípio presente do deponente *orior*, que significa nascer, *oriens* caracterizaria o substantivo a que se refere pondo-o na condição de incoação, origem, princípio. Remete, assim, tanto ao início da existência de um ser, quanto ao surgimento ou erguimento, como ao que se considera o ponto inicial de um ciclo. Assim, dizia-se Oriente o lado em que se julgava que Sol principiava seu ciclo cotidiano, o lugar onde começava a aparecer, depois de ocultado durante toda a noite. Tal constatação nos reporta a qual seria o ponto *oriens* do ciclo lunar, referido no texto. Aos olhos do observador terrestre, a Lua se oculta na fase que chamamos “Nova”, e à fase em que se dá gradualmente seu reaparecimento damos o nome de “lua crescente”. Desse modo, já que “oriental” em nossa língua não compreende claramente tal sentido, optamos pela aproximação: “lua crescente”. Além disso, traduzir por lua oriental, remetendo ao Oriente solar, faria parecer que a lua crescente nasceria no Oriente, quando na verdade seu crescimento se dá em direção ao Ocidente.

Caso semelhante é o do adjetivo *Europaeus* (v. 23), que logo somos induzidos a traduzir por “europeu”. Minos, portanto, o *dux Europaeus*, seria o “chefe europeu”. Embora de fato tenha nascido em Creta, que associamos à Grécia e conseqüentemente à Europa, o uso do adjetivo *Europaeus* parece mais profundo neste caso. Como se nota, o adjetivo é sempre grafado com inicial maiúscula em latim. A razão é que advém de um nome próprio, a quem o topônimo deve sua origem: Europa, a filha de Agenor e irmã de Cadmo. Júpiter se enamorou dela e, em forma de touro, levou-a a Creta, onde se uniram em cópula. Lá, ela lhe teve três filhos, dos quais o primogênito foi Minos. Ao dizê-lo, portanto, “*Europaeus*”, quis-se fazer referência à

sua mãe. Por isso, na tradução, intentamos esclarecer o adjetivo latino através do aposto “filho de Europa”, facilitando a associação com o mito.

Além dos adjetivos, a tradução de muitos substantivos nos provoca reflexões dos empregos das palavras e seus possíveis sentidos. No verso 29, já ao narrar as reações apaixonadas de Cila contemplando Minos a guerrear, o poeta diz que ela louvava sua *ars*. Embora reconheçamos que a palavra “arte” em português pudesse conduzir bem à compreensão do sentido dos versos ovidianos, gostaríamos de fazer notar que isso provavelmente não se daria aos leitores portugueses com a mesma naturalidade e a fluidez com que o emprego da palavra *ars* soa nos versos ovidianos. Correspondente semântico à τέχνη grega, a palavra *ars* em latim é capaz de abarcar claramente o sentido de arte como técnica, habilidade, engenho; ao passo que em português o vocábulo “arte” é mais comumente associado às belas artes, sendo aquele sentido primordial mais empregado em companhia de um restritivo: “a arte de velejar, de escrever, de lutar, as artes marciais”. Em virtude disso, optamos pela tradução “habilidade”, cogitando mais apreensível e fluido.

O verso 131, em meio ao discurso de lamentação de Cila (v. 104-142), contém ainda outro exemplo a esse respeito. Referindo-se ao crime que cometera contra a pátria e contra o pai, Cila diz que, do ponto de vista de Minos, deveria ser encarado como um *officium*. A palavra é de difícil tradução. Além de serem muitos os sentidos que nela cabem, o mais provável é que escolher exclusivamente qualquer um deles é sacrificar um aspecto importante da palavra. O que é certo é que traduzir, reproduzindo o radical, por “ofício” não soa como uma boa solução.

Em *officium*, há primeiro uma ideia de algo feito por dever, por obrigação. Nesse sentido, Cila teria sido impulsionada a realizar o que fez por um sentimento que fazia sua ação lhe parecer devida, cabível. E, de fato, é o que se nota em seu primeiro monólogo. Do sentido de “dever moral”, adquiriu-se também a noção de “devido respeito”, “prestação de honras”; caracterizando a ação de Cila como honraria a Minos, tributo em sua homenagem; o que é igualmente cabível. Também do sentido de “dever moral”, deu-se à palavra a conotação de “dever de polidez”, “deferência”, “cortesia”. Cila estaria, portanto, dizendo a Minos que tome ao menos as consequências de seu crime como uma cortesia que se lhe dá. Por fim, compreende ademais o sentido de “trabalho”, “serviço”, “ofício desempenhado”; levando à conjectura de que Minos tomasse suas atitudes como um serviço que lhe era prestado. Como se pode ver, todos esses sentidos estão implicados na palavra *officium* e Ovídio a emprega brilhantemente de modo a colocar diante do leitor todos eles a um só tempo. Nossa escolha por “cortesia” deu-se apenas

em razão de ressaltar a antítese entre os versos 130 e 131: “a meu pai e à pátria, isso foi um crime; a ti, seja uma cortesia”.

Os verbos e formas verbais, por sua vez, suscitam problemas de tradução dignos de igualmente serem comentados. O verbo *praetemptat*, por exemplo, posto no verso 7 introduzindo o episódio narrado no excerto, integra o grupo de verbos, específico da língua latina, classificados como frequentativos, tomados do supino de um verbo primitivo. Os frequentativos conferem à ação expressa no verbo primitivo a circunstância de recorrente repetição. *Praetemptat* deriva de *praetendo*, que significaria, dentre outras coisas, “mostrar”. Desprezada a natureza do frequentativo, bastaria traduzi-lo também por “mostrar”. Entretanto, preferimos manter essa particularidade no texto português, traduzindo por “mostra frequentemente”, salientando a recorrência das vezes que Minos ia ao campo de batalha.

As singularidades de cada verbo se demonstram por vezes na regência que lhes é aplicada. É o caso do verbo *ardeo*, que significa “arder”. Empregado no verso 50 como *arsit* e regendo o complemento através da preposição *in*, mostra-se utilizado com um sentido específico, que os dicionários anotam como “arder de amores por”. Note-se que a própria regência nos remete a esse uso mais literário do verbo “arder”, constituindo assim uma expressão idiomática. Outro exemplo de expressão dessa natureza é *opus est*, empregada em anadiplose no verso 78, que convém ser traduzida por “há a necessidade” e não “há a obra”. Neste caso, o que indica o emprego da expressão é a regência do ablativo.

Outrossim, as formas verbais em latim, embora muito mais raramente que em português, podem se confundir, uma vez que algumas servem igualmente para expressar mais de um modo ou tempo. Nesse sentido, é representativo o verbo *metuam* no verso 64. Sendo de tema em -ē- (infinitivo: *metuēre*), apresentar-se-iam em sua conjugação duas possibilidades de leitura para a forma *metuam*. A primeira é a de Presente Subjuntivo *Infectum*, que se considera mais imediatamente cogitada, em razão de o sufixo modo-temporal -a- ocorrer em todas as pessoas desse tempo. A segunda, igualmente possível, é a de Futuro Indicativo *Infectum*, cuja marca morfológica de modo e tempo é -e- em todas as pessoas, exceto na primeira do singular, em que se mostra também -a-. Neste caso, o discernimento necessariamente parte de vislumbrar as implicações que cada tradução teria, o que não se poderia fazer sem a devida reflexão acerca da semântica dos modos verbais.

Com efeito, a oração integra o primeiro monólogo de Cila, quando a personagem expressa sua firme resolução de dar fim mais pacífico à guerra, entregando a própria pátria a Minos. Desse discurso, ela reserva uma parte para demonstrar sua preocupação com os riscos

que Minos poderia correr caso a batalha se prolongasse ainda mais. Para evitá-los, ela afirma que será melhor possibilitar-lhe uma vitória menos custosa e cruenta. E diz: *non metuam certe*. Interpretar que a oração esteja construída no Subjuntivo lhe daria a denotação de um desejo de Cila: “que eu seguramente não tema” os riscos de continuarem as batalhas. Em contrapartida, tomar o verbo como Futuro Indicativo faz soá-lo como uma certeza de que, ofertada a Minos sua proposta, Cila verá evitados os perigos que ele correria caso persistisse o confronto: “certamente não temerei”.

A morfologia dá margem a ambas as possibilidades, dado que a conjugação nos dois tempos é feita por idênticas formas. Para escolhermos entre elas, fez-se necessário levar em conta outros aspectos que perpassam o trecho de modo mais abrangente desde o verso 62 até o 69. Neles, como já se mencionou, a personagem já não está a imaginar qual decisão seria mais adequado tomar. Ao contrário, chegou finalmente a uma resolução: ganhar os favores de Minos para si e para a pátria, através do amor. Tal firmeza é sumamente demonstrada nos versos 67-68: “Os planos são agradáveis, e está mantida a decisão: entregar comigo / A pátria levada em dote e impor um fim à guerra”. Repara-se de modo muito claro que já há certeza nos propósitos de Cila. Por isso, julgamos mais razoável compreender *metuam* como Futuro Indicativo, antes que toma-lo por Presente Subjuntivo. Reforça-o o emprego do também Futuro Indicativo *poterit* no verso 63, que lhe é imediatamente anterior.

De outra parte, a versão do texto latino à língua portuguesa oferece também desafios no que respeita às formas nominais de verbos nele constantes. Seleccionamos três dessas ocorrências, em virtude da pertinência das questões que elas suscitam. Primeiramente, no monólogo inicial de Cila, à altura em que a personagem ainda estava cogitando o que haveria de fazer para alcançar os amores de Minos, ela expõe seu desejo de ir do alto das muralhas até ao acampamento cretense, sendo *pennis lapsa per auras* (v. 51).

A questão principal que nos cabe abordar nesse trecho é o emprego e a tradução do particípio perfeito *lapsa*. Sua entrada lexical nos remete ao verbo *labor*, cuja forma é claramente passiva. Entretanto, logo somos conduzidos à conclusão de que se trata de um verbo depoente, em virtude de seu sentido ativo. O particípio *lapsa* é, então, uma forma complexa com a qual se atribui a um substantivo a condição de quem realizou como agente a ação expressa pelo radical, não obstante sua forma passiva. Há ainda a particularidade de que, como particípio perfeito, deve se entendê-lo como uma ação anterior ao verbo conjugado do período, que passa a servir-lhe de oração principal. Em português, não é possível exprimi-lo em toda a sua complexidade. Julgamos, porém, que a opção pela forma do gerúndio composto: “tendo descido”

foi capaz de conservar as noções de subordinação e anterioridade à principal, sem que o leitor a deixasse de atribuir a Cila como agente. Embora se tenham inevitavelmente perdido a forma originalmente passiva e a pura condição de adjetivo, pôde-se ainda preservar a construção como oração reduzida a uma forma nominal do verbo.

Nos outros dois exemplos de formas nominais que aqui tomaremos, não foi possível manter a condição de orações reduzidas. O verso 81 marca a transição do monólogo inicial de Cila para a narração de suas ações criminosas, realizadas à noite. Para marcar o fim do dia e a chegada da escuridão noturna, o poeta afirma que a noite sobreveio a Cila, referida como *talia dicenti*. O particípio *dicenti* está declinado em dativo, funcionando como objeto indireto da vinda da noite, como se o poeta dissesse: “para ela, a noite interveio como nutriz máxima das inquietações”. Porém, em lugar do pronome, a referência a Cila é feita através do particípio.

Por esse motivo, consideramos que, caso optássemos por manter a oração reduzida (“dizendo tais coisas”), o emprego do gerúndio faria que se perdesse a forte relação que se estabelece originalmente entre o verbo e o particípio declinado em dativo. A solução que se notou mais adequada, por conseguinte, foi desenvolver a oração como adjetiva antecédida da preposição “a”, ressaltando o uso do dativo: “à que dizia tais coisas, interveio a noite”. A escolha do tempo em que se conjugou o verbo “dizia” obedeceu à natureza do particípio presente em latim, que confere à reduzida a circunstância de simultaneidade com a principal: dado que a oração principal está conjugada no Presente *Perfectum*, a ideia requerida é conferida em português pelo Imperfeito do Indicativo. Tal perspectiva dá à narração a ideia de que, quando Cila proferia seu monólogo, estava escurecendo. E, quando finalmente a escuridão tomou conta da terra, a ousadia da personagem cresceu a ponto de fazê-la passar das palavras às ações de fato, tal como narra o verso 82.

Por outro lado, a forma nominal do verbo *tondeo* presente no verso 151 é um particípio perfeito e constituiu o grupo nominal *tonso capillo*. O contexto é a finalização da história de Minos e Cila, culminando com a metamorfose desta na ave *ciris*. Para deixar explícita a razão de ela ter recebido esse nome, Ovídio diz que foi em virtude do *tonso capillo*. Sendo passivo, como ocorre regularmente com os particípios perfeitos latinos, *tonso* poderia ser traduzido por “cortado”, restando: “cabelo cortado”. Estaria, assim, mantida a correspondência das formas entre os versos latino e português. Em nossa língua, porém, os particípios passados tendem a não conservar com o mesmo vigor a carga temporal que lhes é atribuída em latim.

A tradução “cortado”, então, para muitos leitores, poderia vir em prejuízo da já aludida ideia de anterioridade significada pelo particípio perfeito. Consideramos, por isso, preferível

desenvolver em oração adjetiva de modo a clarificar tal noção: “por causa do cabelo que foi cortado”. Cumpre salientar que Ovídio, por essa afirmação, atribui o nome *ciris* à ação de cortar, estabelecendo uma relação deste com o verbo grego κείρειν, que significa “cortar”.

As últimas considerações que serão feitas acerca do processo de tradução desse excerto dizem respeito às perdas que inevitavelmente estão envolvidas em qualquer processo de versão, ainda mais nas traduções de literatura. Por mais acurado que se mostre o trabalho do tradutor, sempre haverá perdas, sobretudo em virtude das diferenças entre as línguas, que jamais poderão dizer perfeitamente da mesma forma, em virtude de que não são a mesma. Nos parágrafos seguintes, elencaremos as perdas que entendemos mais significativas.

No verso 58, Cila, em seu primeiro discurso, se convence de que Minos vencerá a guerra contra seu povo, seja em virtude de sua superioridade bélica, seja em razão de ser justa a causa por ele defendida. Essa causa, segundo aponta Cila, é o assassinato do filho do rei cretense, que sabemos ser Andrógeo, levado a morrer principalmente por causa de Egeu. Curiosamente, a referência ao filho de Minos é feita através do que se constitui como um oxímoro: *pro nato perempto*. O nascer, expresso pelo particípio do verbo depoente *nascor*, contrasta com o particípio perfeito do verbo *perimo*, que poderia ser traduzido como “matar”. Uma tradução mais literal do grupo nominal poderia, então, ser: “pelo nascido morto”. Logo se nota a inconveniência de tal solução, tanto pela associação com a ideia de natimorto, quanto pela remotíssima probabilidade de se fazer entender a ideia original. Nossa escolha resultou na tradução: “pelo filho assassinado”, esclarecendo o sentido do emprego de *natus* e, ao mesmo tempo, salientando a ideia passiva através do verbo assassinar. Foi perdida a oposição natural entre os dois verbos, que incidia sobre a expressividade literária.

A imagem construída pelo poeta é também, de certo modo, prejudicada na tradução do verso 95, em que se narra Cila oferecendo a Minos a madeixa que cortara do pai. O verbo que traduzimos por “oferecer” no original se lê *porrexit*, perfeito do verbo *porrigo* que significa primeiramente “estender” e, mesmo quando empregado para significar uma oferta, se aproxima mais de “oferecer estendendo a mão”. Logo, Cila apresenta a Minos a madeixa do pai, estendendo-lhe a mão. A reação de Minos é imediata: *refugit*, que significa não simplesmente “recusou”, mas “afastou-se para trás, como em fuga”. É notável, pela escolha das palavras do original, quão grande foi a repugnância de Minos diante do que se lhe ofereceu. Evidenciar todos esses aspectos na tradução significaria estender demasiado os versos, fugindo a nosso propósito de facilitar a correspondência, além de que tornaria prolixo um período originalmente construído sinteticamente.

Na literatura, não somente a clareza das imagens serve à expressividade. Por vezes, é a construção da própria ambiguidade que demonstra a excelência do poeta em representar os episódios. Infelizmente, na tradução, mesmo essa ambiguidade pode ser perdida ou, pelo menos, atenuada. No verso 54, por exemplo, Cila afirma que está disposta a conceder qualquer coisa que Minos lhe pedir, exceto as *arces patrias*. *Arces*, plural latino de *arx*, traduzimos por “cidadelas”. Em latim, porém, a palavra denota a extremidade de qualquer coisa, não somente a da cidade, a parte fortificada de seu território. Pode, inclusive, significar o ponto mais alto do corpo. Levá-lo em conta é extremamente irônico, se se considera o desfecho da história, em que Cila cortará exatamente a madeixa que pendia do alto da cabeça de seu pai, que lhe servia de garantia de poderio em Mégara. Uma tradução possível, se fosse propósito destacar tal aspecto, seria: “a cabeça paterna”.

Semelhante perda ocorre com a tradução do verbo *tradere* em vários pontos do excerto. Ovídio o emprega nos versos 67, 91 e 93. Em todos eles, o verbo integra pronunciamentos de Cila. Composto do verbo *do*, *tradere* pode de fato significar “dar”, “oferecer” ou “entregar”. Entretanto, é muito usado também no sentido de “trair”; sentido, aliás, com o qual passou para o português. Nos versos 67-68, por exemplo, Cila afirma que está estabelecida sua decisão de *tradere patriam*. Caberia perfeitamente a tradução por: “trair a pátria”, ao invés de simplesmente entregá-la. Igualmente no verso 90, quando fala ao próprio Minos: *trado patriaeeque meosque penates*; podendo ser entendido como: “traio os penates meus e da minha pátria”. E também nos 93-94: *nec me nunc tradere crinem, sed patrium tibi crede caput!*; se compreendido como: “não aches que agora traio eu uma madeixa, mas sim a cabeça de meu pai, para ti”. Nos trechos, os dois sentidos são cabíveis, uma vez que Cila comete traição no próprio ato de entregar a pátria a Minos.

Observa-se, portanto, que o trabalho do tradutor requer não apenas o conhecimento da língua de partida, mas também sua interpretação do texto original, considerando o contexto de produção e seus aspectos culturais. A partir dessa interpretação, vislumbra-se os sentidos possíveis para o texto e passa-se a discernir de que forma os apresentará na língua de chegada, o que lhe demanda conhecer com certa profundidade os recursos desta. No caso particular dos textos literários, põe-se ainda outra preocupação: a de respeitar as formas elegidas pelo autor para expressar o conteúdo do seu texto. Não se podem evitar, entretanto, as tensões entre as diferentes possibilidades diante das quais o tradutor se vê e que passam a exigir-lhe a tomada de decisões.

Considerações Finais

A multiplicidade dos esforços que estão implicados no processo de tradução das *Metamorfoses* ovidianas se deve, em grande medida, ao brilhantismo e refinamento da técnica e talento poéticos que o poeta latino logrou alcançar. De fato, a obra se insere numa fase de composição que se pode dizer da maturidade artística de Ovídio. Não que pretendamos com essa afirmação julgar menos relevantes as obras das demais fases. Buscamos, antes, ressaltar que o fato de o próprio poeta dar-se a compor poemas mais longos e em hexâmetros é provavelmente indicativo de que sua intenção era alçar-se à grandeza dos que o precederam. O proêmio e sobretudo o epílogo da epopeia também demonstram que ele pretendia fazer das *Metamorfoses* sua grande obra.

Embora fiando-se de influências precedentes, as *Metamorfoses* representam claramente uma inovação no modo de fazer poemas épicos. Com os elementos estruturais próprios da epopeia, contrastam o tema e o modo de narração empreendidos por Ovídio. Por essa razão, sua classificação genérica se mantém como ponto não pacífico de discussão entre os literatos. Mesmo a unidade narrativa, tida como característica das epopeias clássicas, é desafiada pelo poeta, de modo que os acadêmicos se dividem ainda hoje a respeito de uma posição sobre qual elemento a garantiria.

Complexa em sua constituição, a obra suscita outras reflexões quanto ao conteúdo por ela abordado, particularmente no que se refere às intertextualidades nela contidas com muitos outros representantes da literatura antiga. Com Virgílio, tal diálogo é ainda mais claramente estabelecido, seja pela construção de uma Pequena Eneida nos últimos livros, seja pela narração da metamorfose de Cila, que pode ser relacionada à *Ciris* provavelmente virgiliana. A sequência dos eventos da narrativa faz que o episódio de Minos e Cila encontre lugar em meio aos desdobramentos dos conflitos entre Atenas, chefiada por Egeu, e Creta, governada por Minos. Durante 146 versos, o poeta atém-se a narrá-lo, fazendo inclusive serem proferidos da boca de Cila lamentos muito símeis aos de Dido na *Eneida*, o que reforça a intertextualidade com Virgílio, a qual pretendemos investigar em estudos posteriores.

Esses são alguns dos vários aspectos que exigem de um tradutor suma cautela ao apreciar, interpretar e verter o texto ovidiano. Sem perdê-los de vista, ao nos colocarmos diante do original das *Metamorfoses*, vimo-nos postos ante outros desafios apresentados pela imanência mesma do texto. As variações entre as edições, os vários termos implícitos, a disposição das palavras, a particularidade de algumas estruturas idiomáticas do latim unem-se de sorte a representarem muitas vezes imbróglios à interpretação e à tradução. Há ainda os riscos de ceder à

semelhança morfológica entre as palavras latinas e portuguesas, desconsiderando a não rara diversidade semântica que há até entre vocábulos etimologicamente associados.

A esse respeito, o resultado dos esforços de Umberto Eco (2009) e Cyril Aslanov (2015) nos conduzem à asserção de que o traduzir é essencialmente uma negociação. É preciso, entretanto, nunca prescindir dos critérios e dos limites determinativos a essa negociação. Esses devem estar bem estabelecidos, o mais claramente possível. Alerta-nos a isso a abordagem de Aslanov, na medida em que ressalta os vícios de manipulação de que podem ser acometidos os tradutores. Reforça-o a advertência de Eco quanto ao tradutor estar muitas vezes tentado a fazer o papel do autor, almejando substituí-lo.

Finalmente, não seria oportuno omitirmos as muitas perdas ocorridas na transposição do texto latino ao português. Como procuramos fazer notar neste trabalho, temos por inevitáveis as perdas sofridas na versão de uma língua a outra. De diversas naturezas, as perdas constatadas, não obstante indiquem o caráter insubstituível do texto original, não nos podem tolher a possibilidade de transmitir dele o mais possível a um leitor que não tenha condições de lhe ter acesso.

REFERÊNCIAS

1 – *Corpus Ovidianum*

OVID. *Metamorphoses*. Notes of John Minellius and others. Edition by Nath Bayley. Londres: Lackington and Walker, 1818.

OVID. *Tristia* (Latin text). Lexington: Cavalier Classics, 2015.

OVIDI. *Metamorphoseon libri XV*. Recensuit aparato critico instruxit: Hugo Magnus. Berolini: Weidmannos, 1914.

OVIDII. *Metamorphoseon libri XV*. By John Clarke. 7 ed. London: Rivington, 1779.

OVIDII. *Metamorphoseon libri XV*. Interpretatione et notis illustravit: Daniel Chrispinus Helvetius. Editione Thomas S. Joy. London: Forgotten Books, 1823.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Organização de: Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Tradução de Claudio Aquati et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017a.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Edições 34, 2017b.

OVÍDIO. *Os Fastos*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1964.

OVIDIUS. *Publius Ovidius Naso* (vol. 2). Ex recensione Heinsio-Burmannaiana. Parisiis: Nicolaus Eligius Lemaire, 1820.

2 – *Demais obras*

ALBERTO, Paulo Farmhouse. Introdução. In.: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia, 2007. p. 11-32.

APPENDIX VERGILIANA sive carmina minora Vergilio adtributa. Oxonii: E typographeo clarendoniano, [ca. 1910].

ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACKÈS, Jean-Louis. *A Literatura Europeia*. Tradução de Luís Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico: Mitologia e religião romana*. 3 ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARLI, Elisana De; FERNANDES, Thais; NUNES, Zilma Gesser. *De mudanças e de formas*. In.: OVÍDIO. *As metamorfoses*. Organização de: Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Tradução de Claudio Aquati et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 7-15.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental* (vol. I): a Antiguidade greco-latina. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CART, A. et al. *Gramática Latina*. Tradução de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Ed. Da USP, 1986.

ECO, Umberto. *Dire quase la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2018.

_____. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FELDHERR, Andrew. *Metamorphosis in the Metamorphoses*. In: HARDIE, Philip. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 79-94.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 6 ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HARDIE, Philip (edit.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HARRISON, Stephen. *Ovid and genre: evolutions of an elegist*. In: HARDIE, Philip. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 79-94.

LEITE, Leni Ribeiro. *Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2016.

MARQUES JÚNIOR, Milton. *Dicionário da Eneida Livro IV: o amor funesto de Dido e Eneias*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza. *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia, 2007

SOLODOW, Joseph B. *The world of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1988.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Pequeno dicionário de Literatura Latina*. São Paulo: Cultrix Ltda., 1968.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

VOLK, Katharina. *Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

Anexo A – Texto original das *Metamorfoses* VIII, 1-151, de Ovídio

P. OVIDI NASONIS METAMORPHOSEON LIBER VIII, 1-151⁵⁶

Iām nītīdūm rētēgēntē dīēm nōctīsquē fūgāntē
tēmpōrā Lūcīfērō cādīt Eūrūs, ēt ūmīdā sūrgūnt
nūbīlā: dānt plācīdī cūrsūm rēdēūntībūs Aūstrī
Aēācīdīs Cēphālōquē; quībūs fēlīcītēr āctī
ānte ēxspēctātūm pōrtūs tēnūērē pētītōs. 5
īntērēā Mīnōs Lēlēgēiā lītōrā vāstāt
praētēmpātquē sūī vīrēs Māvōrtīs īn ūrbē
Ālcāthōī, quām Nīsūs hābēt, cuī splēndīdūs ōstrō
īntēr hōnōrātōs mēdīōquē īn vērticē cānōs
crīnīs īnhaērēbāt, māgnī fīdūciā rēgnī. 10
Sēxtā rēsūrgēbānt ōrīentīs cōrnūā lūnāē,
ēt pēndēbāt ādhūc bēllī fōrtūnā, dīūquē
īntēr ūtrūmquē vōlāt dūbīs Vīctōriā pēnnīs.
rēgiā tūrrīs ērāt vōcālībūs āddītā mūrīs,
īn quībūs aūrātām prōlē Lētōiā fērtūr 15
dēpōsūissē lŷrām: sāxō sōnūs ēiūs īnhaēsīt.
saēpe īllūc sōlīta ēst āscēndērē filiā Nīsī
ēt pētēre ēxīgūō rēsōnāntiā sāxā lāpīllō,
tūm cūm pāx ēssēt; bēllō quōquē saēpē sōlēbāt
spēctāre ēx īllā rīgīdī cērtāmīnā Mārtīs, 20
iāmquē mōrā bēllī prōcērūm quōquē nōmīnā nōrāt
ārmāque ēquōsque hābītūsquē Cŷdōnēāsquē phārētrās;
nōvērāt ānte āliōs fācīēm dūcīs Eūrōpāēī,
plūs ētiām, quām nōssē sāt ēst: hāc iūdīcē Mīnōs,
seū cāpūt ābdīdērāt crīstātā cāssīdē pēnnīs, 25
īn gālēā fōrmōsūs ērāt; seū sūmpsērāt aērē
fūlgētēm clīpēūm, clīpēūm sūmpsīssē dēcēbāt;
tōrsērāt āddūctīs hāstīliā lēntā lācērtīs:
laūdābāt vīrgō iūctām cūm vīrībūs ārtēm;

⁵⁶ Segundo a edição de Hugo Magnus (Cf. OVIDI 1914).

īnpōsitō cālāmō pātūlōs sīnūāvērāt ārcūs: 30
 sīc Phoēbūm sūmptīs iūrābāt stārē sāgītīs;
 cūm vērō făcīēm dēemptō nūdāvērāt aērē
 pūrpūrēusque ālbī strātīs īnsīgnīā pīctīs
 tērgā prēmēbāt ēquī spūmāntīāque ōrā rēgēbāt,
 vīx sūā, vīx sānāē vīrgō Nīsēiā cōmpōs 35
 mēntīs ērāt: fēlīx iācūlūm, quōd tāngērēt īllē,
 quaēquē mǎnū prēmērēt, fēlīciā frēnā vōcābāt.
 īmpētūs ēst īllī, līcēāt mōdō, fērrē pēr āgmēn
 vīrgīnēōs hōstīlē grādūs, ēst īmpētūs īllī
 tūrrībūs ē sūmmīs īn Cnōsiā mīttērē cōrpūs 40
 cāstrā vėl aērātās hōstī rēclūdērē pōrtās,
 vėl sīquīd Mīnōs ālīud vėlīt. ūtquē sēdēbāt
 cāndīdā Dīctaēī spēctāns tēntōriā rēgīs,
 'laētēr,' āīt 'dōlēāmnē gērī lācrīmābīlē bēllūm,
 īn dūbīo ēst; dōlēō, quōd Mīnōs hōstīs āmānti ēst. 45
 sēd nīsī bēllā fōrēt , nūmquām mīhī cōgnītūs ēssēt!
 mē tāmēn āccēptā pōtērāt dēpōnērē bēllūm
 ōbsīdē: mē cōmītēm, mē pācīs pīgnūs hābērēt.
 sī quaē tē pēpērīt, tālīs, pūlchērrīmē rēgūm,
 quālīs ēs īpsē, fūīt, mērītō dēūs ārsīt īn īllā. 50
 ō ēgō tēr fēlīx, sī pēnnīs lāpsā pēr aūrās
 Cnōsiācī pōssēm cāstrīs īnsīstērē rēgīs
 fāssāquē mē flāmmāsquē mēās, quā dōtē, rōgārēm,
 vēllēt ēmī, tāntūm pātriās nē pōscērēt ārcēs!
 nām pērēānt pōtīūs spērātā cūbīliā, quām sīm 55
 prōdītīōnē pōtēns! —quāmvīs saēpe ūtīlē vīncī
 vīctōrīs plācīdī fēcīt clēmēntīā mūltīs.
 iūstā gērīt cērtē prō nātō bēllā pērēemptō:
 ēt caūsāquē vālēt caūsāmquē tūētībūs ārmīs.
 āt, pūtō, vīncēmūr; quī sī mǎnēt ēxītūs ūrbēm, 60
 cūr sūūs haēc īllī rēsērēt mēā moēniā Māvōrs
 ēt nōn nōstēr āmōr? mēlīūs sīnē caēdē mōrāquē

ĩnpēnsāquē sũĩ pōtērĩt sũpērārē crũōrĩs.
 nōn mētũām cērtē, nē quĩs tũā pēctōrā, Mĩnōs,
 vũlnērēt ĩnprũdēns: quĩs ēnĩm tām dũrũs, ũt ĩn tē 65
 dērĩgēre ĩnmĩtēm nōn ĩnsciũs aũdēāt hāstām?
 coēptā plācēnt, ēt stāt sēntēntĩā trādērē mēcũm
 dōtālēm pātriām finēmque ĩnpōnērē bēllō;
 vērũm vēllē pārum ēst! ādĩtũs cũstōdĩā sērvāt,
 clāũstrāquē pōrtārũm gēnĩtōr tēnēt: hũnc ēgō sōlũm 70
 ĩnfēlĩx tĩmēō, sōlũs mēā vōtā mōrātũr.
 dĩ fācērēnt , sĩnē pātrē fōrēm! sĩbĩ quĩsque prōfēctō
 ēst dēũs: ĩgnāvĩs prēcĩbũs Fōrtũnā rēpũgnāt.
 āltērā ĩāmdũdũm sũccēnsā cũpĩdĩnē tāntō
 pērdērē gaũderēt, quōdcũmque ōbstārēt āmōrĩ. 75
 ēt cũr ũllā fōrēt mē fōrtĩōr? ĩrē pēr ĩgnēs
 ēt glādĩōs aũsĩm ; nēc ĩn hōc tāmēn ĩgnĩbũs ũllĩs
 aũt glādĩĩs ōpũs ēst , ōpũs ēst mĩhĩ crĩnē pātērnō.
 ĩllā mĩhi ēst aũrō prētiōsĩōr, ĩllā bēātām
 pũrpũrā mē vōtĩquē mēĩ fāctũrā pōtēntēm.' 80
 Tālĩā dĩcēntĩ cũrārũm māxĩmā nũtrĩx
 nōx ĩntervēnĩt, tēnēbrĩsque aũdācĩā crēvĩt.
 prĩmā quĩēs ādērāt, quā cũrĩs fēssā dĩũrnĩs
 pēctōrā sōmnũs hābēt: thālāmōs tēcĩtũrnā pātērnōs
 ĩntrāt ēt (heũ fācĩnũs!) fātālĩ nātā pārentēm 85
 crĩnē sũũm spōlĩāt praēdāquē pōtĩtā nēfāndā
 fērt sēcũm spōlĩũm cēlērĩs prōgrēssāquē pōrtā
 pēr mēdĩōs hōstēs (mērĩtĩ fĩdũcĩā tānta ēst)
 pērvēnĩt ād rēgēm; quēm sĩc ādfātā pāvēntem ēst:
 'suāsĩt āmōr fācĩnũs: prōlēs ēgō rēgĩā Nĩsĩ 90
 Scỹllā tĩbĩ trādō pātriāēquē mēōsque pēnātēs;
 praēmĩā nũllā pētō nĩsĩ tē: cāpē pĩgnũs āmōrĩs
 Pũrpũrēũm crĩnēm, nēc mē nũnc trādērē crĩnēm,
 sēd pātriũm tĩbĩ crēdē cāpũt!' scēlērātāquē dēxtrā
 mũnērā pōrrēxĩt ; Mĩnōs pōrrēctā rēfũgĩt 95

turbātusquē nōvī rēspōndīt īmāgīnē fāctī:
 'dī tē sūmmōvēānt, ō nōstrī īnfāmīā saēclī,
 ōrbē sūō, tēllūsquē tībī pōntūsquē nēgētūr!
 cērtē ēgō nōn pātīār Iōvīs īncūnābūlā, Crētēn,
 quī mēūs ēst ōrbīs , tāntūm cōntīngērē mōnstrūm.' 100
 Dīxīt, ēt ūt lēgēs cāptīs iūstīssīmūs auctōr
 hōstībūs īnpōsūt, clāssīs rētīnācūlā sōlvī
 iūssīt ēt aērātās īmpēllī rēmīgē pūppēs.
 Scyllā frētō pōstquām dēductās nārē cārīnās
 nēc praēstārē dūcēm scēlērīs sībī praēmīā vīdīt, 105
 cōnsūmptīs prēcībūs vīōlētām trānsīt īn īrām
 īntēndēnsquē mānūs pāssīs fūrībūndā cāpillīs
 'quō fūgīs' ēxclāmāt 'mērītōrum auctōrē rēlīctā,
 ō pātrīaē praēlātē mēaē, praēlātē pārēntī?
 quō fūgīs, īnmītīs, cūiūs vīctōrīā nōstrūm 110
 ēt scēlūs ēt mērītum ēst? nēc tē dātā mūnērā, nēc tē
 nōstēr āmōr mōvīt, nēc quōd spēs ōmnīs īn ūnūm
 tē mēā cōngēsta ēst? nām quō dēsērtā rēvērtār?
 īn pātrīām? sūpērātā iācēt! sēd fīngē mānērē:
 prōdītīōnē mēā clāusa ēst mīhī! pātrīs ād ōrā? 115
 quēm tībī dōnāvī? cīvēs ōdērē mērēntēm,
 fīnītīmi ēxēmplūm mētūunt: ēxpōnīmūr ōrbaē
 tērrārūm, nōbīs ūt Crētē sōlā pātērēt.
 hāc quōquē sī prōhībēs ēt nōs, īngrātē, rēlīnquīs,
 nōn gēnītrīx Eūrōpā tībī ēst, sēd īnhōspītā Sȳrtīs, 120
 Ārmēnīaē tīgrēs aūstrōque āgītātā Chārybdīs.
 Nēc Iōvē tū nātūs, nēc mātēr īmāgīnē taūrī
 dūctā tua ēst: gēnērīs fālsa ēst ēā fābūlā! vērūs,
 ēt fērūs ēt cāptūs nūllīūs āmōrē iūvēncaē
 quī tē prōgēnūīt, taūrūs fūīt. ēxīgē poēnās, 125
 Nīsē pātēr! gaūdētē mālīs, mōdō prōdītā, nōstrīs,
 moēnīā! nām, fātēōr, mērūi ēt sūm dīgnā pārīrē.
 sēd tāmēn ēx īllīs ālīquīs, quōs īmpīā laēsī,

mē pērimāt! cūr, quī vīcīstī crīmīnē nōstrō ,
 īnsēquērīs crīmēn? scēlūs hōc pātrīaēquē pātrīque ēst, 130
 ōfficiūm tībī sīt! tē vērē cōniūgē dīgna ēst,
 quaē tōrvūm līgnō dēcēpīt ādūltērā taūrūm
 dīscōrdēmque ūtērō fētūm tūlīt. ēcquīd ād aūrēs
 pērvēnīūnt mēā dīctā tūās, ān īnānīā vēntī
 vērba fērūnt īdēmquē tūās, īngrātē, cārīnās? 135
 iām iām Pāsīphāēn nōn ēst mīrābīlē taūrūm
 praēpōsūissē tībī: tū plūs fērītātīs hābēbās.
 mē mīsērām! prōpērārē iūbēt! dīvūlsāquē rēmīs
 ūndā sōnāt, mēcūmquē sīmūl mēā tērrā rēcēdīt.
 nīl āgīs, ō frūstrā mērītōrum ōblītē mēōrūm: 140
 īnsēquār īnvītūm pūppīmque āmplēxā rēcūrvām
 pēr frētā lōngā trāhār.' Vīx dīxērāt, īnsīlīt ūndīs
 cōnsēquītūrqūē rātēs fācīēntē cūpīdīnē vīrēs
 Cnōsīācaēque haērēt cōmēs īnvīdīōsā cārīnaē.
 quām pātēr ūt vīdīt (nām iām pēndēbāt īn aūrā 145
 ēt mōdō fāctūs ērāt fūlvīs hālīaēētūs ālīs),
 ībāt, ūt haērētēm rōstrō lācērārēt ādūncō;
 īllā mētū pūppīm dīmīsīt, ēt aūrā cādētēm
 sūstīnūissē lēvīs, nē tāngērēt aēquōrā, vīsa ēst.
 plūmā sūbīt pālmīs: īn āvēm mūtātā vōcātūr 150
 Cīrīs ēt ā tōnso ēst hōc nōmēn ādēptā cāpīllō.