

A Bucólica 5 de Virgílio nas traduções de Paul Valéry e Péricles Eugênio da Silva Ramos: poetas tradutores e uma nova tradução *Slam*

Pedro Falleiros Heise*

I. Virgílio

Virgílio, poeta romano do século I AEC, nascido em Mântua, norte da Itália, nos deixou três obras: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*, nesta ordem cronológica, um poema pastoril, um didático e um épico. É possível dizer que, de alguma forma, esses poemas dialogam entre si, pois que os três oferecem uma paisagem ideal de sociedade, seja no pasto, no campo cultivado ou na cidade. Apesar de ser mais conhecido hoje em dia por sua epopeia, de acordo com Ernst Robert Curtius, no monumental *Literatura européia e Idade Média latina*, “quem só conhece a *Eneida* não conhece Virgílio” (CURTIUS, 1996, p. 249).

Com efeito, as três obras do poeta mantuano deveriam ser lidas, estudadas e apreciadas, tal como foram não por décadas nem por séculos, mas por milênios. Péricles Eugênio da Silva Ramos, na “Nota Preliminar” à sua tradução das *Bucólicas*, afirma que “desde o século inicial do Império Romano até o tempo de Goethe, todo estudo de literatura latina na Europa começava com a 1ª écloga de Virgílio” (RAMOS, 1982, p. 7); de nossa parte, acrescentamos que a poesia pastoril do poeta mantuano continuou a ser estudada até pelo menos a segunda metade do século passado, como atesta sua presença em grande parte da literatura ocidental.

* Sorbonne Université / UFSC. Este artigo é fruto da pesquisa realizada como bolsista CAPES-PRINT.

Vejamos apenas três exemplos que ilustram essa permanência virgiliana na literatura: Dante, no século XIV, fez de Virgílio seu guia pelo *Inferno* e por boa parte do *Purgatório* de sua *Comédia*. Durante o Arcadismo, a fonte por excelência foram as *Bucólicas*, tanto que os poetas, aquém e além-mar, se davam nomes de pastores – movimento literário que teve participação direta na Inconfidência Mineira, cuja marca mais visível até hoje é o hemistíquio da primeira *Bucólica* que ficou impressa na bandeira do estado de Minas Gerais: *libertas quae sera tamen*. Já no século XX, encontramos essas mesmas palavras no poema “Pátria minha”, de Vinicius de Moraes (2004):

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
 Uma quentura, um querer bem, um bem
 Um *libertas quae sera tamen*
 Que um dia traduzi num exame escrito:
 “Liberta que serás também”
 E repito!

Como se vê pela poesia de Vinicius, e como se sabe por estudos sobre a presença do latim no Brasil,¹ a língua da Roma antiga era ensinada nas escolas brasileiras, e o “poetinha” não escapou dele. Inúmeros são os exemplos da presença de Virgílio na literatura ocidental, cujo ápice, talvez, tenha sido o romance de Hermann Broch, *A morte de Virgílio*, composto durante a Segunda Guerra Mundial e publicado em 1945 nos Estados Unidos.

Ainda que os tempos agora sejam outros, e o latim não seja mais ensinado nas escolas brasileiras, praticamente apenas em cursos universitários, sobretudo de Letras, a presença da literatura romana continua mais do que viva, graças a sua pujança, sua força inventiva e a encantadora sonoridade de seus ritmos, tanto em verso quanto em prosa. Não é à toa, portanto, que poetas continuam a traduzir os versos de Virgílio, como é o caso, dentre inúmeros outros, de Paul Valéry e de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

¹ Ver, a título de exemplo, Queriquelli e Fernandes (2021).

II. Valéry

Em 1942, em plena ocupação nazista na França, Paul Valéry recebeu de Alexandre Roudinesco o convite para traduzir as *Bucólicas* de Virgílio, com uma condição: que a tradução seguisse o modelo verso a verso, esquema tradutório que nós, no Brasil, chamamos de justalinear. No prefácio que escreveu e que acompanhou as edições sucessivas de sua tradução, “Variations sur les *Bucoliques* de Virgile”, o poeta francês via de partida dois problemas: primeiro, a língua latina é, “em geral, mais densa que a nossa”, e esta é uma das características mais favoráveis à poesia, “que é uma arte de contrair continuamente a linguagem de interesse imediato para o ouvido (e através dela tudo aquilo que os sons podem excitar por eles próprios) pelo menos tanto quanto o faz o espírito” (VALÉRY, 1957, p. 207, grifos do autor);² dada essa diferença tão grande entre as duas línguas, Valéry, num primeiro movimento, pensou em renunciar à tarefa. A segunda dificuldade, continua o poeta, é que o mundo idílico das *Bucólicas* não o atraía de maneira intensa (“furieusement”), uma vez que ele, Valéry, havia nascido num porto, onde não havia “nada de campos ao redor, apenas areia e água salgada” (*idem*, p. 209)³; além disso, a própria vista do campo o aborrecia (“me semble ennuyeuse”). Mas Valéry se dispõe a acatar o desafio porque, afirma, “Eu tenho um tipo de hábito de me abandonar a esses agentes do destino que nós chamamos de os ‘Outros’” (*ibidem*).⁴

Uma vez decidido a enfrentar a empreitada, Valéry começa por dizer que traduzir poesia em prosa perde a substância da própria literatura, ou seja, “a fidelidade restrita ao sentido é uma maneira de traição” (*idem*, p. 210).⁵ Ademais, o poeta declara que traduções em prosa “são preparações anatômicas de pássaros mortos” (*ibidem*).⁶ Por isso, claro está, Valéry traduz as *Bucólicas* em versos, e a escolha recaiu sobre o alexandrino, metro clássico da poesia francesa, para verter o hexâmetro datílico. De fato, o poeta francês está mais preocupado com o valor poético da obra de Virgílio do que com seu sentido. Aliás, no texto que escreveu para acompanhar sua tradução,

² « [...] qui est un art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l’oreille (et par celle-ci tout ce que les sons peuvent exciter par eux-mêmes) au moins autant qu’il ne fait l’esprit. » [Todas as traduções são de nossa autoria.]

³ « Point de champs alentour, des sables et de l’eau salée. »

⁴ « J’ai une sorte d’habitude de m’abandonner à ces agents du destin que l’on nomme les « Autres ». »

⁵ « [...] la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. »

⁶ « Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. »

“Variações sobre as *Bucólicas*”, encontramos uma verdadeira declaração de arte poética, como é o caso da citação a seguir:

Um verso é ao mesmo tempo uma sequência de sílabas e uma combinação de palavras; e como essa combinação deve se compor num *sentido provável*, assim a sequência de sílabas deve se compor numa sorte de *figura para a audição*, que se impôs, com uma necessidade particular e como que insólita, à dicção e à memória, simultaneamente. (*idem*, p. 208, grifos do autor)⁷

Como se vê, é de suma importância refletir sobre as considerações que Valéry faz sobre a poesia e a tradução de poesia. Na mesma introdução às *Bucólicas*, ele afirma:

O poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em “linguagem dos deuses”; e seu trabalho interno consiste menos em procurar palavras para suas ideias do que em procurar ideias para suas palavras e seus ritmos predominantes. (*idem*, p. 212)⁸

A relevância do trabalho tradutório aparece também em *Tel quel*, obra do mesmo período em que traduz Virgílio, quando Valéry diz que “os homens que levaram essa poesia ao mais alto ponto eram todos *tradutores*. Rompidos para transportar os antigos na nossa língua” (VALÉRY, 1960, p. 564).⁹ Haroldo de Campos, em artigo dedicado à tradução de Valéry, comentando o prefácio “Variations sur les *Bucoliques*”, afirma que “encontra-se nesse texto uma das formulações mais radicais de quantas já se fizeram a respeito do ato de traduzir, exatamente porque parte da rasura estratégica da suposta diferença categorial entre ‘escritura’ e ‘tradução’” (CAMPOS, 2013, p. 61). Isto significa que, para Campos, assim como para Valéry, traduzir e compor estariam num mesmo nível. Não à toa, ambos, poetas, dão importância central ao som das palavras. Com efeito, para Valéry a característica talvez

⁷ « Un vers est à la fois une suite de syllabes et une combinaison de mots ; et comme cette combinaison doit se composer en un sens probable, ainsi la suite de syllabes doit se composer en une sorte de figure pour l’ouïe, qui s’imposât, avec une nécessité particulière et comme insolite, à la diction et à la mémoire, du même coup. »

⁸ « Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en « langage des dieux » ; et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu’à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants. »

⁹ « [...] les hommes qui ont porté cette poésie au plus haut point, étaient tous traducteurs. »

mais importante da poesia seja justamente a sonoridade. Em “Questões de poesia”, ele fala da “música de poesia”, que é, mais uma vez, o que a distingue de um discurso em prosa.

No prefácio, no lugar de apresentar uma introdução à obra traduzida, como se costuma fazer nesses casos, Valéry aproveita para refletir sobre o próprio trabalho do poeta, uma vez que, para ele, tradução e “criação” seriam equivalentes. Para Valéry:

O trabalho de traduzir, levado com o cuidado de uma certa aproximação da forma, nos faz de algum modo procurar colocar nossos passos sobre os vestígios dos passos do autor; e de jeito nenhum formar um texto a partir de um outro; mas do seguinte, recuar à época virtual de sua formação, à fase em que o estado de espírito é o de uma orquestra cujos instrumentos se despertam, chamam uns aos outros, e pedem entre si seu acordo antes de formar seu concerto. É desse vivo estado imaginário que precisaria descer, rumo a sua resolução em obra de linguagem outra que o original. (VALÉRY, 1957, pp. 215-216)¹⁰

Deduz-se disso que Valéry está mais preocupado em refazer o percurso de criação do poeta do que com o “produto” final. De fato, é o que ele mesmo afirma no “Carnê de um poeta”: “Confesso uma vez mais que o trabalho me interessa infinitamente mais que o produto do trabalho” (VALÉRY, 1957, p. 1455).¹¹

Há muitos artigos publicados sobre a tradução de Valéry. Dentre eles, L. A. Bisson critica o texto de Valéry enquanto tradução,¹² pois se trata mais de uma a composição do próprio Valéry, como se o poeta francês tivesse se revestido do jovem poeta mantuano: “Valéry de fato trocou de lugar com ele” (BISSON, 1958, p. 510).¹³ Mas, um pouco adiante, Bisson deixa o julgamento sobre a qualidade da tradução de Valéry para seus leitores:

¹⁰ « Le travail de traduire, mené avec le souci d’une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l’auteur ; et non point façonner un texte à partir d’un autre ; mais de celui-ci, remonter à l’époque virtuelle de sa formation, à la phase où l’état de l’esprit est celui d’un orchestre dont les instruments s’éveillent, s’appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert. C’est de ce vivant état imaginaire qu’il faudrait redescendre, vers sa résolution en œuvre de langage autre que l’originel. »

¹¹ « Je confesse une fois de plus que le travail m’intéresse infiniment plus que le produit du travail. »

¹² “A versão de Valéry é clara, mas a intensidade da imagem visual foi seriamente enfraquecida e a música magnífica dos versos, diluída e dissipada” [Valéry’s version is neat, but the intensity of the visual image has been seriously impaired and the magnificent music of the lines diluted and dissipated] (BISSON, p. 508).

¹³ “Valéry has indeed changed places with him.”

Quanto de êxito ele obteve em dançar sobre essa corda bamba, em realizar as condições, até em relação a sua própria satisfação, escapa a uma declaração precisa, e o veredicto deve, em última instância, depender do gosto individual de cada leitor. Nessas circunstâncias, qualquer critério ortodoxo dificilmente é relevante. Não é uma questão de tradução em nenhum sentido absoluto, nem é uma questão de poética. Nós devemos ver isso antes como uma particular manifestação de “le phénomène Valéry”, à luz das “Variations sur les *Bucoliques*”. [...] Sua tradução das *Bucólicas* foi um experimento em “le faire”, não tanto uma versão francesa dos poemas de Virgílio quanto um potencial esboço, um “possible” em verso francês. (BISSON, 1958, p. 511)¹⁴

Este parece ser o ponto de vista da maioria dos estudiosos que trataram da tradução que Valéry fez das *Bucólicas* de Virgílio. Pauline Gill, por exemplo, no artigo “Paul Valéry traducteur de Virgile : des rapports entre poésie et traduction”, afirma que o poeta francês estava em busca do nascimento da palavra poética, uma espécie de pensamento primitivo da criação poética: “A experiência realizada por Valéry consiste em uma tentativa de procura desse estado do pensamento em que nasce a palavra poética autêntica. O texto de Virgílio se torna um pretexto no sentido em que fornece um suporte para essa procura do sentido primeiro, do pensamento poético puro” (Gill, 2011, pp. 211-212).¹⁵

Em sua análise, Gill vê a escolha das *Bucólicas* como simbólica, pois tratar-se-ia de uma tentativa de recriar a Arcádia, ou seja, o berço da poesia ocidental, conforme explica:

É igualmente o estatuto simbólico desse texto de Virgílio que legitima a escolha de Valéry: que lugar melhor que a Arcádia, a terra poética por excelência, pode-se observar o nascimento da palavra poética? A escolha das *Bucólicas* tem igualmente – e talvez antes de tudo – um valor simbólico:

¹⁴ “How far he was successful in dancing on this aesthetic tight-rope, in fulfilling the conditions, even to his own satisfaction, eludes exact statement and the verdict must, in the last resort, depend on the taste of the individual reader. In the circumstances, any orthodox criterion is hardly relevant. It is not a question of translation in any absolute sense, nor is it a question of poetry. We should rather see it as a particular manifestation of ‘le phénomène Valéry’, in the light of ‘Variations sur le *Bucoliques*’. His translation of the *Bucolics* was an experiment in ‘le faire’, not so much a French version of Virgil’s poems as a potential draft, a ‘possible’ in French verse.”

¹⁵ « L’expérience menée par Valéry consiste donc en une tentative de recherche de cet état de la pensée d’où naît la parole poétique authentique. Le texte de Virgile devient donc un prétexte au sens où il fournit un support à cette recherche du sens premier, de la pensée poétique pure. »

trata-se para Valéry, ao se identificar com Virgílio, de recriar a Arcádia, e por aí até mesmo a poesia. (*idem*, p. 212)¹⁶

O trabalho da tradução de Virgílio, portanto, “nos apresenta uma reflexão sobre o ato de traduzir como ato poético por excelência” (*idem*, p. 214),¹⁷ conforme já havia declarado Haroldo de Campos no artigo citado mais acima. Prova disso é que a tradução de Virgílio levou Valéry a compor outras obras, tal como o *Dialogue de l'arbre*, que, a princípio, acompanhava dezoito fotografias de Laure Albin-Guillot, um “trabalho que, pelo menos em sua forma exterior, é muito mais próximo de Virgílio” (BISSON, 1958, p. 503).¹⁸ Na leitura que fez no Institut de France, em 25 de outubro de 1943, Valéry conta:

Uma certa circunstância – um acaso, uma vez que o acaso está na moda – tendo-me feito voltar, há algum tempo, às *Bucólicas* de Virgílio (que eu não havia mais revisto, admito, fazia muitos anos), esse retorno ao colégio me inspirou a escrever, como uma tarefa de um aluno, a fantasia em forma de diálogo pastoral de que vou ler para vocês algumas partes. Discursos, mais ou menos poéticos, consagrados à glória de uma Árvore, se trocam entre um Títero e um Lucrécio, cujos nomes peguei sem consultá-los. (VALÉRY, 1960, p. 1409)¹⁹

No *Dialogue de l'Arbre* temos vários elementos que comprovam o modelo virgiliano: a “Árvore” de que Valéry fala com inicial maiúscula é o cerne deste “poema em prosa”, representada pela faia, a árvore onipresente nas *Bucólicas*; um dos personagens é Títero, pastor da obra de Virgílio, que, na primeira égloga, fala que havia deixado Galateia, como aqui ele diz “je me confesse haïssant Galatée” (“confesso que odeio Galateia”); o exórdio do poema, “Que fazes tu aí, Títero, amante da sombra à vontade sob essa faia, a

¹⁶ « C'est également le statut symbolique de ce texte de Virgile qui légitime le choix de Valéry : où mieux qu'en Arcadie, le pays poétique par excellence, peut-on observer la naissance de la parole poétique ? Le choix des Bucoliques a donc également – et peut-être avant tout – une valeur symbolique : il s'agit pour Valéry, en s'identifiant à Virgile, de recréer l'Arcadie, et par là même la poésie. »

¹⁷ « [...] nous présente donc une réflexion sur l'acte de traduire comme acte poétique par excellence. »

¹⁸ “[...] a work which, in outward form at any rate, is far closer to Virgil [...]”

¹⁹ « Une certaine circonstance – un hasard, puisque le hasard est à la mode – m'ayant fait revenir, il y a quelque temps, aux Bucoliques de Virgile, (que je n'avais pas revues, je l'avoue, depuis bien des années), ce retour au collège m'a inspiré d'écrire, comme un devoir d'écolier, la fantaisie en forme de dialogue pastoral dont je vous lirai quelque partie. Des discours, plus ou moins poétiques, consacrés à la gloire d'un Arbre, s'échangent entre un Tityre et un Lucrèce, dont j'ai pris les noms sans les consulter. »

perder teus olhares no ouro do ar revestido de folhas?”,²⁰ nos remete ao primeiro verso da primeira *Bucólica* de Virgílio: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* (“Títiro, tu deitado sob a cobertura de uma faia copada”).

O Lucrécio do *Dialogue* é sem dúvida o filósofo romano, tanto que a certo ponto Títiro lhe diz: “Aquilo que aparece no dia não é nada para tua razão, e aquilo que ao vento leve nossa árvore balbucia, o doce frêmito da cima florida, a ampla hesitação de todos os ramos, e todo seu povo alado piando despreocupado, que te importa? Tu queres a natureza das coisas...”,²¹ clara alusão ao título da obra de Lucrécio, *De rerum natura* (“Sobre a natureza das coisas”).

É possível notar, portanto, que o processo de tradução moveu o poeta a compor outras obras. Outro elemento que merece ênfase é o fato de Valéry não ser um latinista. Ao convite que Alexandre Roudinesco lhe fizera para traduzir as *Bucólicas*, o poeta de imediato recusa, pois que, justamente, não era um especialista em Virgílio nem mesmo na língua latina. Seus conhecimentos a respeito de um e de outra eram aqueles da época da escola. No entanto, o bibliófilo Roudinesco insistia dizendo que ele, Valéry, seria o *poeta* adequado para oferecer uma tradução em versos das *Bucólicas*. “Por certo”, dizia Roudinesco, “não faltam traduções, eu lhe digo; mas eu não quero uma tradução, eu quero uma transposição, eu quero Valéry, eu quero belos versos como os de *La jeune Parque*”, conforme lemos na introdução que fez para a edição que saiu póstuma, em 1955 (*idem*, p. 1691).²²

III. Péricles Eugênio da Silva Ramos

O texto de Roudinesco nos mostra, então, que foi o acaso que nos proporcionou a tradução das *Bucólicas* por Valéry, a qual se tornou modelo para outras, como, por exemplo, a de Raimundo Carvalho, publicada em 2005, com extenso estudo sobre o ato tradutório, no qual trata também das escolhas do poeta francês. Outra obra do acaso, igualmente inspirada em Valéry, é a tradução das *Bucólicas* feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos,

²⁰ « Que fais-tu là, Tityre, amant de l’ombre à l’aise sous ce hêtre, à perdre tes regards dans l’or de l’air tissu de feuilles ? » (VALÉRY, 1960, p. 177).

²¹ « Ce qui paraît au jour n’est rien pour ta raison, et ce qu’au vent léger notre arbre balbutie, le doux frémissement de la cime effleurée, l’ample hésitation de toute la ramure, et tout son peuple ailé pépant sans souci, que t’importe ? Tu veux la nature des choses... » (*idem*, p. 179).

²² « Les traductions ne manquent pas, lui dis-je ; mais je ne veux pas d’une traduction, je veux une transposition, je veux du Valéry, je veux des beaux vers comme ceux de *La Jeune Parque*. »

poeta da geração de 45. Na “Nota Preliminar” que precede sua tradução das *Bucólicas*, publicada em 1982, lemos o seguinte:

A presente tradução foi ensejada pelo transcurso do bimilenário da morte de Virgílio (15 de outubro de 70 a.C.– 21 de setembro de 19 a.C.). Tendo José Geraldo Nogueira Moutinho, virgiliano de monta, feito uma conferência sobre o mantuano, sugeriu-me ele traduzisse a écloga I ou a IV [...]. (RAMOS, 1982, p. 10)

O “virgiliano de monta”, que assina uma introdução intitulada “Virgílio, Pai do Ocidente”, na mesma edição de Ramos, teria feito o convite ao poeta baseado no trabalho de Valéry, conforme afirma Péricles: “Por atender à sugestão do crítico e amigo, que tinha na memória a tradução de Valéry, empenhei-me em pôr em vulgar a IV écloga [...]” (*ibidem*). Nota-se, com esta informação, que a tradução do poeta francês já circulava em território brasileiro e era considerada primorosa, digna de ser tida como um modelo de inspiração.

Péricles, ao contrário de Valéry, foi um tradutor prolífico. Traduziu Yeats, Shelley, Shakespeare, Keats, Melville, Byron, Villon, Góngora, dentre vários outros poetas. No âmbito dos antigos, já havia se aventurado na tradução de líricos gregos e latinos, o que resultou na brilhante coletânea *Poesia grega e latina*, publicada pela editora Cultrix, em 1964, com “seleção, notas e tradução direta do Grego e do Latim”, conforme estampado no frontispício. Nesta obra, da poesia latina Péricles traduziu alguns poemas de Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio, Ovídio, Petrônio, a “Vigília de Vênus”, Pentádio, Ausônio e uma quadra conhecida por “Pulchra comis”, outrora atribuída ora a Virgílio, ora a Ovídio. O que se destaca dessa antologia, além da variedade dos poetas – e a ausência do mantuano –, é a incrível versatilidade métrica empregada por Péricles para verter poemas tão distintos entre si. É de se notar, ademais, que algumas métricas utilizadas para traduzir poetas latinos passaram a ser como que a norma entre muitos tradutores de poesia latina no Brasil, conforme assevera Oliva Neto no artigo “11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos”, dizendo que Péricles, ao publicar a tradução da elegia 2.27 de Propércio, “não cogitava que os metros que adotou para verter o dístico elegíaco antigo teriam a fortuna que teve entre alguns tradutores brasileiros de poesia latina” (OLIVA NETO, 2015, p. 151).

No entanto, sem entrar no mérito de ser o “verdadeiro dístico elegíaco” ou não, o fato é que nem todas as poesias elegíacas presentes na coletânea foram traduzidas com a alternância entre alexandrino e decassílabo, escolha que foi adotada por muitos tradutores brasileiros de elegias latinas. Veja-se, por exemplo, que, logo em seguida à elegia de Propércio, há uma de Ovídio (*Amores* 2.1), que Péricles traduziu inteiramente por alexandrinos, sem proporcionar, assim, o ritmo “quebrado” do “verdadeiro” dístico latino, ou seja, a alternância entre hexâmetros datílicos e pentâmetros datílicos. Outro exemplo seria uma elegia do *Corpus Tibullianum*, a 4.2 (ed. Smith), que Péricles traduziu se valendo apenas de decassílabos.

Quanto aos poemas em hexâmetros datílicos traduzidos na antologia, verso de especial interesse para nós tendo em vista que as *Bucólicas* são compostas nesse metro, Péricles continua a variar em suas opções, que parecem se pautar antes pela característica peculiar de cada poesia do que por uma escolha rigidamente fechada. Para os 14 hexâmetros, a que algumas edições dão o título de “De rustica uita”, atribuídos a Petrônio (poema 8 da ed. Heseltine), Péricles usa o alexandrino. Prova de que o poeta estava mais preocupado com o andamento rítmico de cada composição do que com um esquema preestabelecido é que no interior de um mesmo poema que utiliza apenas um metro o tradutor varia nas suas escolhas, como no caso dos setenários trocaicos do “Pervigilium Veneris”. Péricles verteu por um dístico de alexandrinos o verso que se repete à guisa de refrão (RAMOS, 1964, p. 211):

Cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet!

Amanhã há de amar, quem nunca houver amado,
e, quem já houver amado, amanhã há de amar!

Nota-se que, ao desdobrar os sete pés do setenário trocaico em dois versos alexandrinos, Péricles perde em concisão, mas ganha em ritmo e memorização. Os versos restantes, que em latim são sempre os mesmos setenários trocaicos, aparecem em decassílabos. Portanto, como se percebe por essa pequena amostra, o tradutor não segue uma convenção quanto à

escolha do verso a ser empregado na tradução, mas se guia pelo ritmo característico de cada composição poética.

No caso das *Bucólicas*, Péricles optou por um verso de 14 sílabas, não canônico na métrica de língua portuguesa. Com efeito, ele mesmo explica na já mencionada “Nota Preliminar”:

[...] empenhei-me em pôr em vulgar a IV écloga; mas de modo ainda não feito em nossa língua, pois adotei como padrão o verso de 14 sílabas de andamento binário, com tolerância do ritmo ternário no primeiro hemistíquio. Era um verso longo, como longo era o verso de Virgílio, mas possibilitava traduzi-lo, digamos assim, verso a verso, sem sacrifício essencial ou deveras significativo de palavras. Na verdade, apesar das limitações que isso possa impor, um texto poético metrificado só pode traduzir-se em verso, para dar uma idéia do que seja o original. (RAMOS, 1982, p. 10)

Na *Teoria do verso*, Rogério Chociay, no subcapítulo “Outros versos”, indica a existência de um verso de 14 sílabas, acentuado, porém, nas 4^a, 9^a e 14^a sílabas, apresentando exemplos em Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Eduardo Guimaraens, Martins Fontes e Cecília Meireles. Ao acentuar as 4^a, 10^a e 14^a sílabas (por vezes no lugar da 10^a acentua a 8^a), Péricles lançou mão de um verso diferente do que vinham fazendo esses poetas, simbolistas na sua maioria. A preocupação do poeta da geração de 45, então, era propor um verso longo “no qual se acatasse ao máximo o sentido, preservando, embora transposta, a imagem musical” (*ibidem*). Desse modo, foi possível oferecer aos leitores uma edição bilíngue com os versos traduzidos acompanhando lado a lado os originais, semelhante ao que havia feito Valéry.

O que nos chama a atenção, contudo, é o fato de Péricles, sendo poeta da terceira geração modernista, ficar ainda preso ao estigma de que verso metrificado se traduz com verso metrificado, conforme afirmou na citação acima.²³ Ora, o primeiro problema que o tradutor do latim para o português deve enfrentar é a diferença prosódica entre essas línguas (para além da distinção já apontada por Valéry quanto à concisão da língua latina). A principal diferença é que o latim (e o grego, cuja literatura formou a base da latina) é uma língua em que as vogais são distinguidas em longas

²³ Este parece ser o procedimento geralmente adotado por tradutores das *Bucólicas* em língua portuguesa. Odorico Mendes e Leonel da Costa Lusitano traduziram em decassílabos, enquanto Raimundo Carvalho usou versos alexandrinos.

(representadas pelo símbolo macro “–”) e breves (representadas pelo símbolo braquia “u”), referência à duração de sua pronúncia. Em português, a tonicidade (ou a atonicidade) é traço distintivo entre palavras homógrafas, porém de tônicas diferentes, como em “porém” e “porem”: a distinção entre elas se dá, portanto, por meio da sílaba tônica. Em latim, traço distintivo entre palavras homógrafas se dá pela diferenciação entre vogais longas e breves, como em *ōs* e *ōs*: a primeira significa “boca”, “rosto”, enquanto a segunda, “osso”. Além disso, as vogais longas e breves são traço distintivo em uma mesma palavra a indicar casos sintáticos diversos, como *puellā* e *puellā*: a primeira está no caso nominativo, enquanto a segunda, no ablativo. Esta é uma característica, portanto, intransponível para o português ou para as outras línguas romances que não possuem declinação.

A sucessão de sílabas longas e breves deu origem a vários tipos de versos. Contudo, desde os primórdios da poesia na Grécia arcaica, alguns modelos foram estabelecidos, como é o caso do hexâmetro datílico cataléctico – metro dos poemas homéricos e hesiódicos, os mais antigos de que temos notícia –, que observa o seguinte esquema:

1	2	3	4 5 6
– u	– u	– u	– u – u – x

A leitura dessa estrutura mostra que é composta por seis (hexa) pés (metro), delimitados pelo sinal / | /, sendo cada um desses pés ou um datílico (do grego δάκτυλος, que significa “dedo”; com efeito, os metricistas tinham em mente o indicador, que possui um osso maior seguido de dois ossinhos menores, figurativamente uma sílaba longa seguida de duas breves, ou seja, – uu) ou um espondaico (do grego, σπονδειακός, referência ao ritmo usado nas libações, consistente de duas sílabas longas, por isso mais demorado e solene). Com o intuito de não resultar num verso monótono, conforme se vê pelo esquema acima, em todos os pés (com exceção do sexto, que é cataléctico, ou seja, “incompleto”, e cuja última sílaba pode ser indiferentemente longa ou breve, donde o sinal / X /) é possível trocar duas sílabas breves por uma longa, formando, deste modo, um pé espondaico. O

quinto pé, contudo, raramente é espondaico, e quando é assim usado forma o chamado hexâmetro espondaico.

Então, é possível perceber que, à exceção dos dois últimos pés, os quatro primeiros sofriam variações constantemente, o que torna problemático, a nosso ver, simplesmente transpor o hexâmetro para qualquer metro que seja do cânone ou não da língua portuguesa. Desde a invenção do verso livre, podemos pensar em outras propostas, o que se faz imperativo sobretudo quando nos propomos a traduzir a 5ª égloga de Virgílio em *slam poetry*.

IV. *Slam poetry*

Em 2021, Luiza Romão, poeta do gênero *slam*, ganhou o Prêmio Jabuti de melhor livro do ano com o seu *Também guardamos pedras aqui*, que contém poemas feitos a partir de uma releitura dos poemas homéricos: *Ilíada* e *Odisseia*. O interessante, neste caso, é a *atualização* dos poemas, obras marcadamente violentas, e de parte das narrativas mitológicas gregas, o que possibilitou à poeta trazer um pouco daquele mundo arcaico para os dias de hoje sob uma perspectiva crítica, prova da sobrevivência da poesia antiga e característica do *slam*. Veja-se, a título de exemplo, o poema intitulado “zeus” (ROMÃO, 2021, p. 40):

zeus

então isso de estupro

não é exclusividade dos homens

Para bem se compreender o poema, é necessário conhecer a referência às uniões de Zeus com deusas e com mortais, a maioria das quais não queria ter relação com ele, a começar por Métis, a primeira deusa violentada pelo “pai dos deuses e rei dos homens”; daí a linguagem direta (atualizada) de Romão: “isso de estupro”. A *Odisseia* também está presente, como, por exemplo, no poema “polifemo”, gigante canibal que promete a Ulisses um presente se este lhe dissesse seu nome. O herói, astuto como era, afirma que seu nome era “Ninguém” (*Odisseia* 9.366-7, na tradução de Frederico Lourenço):

Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me
a minha mãe, o meu pai, e todos os meus companheiros.

Com essa estratégia, conseguiu manter os outros ciclopes longe da caverna de Polifemo, depois que Ulisses o cegou e o gigante invocou a ajuda de seus iguais, mas em vão, uma vez que, à pergunta dos amigos que queriam saber se ele estava sendo ameaçado, disse (*Odisseia* 9.408, na tradução de Frederico Lourenço):

Ó amigos, Ninguém me mata pelo dolo e pela violência!

Assim, Polifemo é ludibriado por Ulisses e sofre as consequências disso, semelhante ao anônimo do poema de Romão, que traz a imagem para uma triste realidade do nosso tempo:

polifemo

ninguém te cegou não
não foi ulisses
aquela noite o policial não tinha identificação

Sem dúvida o propósito de Romão é outro, pois ela é a *autora* dos poemas; mesmo assim, chama muito a atenção o fato de uma poeta *slam* em pleno século XXI se basear nos poemas considerados o exórdio da literatura ocidental para seu livro de poesias. Com isso queremos mostrar que é perfeitamente exequível nossa proposta de traduzir a 5ª *Bucólica* de Virgílio em gênero *slam*.

Conforme explica Cynthia Agra de Brito Neves no artigo “Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo”, o termo *slam* “é uma onomatopeia da língua inglesa utilizada para indicar o som de uma ‘batida’ de porta ou janela, seja esse movimento leve ou abrupto” (NEVES, 2017, p. 93). Além disso, a estudiosa acrescenta que Marc Kelly Smith, provável criador do gênero, usou o vocábulo também tendo em vista que os torneios finais dos esportes mais populares dos Estados Unidos

se chamam justamente *slam*, trazendo, assim, a ideia de competição, o que costuma marcar alguns eventos de *slam poetry*.

Hoje em dia, aliás, o *slam* está presente em vários países, inclusive na França, conforme nos conta Neves no artigo citado, numa seção intitulada “A hora e a vez dos *Slams*: de São Paulo a Paris”. A estudiosa explica (NEVES, 2017, p. 96): “Na França, são vinte *slammers* competindo, cada poeta representando seu respectivo país, e o evento dura uma semana de dezembro, no *Théâtre Belleville* de Paris. Tudo organizado e financiado pelo governo parisiense. Lá, a divulgação do evento na mídia é estrondosa: televisão, jornais, rádio, *outdoors*, cartazes no metrô [...]”.

Assim, sabendo que a *Bucólica* de número 5 é uma espécie de disputa poética, acreditamos que seja possível unir o mundo pastoril de Virgílio, um mundo à parte do *mainstream* romano da época, às periferias tanto das grandes cidades do nosso país quanto ao nosso próprio país como um todo, na periferia do capitalismo.

V. A *Bucólica* 5

A quinta écloga se inicia com um preâmbulo em que Menalcas, pastor mais velho, convida Mopso, pastor mais jovem, a mostrar a força de seu canto. Por sugestão de Mopso, os dois entram numa gruta, lugar acolhedor e de reminiscência bucólica.²⁴ O primeiro a cantar é o mais jovem, que entoia versos, há pouco gravados na casca de uma faia, de lamento pela morte de Dáfnis, que é o protótipo do poeta pastor da mitologia popular da Sicília anterior a Teócrito (séc. III AEC), poeta siracusano que o enaltece também em seus *Idílios* (sobretudo no primeiro); Dáfnis é considerado o inventor do carme bucólico.²⁵ Após terminar o elogio de Dáfnis, que culmina com seu epitáfio, é a vez de Menalcas dar prova de sua excelência no canto, e assim o faz falando da divinização do poeta pastor. Por fim, como se trata de uma espécie de disputa poética, como recompensa pelos cantos os dois trocam entre si presentes: Mopso recebe uma flauta (instrumento típico do bucolismo), que havia inspirado a Menalcas o tema das *Bucólicas* 2 e 3; Menalcas ganha de Mopso um bastão (o cajado característico dos pastores), belo com seus nós naturais e seus pinos de bronze.

²⁴ Ver Casanova-Robin, 2014, pp. 124-126.

²⁵ A respeito de Dáfnis, ver Casanova-Robin, 2014, pp. 128-129.

Esse poema pode ser dividido em duas partes: na primeira, Mopso canta o luto da natureza e das divindades agrestes pela morte de Dáfnis, mostrando como a natureza participa das desgraças humanas e como a poesia pode interferir nela; na segunda, Menalcas evoca a apoteose de Dáfnis. Morto, Dáfnis passa a ser um deus, a quem os pastores erigem altares e prestam culto, um deus que traz a paz para os bosques e os campos, senhor de um mundo edênico no qual “O lobo não pensa em insidiar o rebanho, nem redes/nenhumas em enganar os cervos” (vv. 60-61).²⁶ Essa paz só é possível porque “ama o ócio o bom Dáfnis” (v. 61): o ideal do *otium* romano em oposição àquilo que *nega* o ócio, o *negotium*. Dáfnis é retratado, portanto, como um protetor do campo e da vida tranquila, o que cria o ambiente propício (o célebre *locus amoenus*) para a música, para a composição poética, para cantar a paz. Prova disso é o início da primeira écloga, quando Títilo, outro pastor poeta, afirma que pode entoar cantos graças a um deus: “um deus nos fez esse ócio” (v. 6).²⁷

Diante desses elementos da quinta écloga, parece-nos possível propor uma espécie de atualização dessa busca pela paz, numa sociedade marcada pela violência quotidiana, como é a brasileira, à margem do capitalismo mundial. Pode-se pensar que também o gênero bucólico estivesse à margem dos grandes gêneros, sobretudo se o compararmos ao épico ou ao trágico, os dois gêneros privilegiados por Aristóteles na *Poética*. Com isso, levando em conta a personagem Dáfnis, poeta pastor que comovia a própria natureza ao cantar a paz, mas morto ainda jovem²⁸ e divinizado (podendo, do alto do Olimpo, “realizar os votos” (v. 80) dos agricultores), e a proposta de uma versão *slam* desse poema, ou seja, uma composição que refletisse os versos do poema original assim como a marginalidade da nossa sociedade, pensamos na ideia de associar Dáfnis a uma personagem da história brasileira que ganhou projeção nacional e internacional após seu brutal assassinato pela milícia carioca: Marielle Franco. Não se trata de divinizá-la, ateus que somos, mas sim de eternizá-la por meio das palavras, que é, diga-se de passagem, o que fazem as narrativas de deusas e deuses, desde os primórdios dos tempos, pois sem histórias nem elas nem eles existiriam.

²⁶ Todas as traduções do texto das *Bucólicas* são de nossa lavra.

²⁷ Ver Cucchiarelli, 2023, p. 310.

²⁸ De acordo com Cucchiarelli (2023, p. 294), a locução “*crudeli funere*” do v. 20 indicaria a morte prematura de Dáfnis. Outro elemento que faz pensar em Dáfnis ainda jovem é o substantivo *puer* do verso 54: “E o próprio menino foi digno de ser cantado”.

VI. *Bucólica* 5: traduções

Para uma melhor compreensão e fruição da nossa proposta de tradução *slam* da *Bucólica* 5 de Virgílio, é necessário conhecer primeiro o texto de partida, ou seja, a versão em latim, que apresentamos aqui acompanhada de uma tradução poética, também de nossa lavra.

O texto latino é tirado de P. Vergilius Maro, *Bucolica*. Edidit et apparatu critico instruxit Silvia Ottaviano. Berlim: De Gruyter, 2013.

Texto latino da *Bucólica* 5

P. VERGILI MARONIS ECLOGA QVINTA

Menalcas

Cur non, Mopse, boni quoniam conuenimus ambo
tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,
hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

Mopsus

Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,
siue sub incertas Zephyris motantibus umbras, 5
siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum
siluestris raris sparsit labrusca racemis.

Menalcas

Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas.

Mopsus

Quid, si idem certet Phoebum superare canendo?

Menalcas

Incipe, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis 10
aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri;
incipe; pascentis seruabit Tityrus haedos.

Mopsus

Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi
carmina descripsi et modulans alterna notauī,
experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas. 15

Menalcas

Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae,
puniceis humilis quantum saliunca rosetis,
iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.
Sed tu desine plura, puer; successimus antro.

Mopsus

Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim 20
flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis),
cum complexa sui corpus miserabile nati
atque deos atque astra uocat crudelia mater.
Non ulli pastos illis egere diebus 24
frigida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque amnem
libauit quadripes, nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones
interitum montesque feri siluaeque loquuntur.
Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit; Daphnis thiasos inducere Bacchi, 30
et foliis lentas intexere mollibus hastas.
Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,
ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. 35
Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,

infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
pro molli uiola, pro purpureo narcisso
carduus et spinis surgit paliurus acutis.
Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, 40
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
'Daphnis ego in siluis hinc usque ad sidera notus
formosi pecoris custos formosior ipse.'

Menalcas

Tale tuum carmen nobis, diuine poeta, 45
quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.
Nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum;
fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo. 49
Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim
dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra;
Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.

Mopsus

An quicquam nobis tali sit munere maius?
Et puer ipse fuit cantari dignus, et ista
iam pridem Stimichon laudauit carmina nobis. 55

Menalcas

Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibus uidet nubes et sidera Daphnis.
Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.
Nec lupo insidias pecori, nec retia ceruis
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,

ipsa sonant arbusta: "Deus, deus ille, Menalca!"
 Sis bonus o felixque tuis! En quattuor aras: 65
 ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.
 Pocula bina nouo spumantia lacte quotannis,
 craterasque duo statuam tibi pinguis oliui,
 et multo in primis hilarans conuiuia Baccho,
 ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra, 70
 uina nouum fundam calathis Ariusia nectar.
 Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;
 saltantis Satyros imitabitur Alpheisiboeus.
 Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota
 reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros. 75
 Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
 dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
 semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
 Vt Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
 agricolae facient: damnabis tu quoque uotis. 80

Mopsus

Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?
 Nam neque me tantum uenientis sibilus Austri
 nec percussa iuuant fluctu tam litora, nec quae
 saxosas inter decurrunt flumina ualles.

Menalcas

Hac te nos fragili donabimus ante cicuta: 85
 haec nos "Formosum Corydon ardebat Alexim",
 haec eadem docuit "Cuicum pecus? an Meliboei?"

Mopsus

At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret,
 non tulit Antigenes (et erat tum dignus amari),
 formosum paribus nodis atque aere, Menalca. 90

De Públio Virgílio Marão, quinta Bucólica

Menalcas

Por que não, Mopso, aqui reunidos, ambos mui hábeis,
tu soprando os leves cálamos, eu versos dizendo,
cá sentamos entre as aveleiras misturadas aos olmos?

Mopso

Tu és maior; a mim cabe obedecer-te, Menalcas,
quer sob as sombras que os Zéfiro agitam incertas, 5
quer na gruta, melhor, entremos. Olha como na gruta
a videira silvestre espalha raros racemos.

Menalcas

Em nossos montes compete contigo apenas Amintas.
Mopso

Quê? Se compete pra vencer até Febo no canto?

Menalcas

Começa, Mopso, primeiro, ou pelos fogos de Fílis, 10
ou pelos louvores a Álcón, ou pelas censuras a Codro;
começa; Títiro há de guardar os cabritos que pastam.
Mopso

Antes os carmes, que há pouco na verde cortiça da faia
gravei e em ritmos alternados anotei modulando-os,
tentarei: tu, depois, convidarás ao certâmen Amintas. 15

Menalcas

Quanto o flexível salgueiro cede à pálida oliva,
quanto a humilde valeriana às purpúreas roseiras,
tanto a ti, é nosso juízo, cede-te Amintas.
Mas tu, menino, mais não digas; entramos na gruta.

Mopso

Extinto por morte cruel, as Ninfas a Dáfnis²⁰
choravam (vós, aveleiras e rios, testemunhas das Ninfas),
quando ao mísero corpo do filho abraçada
a mãe chama cruéis os deuses, os astros.
Ninguém levou naqueles dias dos pastos
os bois, Dáfnis, aos frescos rios: quadrúpede em flume 25
nenhum bebeu nem tocou nas folhas de relva.
Dáfnis, até os púnicos leões ao teu decesso gemeram
conforme contam os montes ferozes e as selvas.
Dáfnis a atrelar as tigrezas armênias ao carro
ensinou, Dáfnis, a adotar os tíasos, ritos de Baco,³⁰
e com folhas tenras revestir os tirsos flexíveis.
Como a vide é adorno das árvores, como das vides as uvas,
como da grei os touros, como as messes das férteis searas,
tu o adorno todo dos teus. Depois que te levaram os fados,
a própria Pales deixou os campos, o próprio Apolo. 35
Nos sulcos aos quais amiúde confiamos as grandes cevadas
nascem agora o infecundo joio e as aveias estéreis;
em vez da tenra violeta, em vez do purpúreo narciso,
o cardo surge e o paliúro de espinhos agudos.
Folhas no solo espalhai, as fontes cobri com as sombras,⁴⁰
pastores (quem manda pra si tais coisas é Dáfnis),
e um túmulo fazei, e sobre o túmulo inscrevei este carne:
‘Dáfnis, eu, nas selvas, daqui até os astros famoso,
de belo rebanho guardião ainda mais belo’.

Menalcas

Assim é teu carme para nós, divino poeta,⁴⁵
qual o sono aos lassos na relva, qual no mormaço
a sede matar na doce água de um riacho corrente.
Não só no cálamo, na voz também te equiparas ao mestre;
menino de sorte, tu, agora, após ele serás o segundo.
Nossa vez, porém, de cantar, como pudermos,⁵⁰
a ti e erguer teu caro Dáfnis aos astros;
Dáfnis aos astros levaremos: também a nós amou Dáfnis.

Mopso

Maior presente pode haver para nós por acaso?
E o próprio menino foi digno de ser cantado, e outrora
teus carmes para nós Estímicon muito louvava.⁵⁵

Menalcas

Radiante admira a estranha soleira do Olimpo
a ver sob os pés as nuvens e os ásteres Dáfnis.
Logo alegre volúpia ocupa as selvas e todos
os campos, e Pã, os pastores e as Dríades moças.
O lobo não pensa em insidiar o rebanho, nem redes⁶⁰
nenhumas em enganar os cervos: ama o ócio o bom Dáfnis.
Vozes de alegria os próprios montes intonsos
lançam aos astros; já as próprias rochas entoam
carmes e as próprias árvores: “Um deus ele é, um deus, Menalcas!”
Sê bom e propício, oh, para os teus! Eis quatro aras:⁶⁵
duas para ti, Dáfnis, dois altares pra Febo.
Todo ano duas taças de leite fresco espumando
ofertar-te-ei e duas crateras de azeite abundante,
e, mais que tudo, alegrando os festins com tanto de Baco,
ante o fogo, se frio estiver, e à sombra, se for na colheita,⁷⁰
novo néctar porei nos cálices, vinho de Ariúsia.
Pra mim cantarão Dameta e Égon de Licto;
Alfesibeu imitará os sátiros que saltam e dançam.

Isso tudo sempre será teu, quer votos solenes
façamos às Ninfas, quer lustremos os campos.⁷⁵
Enquanto aos montes amar o javali, aos rios o peixe,
enquanto a abelha nutrir-se de timo, as cigarras de orvalho,
vão permanecer teu culto, nome e louvores.
Como a Baco e Ceres, votos a ti todos os anos
os agricultores farão: tu também obriga-os aos votos.⁸⁰

Mopso

Quais prêmios, quais, a ti darei em troca do carne?
Pois nem o sibilo do Austro a se erguer agrada-me tanto,
nem as pancadas das ondas na praia, nem flumes
que descem rolando por entre os vales seixosos.

Menalcas

Antes nós te doaremos esta frágil avena:⁸⁵
ela a nós ensinou “Córion ardia por Aléxis formoso”,
e ainda “De Melibeus ou de quem o rebanho?”

Mopso

Mas tu pega este cajado, que, embora me pedisse amiúde,
não o obteve Antígenes (e então de ser amado era digno):
formoso ele é com nós iguais e com bronze, Menalcas.⁹⁰

Agora, nossa proposta da *Bucólica 5* de Virgílio numa possível versão *slam*.

Menalcas

pois então, Mopsa, minha querida, agora que a gente tá no centro
porque a gente não senta e canta, tu boa na flauta, eu nos versos?

Mopsa

tu é maior, só posso te obedecer

tanto aqui na rua quanto no bar da esquina,
onde a uva se mistura com o malte

Menalcas
começa, Mopsa, primeiro, ou pelos amores,
ou pelos louvores, ou pelas críticas;
Talia vai guardar os rebanhos que pastam

Mopsa
já que insiste, quero te mostrar uns versos
que gravei numa palmeira aqui perto

Menalcas
chega de falar, menina, já entramos no bar

Mopsa
covardemente assassinada as Ninfas choravam Maga
as câmeras de segurança são testemunhas
(mas onde estão as gravações?)
a mãe não pôde abraçar o mísero corpo da filha
nas palmeiras não cantam mais os sabiás
minha terra ficou desolada
ninguém foi à praia naquele dia
Maga ensinou a lutar pela igualdade
Maga ensinou a lutar pela inclusão
Maga ousou enfrentar a poderosa milícia
estas as palavras sobre seu túmulo
“Maga da periferia às estrelas famosa
guerreira mais aguerrida contra guerra injusta”

Menalcas
teu canto, ó musa divina,
é como o repouso ao trabalhador
é como um lar para os sem-teto
Maga vamos levar ao céu, também amou a justiça Maga

Mopsa

presente maior não existe
ela é mais do que digna de ser cantada
muito me elogiou teus versos Amintas

Menalcas

radiante o sorriso de Maga brilha franco nas telas
imagens de quem venceu com a morte
o horror da milícia, trágico fim
início do combate à injustiça
o lobo esqueceu o rebanho
os cacs derreteram suas armas
e o aço foi transformado, imensa estátua
em louvor de Maga: “uma estrela ela é, Menalcas”,
entoavam as lapas e as árvores junto
enquanto o peixe amar o mar
enquanto as cigarras cantarem
todo ano vamos te celebrar
vamos lembrar de ti todo ano

Mopsa

que prêmio posso te dar?
nada me agrada tanto
nem as ondas que batem na areia da praia,
nem os rios que descem rolando em Janeiro

Menalcas

só posso te doar essa modesta flauta
minha companheira de luta

Mopsa

e tu, aceita esse livro,
nossa arma na vida, Menalcas

Referências

- BISSON, L. A. Valéry and Virgil. In: **The Modern Language Review**, v. 53, n. 4 (out. 1958), pp. 501-511.
- CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a Poética da Tradução. In: **Transcriação**. Organização de M. Tápia e T. M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène. Comentário às *Bucólicas* de Virgílio. In: VIRGILE. **Bucoliques**. Tradução de Anne Videau. Paris: Les Belles Lettres, 2014.
- CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CUCCHIARELLI, Andrea. **A commentary on Virgil's Eclogues**. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e idade média latina**. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996.
- GILL, Pauline. Paul Valéry traducteur de Virgile : des rapports entre poésie et traduction. In: MANZARI, Francesca e RINNER, Fridrun. **Traduire le même, l'autre et le soi**. Aix-en-Provence, 2011, pp. 209-214.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.
- MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Org. Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- NEVES, Cynthia A. de B. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. In: **Linha d'Água**. São Paulo, v. 30, n. 2, out. 2017, pp. 92-112.
- OLIVA NETO, João Angelo. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. In: **Cadernos de literatura em tradução**, 15, pp. 151-184, 2015.
- QUERIQUELLI, Luiz Henrique Milani e FERNANDES, Thaís. *In diversitate renascor*: uma reflexão sobre a história dos estudos clássicos no Brasil a partir da UFSC. In: **Em Tese**, v. 27, n. 2, pp. 85-100, 2021.
- ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Nota Preliminar. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

VALÉRY, Paul. **Œuvres I**. Edição de Jean Hytier. Paris: Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1957.

_____. **Œuvres II**. Edição de Jean Hytier. Paris: Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1960.

VERGILIUS, P. Maro. **Bucolica**. Edidit et apparatus criticu instruxit Silvia Otaviano. Berlin: De Gruyter, 2013.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Introdução de Nogueira Moutinho. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

Resumo

Uma das obras fundadoras da literatura ocidental, as *Bucólicas* de Virgílio, compostas no século I AEC, apresentam um mundo idealizado no qual pastores poetas cantam suas venturas e desventuras amorosas, o desejo por uma vida de paz entre outros temas. A *Bucólica* 5, situada na metade da obra, que contém 10 poemas, representa uma espécie de disputa poética (mais especificamente o carme amebeo, isto é, um poema dialogado), na qual dois pastores, Menalcas e Mopso, cantam o elogio fúnebre de Dáfnis, o mítico inventor da poesia pastoril, assim como sua divinização. Nesse poema, transparece o poder da poesia, que pode provocar a paz. Pensando no gênero bucólico como marginal (em relação à épica) e na disputa poética, fazemos uma reflexão sobre a tradução da *Bucólica* 5 realizada por dois poetas, Paul Valéry e Péricles Eugênio da Silva Ramos, para, em seguida, propormos uma nossa versão *slam*, atualizando o contexto e o sentido do poema.

Palavras-chave

Virgílio; Valéry; Péricles; Bucólicas; tradução; slam poetry

Abstract

One of the founding works of Western literature, the *Bucolics* of Virgil, composed in the first century b.c.e., present an idealised world in which shepherds sing of their adventures and misadventures in love, the desire for a life of peace among other topics. *Bucolic* 5, situated halfway through the work,

which contains 10 poems, represents a sort of poetic dispute (more specifically an amoebean verse, i.e. a dialogue poem), in which two shepherds, Menalcas and Mopso, sing the funeral eulogy of Daphnis, the mythical inventor of pastoral poetry, as well as his divinisation. This poem shows the power of poetry, which can bring peace. Thinking of the bucolic genre as marginal (compared to epic) and of the poetic dispute, we reflect on the translation of *Bucolic* 5 by two poets, Paul Valéry and Péricles Eugênio da Silva Ramos, and then propose our own slam version, updating the poem's context and meaning.

Keywords

Virgil; Valéry; Péricles; Bucolics; translation; slam poetry