

# Marcial aporta na Bahia: traduzindo colíambos ao modo de Gregório de Matos

Fábio Paifer Cairolli\*

Um dos problemas clássicos que ocupa os tradutores de poesia greco-romana, marcadamente aqueles que reconhecem a impossibilidade de se dissociar o conteúdo semântico de um texto do sistema de signos estéticos com o qual esse conteúdo está sendo proposto (adotamos aqui a terminologia de Haroldo de Campos, 1969, p. 100), é a necessidade de lidar com a ênfase com a qual os ritmos são elaborados na poesia dessas línguas.

Sendo gregos e romanos pertencentes a uma cultura poética oral (mesmo quando houver o suporte do texto que é a forma escrita), seus textos, ainda que conhecidos no presente por meio do suporte físico dos livros, eram criados para contextos performáticos, em que a leitura e a fruição acústica do texto eram a finalidade.

Nesse caso, os diversos ritmos utilizados por esses poetas não só ajudam a construir o afeto que o texto pretende causar, mas são também objeto de reflexão consciente e sistemática por parte de autores e comentadores. Essa afirmação é especialmente verdadeira a partir do aristotelismo e sua tendência a sistematizar as categorias com as quais analisa seus objetos de estudo, tais como são, na *Arte Poética*, os poemas.

O ponto de partida do tratado em questão é justamente a sugestão das seguintes categorias de distinção do poema mimético: a matéria, o modo (direto, indireto ou a mistura de ambos) e o ritmo, bem como a relação direta entre o tipo de matéria e o ritmo, propondo a associação entre o hexâmetro datílico e os personagens elevados e entre o iambo e os personagens baixos (ARISTÓTELES, 1984, p. 243-244; 1448b24).

---

\* UFPR

Tal associação torna o sistema rítmico da poesia clássica particularmente sofisticado e impõe um desafio interpretativo adicional para o tradutor, ainda que na estética de sua língua existam sistemas rítmicos específicos. Potenciais equivalências ou aproximações são muitas vezes dadas *ad hoc*, diante de gêneros específicos, repertórios rítmicos, finalidades do trabalho, tradições culturais que precisam ser decididas antes de a tradução ser empreendida.

Na história dos tradutores de língua portuguesa, essa reflexão tem sido condicionada, entre outras questões, por duas variáveis: a homeometria e a bi-univocidade.

A homeometria, isto é, a apresentação de uma tradução que tenha a mesma quantidade de versos que o original, tem gozado de muito favor, não apenas diante de uma percepção, por vezes intuitiva, de que o verso tem uma unidade estética e semântica que se deve tentar transpor, mas também da necessidade didática de facilitar uma leitura em que o cotejo entre original e versão fazem parte do contato esperado com o texto. Estabelecida como forma dominante na tradução da poesia greco-romana entre meados do século XIX e o século XX, apenas recentemente tem sido novamente posta em questão por tradutores como Agostinho Silva, em sua *Eneida*, de 1993, ou Brunno Vieira, na *Farsália*, publicada em 2011, os quais, cada qual ao seu modo, mostram capacidade de estabelecer um sistema poético sensível à estética do original sem depender da relação entre os metros de partida e chegada.

Quando, além de tudo, o poeta traduzido se dedica a mais de um gênero poético, o problema se complica, visto que há a necessidade de pensar a implicância dessa variação rítmica para a construção de um sistema de signos estéticos. Oliva Neto, (1996, p. 57), discutindo a sua tradução de Catulo, julga suficiente que essa variação do original latino seja expressa em variação nos poemas traduzidos mas “não com a rigidez que impusesse relação biunívoca entre cada metro latino e o correspondente português”. “Biunivocidade”, termo que o tradutor importa da Fonética, é um problema que se deve pensar a cada caso, dado que algumas dessas obras, como os *Epodos* de Horácio, ou os *Epigramas* de Marcial, têm variação relativamente pequena e, portanto, significativa na transição das partes de cada livro, ou ainda em casos como o das *Odes* de Horácio, cujo sistema rítmico é tão complexo que pode ser temerário ignorá-lo.

Neste artigo, procuramos explorar algumas questões estéticas que envolvem um metro particularmente significativo da poesia latina, o *colíambo* ou *escazonte*. Tradicionalmente, se atribui a criação deste ritmo ao poeta arcaico grego Hipônax (assim, por exemplo, testemunha a poetisa Sulpícia, ativa no século I d.C., em sua única *sátira* que chegou aos nossos tempos, bem como diversos metricistas). O poeta de Éfeso é apresentado junto a Arquíloco, principal autoridade do gênero jâmbico na poesia grega.

As etiologias envolvendo esse metro reportam sempre a sua relação com um outro metro, o *trímetro jâmbico*, por vezes dito *puro* justamente para frisar essa associação, e que teria sido criado por Arquíloco. A criação de Hipônax seria uma reação ao metro de Arquíloco, uma vez que é apenas a inversão da cadência do último pé no verso, quebrando a uniformidade rítmica. Veja-se como o metricista Terenciano Mauro (vv. 2398-2403) o descreve:

Claudum trimetrum fecit aliter Hipponax,  
ad hunc modum, quo claudicant et hi versus:  
idcirco graece nuncupatus est σκάζων.  
hic non iambum reddidit pedem sextum,  
paenultimam sed pro brevi trahit longam,  
novitate ductus, non ut inscius legis.

Hipônax, de outra forma, fez trímetros mancos,  
De modo que também tropicam esses versos:  
Daí que foi chamado em grego de *escazonte* (tropicante).  
Neste, não repropõe no sexto pé um iambo,  
Mas na penúltima, traz longa em vez de breve,  
Por novidade, não por ignorar as regras.<sup>1</sup>

A intencionalidade do movimento é uma interpretação importante da poesia de Hipônax e mostra os contornos do recurso estético à mão dos poetas gregos e latinos. A uniformidade do trímetro jâmbico estaria

<sup>1</sup> Todas as traduções do artigo, salvo indicação em contrário, são de minha autoria.

diretamente associada ao tipo de poesia que Arquíloco produzia. Como rememora Horácio, na sua *Arte Poética*, v. 79,

Archilochum proprio rabies armauit iambo;

A raiva armou Arquíloco do iambo próprio.

O iambo, portanto, tem uma associação com a raiva (como, aliás, já vem indicado na *Poética* de Aristóteles, 1448b24) e, se o movimento de Hipônax tomava efetivamente como ponto de partida a leitura de Arquíloco, a quebra do ritmo também pode ser interpretada como a quebra da raiva.

Com efeito, os fragmentos de Hipônax apontam para o ridículo por vezes, mais que para a indignação, como no famoso fragmento em que o poeta dirige pedidos ao deus Hermes:

δὸς χλαῖναν Ἰππώνακτι καὶ κυπασίσκον  
καὶ σαμβάλισκα κάσκερίσκα καὶ χρυσοῦ  
στατήρας ἐξήκοντα τούτερου τοίχου.

Dá um manto pro Hipônax, uma tuniqueinha,  
Uma sandaliazinha, pantufinhas, e ouro,  
Sessenta moedinhas... da casa vizinha.

Veja-se como o aspecto debochado do fragmento, atestado pela condição miserável da persona poética, que começa pedindo itens simples, cuja humildade é realçada pelos diminutivos, mas termina no dinheiro, que aliás não deve ser só a quantia especificada, mas proceder da casa do vizinho, que é rico e, pode-se inferir, a despeito da riqueza, é indiferente aos sofrimentos do poeta. A fala que poderia passar pela acusação raivosa da diferença social, ou pela censura ética à desumanidade do vizinho, centra-se no expediente ridículo e engenhoso de pedir a Hermes, que também é deus dos ladrões, que entregue algo, informando de onde o item pode ser roubado.

Dito isso, percebe-se como a claudicância do ritmo é relevante para a construção do poema e, portanto, demanda alguma reflexão do tradutor. No



entanto, a maior parte dos tradutores que abordaram poeticamente os poemas de metro escazonte em língua portuguesa não fizeram nenhum tratamento distintivo em seus recortes.

João Angelo Oliva Neto, por exemplo, primeiro a traduzir a obra de Catulo integralmente no Brasil, como já se mostrou acima, se exime de propor uma relação direta entre os recursos com que poetiza a sua tradução e os elementos poéticos da obra no original, que incluem oito poemas nesse metro, sem que isso implique, de qualquer maneira, menos cura com o efeito poético ou menos acurácia no manejo da poética brasileira.

Se esse é o caso de uma tradução integral, mais ou menos o mesmo se verá em poemas escazontes que apareçam em coletâneas variadas, em que coexistem inclusive poetas greco-romanos com outros de outras tradições literárias. Décio Pignatari, por exemplo, produz uma belíssima tradução de um desses poemas de Catulo, o *carmen* 8 (PIGNATARI, 1996, p. 32), com apuro vocabular e melódiosos versos hendecassílabos, sem que qualquer informação adicional seja acrescentada. Na coletânea que Oliva Neto anexa à sua tradução (1996, 161ss), colíambos de Catulo, traduzidos por nomes do porte de Almeida Garret ou Péricles Eugênio da Silva Ramos, invariavelmente são vertidos nos metros quase que tiranicamente universais das letras clássicas, o decassílabo e o dodecassílabo.

Gloriosa exceção deve ser referida na tradução rítmica a quatro mãos de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2014, 176) para o *carmen* 8 de Catulo. Os tradutores vertem o poema com acentuação das sílabas pares de cada verso, equiparando-as às longas do metro latino, mas quebram o padrão ao deixar de acentuar a décima sílaba, passando a marcação rítmica para a décima primeira. A solução é engenhosa, pois contorna o desafio de produzir tonicidades contíguas na décima e na décima primeira, justaposição difícil para línguas acentuadas (ao contrário da justaposição de sílabas longas para o latim, a qual, embora tire a uniformidade no colíambo, é natural e recorrente nessa língua). Veja-se o resultado por eles alcançado:

Catulo, triste, larga dessa loucura,  
e o que perdeste aceita como perdido.  
Brilharam sóis pra ti nas luzes de outrora

Então corrias onde a moça queria,  
 que tu amaste mais que amaram as outras.  
 E tantas brincadeiras ambos brincavam  
 que bem querias e ela não desqueria.  
 Brilharam sóis pra ti nas luzes — é certo.  
 mas ela já não quer — molenga, não queiras.  
 Não busques se te foge, deixa as tristezas.  
 Mas fica firme e forte, vai, endurece.  
 Garota, adeus, Catulo agora endurece.  
 Não vai atrás e não quer mais forçar barra.  
 Tu vais sofrer, porque ninguém te procura.  
 Bandida, mas que vida agora te resta?  
 Quem vai te visitar? A quem serás bela?  
 Quem amarás? De quem serás a querida?  
 Quem beijarás? De quem morder os beicinhos?  
 Mas tu, Catulo, lapidar endurece!

A tradução é de 2014 e foi posteriormente agregada ao repertório do Pecora Loca, grupo de tradução e(m) performance criado pelos tradutores no ano seguinte. A efetividade acústica da tradução pode ser conferida em registros de apresentações disponíveis no próprio canal de YouTube do grupo.<sup>2</sup>

Toda a discussão acima não implica em dizer que não possa haver reflexão não-convencional para os problemas dos ritmos da poesia greco-romana. Veja-se um exemplo do próprio Décio Pignatari, no *carmen* 59, de Catulo, também aqui um poema em colíambos:

Bononiensis Rufa Rifulum fellat  
 uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis  
 uidistis ipso rapere de rogo cenam,  
 cum deuolutum ex igne prosequens panem

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/@PecoraLoca>

ab semiraso tunderetur ustore.

Rufa

A bolonhesa

Chupa

O pau de Rufinho

Rufa

A mulher de Menênio

Rufa

A que foi vista

Rufa

No meio dos túmulos

Rufa

Tentando roubar

Rufa

O seu jantarzinho

Rufa

Do fogo votivo

Rufa

Levando lambadas

Rufa

Do guarda das piras

(skinhead de meio coco)

Rufa

Enquanto apanhava

Rufa

Um naco de pão

Rufa

Rolado das brasas

Rufa

“Rufa”, em português é termo polissêmico, indicando o nome próprio latino, da personagem invectivada, mas também uma flexão do verbo rufar. A sua repetição no poema, inexistente no original, produz duplo sentido em português, presentificando recorrentemente a personagem ou solicitando a batida do tambor, que poderia ser proposta performaticamente por vozes diferentes, logrando marcação rítmica e disjunções equiparáveis aos tropeços do escazonte.

Em minha pesquisa, tenho procurado formas de responder a necessidades estéticas dos poetas clássicos por meio de recursos consagrados na tradição poética da língua portuguesa. A busca, contudo, por versos disponíveis em português com estruturas internas passíveis de oferecer um recurso estético semelhante ao do escazonte foi pouco frutífera, levando-me, em experimento pregresso (CAIROLI, 2014) a forjar um ritmo novo que tentasse causar efeitos semelhantes.

Tendo, contudo, voltado ao maior mestre do ridículo na poesia brasileira, o baiano Gregório de Matos, encontrei entre seus muitos recursos estilísticos alguns poemas que, verso a verso, criam pausas no ritmo para a preparação de rimas internas, jogando com as palavras de forma muito complexa, ao sabor do Cultismo em voga no período. Destes, o mais famoso é o soneto “Na oração que desaterra aterra” (MATOS, 1990a, p. 77), em que não só ocorre essa rima, mas o segundo termo está inteiramente presente no termo anterior, ao qual ecoa:

Na oração, que desaterra.....aterra

Quer Deus, que, a quem está o cuidado.....dado

Pregue, que a vida é emprestado.....estado

Mistérios mil, que desenterra.....enterra.

Quem não cuida de si, que é terra.....erra

Que o alto Rei por afamado.....amado,

E quem lhe assiste ao desvelado.....lado

Da morte ao ar não desaferra.....aferra.

Quem do mundo a mortal loucura.....cura,

A vontade de Deus sagrada.....agrada,





Firmar-lhe a vida em atadura.....dura.

Ó voz zelosa, que dobrada.....brada,

Já sei, que a flor da formosura.....usura

Será no fim desta jornada.....nada.

O engenho notável do poeta baiano consegue encaixar este eco na estrutura por si só delicada do soneto e mostra um tipo de solução que cria uma tensão no final de cada verso, de modo análogo ao que vemos no escazonte greco-romano.

Mais notável, ao nosso ver, será a aplicação deste recurso pelo poeta em peças de tom satírico, algumas de tom visivelmente ridículo, como essa em que as deformidades físicas de um certo Vasco Marinho Falcão, recém-casado, são exploradas (MATOS, 1990b, p. 830):

A VASCO MARINHO FALCÃO, QUE SENDO HOMEM VELHO, E  
ACHACOSO, SE CASOU COM HUMA MULHER MOÇA, E FORMOSA

Tem Vasco para seus danos ..... noventa anos,

e por mazela tem outra ..... potra

há mais males que le apontes? ..... fontes.

Dessa sorte não me contes

que é galharda, e limpa a Dama,

que escolher quis para a cama

noventa anos, Potra, e Fontes

Tem na boca muito vivas ..... gengivas,

com que as palavras acaba ..... com baba,

tem uma tromba, que diz ..... nariz.

Dama, que empregar se quis

em tão suzanário rosto,

tenha por espelho ao gosto

gengivas, Baba, e Nariz.

Seu corpo é saco de grossos ..... ossos.

Correm-lhe das luzes belas ..... ramelas,

e que mais há, que lhe corra? ..... borra.

Mil vezes borrada morra

dama de tão pouca estima,

que quis para pôr em cima

ossos, Ramelas, e Borra.

Os grotescos do casal são acentuados pela expectativa do que viria depois da pausa, que em alguns casos também se põe como pergunta.

Diante das convergências que apontamos, decidimos tentar explorar o recurso gregoriano em versos escazontes tirados da obra do poeta latino Marcial, provavelmente o poeta de quem sobrou o mais volumoso *corpus* de textos nesse metro. Na sequência, apresentaremos o resultado de sete desses poemas, comentando algumas das nossas escolhas.

Livro I, epigrama 96

*Si non molestum est teque non piget, scazon,*

*nostro rogamus pauca uerba Materno*

*dicas in aurem sic ut audiat solus.*

*Amator ille tristium lacernarum*

*et baeticatus atque leucophaeatus,*

*qui coccinatos non putat uiros esse*

*amethystinasque mulierum uocat uestes,*

*natiua laudet, habeat et licet semper*

*fuscus colores, galbinos habet mores.*

*Rogabit unde suspicer uirum mollem.*

*Vna lauamur: aspicit nihil sursum,*

*sed spectat oculis deuorantibus draucos*

*nec otiosis mentulas uidet labris.*

*Quaeris quis hic sit? Excidit mihi nomen.*

Poema, se eu não te chateio... ou puteio  
 Fale pro meu Materno... desse inferno  
 Mas só diga no ouvido... e escondido:  
 Aquele fã das fardas... tão bastardas  
 Dos panos sem pintura... casca dura  
 Pra quem colarinho baixo... não é de macho  
 E quem de rosa vier... é mulher  
 Louva o país e o tempo todo... engodo  
 Discreto embora se sinta... dá pinta.  
 “Por que você sustenta... que ele senta?”  
 Eu vi no vestiário... o salafrário  
 O olho não levanta... não adianta  
 Mas sem parar ele encara... a vara  
 E a boca, esperando a biaba... baba.  
 Se eu conheço esse homem?... nem de nome.

O epigrama I, 96 anda ao redor de três pessoas: o poeta, seu interlocutor Materno (aparentemente o mesmo orador colocado por Tácito como personagem em seu *Diálogo*) e um terceiro, de quem se fala em voz baixa, e cujo nome será omitido porque, a despeito dos vícios denunciados, poderia ser pessoa notória, o que pressupõe tanto uma identificação automática quanto uma possibilidade de retaliação. Este terceiro, verdadeiro falso-moralista, defende em público e entusiasticamente determinados comportamentos do machismo conservador romano, mas em ambientes mais discretos, como poderiam ser os banhos públicos, se comporta de forma contrária ao que professa. É um poema bastante representativo para o entendimento do que é tabu e do socialmente aceito no mundo romano, embora dependa de mediação para o leitor contemporâneo. Uma vez que a finalidade da tradução é explorar um efeito estético, optamos pela transculturação de alguns elementos desse poema. Assim, nosso anônimo fã de *capas* (v. 4: *lacernarum*), roupa rude dos romanos, apropriada para



situações mais extremas, especialmente as de materiais como lã barata da Bética (v. 5: *baeticatus*) ou outras de tom acinzentado (v. 5: *leucophaeatus*), que indicam a ausência do “luxo” do tingimento numa cultura em que há prescrição de usos de cores em certos ambientes, de modo que se associam cores como o escarlate (v. 6: *coccinatos*) ou o violeta (v. 7: *amethystinas*) às mulheres ou aos homens pouco viris, esse indivíduo passa em nossa tradução a propalar preconceitos do conservadorismo contemporâneo, como a valorização da farda ou a associação do rosa à mulher. Do mesmo modo, aplainamos o sentido de *una lauamur*, ‘tomamos banho juntos’, que pressupõe o entendimento dos banhos públicos romanos, ao transformá-lo no espaço que, em nossa cultura, autoriza até certo ponto o compartilhamento de nudez fingindo não associá-la à sexualidade, o vestiário.

Livro IV, epigrama 81

<i>Epigramma</i>	<i>nostrum</i>	<i>cum</i>	<i>Fabulla</i>	<i>legisset,</i>
<i>negare</i>	<i>nullam</i>	<i>quo</i>	<i>queror</i>	<i>puellarum,</i>
<i>semel</i>	<i>rogata</i>	<i>bisque</i>	<i>terque</i>	<i>neglexit</i>
<i>preces</i>	<i>amantis.</i>	<i>Iam,</i>	<i>Fabulla,</i>	<i>promitte:</i>
<i>negare iussi, pernegare non iussi.</i>				

Ao ler meu epigrama... certa dama  
 Que diz que nenhuma musa... recusa,  
 Dei duas, três, cantadas..., e ela nada  
 Pra esse pidão. Fabula, não regula!  
 Falei pra negar... depois pode dar.

Esse epigrama funciona em conjunto com outro do mesmo livro (IV, 71, esse composto em dísticos elegíacos), no qual o poeta graceja a respeito das mulheres de Roma, que nunca dizem não. Ao interlocutor que se espantasse com essa acusação de impudência ele acalma, dizendo que, sim, há milhares de damas honestas em Roma: a contradição é que elas nunca dizem não, mas também nunca dizem sim. É um expediente em acordo com o que se vê em poetas eróticos romanos como Propércio ou Ovídio: ao amar, o indivíduo acaba entregando sua autonomia na mão da pessoa amada. Esta, homem ou mulher, usa de tal ascendência como estratégia de dominação,



tratando esse amante, à revelia de que possa eventualmente concretizar o encontro amoroso, como instrumento para a obtenção de privilégios, como presentes, influência política ou mesmo a liberdade, no caso em que esse amado fosse escravo. Fabula, a interlocutora da persona poética, lê o poema acima e com isso passa a rejeitar as investidas do poeta. O poema apresenta um problema clássico de tradução da língua latina, o uso do sufixo *per-* (v. 5, *pernegare*) que, em verbos, indica uma ação completa: assim, em português, *percorrer* é seguir por um caminho do começo até o fim, ou o “perfeito”, que é algo completo, no qual não há mais nada a se fazer. A despeito dos dois exemplos apresentados, o prefixo é muito mais recorrente em latim do que em português, muitas vezes sem paralelos práticos, como é o exemplo deste poema. O risível está justamente no contraste entre *negare*, ação pontual de dizer não, *pernegare*, ficar dizendo não continuamente. Na lógica ético-erótica que descrevemos acima, negar uma vez é razoável, já que permite ao cortejado perceber quanto investimento o cortejador está disposto a fazer na relação, mas ficar negando é um contrassenso, dado que eventualmente causará a desistência do cortejador ou, no mínimo, a perda da oportunidade, fugaz e presente, de uma diversão amorosa. Assim, optamos por um caminho perifrástico (primeiro *negar*, depois *pode dar*) que resguardasse a fluidez que estamos tentando dar a essas traduções, assim como à rima interna que tem sido buscada.

Livro VI, epigrama 74

*Medio recumbit imus ille qui lecto,  
calvam trifilem semitatus unguento,  
foditque tonsis ora laxa lentiscis,  
mentitur, Aefulane: non habet dentes.*

Esse que deita com jeito... no leito,  
Que com gel tingiu... na calva os três fios,  
Que palitando acerta... a boca aberta  
Esse, Aúfileno, mente:... nem tem dente.



Pouco é necessário acrescentar sobre o epigrama VI, 74. Vale contextualizar que o (va)idoso de quem se debocha aqui está, subentende-se do contexto, em um típico banquete romano, no qual os convivas se alimentam deitados no tricínio, por vezes chamados de leitos, como neste caso (v1: *lecto*). O risível e inesperado aqui é a deformidade ética do indivíduo que, embora não tenha dentes, engenhosamente finge usar o palito para esconder a falta e anteder a uma vaidade vã, já antecipada no tratamento dos poucos cabelos que tentam esconder a calvície.

Livro X, epigrama 22

*Cur spleniato saepe prodeam mento*

*albave picta sana labra cerussa,*

*Philaeni, quaeris? Basiare te nolo.*

Se a pomada eu sempre deixo... no queixo,

se a manteiga um lábio sadio... cobriu,

Filene, o que eu desejo?... Não teu beijo.

Aqui, novamente um epigrama de compreensão bastante simples, em que o risível se encontra na atitude do poeta, que passa remédios na cara para fingir doença e evitar os beijos de uma interlocutora pegajosa. Novamente, aproximamos os cosméticos antigos dos contemporâneos. Assim, *splenium* é um tipo de emplastro, que traduzimos por *pomada*, e a *cerussa*, alvaiade, sal de chumbo em pó que se usava como clareador de pele na Antiguidade, foi trocado pela manteiga, que modernamente se aplica no lábio ressecado.

Livro X, epigrama 100

*Quid, stulte, nostris uersibus tuos misces?*

*Cum litigante quid tibi, miser, libro?*

*Quid congregare cum leonibus uolpes*

*aquilisque similes facere noctuas quaeris?*

*Habeas licebit alterum pedem Ladae,*

*inepte, frustra crure ligneo curres.*

Por que juntas aos versos meus... os teus?  
 Qual trouxa em livro que briga... se abriga?  
 Por que pôr leão com raposa... ousas  
 e fazes que águia ruja... com corujas?  
 Mesmo que um pé de Usain Bolt... te solte,  
 Vais em vão, animal... se o outro é de pau.

Este poema pertence a um ciclo temático particularmente querido por Marcial, de crítica a poetas mal-intencionados que publicavam suas próprias obras com poemas de outros autores misturados, mas sem atribuição, como se fossem deles. É Marcial, com efeito, que introduz na língua a acepção literária do termo *plagiarius*, no epigrama I, 52: este termo indica, na origem jurídica, aquele que reduz um homem livre à escravidão, ou ainda o que rouba escravo de outro. Que a prática existisse, vê-se na falta de constrangimento com que autores de tratados técnicos como Solino ou Isidoro de Sevilha copiam passagens de autores mais antigos como Plínio, o Velho, sem qualquer menção à fonte. O epigrama X, 100 segue o mesmo argumento do epigrama I, 53, no qual a acusação de plágio é feita pela própria natureza contrastante dos poemas quando misturados, belos e bem feitos, se de Marcial, torpes e mal escritos se do plagiário. Disso resulta um livro que briga (v. 2: *litigante*) consigo mesmo. A argumentação é toda metafórica: tal livro é como a reunião de leões com raposas ou águias com corujas. Nessa última equivalência, aliás (v. 3), para causar o efeito da rima (ruja/coruja), acrescentei deformidade à imagem com o verbo de ação, já que o original menciona apenas tornar a águia semelhante à coruja. Tal incorporação me parece produtiva dado que a águia não pode piar como uma coruja, muito menos rugir, já que corujas não rugem. Também nesse poema há uma transculturação, na imagem conflitante do corredor que tem uma perna como a de Ladas (um grande corredor daquele tempo) e outra de pau, mostrando como apenas meia perfeição não cria um livro meio bom. Ladas, que demandaria uma nota de rodapé, foi trocado por um grande corredor contemporâneo, o qual, sendo estrangeiro, causa que a rima proposta seja parcial e afetada, algo que escolhi intencionalmente para afetar

a discrepância com o verso seguinte, que rima com mais fluidez termos informais (mobral/pau).

Vale referir, nesse ponto, que o modelo gregoriano que decidimos aplicar aos colímbos de Marcial não tem como único instrumento estético essa tensão gerada pela rima, mas uma partição bem distinta entre três versos que têm esse eco e uma quadra que acolhe os termos ecoados na estrofe seguinte. É uma estrutura, portanto, aparentada a diversas formas poéticas tradicionais da língua portuguesa, que apresentam motes e glosas.

Esse tipo de organização do poema é, ao que parece, estranho aos poetas de língua grega ou latina, muito embora existam obras corais, duelos poéticos e o mesmo Marcial, em seu epigrama XI, 42, sugira a existência de práticas semelhantes, em que o poeta desenvolve um tema proposto por outros. O que se verá nos próximos dois epigramas é uma tentativa de incorporar esse segundo elemento à tradução:

Livro II, epigrama 11

*Quod fronte Selium nubila uides, Rufe,  
quod ambulator porticum terit seram,  
lugubre quiddam quod tacet piger uoltus,  
quod paene terram nasus indecens tangit,  
quod dextra pectus pulsat et comam uellit:  
non ille amici fata luget aut fratris,  
uterque natus uiuit et precor uiuat,  
salua est et uxor sarcinaeque seruique,  
nihil colonus uilicusque decoxit.  
Maeroris igitur causa quae? Domi cenat.*

Porque no rosto Sélio leva... trevas

E anda no pórtico a tarde... até arde,

Pois cansado traz no rosto... desgosto

E toca a terra, infeliz... o nariz

Puxa os fios e soca o peito... com jeito.

O que deixa um ser em trevas

Com desgosto que até arde?

Se alguém meter o nariz,

Com jeito, vê que é alarde.

Não é por irmão e amigo... em perigo,



Que os filhos, os dois, passam bem... amém!

A esposa, os escravos e os bens... também!

Nem sequer lhe tira o sono... o colono.

E o que, portanto, o arrasa?... Janta em casa.

O epigrama em questão tem dez versos, divididos em duas partes bem claras: os vv. 1 a 5 descrevem um quadro vivo de um homem deprimido perambulando cidade; os vv. 6 a 10 deliberam sobre a causa da grande tristeza, criando o clímax para a explicação dada no fim. A uniformidade dessa estrutura nos motivou a glosarmos o poema, ressignificando os termos de rima em uma explicação antecipada dos problemas da personagem.

Livro II, epigrama 17

*Tonstrix Suburae faucibus sedet primis,  
cruenta pendent qua flagella tortorum  
Argique Letum multus obsidet sutor:  
sed ista tonstrix, Ammiane, non tondet,  
non tondet, inquam. Quid igitur facit? Radit.*

Lá na Suburra a primeira... é barbeira  
Onde a vara sangrenta pôs... o algoz,  
No Argileto, que ao bate-sola... esfola.

A barbeira, o que a cola

Entre o algoz e o bate-sola?

Mas barbear não quer... essa *coiffeur*,

Garanto. “E o que ela faz? Me fala!” ... Rala.

Este poema apresenta um quadro vivo do que seriam as ruas frequentadas pelo povo, distantes da suntuosidade do fórum e de sua arquitetura imponente. Negócios sujos, como o dos algozes ou dos sapateiros, coexistiam no Argileto com outros comércios, como (Marcial nos informa em outros epigramas) livrinhos ou essa barbeira enigmática que o epigrama descreve. O risível deste poema é a discrepância entre o trabalho higiênico, por assim dizer, de quem barbeia as pessoas e a sujeira dos

trabalhos que envolvem sangue, couro e outros fluidos animais. A menos que a profissão de barbeira seja apenas uma fachada para um trabalho sujo. O verbo *radit* (v. 5) admite uma ambiguidade: por um lado, pode indicar que, imperita, a personagem ralasse a pele dos seus clientes, e até por isso não exercesse a profissão em lugar mais prestigioso da cidade, mas parece ter cunho sexual, indicando que ela na verdade raspava o próprio corpo contra o dos seus clientes. O verbo em português também admite essa ambiguidade: rala-se a pele, ou o queijo, no sentido de esfolar sua superfície, mas também se pratica o rala-e-rola, termo que descreve o encontro sexual. As glosas que propusemos aqui são mais breves, tanto quanto esse é um poema mais breve, e reforçam para o leitor, caso esteja desatento, que a justaposição do quadro é inusitada.

Como breve consideração final, do laboratório empreendido me pareceu que os elementos estéticos encontrados nos poemas de Gregório de Matos respondem de forma produtiva à tensão que o metro escazonte cria em cada verso. De alguma forma, o efeito se anuncia na repetição de diminutivos que vimos no fragmento de Hipônax (*καὶ κυπασσίσκον / καὶ σαμβάλισκα καὶ κερκίσκεα καὶ χρυσοῦ*; *kai kupassískon / kai sambalíska kaskeríska kai chrusoû* – note-se também o efeito sonoro das aliterações de s e k, justamente as que formam o sufixo diminutivo *-isk-*) ou no par *facit / radit* do epigrama II, 17 de Marcial. É notável que este poeta, embora *grosso modo* se incluísse entre os autores poesia culta, manejando um latim que é erudito, povoe seus poemas com vocabulário de matiz popular, entre os quais aqueles de sufixação marcante, como *baeticatus*, *leucophaeatus*, *coccinatos* e *amethystinas* (I, 96, 5-7), *ambulator* (II, 11, 2) ou *spleniato* (X, 22, 1), alguns dos quais inclusive denotam incorporação de termos gregos, importados porém pelo comércio e pelas relações cotidianas, não pelos elevados caminhos da literatura e do pensamento. Esse colorido condiz com o riso deformado desses poemas, e motivou que minhas escolhas na tradução buscassem efeitos semelhantes, preferindo vocabulários e imagens rasteiras, por vezes até em detrimento de uma precisão filológica mais estrita, a qual, me parece, interferiria na investigação da relação entre o efeito acústico experimentado e o resultado satírico.

### Referências

ARISTÓTELES. *Metafísica (Livros I e II), Ética a Nicômaco, Poética*.

Traduções de Vincenzo Cocco; Lionel Vallandro e Gerd Bronheim; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

CAIROLI, Fabio Paifer. **Marcial Brasileiro**. 499 f. Tese (Doutorado) - Letras Clássicas São Paulo: DLCV/FFLCH/USP, 2014.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CATULO. **O Livro de Catulo**. Introdução, tradução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

GONTIJO FLORES, Guilherme; GONÇALVES, Rodrigo T. Três traduções rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio: Three rhythmic translations: Lucretius, Catullus and Horatio. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 175–179, 2015. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23100>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GUERRA, Gregório de Matos. **Obra Poética**. Ed. de James Amado. 2. vols. Rio de Janeiro: Record, 1990.

LUCANO. **Farsália – Cantos de I a 5**. Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

MARCIAL. M. *Val. Martialis Epigrammata*. Recognovit breuique breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1987. ISBN: 9780198146254

MEDEIROS, Walter. Hipponactea: subsídios para uma nova edição crítica do iambógrafo de Éfeso. In: **Humanitas**, Coimbra, v. 19-20, 1967-1968, p. 169-266.

PIGNATARI, Décio. **31 poetas, 214 poemas. Do Rig-veda e Safo a Apollinaire**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VIRGÍLIO. **Obras**. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates, 1997.

## Resumo

O presente artigo explora os problemas da tradução poética de obras da literatura greco-romana, enfocando as possibilidades de aproximação entre os padrões rítmicos dessas línguas e os modos tradicionais de versificar em língua portuguesa. O enfoque é dado a um metro clássico particularmente desafiador, o escazonte, ou colíambo, como também é conhecido. Apresentados os critérios gerais com o qual esse metro foi tratado pelos tradutores em língua portuguesa, proponho uma abordagem calcada em

certos recursos estilísticos encontrados na obra de Gregório de Matos, aplicando-os a um conjunto de poemas escritos nesse metro pelo poeta latino Marcial. Apresento na sequência desses textos uma pequena discussão a respeito das escolhas tradutórias.

**Palavras-chave:** Poética clássica; tradução poética; colíambo; Marcial; Gregório de Matos.

### **Abstract**

This article explores the problems of poetic translation in works of Greco-Roman literature, focusing on the possibilities of rapprochement between the rhythmic patterns of these languages and the traditional ways of versifying in Portuguese. The focus is on a particularly challenging classic meter, the scazon, or choliamb, as it is also known. Having presented the general criteria with which this meter was treated by translators in Portuguese, I propose an approach based on certain stylistic resources found in the works of Gregório de Matos, applying them to a set of poems written in this meter by the Latin poet Martial. Following these texts, I present a small discussion about translation choices.

**Keywords:** Classical poetics; poetic translation; Choliamb; Martial; Gregorio de Matos.