

**UNESP**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

FRANCISCO DINIZ TEIXEIRA

**NA SENDA TRADUTÓRIA DA ODE:**  
Horácio e Filinto Elísio.



ARARAQUARA – S.P.  
2018

FRANCISCO DINIZ TEIXEIRA

**NA SENDA TRADUTÓRIA DA ODE:**  
Horácio e Filinto Elísio.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

ARARAQUARA – S.P.  
2018

TEIXEIRA, FRANCISCO DINIZ

Na senda tradutória da ode: Horácio e Filinto  
Elísio / FRANCISCO DINIZ TEIXEIRA — 2018  
360 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) —  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita  
Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

1. Tradução. 2. Teoria Literária. 3. Poesia. 4.  
Literatura Portuguesa. I. Título.

FRANCISCO DINIZ TEIXEIRA

# NA SENDA TRADUTÓRIA DA ODE: Horácio e Filinto Elísio

Tese de Doutorado apresentada ao Programa Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Data da defesa: 28/05/2018

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira – UNESP/CAr

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. João Batista T. Prado – UNESP/CAr

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes – UNESP/CAs

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca – UFG

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna – UFMG

---

Local: Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À Maria de Fátima Diniz,  
Meu esteio ao longo da vida

À Aparecida Elenice do Nascimento,  
Que me ensinou as primeiras letras  
(In memoriam)

À Dora Nigro,  
Que me ensinou o amor  
pela literatura e pelos clássicos  
(In memoriam)

À Márcio Ricardo de Carvalho  
Amigo dileto  
Cuja estrela brilhou ao meu lado até 2013  
(In memoriam)

Aos meus alunos de todos os anos,  
Motivação para seguir em frente estudando

Aos amigos de caminhada, giz e lousa,  
Que sofrem comigo as desventuras de ser professor no Tucanistão.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria de Fátima, pelo carinho, amparo e apoio por toda a vida.

Ao meu orientador Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, por me acolher na Pós-Graduação e supervisionar a condução destas mal escritas linhas.

Ao amigo, Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, uma das poucas almas lúcidas que encontrei e entende a dimensão do trabalho acadêmico verdadeiramente nos sertões de Goiás.

À Tílinha e à Dona Maria, que sempre me acolheram e cuja amizade vale ouro.

Ao Fábio e ao Thiago, irmãos de alma, que me apoiaram sempre que precisei.

À Joana Junqueira, Fernando Vieira e Rachel Hoffmann pelo carinho e apoio com material importado d'além-mar, terra de nossos primeiros invasores.

À amiga Juliana Gabriel que revisou parte do texto comigo.

Ao amigo Eduardo Amaro, de Assis, que me ajudou com a numeração de páginas, que estava me deixando maluco.

Aos meus amigos do Orso em Araraquara, únicas recordações que valem a pena, de um ano trabalhado em meio ao caos.

Aos verdadeiros amigos do Hadla, que me acompanharam no meu vir a ser professor, processo em que ainda estou.

Aos amigos de longa data, cuja presença ameniza o sofrimento desta jornada perigosa chamada vida.

Aos meus alunos, que me motivam e inspiram para seguir estudando e desenvolver minha potencialidade.

Às agências de fomento que nunca me financiaram uma agulha, durante minha formação como pesquisador, os mais sinceros e cordiais agradecimentos.

À PROEX, cujas bolsas estimularam minha formação docente e são responsáveis pelo contato vivo que ainda mantenho em sala de aula com meus alunos, no meu devir enquanto professor.

## Antiode à tristeza

Ó enfermeira sem som do olhar sem cor  
Que refletida ao último infinito  
Pela lúcida insânia dos espelhos  
Passeias pelo imenso corredor  
Desta antiga Irmandade! Ó sonolenta  
Irmã-sem-Caridade, que vagueias  
Com tuas leves sandálias de silêncio  
Cuidando com desvelo da saudade  
E dos males de amor de cada enfermo!  
Ó guardiã do ermo, provedora  
De langor, que pelo imenso corredor  
Deste hospital sem termo, te comprazes  
Em deitar éter sobre o sofrimento  
Dos que querem viver, e dar morfina  
Aos que morrem de amor! Ó freira louca  
Irmã-sem-Fé, a desfiar, ausente  
Teu rosário sem fim de contas ocas!  
Ó trânsfuga da vida, esmaecida  
Monja: o que queres mais de mim?  
Já não te dei meus dias, minhas noites  
E até minhas auroras, não te dei?  
Já te mandei embora? Não fui sempre  
Teu melhor paciente, e o mais antigo?  
Não fui amigo teu, mesmo doente  
De ti, não fui, Madre desoladora?  
Pois agora te digo: vai-te embora!  
Afasta-te de mim! não mais te quero  
Irmã-sem-Esperança, confessora  
Sem perdão, de quem mais nada espero  
Senão vazio e angústia. Irmã-sem-Dor  
Com teu rosário e teu burel de cinzas  
A empoeirar de tédio as minhas horas.  
Vai predicar além, predicadora  
Da voz ausente, vai! que se me voltas  
Eu grito nomes feios, eu te espanco  
Ou te enforco em teu terço de mil voltas  
Ou caio na risada, ou te exorcizo  
Com um gigantesco crucifixo branco  
Onde, transverberando luz do flanco  
Resplende o corpo nu da minha amada!

Montevideú, 8.11.1958

## RESUMO

O trabalho que ora se encerra, tencionou ao longo do curso de doutoramento efetuar uma investigação acerca da ode enquanto gênero literário, na sua matriz latina a partir do estudo da poesia horaciana e das projeções desta na poesia de Francisco Manoel do Nascimento, poeta neoclássico conhecido pelo pseudônimo de Filinto Elísio. Para tornar isso possível, foi necessário fazer o levantamento da fortuna crítica, a partir de estudos que permitissem a compreensão da ode enquanto gênero ligado ao arquigênero, vislumbrado sob o conceito “Lírico”. Entendendo-se que a transposição de uma forma antiga para as literaturas vernáculas só se torna possível através da tradução, optou-se por delimitar o *corpus* de trabalho para as onze odes de Horácio que Filinto Elísio traduziu e que, juntamente com as odes de sua autoria, compõem o maior *corpus* de odes produzidas no Século das Luzes. O estudo de tradução levado a cabo se ancorou no referencial teórico encontrado nos escritos de Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Antony Pym. Evidentemente, o estudo proposto não se limitou aos referenciais teóricos necessários para o desvelamento da prática tradutória do poeta luso, sem que antes se resgatasse o peso de suas ideias estéticas, do contexto histórico-artístico em que ele se inseriu e da recepção de suas ideias e obras na história da literatura portuguesa. Ao fim do trabalho, concluiu-se que a criação artística prolífica entre os poetas neoclássicos, particularmente na obra de Filinto Elísio, se deve ao estudo e tradução – etapa fundamental – das *Odes* horacianas, tomadas como matriz do gênero e sinônimo de bom gosto no contexto intelectual do século XVIII.

**Palavras-chave:** Horácio. Ode. Filinto Elísio. Tradução. Tradição.



## RESUMEN

El trabajo que se concluye acá, pretendió, a lo largo del curso de doctorado, efectuar una investigación acerca de la oda como género literario, en su matriz latina a partir del estudio de la poesía horaciana y sus proyecciones en la poesía de Francisco Manoel do Nascimento, poeta neoclásico portugués conocido por el pseudónimo de Filinto Elísio. Para hacerla posible, fue necesario investigar el acervo crítico acerca del tema, a partir de estudios que permitiesen la comprensión de la oda como género vinculado al archigénero, vislumbrado bajo el concepto "Lírico". Comprendiendo que la transposición de una forma antigua a las literaturas vernáculas sólo se hace posible a través de la traducción, se optó por delimitar el *corpus* de trabajo para las once odas de Horacio que Filinto Elísio tradujo y que junto a las odas de su autoría componen el mayor *corpus* de odas producidas en el Siglo de las Luces. El estudio de traducción llevado a cabo se ancló en el referencial teórico encontrado en los escritos de Henri Meschonnic, Haroldo de Campos y Antony Pym. Evidentemente, el estudio propuesto no se limitó a los referenciales teóricos necesarios para el desvelamiento de la práctica traductora del poeta luso sin antes se rescatar el peso de sus ideas estéticas, del contexto histórico-artístico en que se inserta y de la recepción de sus ideas y obras en la historia de la literatura portuguesa. Al final del trabajo se concluye que la creación artística prolífica de los poetas neoclásicos, particularmente en la obra de Filinto Elísio, se debe al estudio y traducción – etapa fundamental – de las *Odas* horacianas, tomadas como matriz del género y sinónimo de buen gusto en el contexto intelectual del siglo XVIII.

**Palabras-claves:** Horacio. Oda. Filinto Elísio. Traducción. Tradición.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Virgílio, Horácio, Vário e Mecenas	29
Figura 2	Filinto Elísio	57
Figura 3	Luís Antônio Verney	73
Figura 4	Estátua equestre de D. José I	89
Figura 5	O Triunfo (detalhe)	89
Figura 6	A Fama (detalhe)	89
Figura 7	Medalhão com a efígie do Marquês de Pombal (detalhe)	89
Figura 8	D. Maria I de Portugal	104

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Organização dos assuntos na ode 1.3	271
Tabela 2	Comparação entre configurações usadas em Horácio e nas traduções de Filinto Elísio	307
Tabela 3	Glossário dos esquemas métricos presentes no corpus das Odes horácianas	331
Tabela 4	Configurações métricas nas odes de Filinto Elísio	334

## SUMÁRIO

Introdução	11
1 A ode: arqueologia do gênero	17
1.1 Preâmbulo	17
1.2 Horácio: biografia e recepção dos <i>Carmina</i>	29
1.3 A história do gênero ode? Horácio, matriz do gênero.	38
2 Filinto Elísio: vida, contexto e recepção da obra	57
2.1 Apontamentos biográficos	57
2.2 A renovação das letras portuguesas na metade do século XVIII	71
2.3 Princípios da retórica no Neoclassicismo e a poesia encomiástica	81
2.4 Princípios estéticos filintistas	113
2.5 Recepções de Filinto na História da Literatura Portuguesa	131
3 A ode no Neoclassicismo lusitano: questões de tradução e de (re)criação	141
3.1 Em torno do <i>éthos</i> tradutório de Filinto Elísio	141
3.2 A literatura francesa como manancial teórico e objeto de tradução	151
3.3 O “pai rococó”: reabilitando a leitura de Odorico Mendes por Antônio Medina Rodrigues	164
3.4 Algumas ideias acerca de tradução	171
3.5 Leitura compartilhada das traduções de Filinto das <i>Odes</i> horacianas	195
3.5.1 Ode 1.12	197
3.5.2 Ode 1.13	214
3.5.3 Ode 4.2	220
3.5.4 Ode 1.11	235
3.5.5 Ode 1.38	241
3.5.6 Ode 3.5	246
3.5.7 Ode 1.3	262
3.5.8 Ode 1.23	276
3.5.9 Ode 1.22	281
3.5.10 Ode 2.9	290
3.5.11 Ode 1.31	297
CONSIDERAÇÕES FINAIS	307
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	313
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	323
ANEXOS	331
ANEXO A - Glossário dos esquemas métricos presentes no <i>corpus</i> das <i>Odes</i> horacianas	331
ANEXO B - Configurações métricas nas odes de Filinto Elísio	334
ANEXO C - O Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa (trecho)	352

## Introdução

Quem afirma que a introdução de um trabalho é a última coisa a ser feita, não erra. Ainda mais no meu caso, pois defendi uma tese sem introdução. E assim fiz, pois ao perseguir a mística do número três – três capítulos – e ao redigir o último capítulo, que foi o primeiro do texto, me encontrei em dúvida se ele deveria ser um capítulo ou uma introdução dilatada. Deve-se estranhar o meu uso da primeira pessoa do singular, a partir do início do texto. Caro leitor, não estranhe algo tão trivial. Isso aparece em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, obra-prima do filólogo alemão de origem judaica Erich Auerbach (1892-1957).

Para comprovar o que digo, cito um pequeno trecho do primeiro ensaio da obra, “A cicatriz de Ulisses”: “[...] omiti até agora o conteúdo de toda uma série de versos que o interrompem pelo meio. São mais de setenta – o incidente em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção” (AUBERBACH, 2011, p. 2). Auerbach usa a primeira pessoa para marcar seu posicionamento crítico e discorre sobre o assunto usando a terceira pessoa, construindo um discurso científico de alto nível. Adotando um modelo tão prestigiado, não vejo como possa errar, com mais de vinte anos de leitura. Encontrei o mesmo uso em Harrison (2007) e em Morgan (2010), citados no decorrer do Capítulo 3.

Creio que a escolha da primeira pessoa como mecanismo de impressão de minha voz autoral esteja bem justificado. E se não estiver, que os céus me perdoem. Por isso, agora, voltarei minha atenção para a rememoração do processo de escrita do texto. Como desejava que o texto mantivesse uma proporcionalidade, deixei o primeiro capítulo com trinta e nove páginas, o segundo com pouco mais de oitenta e o último com aproximadamente cento e sessenta. As páginas deste último são compostas pelas análises dos *Carmina* horacianos que Francisco Manoel do Nascimento – poeta/tradutor investigado neste trabalho e que era conhecido no círculo da *Ribeira das Naus* pelo pseudônimo de Filinto Elísio – escolhera traduzir.

Admito que essas análises pudessem se encontrar no primeiro capítulo, o que faria com que o texto tivesse três capítulos do mesmo tamanho. Mas por razões de ordem didática e por que me preocupo com você, meu futuro leitor, cuja procedência não conhecerei, optei por mantê-las próximas às traduções de Filinto, que serão tratadas no decorrer do texto com o adjetivo filintianas; em relação ao estilo do poeta, me aproveitei do adjetivo filintista.

E por razões de coesão textual, alterno entre o pseudônimo árcade e o nome de batismo do poeta, usando o mesmo critério para me referir à Marquesa de Alorna – D. Leonor de Almeida Portugal –, conhecida pelo pseudônimo árcade Alcipe. Por isso, espero que o meu leitor não estranhe o recurso. E espero que não estranhe também a minha preferência por datar a maior parte dos teóricos citados, afinal, prezo a historicidade de nossa espécie. Morre o corpo, mas as ideias ficam. É a partir da apropriação delas e de sua discussão que se dão avanços na teoria do conhecimento.

Tampouco espero que o meu leitor ache despropositada a presença de minhas traduções. Se optei por traduzir, experimentando – pois não me propus a tarefa de traduzir um grupo específico de *Carmina* e não elaborei um protocolo rigoroso que condicionasse minhas escolhas formais – os mesmos poemas horacianos traduzidos por Filinto, foi para responder a uma peralvilha goiana – que sacou da sacolinha duzentas traduções de Horácio, inclusive uma que ela comprara num “sebo da USP”, do qual nunca ouvi falar –, que não acreditava de forma alguma que eu fosse capaz de ler e traduzir – pois traduzir é uma forma de leitura também – Horácio, no original.

Se eleger o que eu fiz como tradução, para servir de parâmetro comparativo entre a minha leitura e a de Francisco Manoel do Nascimento, for sinal de petulância ou de inutilidade, gostaria de pedir a compreensão e o perdão do meu querido leitor. Se não citar obras voltadas para a fortuna crítica de Horácio, desde o final do século XIX até o início do XXI, compilada pelo filólogo alemão Niklas Holzberg (1946-), no apanhado *Horaz: Eine Bibliographie* (2007), e que não existem disponíveis no Brasil ou cuja importação custa a venda de um terço do fígado e dos rins no mercado negro, for critério para invalidar o texto que segue adiante, que se o invalide então. Não é possível agradar a mais refinada elite intelectual, com o parco salário de professor da rede pública do Tucanistão, menos ainda operar milagres que a Biblioteca da FFLCH não foi capaz de realizar.

Creio que me desculpei demais e fui um tanto prolixo – como Filinto também o foi –, por isso, passarei à apresentação do texto. O primeiro capítulo, intitulado “A ode: arqueologia do gênero” está subdividido em três seções. A primeira delas, “Preâmbulo”, constitui uma rememoração das motivações que me levaram à escolha do assunto e da fortuna crítica que eu compilei há quase dez anos, quando elaborei o projeto de pesquisa pela primeira vez.

E o papel dessa seção é rememorar, não dizer a que veio, afinal, no Brasil a praxe não é entregar o ouro no começo, nem cumprir várias promessas feitas, vide nossa casta política. A segunda subdivisão, “Horácio: biografia e recepção dos *Carmina*”, apresenta a biografia de

Suetônio do Venusino e a importância do projeto estético centrado na poesia métrica horaciana a partir do que pensa Gustavo Guerrero (1998).

A última seção desse capítulo, intitulada “A história do gênero ode? Horácio, matriz do gênero”, apresenta o fruto das leituras de teóricos franceses que se debruçaram sobre a constituição da ode enquanto gênero literário. Nessa seção, recuperei o que pensam teóricos da mitocrítica como Backès (1994) e Brunel (2003), aos quais não me limitei, pois apresento também o que pensam Calame (2017), Pierre (2017) e De Giorgio (2017) em três artigos publicados na revista eletrônica *Camena*.

Não poderia me esquecer do conceito de enriquecimento de gênero, cunhado por Stephen Harrison (2007), que não pôde ser aproveitado melhor, mas cujo capítulo inicial, se houver a possibilidade de aprofundar minhas leituras num futuro não tão distante, daria origem a um livro específico – para ser honesto, eu deveria traduzir o capítulo inicial e o dedicado às odes horacianas na íntegra, mas me faltou tempo.

O segundo capítulo, “Filinto Elísio: vida, contexto e recepção da obra”, foi o que apresentei no exame de Qualificação em 2017. Se os poetas podem começar *in media res*, porque não qualificar o texto, usando o mesmo expediente? Evidentemente que, depois de quase dois anos de crises de ansiedade por conta das cobranças da Pós-Graduação, somadas à minha rotina de trabalho na rede, cujo reflexo se encontra nos ansiolíticos que me foram prescritos pelo psiquiatra, a versão inicial desse capítulo era metade do que ele é hoje no corpo do texto.

Agradeço pela confiança depositada pelo meu orientador e pelos professores da banca de Qualificação, João Batista e Maria Lúcia. Com o material que a amiga Joana Junqueira copiou para mim em Lisboa, pude ampliar as leituras subsidiárias e fazer um arrazoado mais abalizado acerca da vida de Francisco Manoel do Nascimento. Esse arrazoado constitui a primeira seção do capítulo, “Apontamentos biográficos”, que foi construído a partir da recepção biográfica de que Filinto – espero que o meu leitor não tenha se esquecido da coesão mencionada duas páginas acima – gozou desde sua morte em 1819 até o século XX.

E se faço menção às “fofocas do rococó”, como um amigo brincou tantas vezes, é porque a vida de Filinto serviria de material base para um romance rocambolês romântico e elas mostram como ser plebeu não era bom negócio no Antigo Regime. Ainda mais quando se é partidário de uma figura política traumática, como o Marquês de Pombal. Como uma figura fascinante como Francisco Manoel pode ter ficado tantos anos no limbo do cânone? Não incrustar sua dicção na melopeia camoniana, talvez tenha sido seu maior erro.

A segunda seção, “A renovação das letras portuguesas na metade do século XVIII”, cumpre o papel de iniciar uma síntese do contexto intelectual em que se insere a obra filintiana. A partir de Hernâni Cidade (1957) e Rita Marnoto (2010) entendi que a mudança que propiciou a teorização da retórica neoclássica e a consequente rejeição dos preceitos barrocos – vistos como mau gosto – já se iniciara na transição entre os séculos XVII e XVIII.

Contudo, a publicação de *O Verdadeiro Método de Estudar* de Luís Antônio Verney concentrou a energia que impulsionou a polêmica que subsequentemente fez com que surgissem depois os tratados de retórica, base teórica para os poetas neoclássicos. Para entender a dimensão do pensamento de Verney, julguei que seria inconveniente seguir uma leitura de segunda mão e me lancei à leitura do texto do Arcediago de Évora.

Perseguido o pensamento de Verney acerca da poesia na sétima carta de *O Verdadeiro Método*, me amparei em Aníbal Pinto de Castro (1973), que me ofereceu um quadro da reverberação das ideias de renovação nos tratados de retórica. Evidentemente, não me limitei a Castro, pois retomei o que pensou Ivan Teixeira (1999), embora não tenha podido aproveitar mais de suas ideias.

Não que seu estudo *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* não ofereça uma riqueza de informações, mas o recorte voltado para Basílio da Gama não me deixou muitas opções de discussão. E isso se deu devido à carência de estudos acerca dos poetas árcades, como aponta Jorge Ruedas de La Serna (1994), pois a crítica pós-romântica considera a poesia neoclássica pobre, devido aos lugares comuns e ao tom encomiástico.

Para mostrar como a retórica e encômio eram importantes dentro do projeto estético neoclássico, analisei duas odes de Filinto com essa finalidade enunciativa. Elas são a ode dedicada à celebração da estátua equestre de D. José I e a consagrada à coroação de D. Maria Iª, após a morte do pai. Embora Filinto não tenha conseguido o favor régio nas duas tentativas, o endereçamento faz parte do que se pensava artisticamente no período, pois elogiar o monarca é exaltar o país.

A quarta seção, “Princípios estéticos filintistas”, apresenta um arrazoado das ideias de Filinto acerca da linguagem e do bom gosto, a partir da leitura da *Carta* – prolixa – endereçada ao amigo Francisco José Maria de Brito. Li também um discurso biografista, que Filinto apresentara em Paris, em 1809, acerca de Horácio e suas obras.

A última seção, “Recepções de Filinto na História da Literatura Portuguesa”, modeliei para apresentar um apanhado geral de duzentos anos de recepções críticas da obra de Francisco Manoel do Nascimento, de Almeida Garrett a Maria do Rosário Gomes Nogueira Pontes.



O último capítulo, “A ode no Neoclassicismo lusitano: questões de tradução e de (re)criação”, apresenta minha contribuição mais original. O capítulo anterior cumpriu função protocolar de apresentar Filinto e o contexto que circundou sua produção poética e seus princípios estéticos. Mas este pretendeu, como extensão daquele, oferecer uma leitura apurada da técnica tradutória do poeta.

E não poderia ser diferente. Afinal, desde o começo, a partir da leitura de Highet (1954) e Guerrero (1998), eu já havia entendido que Horácio se torna matriz do gênero que seria, na Antiguidade tardia, denominado ode, ao assimilar as formas e temas diversos da poesia mélica grega e transmetrizá-los e transestilizá-los em latim. Claro, Horácio não foi mero tradutor de seus antecessores. Mais do que isso, ele transcriu – uso o termo haroldiano, pois entendo o labor poético de Horácio nesse viés – seus modelos e lhes deu uma unidade. E Filinto, ao estudar o mestre de Venússia e traduzi-lo, o transcriu em língua portuguesa, repetindo o mesmo processo.

A primeira seção, “Em torno do *éthos* tradutório de Filinto Elísio”, eu pensei para apresentar o que o poeta pensava a respeito de tradução. E para isso, recorri às notas que ele acrescentou à tradução de Sílio Itálico e às notas de suas fontes francesas. Acresci ao arrazoado elaborado o que Almeida Garrett pensava no *Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa* (1826) – que cunhou o binômio elmanismo X filintismo – e no prefácio à *Lírica de João Mínimo* (1829). Não poderia deixar de retomar o que Antônio Feliciano de Castilho afirma em uma carta sobre a recepção que tinha da práxis filintiana e da odoricana de tradução. Termina essa seção, resgatando a posição de Ofélia Paiva Monteiro acerca do binômio garrettiano que sintetiza as vertentes tradutórias herdadas do século XVIII.

A segunda seção, “A literatura francesa como manancial teórico e objeto de tradução”, é fruto da leitura que fiz de Rosa Rego (1962), Fernando Moreira (2011) e José Maria Pereira da Silva (1891). Li e sintetizei as ideias desses três autores acerca das traduções do francês feitas por Filinto, pois entendo que o meu leitor tinha o direito de conhecer o que se pensava sobre parte da obra do poeta voltada para a tradução e que estava bem recebida criticamente. Faltava, contudo, uma discussão para a vertente tradutória do poeta debruçada sobre os clássicos, particularmente, Horácio.

A terceira seção, “O ‘pai rococó’: reabilitando a leitura de Odorico Mendes por Antônio Medina Rodrigues”, eu constituí a partir da leitura da dissertação – em 1977 concebida como tese, por ser o curso de mestrado maior do que atualmente – de Medina, em que ele faz um exame da técnica tradutória executada por Odorico Mendes na sua transcrição da *Eneida* em vernáculo. E voltei minha atenção para Odorico por entender que o estilo

conciso, preciso e latinizado é continuador do *éthos* preconizado por Filinto para a tarefa do tradutor.

A quarta seção, “Algumas ideias acerca de tradução”, apresenta o arrazoado das leituras que fiz acerca de teoria da tradução que me permitissem analisar as traduções filintianas de Horácio, mas que também fornecessem um substrato para uma práxis futura – ou não, possivelmente – da tarefa tradutória. Nesse excuro, revisei Genette em *Palimpsestes* (1982) para discutir as dificuldades da tradução em particular de textos clássicos. Questionei o axioma brodskyano – tomado como “dogma” muitas vezes – da equivalência, que me parece ser mais dinâmico e flexível, do que costuma ser lido.

Lancei-me para o que postula Henri Meschonnic em *Poética do traduzir* (2010), especialmente sua noção de ritmo. Tomei essa noção, teoricamente, como necessária e urgente para abrir as possibilidades operatórias da atividade tradutória – enquanto tradutor também. A ele acrescentei a revisão feita por Antony Pym em *Explorando teorias da tradução* (2017) do conceito de equivalência, para expandir o horizonte de discussão e, por fim, revisei o que pensou Haroldo de Campos a respeito da transcrição, a partir da coletânea de seus textos teóricos organizada por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega.

A última seção, “Leitura compartilhada das traduções de Filinto das *Odes* horácianas”, eu construí a partir do referencial teórico fornecido por Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), aliado quando possível aos critérios genettianos de transestilização e transmetrização, a fim de que fosse possível empreender a tarefa analítica proposta. E me contive na análise das traduções de Filinto, pois o esforço foi muito longo e desgastante para que eu pudesse saltar para sua vasta produção de odes. Resta ainda mencionar que a Bibliografia complementar, assim como os três anexos, foram pensados para dar ao meu leitor a oportunidade de expandir seus horizontes de leitura.

Espero que essas linhas digressivas tenham cumprido seu papel de introduzir o meu leitor para o que espera no texto a seguir. Que ele seja lido e fomenta as discussões pertinentes. E caso o meu leitor deseje me apresentar uma réplica, estou aberto ao debate, afinal, nada enriquece mais o conhecimento do que a polêmica, pois ela nos obriga a sair da zona de conforto.

Evoé!

## 1 A ode: arqueologia do gênero.

### 1.1 Prêambulo

O trabalho que apresento é uma investigação acerca da ode, enquanto gênero literário, e sua aclimação na lírica feita em língua portuguesa. Escolhi esse objeto de investigação devido à importância atribuída à lírica horaciana, tomada como modelo do gênero por poetas dos séculos XVI – Camões e Antônio Ferreira – e XVIII – Filinto Elísio, Bocage, Correia Garção, Marquesa de Alorna e Quita Reis – e do século XX – Fernando Pessoa (Ricardo Reis) – que a transcriam<sup>1</sup>, a partir da transestilização e da transmetrização<sup>2</sup>.

A princípio, devido à impossibilidade de trabalhar com um *corpus* tão dilatado de poetas – em comparação com Horácio – num período tão curto quanto o do curso de doutoramento, optei por reduzir o escopo da pesquisa à leitura do poeta Francisco Manoel do Nascimento (1734-1819) e dentre sua vasta produção relativa ao gênero em estudo, concentrei meu interesse investigativo nas traduções de onze odes horacianas empreendidas por ele, devido à importância do vate de Venússia não só para a constituição da dicção poética filintiana, mas para a do Século das Luzes.

E estendi à atividade tradutória uma importância destinada apenas à criação do estro, por entender que a tradução se encontra na base não só da construção de uma voz poética, mas também da transposição do gênero – que em Camões e Antônio Ferreira não passa de experiências incipientes – que foi aclimatado e desenvolvido na obra de poetas do século XVIII, através da transestilização e da transmetrização da matriz horaciana. E dentre os poetas da época, Filinto Elísio me cativou o interesse, justamente por transitar entre o latim e português e fazendo o caminho de volta ao compor/traduzir<sup>3</sup> odes em latim<sup>4</sup> e em francês<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Conceito proposto por Haroldo de Campos (1983) apud TÁPIA; NÓBREGA (2010).

<sup>2</sup> Conceitos propostos por Genette (1982) para definir possibilidades da empreitada tradutória

<sup>3</sup> No Volume IV das *Obras completas*, Filinto (1999, p. 370-373) transcreve uma ode de Antoine Houdart de La Motte (1672-1731) – “Buvons, amis, le temps s’enfuit / Ménageons bien ce court espace; / Peut-être une éternelle nuit / Éteindra le jour qui se passe.”, composta em octossílabos – que traduz para o português – “Bebamos: que nos vai fugindo o Tempo; / Forrem-se, Amigos, estes curtos prazos / Talvez que noite eterna apagar venha / O passageiro dia.”, na estrofe sáfica –, verte ao latim – “Bībāmūs. Āētās | prācīpītēs āgīt / Fēstīnā cūrūs: | hānc spātīs Dēūs / Inclūsīt ārcētīs. Nōs fūgācīs / Dāmna hīlārēs rēpārēmōs āvī”, na estrofe alcaica – e traduz novamente ao português – “Bebamos: que veloz transpõe a Idade / Despenhada carreira. Em curto espaço, / Se Deus no-la acanhou, saneemos todos / Do fugaz tempo os danos.”, novamente na estrofe sáfica.

<sup>4</sup> Refiro-me à ode “*In Britannos bella renovantes*”, presente no Volume V das *Obras completas* (1999, p. 334-338), que é acompanhada por uma tradução do poeta. Transcrevemos o início do poema – “*Leges Juraque proterat, / Obscoenoque Fidem posthabet lucro, et / Turpi Justitiam utili! / Et quocumque ferat non satiabilem [...]*” – e sua tradução – “Leis, e direitos pise, / Posponha ao torpe lucro a fé; o honesto / Por úteis vis quebrante; / Leve a todo Orbe a sede insaciável [...]”.

Além da importância que a obra horaciana assumiu no século XVIII para os poetas de língua portuguesa, outra fonte de indagação que sempre tive foi o que os antigos pensavam acerca da criação poética e da sua organização – taxonômica – em gêneros. Pude rastrear, dentre as fontes antigas concernentes à teorização da poesia e da criação poética, a discussão do assunto presente nos tratados de métrica. O texto mais antigo deste *corpus* é o tratado<sup>6</sup> – preservado de forma fragmentária na *Ars* do gramático Atílio Fortunaciano, que teria vivido entre os séculos III e IV d. C. – *De metris* do poeta latino Caio Césio Basso.

Césio Basso foi um gramático e poeta que viveu no século I d. C., no principado de Nero, e cuja existência está atestada na Sátira VI que o poeta Pérsio lhe dedicou. Traduzi durante o curso de mestrado os fragmentos do *De metris* bassiano entre os anos de 2003 e 2005 e, à época, o texto não possuía tradução conhecida nas línguas românicas – nem em alemão ou inglês. Durante essa etapa de minha formação, constatei o emprego que Basso faz de versos de Virgílio, Catulo e Horácio para ilustrar esquematicamente sua teoria da derivação métrica.

De acordo com Basso<sup>7</sup>, há quatro possibilidades combinatórias que permitem a variação métrica dos versos líricos empregados pelos poetas citados de forma recorrente. Os versos horacianos ocupam a maior parte do tratado bassiano e há um fragmento particular consagrado à leitura dos esquemas estróficos empregados pelo venusino. As possibilidades elencadas por Basso são a adição de sílabas à cláusula métrica – formada pela união de pés em que se combinam os sintagmas dos versos com a oposição de tempo entre sílabas breves e longas, noção que não permaneceu nas línguas românicas –, subtração de sílabas, combinação de pés de cláusulas métricas diferentes e a permuta de lugar de pés métricos na ordenação do verso.

Os exemplos citados por Basso para ilustrar sua descrição dos tipos de versos possíveis de se construir em latim, assim como os esquemas métricos adotados por Horácio, são guiados por um critério esquemático, sem apreciações críticas acerca da técnica do Venusino. Eis um exemplo colhido do tratado de Basso, acerca da estrofe sáfica:

---

<sup>5</sup> Refiro-me à ode “Não tinha em ondas de ouro desparzidas”, presente no Vol. I (1998, p. 353-354) das *Obras completas* do poeta, e a sua tradução em francês (1998, p. 355-356), “Sur un rocher desert, Andromède attachée. Transcrevemos o início do poema – “Não tinha em ondas de ouro desparzidas / Andrômeda as madeixas pela espalda; / Nem safiras azul-brilhante lume / No rosto lhe acendiam;” – e sua tradução – “*Sur un rocher desert, Andromède attachée / Jouet infortuné d’un oracle odieux, / Ne dut point lhe bonheur de s’em voir arrachée / À l’or de ses cheveux, aux saphirs de ses yeux.*”

<sup>6</sup> Cf. TEIXEIRA (2005, p. 17).

<sup>7</sup> O trecho do tratado de Basso que versa acerca desse mesmo assunto também foi traduzido pelo Prof. José Eduardo dos Santos Lohner (2009, p. 150-155.) e incluído no posfácio à tradução que ele publicou do *Agamêmnon* de Sêneca.

## DE RELIQUIS HORATII METRIS

Nunc reliqua metra Horatii, quae nondum attigi, persequi uolo.

Iam satis terris niuis atque dirae  
grandinis misit pater et rubente  
dextera sacras iaculatus arces  
terrui urbem.

[hendecasyllabus sapphicus fiet phalaecius immutato ordine, uile potabis modicis Sabinum\*]

Hoc metrum tria cola habet paria, quartum breuem clausulam. Sumptum est ab Alcaeo; Sappho quoque frequenter eo utitur. Monostropha uocantur haec carmina, quia ad primam stropfen cetera respondent nulla interueniente epodo, quae *cum* a prima strophe differat, faciat eam, quam musici et grammatici triada nominant. Composita autem cola huius carminis singula ex duobus commatibus, quorum quod antecedit ex archilochio quadrato nascitur sic,

Iam satis terris magisque genibus haerebo tuis:  
Hoc enim par est huic,  
nunc ita est, magis magisque genibus haerebo tuis.  
Sequens coma trimetri iambici primam habet partem; componitur sic,  
niuis atque dirae genibus haerebo tuis,  
ut sit par huic,  
magis magisque genibus haerebo tuis.

## SOBRE OS METROS QUE RESTAM DE HORÁCIO

Quero demonstrar agora os demais metros de Horácio, de que ainda não tratei.

Iām sātīs tērrīs nīuīs ātquē dīrāe  
grāndīnīs mīsīt pātēr ēt rūbēntē  
dēxtērā sācrās iācūlātūs | ārcēs  
tērrūit ūrbēm.<sup>8</sup>

(Horácio, *Odes*, 1.2, versos 1-4)

[um hendecassílabo sáfico torna-se-á falécio sem rearranjo de ordem, “uīlē pōtābīs mōdīcīs Sābīnūm”<sup>9</sup>]

Este metro tem três partes iguais e a quarta termina com uma cláusula breve. Esse metro foi emprestado de Alceu; Safo também o usa com frequência. Tais poemas são chamados de monostróficos, porque à primeira estrofe correspondem outras mais sem intercalação de um epodo que difira da primeira estrofe, quando ela realiza aquilo a que poetas e gramáticos chamam de tríades. Cada membro dessa estrofe é composto de duas partes, das quais, a que antecede nasce de um tetrâmetro arquioloquiano, assim:

Iām sã | tīs tēr | rīs mǎ | gīsquē || gēnībūs | hāērē | bō tū | īs<sup>10</sup>  
que é, pois, semelhante a este:

<sup>8</sup> Muita neve e funesto, para as terras, / granizo lançou Jove e, com rubente / destra, dardejou sacras cidadelas, / a urbe estremeceu.

<sup>9</sup> Vinho barato beberás em tragos [Keil registra mais uma lacuna no texto].

<sup>10</sup> Optei por não traduzir os versos esquemáticos de Basso, por entender que a função deles no tratado seja a de ilustrar a possibilidade de reordenação de arranjos rítmicos. Logo, não pretendo deixar meu leitor estarecido com traduções dadaístas.

nūnc ĩ | ta ēst, mǎ | gīs mǎ | gīsquē || gēnībūs | hāerē | bō tū | īs.  
A cesura seguinte tem a primeira parte de um trimetro jâmbico; constitui-se assim:

nūis āt | quē dī | rāe gēnī | būs hāe | rēbō | tūīs,  
que é igual a este

māgīs | māgīs | quē gēnī | būs hāe | rēbō | tūīs.  
(BASSO apud TEIXEIRA, 2005, p. 102-103).

O intuito de Basso, como se ilustrou acima, é apenas demonstrar as possíveis combinações entre os pés métricos, a partir da reorganização de esquemas de base, que são reelaborados a partir da matriz horaciana. Noto que o mesmo objetivo didático se encontra em tratados – com seções exclusivas para a poesia horaciana – dedicados à descrição métrica de outros gramáticos latinos, como Mauro Sêrvio Honorato (século IV d. C.) e Terenciano Mauro ( $\pm$  final do século III d. C.). Por isso, prossegui com o resgate aos preceitos teóricos presentes nas *Poéticas* acerca do que se entendia por Lírica na Antiguidade. A arqueologia das fontes me levou a redigir o artigo “O lírico e a Poética”, publicado na *Revista Clássica*, Nº 21<sup>11</sup> (2008) e nele se encontra o embrião do presente estudo.

A revisão bibliográfica necessária para redigir o artigo me conduziu a resgatar *Poética* de Aristóteles<sup>12</sup> (384-322 a. C.), da *Epístola aos Pisões* de Horácio<sup>13</sup> (65-08 a. C.) e do tratado *Do sublime* de Longino<sup>14</sup> (213-273 d. C.). Às lacunas e definições vagas encontradas nos antigos, relacionou-se a teoria da derivação métrica de Césio Basso. E por fim, resgatou-se o que pensou Emil Staiger<sup>15</sup> (1908-1987) nos seus *Conceitos Fundamentais*

<sup>11</sup> Cf. TEIXEIRA (2008, p. 126-134).

<sup>12</sup> De fato, em Aristóteles não encontramos uma menção, na *Arte Poética*, a um gênero – ou arquigênero – lírico, apenas a algumas fôrmas – entendemos que os versos antigos são fôrmas que encapsulam as imagens veiculadas pelo ritmo, noção tomada de Meschonnic (2010) – usuais na poesia lírica como os trímetros, o dístico elegíaco, o ditirambo e os nomos (Cf. ARISTÓTELES, 2008, p. 38-39). O Estagirita apenas concentra suas discussões acerca da teoria da imitação e, pode-se depreender que, implicitamente, ele tenha em vista que o poeta precisa manejar um *êthos* que harmonize no gênero adotado, que se materializa no verso através da união dos caracteres humanos, linguagem e adequação. Guerrero (1998, p. 31) também faz menção ao silêncio de Aristóteles acerca da poesia mélica na *Poética*.

<sup>13</sup> Horácio, na sua *Epístola aos Pisões*, também não apresenta uma menção taxonômica ao lírico. O que o Venusino faz é mencionar alguns poetas, como Homero e Arquíloco, e algumas fôrmas poéticas. A menção mais explícita, apesar de indireta, que Horácio faz, aparece entre os versos 83 e 85 (Cf. TRINGALI, 1993, p. 29) às tópicas retomadas da poesia lírica grega, desenvolvidas na palheta rítmica multifacetada que adota e aclimata, deixando implícita a relação entre caracteres, linguagem e adequação, veiculadora de um *êthos* próprio, diferente da poesia épica e da dramática.

<sup>14</sup> No tratado de Cássio Longino, a preocupação principal é discutir como poetas e oradores podem trabalhar para alcançar o sublime em seus textos, através do manejo retórico na linguagem do uso de figuras de estilo e de caracteres que ilustrem as paixões humanas. A única menção à poesia lírica no texto longiniano é a feita a Safo (Cf. LONGINO, 1996, p. 59-60), em que o retor rememora e apresenta o manejo das paixões no fragmento 31, e a Arquíloco (Cf. LONGINO, 1996, ps. 62 e 65), em que se discute a imitação de Homero, sem aprofundar a leitura de um exemplo específico.

<sup>15</sup> Emil Staiger retoma o modelo teórico proposto por Aristóteles em *Conceitos Fundamentais da Poética*. A obra do filólogo suíço, publicada originalmente em 1946, apresenta, dentro dos moldes dos tratados da Antiguidade, uma teorização acerca da essência do gênero lírico. O crítico indica, dentre seus apontamentos, que

da *Poética*, pois à época da redação de “O lírico e a Poética” eu não tinha tido contato com o livro de Gustavo Guerrero (1998), *Teorias de la lírica*.

A partir da leitura de Guerrero, pude entender que a opinião de Staiger acerca da problemática gerada pela *melè* se justificava, uma vez que mesmo em Platão há uma profusão de alusões à *melikè poièsis*, que muda de acordo com o contexto, pois – não se deve esquecer – o mestre de Aristóteles não reconhece a poesia como portadora de um estatuto próprio<sup>16</sup>, quiçá como objeto de conhecimento – por conta da imitação. As menções presentes nos diálogos platônicos acerca dos poetas mélicos são sintetizadas por Guerrero (1998, p. 14-15):

En una página del *Gorgias* (449 d), la define sumariamente como “composición de cantos” (*melón poièsis*) bajo la rúbrica de *mousikè*, y en la *República* (X, 607 a) y las *Leyes* (III, 700 a), menciona los nombres genéricos de las formas principales – nomos, himnos, peanes, trenos, ditirambos – que parecieran recibir allí un tratamiento privilegiado en claro contraste con las críticas acerbas a los géneros dramáticos y la epopeya homérica. Platón nos ofrece, además, una serie de referencias a algunos de los poetas más destacados que luego pasarán a formar parte del canon alejandrino. Así, “la bella Safo” y “el sabio Anacreonte” son objeto de un breve homenaje a propósito del discurso amoroso (*Fedro*, 235 c), Estesícoro da pie a una digresión decisiva en torno al problema de las relaciones entre inspiración y verdad (*Fedro*, 243 a), Y Simónides se hace acreedor a distintos elogios (*República* I, 331 d) y censuras (*Protágoras*, 339 a). Por lo que respecta a Píndaro, sabemos que la admiración del filósofo le reserva un lugar aparte dentro del grupo, ya que ocupa, junto a Homero y Hesíodo, el sitio que corresponde a los autores más citados en los *Diálogos*. Y es que Platón no duda en tomarle prestadas muchas expresiones para ornar su discurso y, repetidamente, comenta pasajes de las odas y algunos fragmentos que han llegado hasta nosotros (*Gorgias*, 484 c; *República* I, 331 a; *Leyes* II, 90 b). Pero, sobre todo, el filósofo recurre a los versos del poeta cuando necesita una imagen singular que ilustre con brillo su pensamiento, como en la célebre descripción del vuelo celeste del alma (*Teteo*, 173 e) y en la exposición de la teoría de la metempsicosis y la reminiscencia (*Menón*, 81 b).  
[grifos do autor]

O crítico mexicano prossegue seu exame da questão dos *melè* nos diálogos platônicos, para depreender que a poesia mélica, tal como Platão a entendia, correspondia a uma performance, ainda ligada a uma tradição oral, em que a harmonia, o ritmo, o acento e a dança estavam submetidos à palavra, a fim de que a alternância entre sílabas breves e longas ficasse distinta para a audiência. Logo, esses recursos eram mobilizados para facilitar a conservação e

---

o poeta lírico não “reproduz um fato” linguisticamente, isto é, se encontra à parte da noção de imitação tão prezada por Aristóteles. Na verdade, Staiger entende que a criação nesse gênero se dá a partir da focalização de coisas acidentais, passageiras, sem um compromisso com a verossimilhança – afinal, o poeta cria para si –, uma vez que as paixões presentes no poema podem ser simuladas retoricamente, sem corresponder ao que o poeta de fato sentisse e que a multiplicidade de fôrmas métricas que a poesia lírica antiga possuía – reflexo da inspiração acidental do sujeito lírico – era um empecilho para a tendência taxonômica orientada pelo critério métrico (Cf. STAIGER, 1997, p. 26). Isso se dá, pois o poeta e a natureza se tornam um único ente, sujeito e objeto simultaneamente.

<sup>16</sup> Cf. GUERRERO (1998, p. 16).

a transmissão dos textos e de acordo com o ritmo adotado, havia subentendida a imitação de caracteres, tal como Sócrates afirma no livro III (398) da *República*<sup>17</sup>.

Frente à multiplicidade de formas, independentes entre si, portadoras de traços característicos próprios, Guerrero (1998, p. 22) afirma que é impossível saber se Platão valoriza as *melè* por suas qualidades poéticas intrínsecas ou por suas origens remotas. Na discussão entre Sócrates e o rapsodo Íon – personagem que nomeia o mesmo diálogo – encontra-se uma das raras passagens da obra do filósofo ateniense em que se distingue a poesia mélica da épica. Nesse diálogo, entre os trechos 533 d e 534 b, Sócrates oferece a sua hipótese<sup>18</sup> do poeta como um ser inspirado, tomado de um furor divino ao criar. Claro, Guerrero lembra o seguinte acerca da hipótese veiculada por Sócrates:

[...] No parecen ser otras, empero, las consecuencias de las tesis de *Ion*, pues la semblanza del *melopoios* como un poeta que está “fuera de sí” arrastra fatalmente a la poesía hacia el mundo de lo insondable, hacia el campo de lo irracional y lo asistemático, donde es imposible defender su condición de auténtico “saber” (*sophia*) ou de “arte” (*technè*). Indudablemente, en su querrela con los poetas, nada podía satisfacer más a Platón que este sutil modo de invalidar cualquier proyecto de una poética a la manera aristotélica o toda crítica metódica de orientación lingüística, como la que entonces se abría paso con los sofistas (GUERRERO, 1998, p. 23-24[grifos do autor]).

<sup>17</sup> – Depois disto, não nos resta tratar do caráter do canto e da melodia?

– Sim, evidentemente.

– Ora, não descobriria toda pessoa, imediatamente, o que devemos dizer a respeito e o que eles devem ser, se quisermos permanecer de acordo com nossas considerações anteriores?

– Então Glauco, sorrindo: – Quanto a mim, Sócrates – disse ele – corro o risco de permanecer fora de “todas as pessoas”, pois quase não estou em condição de inferir, no mesmo instante, o que devem ser tais coisas; suspeito-o, entretanto.

– Em todo o caso – continuei – estás em condição de efetuar esta primeira observação: que a melodia se compõe de três elementos, as palavras, a harmonia e o ritmo.

– Quanto a isso, sim – reconheceu.

– Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciamos há pouco e numa forma semelhante?

– É verdade – disse ele.

– E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras. (PLATÃO, 2010, p. 114-115 [Trad. J. Guinsburg])

<sup>18</sup> – E estou vendo, Íon, e vou mostrar a você o que me parece ser isso. Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (aquilo que eu dizia agora há pouco), mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípides chamou de “magnética”, e a maioria de “heracléia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis –, a ponto de às vezes uma cadeia muito extensa de ferros e elos ficar articulada; e para todos eles, a partir daquela pedra, a capacidade fica toda articulada. Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons –, não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas, e os cantadores – os bons – igualmente: (534) assim como os coribantes dançam não estado em si fazem essas belas melodias; quando entram na harmonia e no ritmo, “bacanteiam”, e é estando tomados – assim como as bacantes, tomadas, tiram o mel e o leite dos rios, não estando em si – que também a alma desses cantadores realiza isso; é o que eles mesmos dizem! Pois é certo que os poetas nos dizem que é colhendo nas fontes de *mel* de certos jardins e vales das Musas que nos trazem as *melodias* – tal qual as abelhas, também eles próprios dessa maneira voando. E estão dizendo a verdade: porque o poeta é coisa leve, e alada, e sagrada, e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele (PLATÃO, 2007, p. 32-33 [Trad. A. Malta – grifos do tradutor]).



Guerrero conclui sua revisão de Platão, constatando que o filósofo ateniense não oferece indícios para que se constitua uma classificação da *melikè poièsis* como arquigênero. Essa classificação só virá através do trabalho de edição dos filólogos alexandrinos. Por fim, o que se observa dos escritos platônicos é uma tentativa de opor resistência à passagem de uma tradição vinculada à oralidade para o registro escrito, este que séculos depois seria grande influenciador da literatura latina, especialmente a do século de Augusto.

Para ampliar o entendimento da questão, nosso intento investigativo nos conduziu à revisão bibliográfica de fontes modernas concernentes ao assunto. Nesse processo, me deparei com a definição apresentada por Massaud Moisés<sup>19</sup> (2004) em seu *Dicionário de termos literários*, no verbete destinado à descrição da ode. A definição condensada nesse verbete apresenta alguns problemas.

O crítico (2004, p. 327.) afirma que “Nessa altura (séc. VI a. C.) [a ode] constitui uma fôrma poética que incorpora versos de metros variados [...] dispostos em quartetos”. Essa afirmação apresenta um ligeiro equívoco, pois o quarteto não é a única forma utilizada para se compor odes, seja pelos mélicos gregos, seja por Horácio, assim como o verso sáfico – que o crítico liga ao quarteto mencionado – não é o único metro possível para compor esse gênero.

Para esclarecer o equívoco, recorri ao trabalho de Niall Rudd, dedicado a Horácio. Rudd (1927-2015), classicista irlandês e tradutor de Horácio, esquematiza<sup>20</sup> assim os versos<sup>21</sup> utilizados nas odes do *corpus* horaciano: o verso asclepiadeu ( – – – – – | – – – – – ) – presente na ode 1.1 –, o grande asclepiadeu – presente na ode 1.11 –, o glicônico – utilizado em dístico com o asclepiadeu menor, usado na ode 1.3 –, o ferecrácio – utilizado na estrofe asclepiadeia B, como na ode 1.21 –, a estrofe alcaica – presente na ode 1.31 –, a estrofe sáfica – presente na ode 4.2 –, o dístico formado por um verso aristofânico ( – – – – – ) e um grande sáfico ( – – – – – | – – – – – ) – presente apenas na ode 1.8 –, a estrofe asclepiadeia A – formada por três versos asclepiadeus e um glicônico, presente na ode 1.24 –, o dístico alcâmico<sup>22</sup> – presente nas odes 1.7 e 1.28 –, o dístico arquiloquiano I<sup>23</sup> – presente na ode 4.7 –, o dístico

<sup>19</sup> Massaud Moisés (1928-2018).

<sup>20</sup> Optei por ilustrar os esquemas rítmicos dos versos horacianos, a partir dos poemas que Filinto tomou por modelo e traduziu, cujas análises se encontram no Capítulo 3, *infra*. Esses esquemas serão retomados num glossário que se encontra ao fim do texto, entre os anexos.

<sup>21</sup> Cf. HORACE (2004, p. 12-14).

<sup>22</sup> Esse dístico é formado por um hexâmetro datílico ( – – – – – – – – – – – – – – – – ) seguido de um ternário datílico catalético ( – – – – – – – – – – – – – – – – ).

<sup>23</sup> Este dístico é formado por um hexâmetro datílico, seguido pela segunda parte de um pentâmetro datílico ( – – – – – – – – – – – – – – – – ).

arquiloquiano IV<sup>24</sup> – presente na ode 1.4 –, o dístico hiponacteu<sup>25</sup> – presente na ode 2.18 – e o metro jônico menor<sup>26</sup> – presente na ode 3.12.

Retomando as informações presentes no verbete do *Dicionário* massaudiano, constatei que o crítico (2004, p. 328.) prossegue afirmando que a ode “Não obedecia a uma forma fixa, e as estâncias podiam apresentar número diverso de segmento de metros”. Noto que mesmo amparado em fontes modernas, o emérito crítico persiste equivocado. Explico o equívoco.

Moisés se esquece de que o metro era adotado de preferência em consonância com o assunto, partindo-se do *éthos*<sup>27</sup> que subjazia à escolha do tom adotado para desenvolver o *tópos* trabalhado e isso condicionava o labor do poeta – para enunciar seu discurso – circunscrito a uma regularidade formal a fim de que alcançasse a perfeição<sup>28</sup>. Ele também afirma (2004, p. 328), citando Lawrence Zillmann, que os temas trabalhados por Horácio são vazados em estrofes regulares de quatro versos “rimados ou não com o esquema *aabb* no primeiro caso. Os dois primeiros versos de cada estância são um ou dois pés mais longos que os dois últimos, e o pé predominante é o jâmbico” [ZILLMANN *apud* MOISÉS 2004, p. 328.].

A definição apresentada por Massaud Moisés a partir de *The Art and Craft of Poetry* de Zillmann (1967, p. 83.) mostra-se confusa e problemática na medida em que apaga, por razões didáticas, a questão da multiplicidade métrica empregada por Horácio na composição de suas *Odes*, tomada da tradição lírica grega, com a qual o venusino dialoga.

Apaga-se também a presença de odes compostas em dísticos formados pela junção de outros versos que vão além do hendecassílabo sáfico – único esquema métrico citado por Moisés<sup>29</sup> – e de outros esquemas estróficos, como a estrofe alcaica, por exemplo. Além disso, a definição associa a utilização da rima enquanto recurso expressivo na poesia horaciana. Sabe-se que a presença acidental da rima em versos de Horácio, se dá internamente para ecoar, ritmicamente, a sonoridade proposta pela repetição de sufixos das marcas de caso, arrançados em solidariedade pela concordância.

Consequentemente, tendo-se em vista os problemas presentes no verbete do *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés que não explicam o que de fato seja uma

<sup>24</sup> Esse dístico é formado por um verso grande arquiloquiano (˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘) e um trímetro jâmbico catalético (˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘).

<sup>25</sup> Esse dístico é formado por um dímeter trocaico catalético (˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘) e um trímetro jâmbico catalético (˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘).

<sup>26</sup> Rudd afirma que a ode 3.12 é composta por uma sucessão de jônicos menores (˘ ˘ ˘) e que sua divisão é incerta (Cf. HORACE, 2004, p. 14).

<sup>27</sup> Cf. PENNA (2007); Cf. MORGAN (2010).

<sup>28</sup> Cf. ACHCAR (1994).

<sup>29</sup> Cf. MOISÉS (2004, p. 327).

ode na poesia clássica greco-latina<sup>30</sup> ou na poesia em língua portuguesa, fui levado a empreender um retorno às fontes. Para isso, levantei o *corpus* de textos modelares da ode nos poetas lusos, do século XVI ao XX, a partir do ponto de vista do desenvolvimento do gênero poético em língua portuguesa.

A opção pelos textos dos poetas lusos se deu por conta do diálogo mais próximo com a matriz horaciana. Isso, contudo, não significa que eu ignorasse a existência de uma pequena produção dentro do estro de poetas brasileiros, em especial os do século XX, representativa da permanência dessa forma poética ode. A leitura da “Ode ao burguês<sup>31</sup>” – poema presente em *Pauliceia Desvairada* – de Mário de Andrade (1893-1945), me causou estranhamento no fim dos anos 1990, pois eu pouco sabia acerca do gênero em questão. Menos ainda sabia das razões que faziam do poema uma antiode, seja o uso do verso livre, ou a sarcástica depreciação do burguês numa linguagem alinhada ao Futurismo de Marinetti.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), dentro do espectro de sua vasta obra poética apresenta dois poemas que dialogam com o gênero em estudo. Em *Sentimento do mundo*, há o poema “Ode no cinquentenário do Poeta Brasileiro<sup>32</sup>” – em verso livre –, em que Drummond saúda, à maneira horaciana, o aniversário do amigo, Manuel Bandeira. Em *Boitempo*, encontra-se o poema “Ode ao Partido Republicano Mineiro<sup>33</sup>”, em que o sujeito da enunciação poética ironiza o partido político que existiu entre 1888 e 1937 e congregava os interesses da elite agrária mineira, ao mesmo tempo em que trabalha para ele.

Vinicius de Moraes (1913-1980) apresenta três textos que ele denomina ode, em meio à sua produção poética. O primeiro, “A espantosa ode a São Francisco de Assis<sup>34</sup>”, se encontra no corpo de suas *Poesias coligidas*; nela – composta em dísticos, assentados sob o verso livre –, o sujeito da enunciação poética dirige uma prece a São Francisco, pedindo a misericórdia do santo frente aos dilemas da existência humana. No mesmo volume, encontra-se a “Ode a maio<sup>35</sup>”; nela, o eu lírico celebra, em versos livres, a chegada do outono no mês de maio. Em *Para viver um grande amor*, encontra-se a “Antiode à tristeza<sup>36</sup>” – que está reproduzida como epígrafe deste trabalho – em que o eu lírico, num estado de delírio, exalta e

<sup>30</sup> Entendo que Massaud Moisés não foi classicista de formação, mas isso ainda me parece insuficiente para justificar o manejo pouco cuidadoso das informações coligidas, fato que não diminui o peso do trabalho crítico do professor falecido recentemente.

<sup>31</sup> Cf. ANDRADE (2016, p. 61-62).

<sup>32</sup> Cf. ANDRADE (2007, p. 77-79).

<sup>33</sup> Cf. ANDRADE (2007, p. 1158-1160).

<sup>34</sup> Cf. MORAES (2008, p. 518-525).

<sup>35</sup> Cf. MORAES (2008, p. 578).

<sup>36</sup> Cf. MORAES (2008, p. 655-656).

depois exorciza a enfermeira que lhe estende cuidados no hospital. Noto que esta ode em particular é composta em versos decassílabos, ao contrário das anteriores.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) no livro *Psicologia da composição*, apresenta um poema nomeado “Antiode (contra a poesia dita profunda)<sup>37</sup>”, em que o sujeito da enunciação poética acentua o caráter humilde e frágil da poesia, comparada à flor e às fezes. Noto que o poeta usa versos curtos alternando os ritmos possíveis, ao combinar hexassílabos, trissílabos, tetrassílabos e pentassílabos e que, apesar do título, o poema exalta a poesia simples, feita da materialidade da palavra e da necessidade se comunicar, sem pretensões metafísicas. Desse modo, apresentei resumidamente um arrazoado acerca da presença do gênero estudado na obra de alguns dos principais poetas brasileiros do século passado.

Por isso, com o intento investigativo voltado para a aclimação da forma e dos lugares comuns horacianos em língua portuguesa, desde o Renascimento, procedi ao levantamento da fortuna crítica concernente ao gênero dentro do conjunto das obras de Camões, Antônio Ferreira, Bocage, Marquesa de Alorna, Pedro Antônio Correia Garção e Francisco Manuel do Nascimento. A par do pouco material que encontrei, destaca-se a tese menor de doutoramento de Rebelo Gonçalves (1937, p. 249-280), em que a investigação está voltada para a imitação do *carpe diem* (1,11) – *grosso modo*, máxima que prega o fruir o tempo presente – nos poetas portugueses do século XVIII.

Este tipo de estudo proposto por Rebelo Gonçalves foi retomado por Francisco Achar (1994) que faz um estudo traçando uma genealogia da presença em português dos *tópoi* do *carpe diem* e do *exegi monumentum* (3,30) – resumidamente, desejo do poeta para alcançar a imortalidade, não só para si, mas para sua obra – horacianos em seu livro, *Lírica e Lugar-comum*, analisando a construção horaciana de seus *tópoi* e como esses *tópoi* foram retomados e recriados por poetas de língua portuguesa entre os séculos XVI e XX, seja através do exercício tradutório ou da imitação.

Além desses estudos, encontrei, na produção acadêmica recente, trabalhos como as dissertações de Elisete Eustáquio Ferreira da Silva (2007) *Projeções do Antigo: Horácio e Ricardo Reis* – em que a pesquisadora trata das correspondências temáticas entre a obra de Horácio e a do heterônimo clássico de Fernando Pessoa, Ricardo Reis – e de Sandra Verônica Vasque Carvalho de Oliveira (2009) *Ressonâncias epicuristas na lírica horaciana* – em que a pesquisadora trata de investigar pontos de contato entre a filosofia epicurista e sua presença na visão de mundo das *Odes* de Horácio.

---

<sup>37</sup> Cf. MELO NETO (2007, p. 74-78).

Não posso cometer a injustiça de não mencionar a tese de Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (2007) *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio* – em que a professora da UFMG investiga as implicações da métrica como elemento atuante na construção do sentido nas odes do poeta venusino –, assim como a tese de Guilherme Gontijo Flores (2014) *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética* – em que o professor da UFPR se propõe a tarefa de traduzir na íntegra as *Odes* horacianas, ao mesmo tempo em que parece se afastar da tradição lusófona de equiparar os pés métricos empregados por Horácio aos versos de que dispomos literariamente, propondo a possibilidade de latinizar o português, através da tentativa de recriar os pés métricos latinos em seu vernáculo.

Há a dissertação de mestrado defendida por Tarsila Delfine de Oliveira Doná, *Métrica e ritmo nas Odes de Horácio* (2014), em que se propõe a leitura dos sistemas métricos utilizados por Horácio, a partir dos pressupostos de teoria musical que apresenta Santo Agostinho no tratado *De música*. Há a tese recém-defendida na UFRJ por Renan Moreira Junqueira, *Horácio e as Musas: entre amizade e o fazer poético nas Odes* (2018).

Da produção acadêmica lusitana acerca da influência de Horácio, consultei os volumes, frutos da investigação científica, da eminente classicista Maria Helena da Rocha Pereira (1925-2017), *Temas clássicos na poesia portuguesa* (2008) e *Horácio e sua perenidade* (2010), este organizado em conjunto com José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira. Levantei o conjunto da produção acadêmica<sup>38</sup>, veiculada na forma de artigos de várias épocas e procedências a respeito das múltiplas facetas da obra lírica de Horácio.

Tendo cumprido a etapa do trabalho concernente ao resgate da fortuna crítica, delimito o *corpus* de trabalho para leitura, cotejo e análise. A princípio, eu imaginava ser possível cotejar Horácio e os poetas lusos do século XVI ao XX, mas tal tarefa mostrava-se por demais atlante, por isso escolhi para efetuar o trabalho de leitura e comparação o poeta neoclássico Filinto Elísio. Esse foi o pseudônimo árcade escolhido pelo padre Francisco Manoel do Nascimento (1734-1819), figura prolífica e influente no século das Luzes em Portugal, que traduziu algumas odes de Horácio e criou 434 odes. Estas estão distribuídas no corpo de sua alentada obra dentro dos Volumes I, III, V e XI. Neste último volume está incluída a maior parte do *corpus* de traduções de Horácio.

Em relação à fortuna crítica de Filinto Elísio, tive a oportunidade de travar contato com o volume *Em torno de Filinto Elísio: ensaios* (2011), compilação da produção acadêmica

---

<sup>38</sup> Merecem destaque o importante capítulo – para as reflexões tecidas neste trabalho – dedicado à estrofe sáfica horaciana dentro do trabalho de Morgan, *Musa pedestris* (2010) e o trabalho de Harrison, *Generic enrichment in Vergil & Horace* (2007).

de Fernando Moreira – professor da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e editor recente das Obras completas de Francisco Manoel do Nascimento. Acerca da atividade tradutória do poeta luso, tive acesso aos artigos de meu orientador, Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira, “Filinto Elísio, tradutor de Lucano” (2008), dedicado ao exame da tradução poética feita por Filinto de pouco mais de duzentos versos do canto I da *Farsália* de Lucano, poeta épico do século I d. C., e “Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no século XIX” (2012), em que se discute o estilo tradutório de Odorico, sua filiação ao projeto tradutório filintista e a recepção crítica de sua práxis tradutória.

A delimitação do *corpus* de Filinto tomou por base a edição das *Obras Completas* que foram publicadas em Portugal, em sua versão mais recente, graças ao trabalho de Fernando Alberto Torres Moreira. Moreira preparou sua edição a partir das *Obras Completas*, que foram revisadas pelo poeta nos dois últimos anos de sua vida (1817-19) e que foram editadas nas oficinas de Auguste Bobée em Paris. Devido a circunstâncias de outra natureza, não se pôde, durante o desenvolvimento da tese, efetuar a pesquisa em solo português da fortuna crítica local sobre a obra do poeta, através de um estágio sanduíche, por exemplo.

Mesmo com essas vicissitudes, o trabalho proposto não foi impossibilitado, uma vez que há o acesso às *Obras Completas* de Filinto e, dentro delas, o acesso às traduções de Horácio que o poeta empreendeu e às odes que produziu. Por isso, a leitura comparativa que proponho terá como objeto um estudo das traduções de Filinto das odes horacianas. Adotei o enfoque voltado para os estudos de tradução, por entender que a transmetrização e a transestilizização – passos necessários para que se efetue a transcrição – de autores antigos em línguas modernas só seja possível através do exercício tradutório anterior.

Claro, não pretendi repetir o método de tradução por afinidade temática de um grupo de odes horacianas como fez Penna (2007), embora em seu estudo desponte o conceito de *éthos*<sup>39</sup> métrico. Este conceito foi analisado por ela no exame de alguns metros empregados por Horácio, a partir da leitura do *corpus* selecionado em sua tese, para observar os efeitos da relação de adequação entre determinados conteúdos aos esquemas métricos adotados pelo poeta e os efeitos gerados a partir disso. Ela afirma:

Para que o *ethos* dos esquemas métricos apareça em toda sua capacidade de interferência no conteúdo dos poemas, o poeta seleciona o material linguístico compatível semanticamente com o tom da série métrica e o distribui cuidadosamente na estrutura padronizada para o máximo efeito estilístico. (PENNA, 2007, p. 322)

---

<sup>39</sup> Não ignoro a pertinência do trabalho de Llewelyn Morgan, *Musa pedestris: metre and meaning in Roman Verse* (2010), cujo aporte teórico se mostrou extremamente profícuo no transcorrer deste estudo.

Para Penna, a utilização de metros diferentes para tratar do mesmo assunto produz efeitos estilísticos diferenciados. Parte-se do conceito de *éthos*, não pensado estritamente a partir dos efeitos gerados estilisticamente pela escolha e utilização de uma forma métrica ou outra, associadas a determinado veio temático. O *éthos* que Horácio constrói ao unir em suas *Odes* elementos da tradição métrica grega – polifônica, politemática e polimórfica – constituem o gênero poético que se torna modelo para a tradição lírica ocidental<sup>40</sup>.

Por isso, ao escolher Filinto Elísio para realizar a tarefa de leitura de sua técnica tradutória<sup>41</sup>, levei em conta o esforço do poeta para responder a Horácio<sup>42</sup> e inserir sua voz lusa na longa tradição ligada ao venusino por duas estratégias: a tradução direta e a criação de poemas que Filinto denominou odes. Nessas duas faces do exercício de leitura de Filinto sobre Horácio e a tradição que ele representa, nota-se o esforço que Genette<sup>43</sup> (1982, p. 254-257.) chamaria de transmetrização – transposição de um metro a outro – e transestilização – uma reescrita estilística. É desta perspectiva, ligada ao que pensa Gerard Genette em *Palimpsestes*, que se lerá a obra tradutória de Filinto – paralelamente aos *Carmina* de Horácio que o vate luso traduziu – neste estudo.

## 1.2 Horácio: biografia e recepção dos *Carmina*.



Figura 1

<sup>40</sup> Cf. HIGHET (1954, p. 363 [Vol. 1]).

<sup>41</sup> Apoiei-me nos critérios colhidos em Berman (2013).

<sup>42</sup> Não ignoro a chave de leitura adotada por Flores (2014) que vê nas *Odes* de Horácio um exemplo de uma poética de mosaicos, em que há um espelhamento na composição da obra, desde o nível macroestrutural (a disposição dos poemas no interior dos quatro livros) até o nível microestrutural (a disposição dos versos e das palavras no seu interior). Entretanto, não é dessa perspectiva que Filinto Elísio leu Horácio no século XVIII e O Venusino não será lido neste trabalho.

<sup>43</sup> Gérard Genette (1930-2018).

Horácio foi um poeta romano que viveu no século I a. C. e combateu na guerra civil, após o término do primeiro triunvirato, ao lado dos assassinos de Júlio César, Bruto e Cássio. Encerrado o conflito, com a ascensão do segundo governo dos triúnviros – Otávio, Marco Antônio e Lépido –, graças ao apoio de Mecenas, a poesia horaciana cai nas graças do Príncipe, herdeiro de César. De acordo com Albrecht (1997, p. 662), as melhores fontes para o conhecimento de aspectos biográficos de Horácio são as alusões contidas em suas obras e a biografia escrita por Caio Suetônio Tranquilo (69-141 d. C.), historiador romano, que reproduzi<sup>44</sup> a seguir (Rostagni, 1956):

Q. Horatius Flaccus, Venusinus, patre, ut ipse tradit, libertino et exactionum coactore, ut vero creditum est salsamentario, cum illi quidam in altercatione exprobrasset: «quotiens ego vidi patrem tuum brachio se emungentem!» Bello Philippensi excitus a M. Bruto imperatore tribunus militum meruit; victisque partibus venia impetrata scriptum quaestorium comparavit. Ac primo Maecenati, mox Augusto insinuatus non mediocrem in amborum amicitia locum tenuit. Maecenas quantopere eum dilexerit satis testatur illo epigrammate:

Ni te visceribus meis, Horati,  
Plus iam diligo, tu tuum sodalem  
†Nimio videas strigiosorem;

sed multo magis extremis indiciis tali ad Augustum elogio: «Horati Flacci ut mei esto memor!»

Augustus epistolarum quoque ei officium optulit, <ut> hoc ad Maecenatem scripto significat: «Ante ipse sufficebam scribendis epistulis amicorum, nunc occupatissimus et infirmus Horatium nostrum <a> te cupio abducere. Veniet ergo ab ista parasitica mensa ad hanc regiam et nos in epistulis scribendis adiuvabit».

Ac ne recusanti quidem aut succensuit quicquam aut amicitiam suam ingerere desiit. Extant epistulae, e quibus argumenti gratia pauca subieci: «Sume tibi aliquid iuris apud me, tamquam si convictor mihi fueris; recte enim et non temere feceris, quoniam id usus mihi tecum esse volui, si per valitudinem tuam fieri posset».

Et rursus: «tui qualem habeam memoriam, poteris ex Septimio quoque nostro audire; nam incidit ut illo coram fieret a me tui mentio. Neque enim si tu superbus amicitiam nostram sprevisi, ideo nos quoque ἀνθυπερηφανοῦμεν».

Praeterea saepe eum inter alios iocos «purissimum pene<m>» et «homuncionem lepidissimum» appellat, unaque et altera liberalitate locupletavit.

Scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetua opinatus est, ut non modo Saeculare carmen componendum iniunxerit, sed et Vindelicam victoriam Tiberii Drusique privignorum suorum, eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere; post sermones vero quosdam lectos nullam sui mentionem habitam ita sit questus: «Irasci me tibi scito, quod non in plerisque eiusmodi scriptis mecum

<sup>44</sup> A partir da versão digital disponível no sítio: [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue\\_vd28.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue_vd28.html), pois não tive acesso à versão física da edição preparada por Augusto Rostagni.



potissimum loquaris. An vereris ne apud posteros infame tibi sit, quod videaris familiaris nobis esse?». Expressitque eclogam ad se, cuius initium est:

Cum tot sustineas et tanta negotia solus,  
Res Italas armis tuteris, moribus ornes,  
Legibus emendes, in publica commoda peccem,  
Si longo sermone morer tua tempora, Caesar.

Habitu corporis fuit brevis atque obesus, qualis et a semetipso in saturis describitur et ab Augusto hac epistula: «Pertulit ad me Onysius libellum tuum, quem ego ut <se> accusantem quantuluscumque est, boni consulo. Vereri autem mihi videris ne maiores libelli tui sint, quam ipse es. Sed tibi statura deest, corpusculum non deest. Itaque licebit in sextariolo scribas, quo circuitus voluminis tui sit ὀγκωδέστατος, sicut est ventriculi tui».

Ad res venereas intemperantior traditur; nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut, quocumque respexisset, ibi ei imago coitus referretur.

Vixit plurimum in secessu ruris sui Sabini aut Tiburtini, domusque ostenditur circa Tiburni luculum.

Venerunt in manus meas et elegi sub titulo eius et epistola prosa oratione quasi commendantis se Maecenati, sed utraque falsa puto; nam elegi volgares, epistula etiam obscura, quo vitio minime tenebatur.

Natus est VI. Idus Decembris L. Cotta et L. Torquato consulibus, decessit V. Kal. Decembris C. Marcio Censorino et C. Asinio Gallo consulibus, post nonum et quinquagesimum <diem quam Maecenas obierat, Romae, aetatis agens septimum et quinquagesimum> annum, herede Augusto palam nuncupato, cum urgente vi valetudinis non sufficeret ad obsignandas testamenti tabulas.

Humatus et conditus est extremis Esquiliis iuxta Maecenatis tumulum.

Traduzi o texto de Suetônio e o disponho a seguir:

Quinto Horácio Flaco, natural de Venúsia, como ele próprio relata, filho de pai liberto e coletor de impostos, na verdade, como se cogitou, vendedor de peixe salgado, uma vez que alguém lhe tivesse insultado assim em uma discussão: “Quantas vezes eu vi o teu pai assoando o nariz com o braço!”

Na guerra filipense<sup>45</sup>, convocado pelo comandante Marco Bruto, Horácio mereceu a função de tribuno militar; depois de vencida sua facção, estabeleceu-se, com o perdão obtido, como escrevente de questor<sup>46</sup>. E apresentado a Mecenas, primeiro, e logo depois a Augusto, teve um lugar não modesto na amizade de ambos.

Quanto Mecenas o terá amado, assaz é testemunhado por aquele epigrama:

Horácio, se não te, em meu peito,  
Mais estimo, tu, o teu amigo  
Nimio, vejas magérrimo;

Mas, muito mais com tal elogio Mecenas, nas últimas palavras, a Augusto: “Lembre-te de Horácio Flaco, como se de mim!”.

<sup>45</sup> Isto é, na guerra entre os assassinos de Júlio César e os herdeiros deste, que formariam o segundo triunvirato, Otávio e Marco Antônio.

<sup>46</sup> Magistrado que possuía obrigações civis militares e eram responsáveis pela guarda do tesouro público (Cf. SARAIVA, 2000, p. 988).

Augusto do mesmo modo lhe ofereceu o cargo de secretário, como assinala nesta carta sua a Mecenas: “Antes, eu mesmo me bastava para escrever cartas aos amigos, mas agora, ocupadíssimo e enfermo, desejo tirar o nosso Horácio de ti. Logo, que ele venha dessa mesa convival para esta régia e nos ajude a escrever cartas”.

E, na verdade, nem Augusto se encolerizou com algo ou nem deixou de apresentar sua amizade ao recusante Horácio. Restam as cartas das quais eu assinalei poucas palavras a favor de uma prova: “Tome para ti algo do direito da minha convivência, como se fosses um conviva para mim; pois correta e não temerariamente tinhas agido, já que eu quis ter esse costume contigo, se pela tua saúde assim possa acontecer”.

E também: “qual lembrança eu tinha de ti, também poderias ouvir de nosso amigo Septímio; pois ocorreu de acontecer da minha parte uma menção a ti na presença dele. Nem, pois, se tu, soberbo, desprezaste nossa amizade, nem por isso eu também seria desdenhoso”.

Além disso, frequentemente, o chamava, entre outros gracejos, de “pincel mais puro” e “baixinho elegantíssimo”, e abrilhantou pela generosidade, umas e outras vezes.

Na verdade, Augusto a tal ponto estimou os seus escritos e julgou haverem de ser eternos, que não só lhe ordenara a compor o *Carmen Saeculare*, mas também celebrar a vitória vindélica<sup>47</sup> de seus enteados Tibério<sup>48</sup> e Druso<sup>49</sup>, e o impeliu, por causa disso, a juntar um quarto livro, após um longo intervalo, aos três livros das *Odes*; em verdade, depois de lidos alguns *sermones*, Augusto se queixou de não encontrar uma única menção a si: “Sabe que me irrita contigo, pois em teus vários escritos deste gênero não falas comigo em destaque. Acaso temes que seja algo infame a ti entre os pósteros, se pareceres familiar a nós?” E Horácio respondeu em uma écloga para o príncipe, cujo início é:

Uma vez que sustentas tais e tantos negócios, sozinho,  
Que os interesses itálicos defendas nas armas, os costumes regules,  
As leis reformes, contra os interesses públicos eu iria,  
Se em longo discurso retivesse o seu tempo, César.

Horácio foi um homem de baixa estatura e gordo, tal como a si próprio se descreve nas *Sátiras* e nesta carta de Augusto: “Onísio me trouxe o teu livrinho, que eu aprovo tão pequeno como é. Na verdade, me parece reear que os teus livros sejam maiores do que tu próprio és. Mas a estatura te falta, não um corpo pequeno. E assim te será permitido escreveres num *sextariolus*<sup>50</sup>, para que a circunferência de teu volume seja bem redonda, tal como a do teu ventre”.

Uma vez, Horácio, mais destemperado, foi arrastado à licenciosidade; pois, afirma-se que ele tinha dispostas, num quarto espelhado, umas prostitutas, para que, de onde mirasse, aí a imagem de um coito lhe fosse refletida.

Horácio viveu a maior parte da vida no isolamento do campo, na sua vila Sabina ou na Tiburtina, e sua casa pode ser vista em volta do bosque de Tibure.

<sup>47</sup> Região na Germânia situada entre os Alpes e o rio Danúbio (Cf. SARAIVA, 2000, p. 1278).

<sup>48</sup> Tibério Cláudio Nero (42 a. C. – 37 d. C.) foi sucessor de Augusto (Cf. BOWDER, 1980, p. 253-255).

<sup>49</sup> Nero Cláudio Druso (38 a. C. – 9 a. C.), irmão de Tibério, lutou em diversas campanhas na Germânia, dedicando um templo a Augusto em Lyon. Dele descendem os imperadores Cláudio – seu filho –, Calígula – seu neto – e Nero – seu bisneto materno, que encerram a dinastia Júlio-Claudiana (Cf. BOWDER, 1980, p. 104).

<sup>50</sup> Vaso pequeno que contém a medida de um sexto de uma substância líquida (Cf. SARAIVA, 2000, p. 1096).

Vieram às minhas mãos algumas elegias e uma carta em prosa sob o nome dele como que se recomendando a Mecenas, mas considero que ambas sejam falsas, pois as elegias são triviais, a carta também é obscura e ele, ao menos, não era dono desses vícios.

Horácio nasceu no sexto dia antes dos idos de Dezembro – 8/12/65 a. C. –, no consulado de Lúcio Cota e Lúcio Torquato, morrendo no quinto dia antes das Calendas do mesmo mês – 27/11/8 a. C. –, no consulado de Cneu Márcio Censorino e Caio Asínio Galo, cinquenta e nove dias após a morte de Mecenas, em Roma, atingindo a idade de cinquenta e sete anos, tendo nomeado Augusto por herdeiro publicamente e, devido à virulência súbita de sua doença, não tivesse conseguido anotar seu testamento.

O corpo de Horácio foi enterrado e jaz na parte mais distante do monte Esquilino junto ao túmulo de Mecenas.

A par da recepção biográfica de Horácio que Suetônio nos legou, me interessa mais sua obra poética e dentre o conjunto de seus textos, o *corpus* das *Odes*. E meu interesse se voltou para esse conjunto de poemas, devido à arquitetura única modelada pelo Venusino e que permanece na tradição ocidental. Horácio (Cf. ALBRECHT, 1997, p. 668-669) na composição de suas *Odes* alia a tradição da mélica grega – a partir dos modelos resgatados para o diálogo – à estética alexandrina, especialmente a técnica do epigrama. De acordo com Albrecht, a técnica poética das *Odes* “se revela sólo relativamente en un análisis, la mayoría de las veces, con todo, planos y facetas diversos se acoplan en un efecto de conjunto complejo (ALBRECHT, 1997, p. 671)”. A arquitetura das imagens – encapsuladas no uso da metonímia e da metáfora –, sem que se esqueça da paleta métrica múltipla, fazem das *Odes* obra única dentro da literatura latina.

Responder à arquitetura tecida por Horácio no *corpus* das *Odes* constitui a tarefa difícil, a que poetas, em diversas épocas, dedicam sua atenção. Com Francisco Manoel do Nascimento não foi diferente. Mesmo no amargo exílio, Filinto não deixou de estudar a obra do mestre. A obra poética filintiana é testemunha desse estudo dedicado, assim como o discurso pronunciado acerca de Horácio e suas obras (1809), em que Francisco Manoel apresenta uma recepção biografista da obra do Venusino, na medida em que ela própria é citada para ilustrar circunstâncias de sua vida. Este tipo de leitura, evidentemente, constituía praxe no século XVIII – e até metade do século XX. Em ode dedicada ao amigo, Mathevon de Curnieu, Filinto Elísio<sup>51</sup> apresenta uma nota interessante que nos permite entrever a conta em que tem Horácio:

Cuidais vós que a Poesia (e principalmente a Lírica) se não atreva em frases, e em palavras? E que com tanto que no fim da linha soe o cascavel do consoante, baste o compor, em prosa chilre, alguns molhos de palavras, com alcunha de Strofes, para as bautizar por *Odes*? Cuidais vós, que o grande e

<sup>51</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 297-299 [Vol. 1]).

perene louvor, que em todos os séculos mereceu Horácio; que as honras, e amizade que ele granjeou de Augusto, Mecenas, etc., etc., lhe não procedem da maneira atrevida, e ao mesmo tempo elegante, com que ornou seus pensamentos, que com trajo menos afouto passariam por triviais, e não dariam na alma aquele belisco, que acorda a atenção, e que na estranheza da frase, ou da palavra requer a admiração, e ao mesmo passo o louvor de tão arrojado Ingenho, que desprezando Críticas engoiadas, busca os perigos, para deles sair com glória? Sim: perigoso e resvaladio é o caminho da novidade na frase, e no conceito. Experimentai-o, e sereis do meu parecer. Se ficais aquém do acerto, sois desvalado, e mesquinho; se temerário, passais as barreiras, marrais com destempero, e com ridículo.

Vós, que talvez me censurais alguns atrevimentos, não ousaríeis escrever o que eu escrevo: e vós consolais-me. Imaginais subir um degrau ou dois acima de mim engatinhados na Crítica, e desceis quatro na opinião dos que acostumados a Horácio, põem o feliz atrevimento entre os dotes e formosura da Ode. Os *auritos Carvalhos* pareceram atrevidos ao velho Scoliaestes, e todos o que bem entendem, e que por isso o admiram, desejaram tê-lo dito. Quando Horácio diz: – *Apinhado de ombros bebe com mais silêncio o Povo, pelo ouvido, as batalhas, e o desbarato dos Tiranos.* – não se pode conter o Comentador, que não clame “*Pulcherrima enargia*”!

Um Poeta, e não dos peiores se contentaria com dizer: – *Co’a chegada da primavera tremeram, e sussurraram as movediças folhas.* Mas Horácio, que queria levar a palma Lírica, punha a mira no delicado, no esquisito deleite que pula no coração do ouvinte, ao subido encontro duma nobre, elegante, arrojada, escolhida frase, que com sabor estranho, o assombra deliciosamente; e dizia assim: – *Nas movediças folhas tremeu e sussurrou a vinda Primavera.* – Assim toma vulto, se move e nos aparece a imagem, que o Poeta levantou na mente. Assim fala a poesia sempre pintando com valentia. Desmanchai, e destroncai os membros destes três versos, que nunca achareis prosa; mas sim os desperzidos membros dum Poeta. – *Discerpti membra Poetae* como dos de Ênio, – *Postquam Discordia tetra belli ferratos postes, portasque refregit,* – dizia o entendedor Horácio.

Há aí atrevimento que iguale ao – *vultus nimium lubricus aspici!* – Não creio que em Virgílio, Ovídio, etc., etc., se encontre semelhante. Assim se não encontra, mesmo entre os Romanos, e muito menos depois entre os Líricos das Nações modernas um Poeta que iguale Horácio; pois que ainda nas melhores Eras de Roma, acha Quintiliano que só ele de todos os líricos merecia que o lessem “*Ferre solus legi dignus*”.

Nenhum dos Poetas Latinos (que eu saiba) se atreveu a tornar “*medius*” por igualmente idóneo; e Horácio para estranhar com gosto, e pasmo os seus ouvintes ou leitores, arrojou-se a despegar de mui longe um termo atrevidíssimo. Inteirado da índole aventureira duma Ode, insofrido de acanhamentos, concebeu a ideia dum Herói, que posto entre os perigos, e stratagemas da guerra, e os cuidados, e artes pede o governo em tempo de paz (sirva de exemplo Bonaparte) concebeu, como digo um Herói no meio de duas figuras, uma delas a Guerra, e a outra a Paz, e disse: “*Idem pacis eras mediusque belli*”. Atreveu-se; e fez bem: por isso o louvam, por isso diz dele o citado Quintiliano, bom juiz neste caso: “*et in verbis felicissime audax*” e Petrónio: “*Horatiique curiosa felicitas*”.

Bem desejaram muitos bons Ingenhos imitá-lo; mas talvez que acanhados e temerosos das Censuras, não ousarão: outros faltos da Divina mente e voz que grandemente soe, não puderam levantar o voo “*Serpiit humi*”. Onde vem, convirem todos os Amadores da Lira, que o assento, que no Parnasso Romano deixou Horácio vago, ninguém depois dele o ocupou; e ficará

assim, até que venha quem com iguais dotes que ele, como ele se aventure em despeito dos malsins do pensamento atrevido e valente.

É para crer que no decurso de 18 séculos surgiram Ingenhos, com tanta ou mais erudição que Horácio, com imaginação fértil e agradável estilo; que à imitação dele poetaram. Não lhes faltou o Saber, não o Ingenho, não a Elegância. Que lhes faltou, pois para ser Horácios? Faltou-lhes o atrevimento, e o curioso afortunado estudo de dizer com novidade valente, e nobre o que eles disseram tímidos com estilo que lhes ficou aquém da viveza imaginosa, e pitoresca.

E os meus Censores gostariam eles destes arrojos? Gostem, ou não gostem, o meu fito é empreendê-los. Flaco, Flaco, acode, aos meus bons desejos. Se te não sigo mais desenvolto a trilhada vereda não é falta de vontade, mas de posses.

Atrevei-vos, Poetas Líricos; ou não façam Odes: fazei Cantiguinhas com seus – Ai lé, lé.

Dai-nos, oh Musas, Horácios Portugueses atrevidos, arrojados: e os Críticos que ladrem muito embora. Os bons Poetas *vivem além da morte, vão mais velozes que Ícaro Dedáleo dar vista às Costas do Bósforo gemidor. Aves canoras transpõem Gétulas Sirtes, e Gelões os têm de conhecer. O perito Ibero, e mais o que do Ródão bebe, tem de neles doutrinar-se.* – Horat. 2.20 (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 297-299 [grifos do autor]).

A leitura da nota de Filinto deixa entrever que a poesia de Horácio, para ele se tornara um monumento ainda não equiparado, não só em Roma, mas nas literaturas vernáculas europeias. Filinto advoga que é preciso para imitar Horácio trilhar o caminho da “novidade na frase e no conceito”, isto é, o poeta não pode se deixar limitar pela crítica castradora aos voos altaneiros do engenho. Ele deve buscá-los com ímpeto e, se possível, ousar nos arranjos rítmicos, tal como o mestre fizera, modelando imagens que possam deleitar o ouvinte menos apercebido. O atrevimento deve ser o motor da criação artística, para que os poetas componham imagens “com novidade valente e nobre”, ou aceitem criar cantigas infantis. Que a ousadia de Filinto se multiplicasse em melhores engenhos favorecidos pelas Musas a fim de que brotasse novos “Horácios portugueses”, capazes de disputar a palma da poesia lírica.

A par das apreciações de Suetônio e Francisco Manoel do Nascimento é inegável a força que a poesia horaciana possui dentro da tradição latina e que se projeta na poesia ocidental pelos próximos milênios<sup>52</sup>. Contudo, Horácio não foi o primeiro poeta a compor

<sup>52</sup> Cf. HIGHET (1954, p.363, Vol. I): “... Así, pues, cuando se redescubrió a Píndaro y a Horacio y a otros poetas líricos clásicos, este descubrimiento no creó ciertamente la poesía lírica moderna. No ocurrió lo que en el teatro, terreno en que la resurrección de la comedia y la tragedia grecolatinas sí fué una completa revelación de formas y posibilidades creadoras no soñadas hasta entonces. Los poetas que ya eran dueños del soneto con sus diversas disposiciones de rimas, de la décima, de la octava real y de muchas otras complejas formas estróficas, no necesitaban en realidad tomar muchos esquemas de los clásicos.

Lo que tomarón fué, antes que nada, material temático. No los temas eternos y universales – amor y juventud, temor de la muerte y alegría de vivir –, sino ciertas actitudes, claras y memorables, ante los temas de la poesía lírica, imágenes o giros de pensamiento que les daban mayor viveza, y, desde luego, la colección toda de imágenes que ofrecía la mitología grecorromana. Cosa más importante aún, enriquecieron su lengua siguiendo el

poesia lírica – se é que pode chamá-la assim – em Roma. Como anota Guerrero (1998, p. 42), Lévio foi o primeiro poeta que tentara introduzir os versos mélicos gregos na poesia latina, logo seguido por Catulo. A este e a seu livro coube o papel de introduzir os princípios estéticos alexandrinos – a presença de uma sólida erudição e o refinamento formal, condensado em composições curtas – cujo paradigma é representado pela obra de Calímaco<sup>53</sup>.

É certo que Catulo, assim como Ovídio, Tibulo e Propércio se considerassem mais herdeiros da estética alexandrina que da mélica arcaica grega. Este não é o caso de Horácio, pois, como afirma Guerrero (1998, p. 43) “Vinculado a la corriente classicista del periodo augustal, que propugnaba un retorno a las fuentes originales de la literatura griega, el venusino se presenta como un descendiente directo de los grandes líricos”. Certamente, Horácio não é o primeiro poeta a dialogar com os mélicos gregos, mas não se limita a imitar formas da tradição mélica, pois as transmetriza e transestiliza os *tópoi* dos poetas gregos. Em verdade, a composição das Odes traduz uma intenção sem precedentes, ligada a um desejo de primazia. De acordo com Guerrero (1998, p. 44):

Horacio concibe su labor en el marco de una relación hipertextual que, más allá de la simple imitación de una estrofa o de un tipo de metro, supone la existencia de un *modelo genérico global*. La referencia al conjunto de textos que forman el corpus de los autores canónicos cobra así un valor diferente. Además, su radio de acción se extiende y generaliza a diversos niveles dentro de la obra que van desde el plano de los rasgos textuales estructurantes, (...) las constantes métricas y temáticas [grifo meu].

Como Guerrero afirma, Horácio labora seu diálogo hipertextual com a mélica grega, a partir de uma chave restritiva dos modelos resgatados, isto é, o faz consciente da existência de uma *lex operis* – a harmonia necessária entre os temas adotados e os metros que vão encapsulá-los. A inscrição da poesia horaciana na tradição mélica se torna evidente a partir da constatação de dois traços presentes no *corpus* das *Odes*: a recusa<sup>54</sup> do chamado para a épica<sup>55</sup> e a retomada de convenções tradicionais da mélica, como a construção da imagem do poeta semelhante a um sacerdote das Musas<sup>56</sup>. Essa imagem retoma a ideia de Sócrates apresentada no *Íon*, da possessão divina do vate.

---

modelo de las odas de Píndaro y Horacio, elevándola a cien codos por encima de la prosa llana y la de fraseología convencional de las canciones populares.”

<sup>53</sup> Cf. GUERRERO (1998, p. 43).

<sup>54</sup> Um estudo profícuo da presença da recusa épica na lírica horaciana pode ser encontrado na tese do falecido Alexandre Prudente Piccolo (1978-2016), *O arco e a lira: modulações da épica homérica nas Odes de Horácio* (2015).

<sup>55</sup> A ode 2.12 ilustra a recusa da poesia épica para celebrar as guerras recentes dos romanos, cujo encargo o eu lírico recomenda a Mecenas, enquanto ele deve celebrar coisas mais leves. Cf. HORACE (2004, p. 118-120).

<sup>56</sup> A ode 3.1, versos 1 a 4, ilustra a imagem do poeta como *Musarum sacerdos* – Cf. HORACE (2004, p. 140). As Musas são evocadas também nas odes 1.17, 1.36, 2.1, 2.12, 3.1, 3.4, 3.19, 4.3 e 4.9. Da mesma forma, a ode

O crítico mexicano<sup>57</sup> rememora uma passagem importante das *Epístulas* (1.19, versos 21-34) em que Horácio, na defesa de sua originalidade, relembra que Safo e Alceu, apoiando-se em Arquíloco, foram capazes de criar obras novas – modificando o assunto e a disposição do pensamento nos versos. Se for lícito pensar assim em relação aos poetas de Lesbos, o mesmo argumento vale para o Venusino e ele se filia à tradição iniciada por Arquíloco e intermediada por Safo e Alceu. Consiste sua originalidade, de acordo com Guerrero (1998, p. 47) em “... haber inventado un nuevo género latino que continua la tradición griega y que le ofrece a la poesia romana recursos hasta entonces desconocidos”.

Tendo em vista a filiação traçada em relação à mélica grega, embora não o diga claramente, para Horácio, apenas as obras que alcançam determinado patamar de elevação, como as *Odes*, merecem ser nomeadas de poesia, condição de que não gozariam as *Sátiras* e as *Epístolas*, tal como afirma Guerrero (1998, p. 48). Essa autoconsciência é acompanhada no *corpus* lírico horaciano pelo desejo de reconhecimento e perenidade do labor empreendido, tal como transparece na ode 3.30<sup>58</sup> – “*Exegi monumentum aere perennius*”, isto é, “Erigi um monumento que o bronze mais perene”. Esse desejo, modulado nesse tom, não é abandonado nem na ode 4.9, quando se comparam os poetas mélicos a Homero e se reconhece que eles também são dignos de forjar para si a imortalidade, através do canto.

Guerrero recorda que, entre os versos 391 e 407 da *Epístula aos Pisões*, Horácio ao resgatar os mitos de Orfeu e Anfião reabilita a poesia lírica, atribuindo-lhe um valor edificador – ausente em Platão, que a condena – pois, ela possui um valor útil à vida pública, ao promover a formação do caráter – como apontara Aristóteles na *Poética* – dos jovens e angariar os favores divinos – mesmas funções que se podem encontrar na execução pública do *Carmen Saeculare* em 17 a. C. Confira-se a passagem da *Epístula aos Pisões*:

Siluestris homines sacer interpresque deorum  
 caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,  
 dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;  
 dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,  
 395 saxa mouere sono testudinis et prece blanda  
 ducere quo uellet. Fuit haec sapientia quondam,  
 publica priuatis secernere, sacra profanis,  
 concubitu prohibere uago, dare iura maritis,  
 oppida moliri, leges incidere ligno.  
 400 Sic honor et nomen diuinis uatibus atque  
 carminibus uenit. Post hos insignis Homerus  
 Tyrtaeusque mares animos in Martia bella

3.25 – Cf. HORACE (2004, p. 200-202) – apresenta o sujeito da enunciação poética arrebatado pelo furor báquico, capaz de leva-lo a feitos maravilhosos, assim como as Bacantes.

<sup>57</sup> Cf. GUERRERO (1998, p. 46-47).

<sup>58</sup> Cf. HORACE (2004, p. 216).

uersibus exacuit, dictae per carmina sortes,  
 et uitae monstrata uia est et gratia regum  
 405 Pieriis temptata modis ludusque repertus  
 et longorum operum finis: ne forte pudori  
 sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo<sup>59</sup> (HORÁCIO apud TRINGALI,  
 1993, p. 23).

Guerrero sintetiza nesses termos – dos quais não discordo, pois já havia detectado o mesmo silêncio acerca da poesia mélica em Aristóteles – a importância da lírica horaciana, não só para a poesia latina, como também para a poesia lírica ocidental:

La invención de un género romano que recrea la obra de los poetas canónicos griegos y que se sitúa en la continuidad de una tradición. De ahí que, en adelante, la noción de poesía lírica quede sólidamente vinculada al nombre de Horacio, a tal punto que el venusino llegará a convertirse en la ilustración única del género. No es un secreto que, para la posteridad, él será el gran poeta lírico de Roma, ni tampoco es arriesgado decir que, sin su estrategia hipertextual, la suerte del lirismo habría sido muy distinta. Pues, a pesar de los trabajos alejandrinos, el silencio de la Poética no encuentra históricamente un contrapeso de talla sino a través del prestigio de Horacio (GUERRERO, 1998, p. 50).

### 1.3 A história do gênero ode? Horácio, matriz do gênero.

Enxergo a poesia mélica de Horácio como matriz do gênero que se convencionou denominar *ode*. Embora esta palavra esteja ligada ao campo semântico do verbo cantar, em grego *aoidé*, ela não denomina a poesia mélica grega, nem os poemas horacianos – nessa seção, farei um resgate da fortuna crítica do termo técnico *ode*, que foi utilizado para caracterizar o gênero cultivado por Horácio em seus *Carmina*, nomeados pelos editores como *Odes*, e da evolução do conceito abarcado por esse termo, amparados em Backès (1994), Brunel (2003), Calame (2017), Pierre (2017), De Giorgio (2017).

O emprego de *ode* para designar um *carmen* horaciano surge apenas na Antiguidade tardia, quando os gramáticos latinos o usam para delimitar o que entendiam genericamente por poesia lírica – *grosso modo* –, como aponta Jean-Pierre de Giorgio (2017), que será

---

<sup>59</sup> Orfeu, sacerdote e intérprete dos deuses, afastou os homens selvagens do assassinio e de um alimento repugnante, razão por que se diz que abrandava tigres e raivosos leões. Também se diz que Anfião, fundador da cidade Tebas, **395** movia as pedras ao som da lira e, com meigas preces, as levava aonde queria. Era esta outrora a sabedoria: distinguir o público do privado, o sagrado do profano, proibir o amor livre, dar direitos aos esposos, construir cidades, gravar leis em tábuas. **400** Assim veio aos vates e a seus cantos o nome e a honra de divinos. Depois destes, o insigne Homero e Tirteu excitaram, com seus versos, os ânimos viris às guerras de Marte. Em versos foram proferidos os oráculos e mostrados os caminhos da vida **405** e, nas tonalidades das Piérides, se buscou conquistar o favor dos reis e se descobriram as representações teatrais, repouso depois dos longos trabalhos, porque não tenhas acaso vergonha da Musa, hábil na lira de Apolo, cantor [Trad. D. TRINGALI, 1993, p. 36].



retomado adiante. E a partir da perspectiva proposta por Harrison (2007), entendo que a poesia mélica horaciana, a partir da mistura de elementos de outros gêneros à herança do *melos* gregos, passa por um processo de enriquecimento, fato que não passará despercebido a poetas posteriores ao Renascimento, como Francisco Manoel do Nascimento, por exemplo.

Para que seja possível entender a história do conceito *ode*, ou do seu uso como termo técnico ligado ao labor poético, recorro inicialmente ao trabalho de Jean-Louis Backès. Backès (1937-) – professor de literatura comparada, tradutor e especialista em literatura russa – tem seu interesse investigativo voltado para as relações entre literatura e música, como atesta *Musique et littérature* (1994). Nesse volume há um capítulo dedicado à história das formas poéticas, em que o crítico francês examina a evolução da epopeia para a ode – em uma breve seção –, a partir da comparação entre a evolução das literaturas grega e francesa. De acordo com Backès:

Quand on justapose ce que nous croyons savoir de l’histoire de la poésie grecque archaïque et ce que nous connaissons des débuts de la poésie en langue française, on constate d’assez curieuses analogies. Il semble qu’apparaisse d’abord une forme épique, jouant sur un modèle de vers unique indéfiniment répété; puis des poèmes en strophes, chantés; puis des poèmes déclamés; enfin des formes dialoguées qui mènent au théâtre.

Dans les deux cas, l’évolution est assez rapide: elle s’étend sur deux ou trois siècles. Peut-être faut-il attribuer à notre ignorance l’image que nous nous formons de certaines étapes: les premières échantillons de poésie strophique que nous pouvons lire sont postérieurs à Homère; les premières chansons de troubadours datent de plus tard que certaines chansons de geste. Mais il nous est très difficile et peut-être impossible de nous faire une idée de ce qui s’est perdu.

Un fait semble en tout cas incontestable: la poésie dépourvue de musique apparaît relativement tard; l’idée d’une unité primitive entre les arts pourrait bien correspondre à la réalité, aussi bien dans l’antique société grecque que dans la société médiévale. Une réserve est à formuler cependant dans le second cas: la poésie latine, plus livresque que celle qui se compose en langue vulgaire, a sans doute conservé le principe de la déclamation<sup>60</sup> (BACKÈS, 1994, p. 141-142).

---

<sup>60</sup> Quando se justapõe o que achamos saber sobre a história da poesia grega arcaica e o que conhecemos sobre o início da poesia na língua francesa, constatam-se analogias bastante curiosas. Parece que uma forma épica aparece pela primeira vez, jogando em um único modelo de verso indefinidamente repetido; depois, os poemas em estrofes, cantados; depois, os poemas declamados; finalmente, as formas dialogadas que levam ao teatro.

Em ambos os casos, a evolução é bastante rápida: ela se estende por dois ou três séculos. Pode ser necessário atribuir à nossa ignorância a imagem que formamos de certos estágios: as primeiras amostras de poesia estrófica que podemos ler são posteriores a Homero; as primeiras cantigas de trovadores são posteriores a certas canções de gesta. Mas é muito difícil e talvez impossível, para nós, ter uma ideia do que foi perdido.

Um fato parece, de qualquer modo, incontestável: a poesia desprovida de música parece relativamente tardia; a ideia de uma unidade primitiva entre as artes poderia muito bem corresponder à realidade, tanto na sociedade grega antiga quanto na sociedade medieval. Uma reserva deve ser formulada no segundo caso: a poesia latina, mais livresca do que a que se compôs em vernáculo, sem dúvida, preservou o princípio da declamação [tradução minha].

Para que houvesse a performance concretizada da forma poética, era necessário que ela se amparasse em uma fôrma<sup>61</sup>, isto é, o verso. Este veiculava um arranjo melódico e prosódico, associados a um valor semântico<sup>62</sup>. Por isso, a forma mais antiga de poesia – a épica – narrativa se modulava a partir de um verso base, cujo arranjo melódico-prosódico sempre era repetido, independente das variações narrativas que ele veiculasse. A harmonia existente na poesia narrativa, com seu verso base, se torna confusão, quando surge a poesia lírica<sup>63</sup>. O crítico francês afirma o seguinte acerca da confusão gerada pela lírica:

L'apparition de la poésie lyrique suppose un réel bouleversement. Le plus importante ne reside pas dans la multiplication, pourtant remarquable, de mètres nouveaux, souvent beaucoup plus complexes, beaucoup moins répétitifs ou symétriques que ceux dont il a été question jusqu'ici. L'événement – au moins à nos yeux – est l'invention de la strophe. La strophe est d'abord une réalité musicale. C'est exactement l'équivalent de ce que, dans les chansons populaires, nous appelons "couplet" – pourvu que l'on pense à des chansons qui n'ont pas de refrain, comme "Au clair de la lune" ou "Le Roi Renaud". Il s'agit d'une mélodie qui embrasse plusieurs vers et peut, éventuellement au prix de quelques minimales modifications, s'appliquer à des textes très différents<sup>64</sup> (BACKÈS, 1994, p. 146).

Jean-Louis Backès concentra seu foco investigativo na estrofe sáfica – devido à aclimatação que o poeta Pierre de Ronsard<sup>65</sup> (1524-1585) fizera dela em língua francesa – devido ao que ele afirma ser não a coincidência “nécessairement avec un ensemble syntaxique complet. Elle se définit uniquement par le retour régulier d'un ensemble rythmique complexe<sup>66</sup>”. Recuperando que a origem da palavra “ode<sup>67</sup>” – ὕμνη – estaria ligada à de “canção” – ἀοιδός – e define a ode nos seguintes termos: “L'ode n'est pas d'abord définie par son sujet, ou par son ton, comme dans les poétiques modernes, mais par un trait strictement

<sup>61</sup> Entendimento meu a partir da leitura de Meschonnic (2010), que coloca o ritmo acima do verso, sendo este um mecanismo para encapsular os movimentos ensejados por aquele.

<sup>62</sup> Cf. BACKÈS (1994, p. 144).

<sup>63</sup> Cf. BACKÈS (1994, p. 146).

<sup>64</sup> O aparecimento da poesia lírica implica uma verdadeira confusão. O mais importante não é a multiplicação, por mais notável que seja, de novos metros, muitas vezes muito mais complexos, muito menos repetitivos ou simétricos do que aqueles que foram discutidos até agora. O acontecimento – ao menos para nós – é a invenção da estrofe.

A estrofe é em primeiro lugar uma realidade musical. Isso é exatamente o equivalente ao que chamamos de “estrofe” nas canções populares – desde que pensemos em músicas que não têm um refrão, como “Au clair de la lune” (“Ao brilho lunar”) ou “Le Roi Renaud” (“O rei Renaud”). É uma melodia que abrange vários versos e pode, possivelmente, ao custo de algumas pequenas modificações, aplicar-se a textos muito diferentes [tradução minha].

<sup>65</sup> Cf. BACKÈS (1994, p. 148).

<sup>66</sup> “necessariamente com uma unidade sintática completa. Ela se define unicamente pelo retorno regular de uma unidade rítmica complexa” [tradução minha].

<sup>67</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 811).

formel, strictement musical, la répétition d’une formule mélodique et rythmique<sup>68</sup>” (BACKÈS, 1994, p. 147).

O crítico francês prossegue suas anotações, lembrando a influência da forma pindárica – a tríade formada por uma estrofe, seguida de uma antístrofe e um epodo – sobre Ronsard e a poesia cultivada até o século XIX. Backès chama a atenção para a diferença construída historicamente entre “ode” e “canção”, apesar da presença de esquemas métrico-rítmicos variados, em relação à poesia narrativa. Paralelo igual ele estabelece entre a presença dos arranjos rítmicos dos poetas mélicos na tragédia, pois os diálogos eram compostos em um verso base, que causava uma impressão de monotonia, quebrada quando o coro ganhava a cena com sua performance, assentada em metros livres<sup>69</sup>.

Já Pierre Brunel (1939-) – crítico literário francês e estudioso de literatura comparada – em *Mythopoétique des genres* (2003) apresenta um rastreamento pouco diferente do efetuado pelo amigo Jean-Louis Backès. Em um capítulo intitulado “L’ode, ou le temps des commecements”, Brunel sem deixar de lado o foco comparatista, retoma o mito de criação da lira, presente no *Hino homérico a Hermes*<sup>70</sup>, que a usou para cantar os amores de Zeus e Maia. Projetando o olhar comparatista, o crítico francês, emparelha o mito homérico de Hermes com a “Ode à Maia” de John Keats e afirma que o resgate do mito serve para definir que o “poème lyrique est alors un acte de célébration dans la bénédiction toute simple de la journée<sup>71</sup>” (BRUNEL, 2003, p. 33).

Ao mito de criação do instrumento musical e do canto, possibilitado por ele, Brunel associa o de Apolo e Orfeu – este, se não filho, ao menos protegido do deus sol – e sua presença em poetas modernos como Verlaine e na ópera de Rossini. A partir da jornada mítica<sup>72</sup> de Orfeu, resgatada do mito ovidiano presente nas *Metamorfoses* – Livro X, versos 1-85 –, o crítico francês atribui três funções ao canto lírico: o maravilhar, a lamentação e o encantamento. Cada uma delas está ligada a um aspecto do mito órfico.

<sup>68</sup> “A ode não é a princípio definida por seu assunto, ou por seu tom, como nas poéticas modernas, mas por um traço estritamente formal, estritamente musical: a repetição de uma fórmula melódica e rítmica” [tradução minha].

<sup>69</sup> Cf. BACKÈS (1994, p. 151).

<sup>70</sup> “Depois que fabricou, diligente, o amável brinquedo, / com um plectro fez vibrar cada parte; em suas mãos, ela / ressoou formidável. E o deus acompanhava com belo canto, / improvisando, para teste – como rapazes / juvenis que se excedem em zombarias, nos festins; / falava de Zeus Cronida e de Maia de belas sandálias, / como outrora se confinavam em amoroso convívio, / e citava, nome por nome, sua renomada estirpe” [Trad. M. C. C. DEZOTTI apud HOMERO, 2010, p. 410].

<sup>71</sup> “poema lírico é então um ato de celebração na simples benção do dia” [tradução minha].

<sup>72</sup> O seu poder de encantamento sobre a natureza, a participação na expedição dos Argonautas, a descida ao Inferno até o consequente despedaçamento, pelas ménades, de seu corpo. Sua cabeça e lira foram atiradas ao rio Hebro e, depois, conduzidas ao mar, chegando à ilha de Lesbos, onde lhe foi erigido um túmulo (Cf. GRIMAL, 2000, p. 340-341).

O maravilhar<sup>73</sup> está ligado à origem do herói mítico. O vate do monte Ródope é capaz de atrair a natureza com seu canto mágico, como afirma o crítico francês “Le chant d’Orphée est plus fort que tout. [...] Dans les forêts du Rhodope, l’Orphée mythique charme les animaux, du plus féroce au plus doux, du plus gros au plus minuscule<sup>74</sup> (BRUNEL, 2003, p. 38)”, ao depois apontar projeções dessa faceta órfica em “Le Bestiaire ou Cortège d’Orpheu” de Apollinaire.

A lamentação liga-se à segunda morte de Eurídice, quando Orfeu estava prestes a chegar à superfície com sua amada. O luto duplo preenche a voz lírica do cantor-poeta com uma energia essencial<sup>75</sup>, “celle qui le pousse à l’acte héroïque de descendre aux Enfers, celle qui l’incite [...] à une conversion: il ‘apprit aux peuples de Thrace à repórtier leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse<sup>76</sup>” (BRUNEL, 2003, p. 41). Esse lirismo da dor estaria ligado, de acordo com o crítico, ao lirismo romântico<sup>77</sup>, em que a lamentação se faz acompanhar pela consolação.

O encantamento estaria ligado a um lirismo “original”, encarnado num Orfeu potencial, anterior ao Orfeu materializado pelo mito. Brunel liga a ideia de “original” – um lirismo tal capaz de suprimir a distância entre o antigo e o moderno<sup>78</sup> – à madrugada, à aurora, à infância, entendida esta última como a infância do mundo, independente de como se queira nomear esse estágio, desde que não se esqueça de que ele é anterior ao mundo, ao dia e que é capaz de comover e renovar o cosmos ordenado. Resgatando o que pensa Marcel Detienne em *L’Écriture d’Orphée*, Brunel sintetiza a ideia do Orfeu primordial:

Come l’a noté Marcel Detienne, “la lyre d’Orphée n’est pas un objet technique, construit, fabriqué comme celle d’Hermès qui est orientée vers l’espace socialisé de la musique (fête et banquets) ou vers l’activité architectonique comme l’instrument donné par le dieu à Amphion, la lyre-architecte qui met les pierres en place dans l’appareil de la muraille”. Orphée engendre la lyre, et une lyre-voix, cette “voix qui ne ressemble à aucune autre”, “jaillit comme une incantation originelle”, qui “se raconte dans ses effets davantage que dans son contenu<sup>79</sup>” (BRUNEL, 2003, p. 45).

<sup>73</sup> Cf. BRUNEL (2003, p. 38).

<sup>74</sup> “O canto de Orfeu é mais forte que tudo. [...] Nas florestas do Ródope, o Orfeu mítico seduz os animais, do mais feroz ao mais manso, do maior ao minúsculo” [tradução minha].

<sup>75</sup> Cf. BRUNEL (2003, p. 41).

<sup>76</sup> “aquela que o empurra ao ato heroico de descer aos Infernos, aquela que lhe incita [...] a uma conversão: ele ‘ensinou aos povos da Trácia a voltar-se para seu amor aos filhos jovens e a colher as primeiras flores dessa curta primavera da vida que precede a juventude” [tradução minha].

<sup>77</sup> Cf. BRUNEL (2003, p. 43).

<sup>78</sup> Cf. BRUNEL (2003, p. 46).

<sup>79</sup> Como observou Marcel Detienne, “a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes, que é orientado para o espaço socializado da música (festa e banquetes) ou para a atividade arquitetônica como o instrumento dado pelo deus a Anfião, a lira-arquiteta que coloca as pedras no lugar do aparato da parede”. Orfeu gera a lira, e uma voz-lira, essa “voz que não se parece com nenhuma outra”, “brota

De perspectiva diversa em relação a Backès e a Brunel, Claude Calame (1943-) – filólogo suíço, mitólogo, estudioso da estrutura narrativa mítica, a partir de uma perspectiva calcada na Semiótica e na Etnologia – no artigo “Pourquoi les ‘Odes’ de Pindare? Les designations du chant dans la poésie ‘lyrique’ grecque<sup>80</sup>” (2017), publicado na revista eletrônica *Camenaë*, apresenta uma investigação que rastreia as origens do conceito *ode*, enquanto “canto” na poesia mélica grega e como forma pré-histórica da ode (gênero poético).

Calame afirma que os textos poéticos que a tradição nomeou de “odes” correspondem àqueles que na Grécia pré-clássica e clássica foram nomeados no período helenístico de epinícios<sup>81</sup>. O epinício era um gênero poético-musical destinado a ser performado em coro para celebrar ritualmente a vitória de um atleta, sua família e sua cidade nos jogos pan-helênicos, que foi cultivado não só por Píndaro (522-443 a. C.), mas também por Baquilides (520-450 a. C.) e Simônides de Ceos (556-468 a. C.).

A tradição que nomeia os epinícios pindáricos de “ode” motiva o filólogo suíço a questionar a noção que havia na Antiguidade da ordem da existência dos gêneros literários e poéticos e a de sua denominação. Para que se entenda de forma apropriada a questão, é preciso recordar que os gêneros poéticos fazem parte de um contexto performativo, em que a sua concretização em performance está ligada à expressividade de um eu articulada a um verbo de primeira pessoa<sup>82</sup>.

Calame lembra que para os gregos, a noção que compreendia a poesia performada individualmente ou em coro, estava ligada ao que se entendia por *mélôs* e a denominação lírica, se restringia apenas aos gêneros executados sob o acompanhamento da lira<sup>83</sup>. O poeta, enquanto estivesse a serviço da comunidade cívica, se exprimia através da postura enunciativa e pela instituição de um eu poético, situado na performance cantada do coro de jovens cidadãos, base da poesia mélica:

Correspondant à des actes de chant en performance rituelle, les poèmes méliques grecs s’appuient sur une langue poétique, sur une diction rythmée et sur des formes d’organisation conventionnelles, appartenant à des traditions partagées entre panhellénisme et poétiques locales organisées en réseaux. Est-ce à dire que ces formes correspondent à des genres (poétiques et non pas littéraires, en l’occurrence)? La réponse peut être positive à la condition de considérer les genres non pas comme des formes idéales ou naturelles, mais comme des ensembles non pas de règles, mais de régularités

---

como um encantamento original”, que “se conta em seus efeitos mais do que em seu conteúdo” [tradução minha].

<sup>80</sup> “Porque as ‘Odes’ de Píndaro? As designações do canto na poesia ‘lírica’ grega”, em tradução livre.

<sup>81</sup> Cf. CALAME (2017, p. 1).

<sup>82</sup> Cf. CALAME (2017, p. 2).

<sup>83</sup> Cf. CALAME (2017, p. 3).

de fait; actualisées dans la performance elle-même, ces régularités sont de l'ordre à la fois de la convention linguistique et poétique, et de la convention sociale et culturelle<sup>84</sup> (CALAME, 2017, p. 3).

Por isso, a recepção ritualística do canto mélico exigia tanto do enunciador, quanto de seus enunciatários, o conhecimento de uma competência genérica, articulada por um saber-fazer. Este era modelado na aprendizagem da prática poética pelos jovens e pelas moças, durante seu processo formativo. E não se deve esquecer que o canto mélico na Grécia possuía diversas formas atreladas às suas funções rituais, que podem ser atestadas mesmo em Homero, como o peã em honra a Apolo, o himeneu e o canto fúnebre<sup>85</sup>, assim como fragmento de um ditirambo em honra a Dioniso, de Arquíloco de Paros.

Claude Calame examina cinco conceitos que Píndaro usa para nomear seus cantos – o peã, um ditirambo, um himeneu, um treno e um canto citaródico<sup>86</sup> – todos ligados a contextos rituais, mas não encontra entre eles menção alguma ao lexema “ode”. O filólogo suíço prossegue sua investigação partindo para o nível lexical, relacionado o substantivo “ode” ao verbo cantar  $\Gamma$ <sup>87</sup> – *aoidé/aeídein* – recordando o que eu aédico propõe ao convocar Apolo para assistir a reunião dos jônios a celebrá-lo, no *Hino homérico a Apolo*, versos 146-164:

Mas, tu, Febo, regozijas sobretudo teu coração por Delos,  
quando os jônios de túnicas talares, por ti, reúnem-se  
com os filhos e as venerandas esposas.  
Eles, com pugilato, dança e *canto*,  
regozijam-te, ao se lembrarem de ti, quando instituem o concurso.  
Quem na frente fosse, estando os jônios reunidos,  
diria que são eles imortais e sem velhice sempre;  
veria a alegria de todos, e regozijaria o ânimo,  
vendo os homens, as mulheres de belas cinturas,  
as naus rápidas e os muitos bens de todos.  
E mais este grande prodígio, cuja glória jamais perecerá:  
as filhas Délias, servas do Arqueiro. /  
Elas, após *cantarem* primeiro a Apolo,

<sup>84</sup> Correspondendo aos atos de canto em performance ritualística, os poemas mélicos gregos são baseados em uma linguagem poética, numa dicção rítmica e em formas convencionais de organização, pertencentes a tradições compartilhadas entre o pan-helenismo e a poética local organizada em redes. Isso significa que essas formas correspondem a gêneros (poéticos e não literários, neste caso)? A resposta pode ser positiva na condição de considerar os gêneros não como formas ideais ou naturais, mas como conjuntos não só de regras, mas de regularidades de fato; atualizadas na performance em si, essas regularidades são da ordem tanto da convenção linguística e poética, quanto da convenção social e cultural [tradução minha].

<sup>85</sup> Cf. CALAME (2017, p. 5).

<sup>86</sup> “(...) ces cinq formes poétiques sont inscrites dans la compétence générique de plusieurs poètes méliques parmi lesquels Pindare règne en maître. Leur dénomination coïncide soit avec l'épiclèse d'un dieu (Péan ou Dithyrambe), soit avec celle d'un héros fondateur (Linos, Hyménée, Ialémos). Ces noms sont en général repris dans l'appel rituel qui ponctuent la forme poétique chantée correspondent (...)” (CALAME, 2017, p. 6), isto é, “(...) essas cinco formas poéticas estão inscritas na competência genérica de vários poetas mélicos entre os quais Píndaro reina supremo. Sua denominação coincide com a epiclèse de um deus (Peã ou Ditirambo), ou com a de um herói fundador (Lino, Himeneu, Ialemo). Estes nomes são geralmente tomados no apelo ritual que pontua a forma poética cantada correspondente (...)” [tradução minha].

<sup>87</sup> Cf. CALAME (2017, p. 7).

*cantam um hino à Leto e à Ártemis frecheira,  
lembrando-se dos homens e das mulheres de outrora,  
e encantam a grei dos homens. /  
Eles sabem imitar os sonos e as balbúcies de todos os homens.  
Cada um diria que é ele mesmo que fala.  
Pelo modo como o *belo canto* lhe está ajustado [grifos meus; trad. M. L. G. MASSI apud HOMERO, 2010, p. 142-144].*

A performance referida no Hino homérico torna próximos semanticamente – embora num espectro mais dilatado – “canto”, “cantam um hino”, “cantarem”, “belo canto”, que se inscrevem no grande campo semântico do *mélos*. O filólogo suíço prossegue seu rastreamento e aponta que em Homero eles se ligam à competência, ao canto, à performance aédica<sup>88</sup> e ao seu executante, o aedo. Fechando o campo semântico em relação ao *corpus* homérico, Calame examina outras formas do verbo cantar II – *hýmnos/ hymneîn*.

Os dois termos são de emprego mais raro e o único exemplo atestado se encontra na *Odisseia* – Livro 8, versos 248-265<sup>89</sup> – passagem em que o rei dos Feácios, Alcínoo, para honrar seu hóspede, Odisseu, convoca o aedo Demódoco para cantar os amores – ilícitos – de Ares e Afrodite. O canto do aedo, de inspiração divina, comove seus ouvintes, mesmo Odisseu. Quando Odisseu conta sua história – Livro IX, versos 2-38<sup>90</sup> –, Calame anota que os verbos empregados são da ordem da narrativa, marcando a diferença entre o herói e o aedo, inspirado pelas divindades.

O confronto da passagem mencionada da *Odisseia*, com o *Hino homérico a Apolo*, permite a Claude Calame afirmar que “En définitive ce sont les Muses qui ont appris au poète

<sup>88</sup> Cf. CALAME (2017, p. 8-9).

<sup>89</sup> “[...] Sempre prezamos o toque da cítara, a dança e os banquetes, / vestes poder varias, banhos quentes e leito macio. / **250** Eia, Feácios, que vos distinguis no compasso das danças, / dai logo início a elas todas, que o hóspede aos seus anuncie, / quando à sua pátria voltar, a que ponto aos demais superamos, / não só no remo, senão na carreira, na dança e no canto. / Tragam, também, sem demora a Demódoco sua harpa sonora, / que, porventura, se encontra num canto qualquer do palácio”. / Tais as palavras de Alcínoo deiforme. Entrementes, o arauto / corre a buscar no interior do palácio o cavado instrumento. / Nove juízes preclaros, também, se levantam agora, / entre os do povo, que tudo dispõem segundo os preceitos. / **260** Plano o terreno da dança deixaram o livre do povo. / Já pelo arauto trazido, chegava o instrumento canoro, / para o cantor; a seguir, até o meio Demódoco avança; / cercam-no jovens em flor, sabedores dos passos da dança. / Batem com os pés sobre o solo divino. Odisseu admirava / no coração bem formado as pancadas dos pés, bem ritmadas (Trad. C. A. NUNES apud HOMERO, 1997, p. 112).

<sup>90</sup> “Ó rei Alcínoo, entre todos ilustre e ornamento do povo! / É delicioso, de fato, podermos ouvir tão sublime / e inolvidável cantor, cuja voz se assemelha à dos deuses. / Sim, digo mesmo que a nada se pode aspirar de mais alto / que ver a paz entre o povo e a alegria no rosto de todos, / e, no interior do palácio, os convivas sentados em ordem, / todos o aedo a escutar, tendo mesas na frente, repletas / de pão e carne, no tempo em que o vinho nas grandes crateras / **10** deita o escanção, para os copos de todos encher até às bordas: / eis o que a mim se afigura a mais bela e inefável ventura. / Mas ora estás inclinado a fazer-me perguntas acerca / de meus suspiros e dores, a fim de ainda mais lastimar-me. / Qual há de ser o primeiro, qual o último que hei de contar-te / dos sofrimentos, se tantos os deuses celestes me deram? / Pelo meu nome princípio darei, que a saber venhais todos / como me chamo e porque hóspede vosso ainda seja, conquanto / venha da morte a escapar e por mais que me encontre distante. / Sou de Laertes o filho, Odisseu, conhecido entre os homens / **20** por toda sorte de astúcias; bater foi no céu minha glória [...] / Seja, se o queres! Dir-te-ei do regresso que fiz, trabalhoso, / 38 dado por Zeus, quando a costa de Tróia deixei, de retorno. ([grifos meus] Trad. C. A. NUNES apud HOMERO, 1997, p. 120-121).

à “chanter le chant” (*hýmnon aeídein*), dans une expression qui désigne également, dans le passage signalé de l’*Hymne homérique à Apollon*, le chant des Déliades<sup>91</sup>”. Calame conclui seu raciocínio, afirmando que na poesia homérica, o par *aoidé/hýmnos* possui significação que vai do amplo – *aoidé* – ao restrito – *hýmnos* –, que se mantém na poesia mélica, mesmo na pindárica<sup>92</sup>.

No exame dos gêneros mencionados por Píndaro<sup>93</sup> – “on retrouve (...) dans cette liste de formes poétiques placées sous l’étiquette de l’“ode” quatre des cinq formes décrites dans la poésie homérique et répertoriées poétiquement par Pindare dans le fragment cité: péan, dithyrambe, thrène et nome citharodique<sup>94</sup>” (CALAME, 2017, p. 10) –, apenas o himeneu se relaciona com o lexema *hýmnos*.

Isso leva Calame a afirmar que “cette taxinomie empirique ne devient normative qu’avec le recul du temps et la perspective critique qui est celle de Platon. Le genre (poétique) n’a de réalité que dans la réflexion des poéticiens et des philosophes<sup>95</sup>” (CALAME, 2017, p. 10). A única distinção real entre os *hýmnos* – cantos de celebração da vitória – compostos por Baquilides<sup>96</sup> e os epinícios pindários é a relativa à performance, pois estes eram compostos para ser performados em coro.

Calame conclui seu estudo, apontando que as diversas formas da poesia mélica – sustentadas por uma performance ligada ao canto, à dança e ao acompanhamento musical – são fruto das situações rituais que as engendraram. Estas condicionaram o trabalho dos poetas, garantido pelo compartilhamento com seus destinatários de uma competência, que regia a criação e a recepção dos gêneros performados pelo coro em situações rituais.

Não se pode esquecer, por sua vez, que esses gêneros eram aprendidos como parte de um saber institucionalizado, transmitido aos jovens, pois necessário a fim de se garantir a unidade dos indivíduos, enquanto parte da realidade da pólis<sup>97</sup>, nas celebrações coletivas. Para dar prosseguimento à revisão da fortuna crítica concernente às origens da ode, recorri ao

---

<sup>91</sup> “Ao final, foram as Musas que ensinaram o poeta a “cantar a canção” – *hýmnon aeídein* – em uma expressão que designa, igualmente, na passagem assinalada do *Hino homérico a Apolo*, o canto das Delíadas” [grifos do autor; tradução minha].

<sup>92</sup> Cf. CALAME (2017, p. 10).

<sup>93</sup> Cf. CALAME (2017, p. 6-7).

<sup>94</sup> “nesta lista de formas poéticas alocadas sob o rótulo de “ode”, encontramos quatro das cinco formas descritas na poesia homérica e poeticamente listadas por Píndaro no fragmento citado: o peã, o dítirambo, o treno e o nomo citaródico” [tradução minha].

<sup>95</sup> “esta taxonomia empírica torna-se normativa apenas com a passagem do tempo e a perspectiva crítica platônica. O gênero (poético) não tem uma realidade fora das reflexões de poetas e de filósofos” [tradução minha].

<sup>96</sup> Cf. CALAME (2017, p. 11).

<sup>97</sup> Cf. CALAME (2017, p. 17-18).



artigo “Horace, inventeur de l’Ode? La reinterpretation horatienne du *melos* grec e ses enjeux poetiques<sup>98</sup>” (2017), de Maxime Pierre (197-) – professor da Université Paris Diderot – publicado na revista eletrônica *Camena* – na mesma edição em que consultei o texto de Claude Calame.

Pierre reitera as ideias de Calame apresentadas acima de que a concepção de ode, como gênero literário, estava ausente na Antiguidade. Ela constitui de fato um inegável anacronismo<sup>99</sup>, pois o termo para designar a coleção de poemas horacianos no período imperial era *Carmina*. Isso ocorre porque “la distinction des traditions poétiques ne passe pas à l’époque augustéenne par le terme *carmen* seul mais par l’adjectif qui lui est éventuellement adjoind et qui se rapporte généralement à la patrie de naissance de l’inventeur grec d’une tradition poétique<sup>100</sup>” (PIERRE, 2017, p. 1).

Por isso, nos *Carmina* horacianos, o termo *carmen* aparece sempre especificado. A poesia épica é aludida na ode 1.6, verso 2, no sintagma “*Maeonii carminis*” (Cf. HORACE, 2004, p. 34) – pois Homero nascera na Meônia, região da Ásia Menor, banhada pelo mar jônio – e a poesia éolica – um dos modelos para as “odes” horacianas – é aludida na ode 3.30, verso 13, no sintagma “*Aeolium carmen*” (Cf. HORACE, 2004, p. 216) – que se refere a Alceu e Safo, nascidos em Lesbos, ilha da Eólia, na Ásia Menor. Há também nos *Carmina* horacianos a presença do termo *lyricus*<sup>101</sup>, ligado ao canto acompanhado da lira.

Como afirma Maxime Pierre, a presença de *lyricus* possui uma dimensão maior nos escritos de Horácio, pois devido à ação do Venusino de retomar uma tradição – já antiga no principado de Augusto – heterogênea, houve em contrapartida a elaboração de um projeto estético novo. Este esteve assentado na intenção do poeta de definir a si mesmo como poeta lírico – *lyricus uates* – do ponto de vista da escritura<sup>102</sup>, fundindo diversos cantos mélicos, diferentes entre si – como atestam os célebres versos 83-85<sup>103</sup> da Epístula aos Pisões –, assim como os diversos poetas rememorados como modelo na ode 4.9, entre os versos 1-12:

---

<sup>98</sup> “Horácio, inventor da *Ode*? A reinterpretação horaciana do *melos* grego e suas apostas poéticas”, em tradução livre.

<sup>99</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 1).

<sup>100</sup> “a distinção entre tradições poéticas não passa no período augustano apenas pelo termo *carmen*, mas pelo adjetivo que pode ser acrescentado a ele, e que geralmente se refere à terra natal do inventor grego de uma tradição poética” [grifo do autor; tradução minha].

<sup>101</sup> Como aparece na ode 1.1, verso 35, “quodsi me lyricis vatibus inseres” (HORACE, 2004, p. 24), isto é, “porque se me reúnes aos poetas líricos”, e na ode 4.3, versos 22-23, “[...] monstror digito praeterentium / Romanae fidicen lyrae” (HORACE, 2004, p. 226), isto é, “sou apontado pelo dedo dos transeuntes / como o cantor da lira romana”.

<sup>102</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 3).

<sup>103</sup> “Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equum certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre”, isto é, “A Musa deu à lira celebrar os deuses e os filhos dos deuses e o pugilista

Ne forte credas interitura, quae  
 longe sonantem natus ad Aufidum  
 non ante uolgas per artis  
 uerba loquor socianda chordis:

5 non, si priores Maeonius tenet  
 sedes Homerus, Pindaricae latent  
 Caeaeque et Alcaei minaces  
 Stesichoriue graues Camenae;

nec, si quid olim lusit Anacreon,  
 10 deleuit aetas; spirat adhuc amor  
 uiuuntque commissi calores  
 Aeoliae fidibus puellae<sup>104</sup>.  
 (HORACE, 2004, p. 244)

Essa consciência horaciana, em relação à tradição precedente, permite a Maxime Pierre afirmar o seguinte acerca dos modelos adotados pelo vate de Venússia, cujas alusões se fazem presentes em passagens-chave dos *Carmina*:

Le poète romain assume l'hétérogénéité de la tradition lyrique. Et de fait, dans les *Odes*, les mètres utilisés, les allusions, les sujets, les stratégies rhétoriques renvoient à la diversité des poètes dits «lyriques», au point qu'on peut parler d'une véritable «parade lyrique», selon l'image proposée par Michèle Lowrie. Le début du premier livre fait particulièrement figure de programme: tout en employant dans les dix premiers poèmes dix types métriques différents, Horace multiplie les références à divers auteurs du canon lyrique. Les formes poétiques utilisées relèvent aussi bien de l'hymne à un dieu, de l'éloge d'un haut personnage, ou du chant amoureux, déployant une diversité thématique caractéristique de l'ensemble du corpus «lyrique» grec. Encore doit-on préciser qu'Horace fait un choix dans ses autorités: si dans le poème IV, 9 il ajoute aux noms des poètes «lyriques» la mention d'Homère en tant que père de toute poésie, on remarquera par ailleurs, l'absence notable de Bacchylide, Alcman et Ibycos, pourtant tous trois admis dans le canon alexandrin. L'absence du nom de Bacchylide, auteur notamment d'épigrammes, fait ressortir l'autorité de Simonide et de Pindare, tandis que le silence sur le nom des poètes doriens Alcman et Ibycos valorise la tradition éolienne d'Alcée et de Sappho à laquelle Horace consacre deux vers et demi<sup>105</sup> (PIERRE, 2017, p. 4).

---

vencedor e o cavalo, primeiro na corrida, e os cuidados dos jovens e os vinhos liberadores” [HORÁCIO apud TRINGALI, 1993, p. 15; trad. D. TRINGALI, 1993, p. 29]

<sup>104</sup> Acaso não creias que hão de sumir, / que longe soam, eu do Aufido progênie / não de início por artes sabidas / **4** à melodia palavra unida digo: / não, se antes as cátedras primas conserva / Homero, não ocultas estão as Pindáricas, / as de Céos, ou de Alceu perigosas, / **8** as régias de Estesícoro Camenas; / nem versos que outrora brincou Anacreonte / o tempo apagou, o amor ainda suspira / e os ardores duram confiados / **12** ao som da lira da donzela eólia [trad. minha].

<sup>105</sup> O poeta romano assume a heterogeneidade da tradição lírica. E, de fato, nas *Odes*, os metros utilizados, as alusões, os temas, as estratégias retóricas referem-se à diversidade de poetas chamados de “líricos”, de modo que se pode falar de um verdadeiro “desfile lírico”, de acordo com imagem proposta por Michèle Lowrie. O começo do primeiro livro, particularmente, faz figura de programa: enquanto emprega nos dez primeiros poemas dez tipos métricos diferentes, Horácio multiplica as referências a vários autores do cânone lírico. As formas poéticas utilizadas realçam assim como o hino a um deus, o elogio de uma figura importante, ou o canto amoroso, ostentam uma característica diversidade temática do conjunto do *corpus* “lírico” grego. No entanto, deve-se precisar que Horácio faz uma escolha em suas fontes de influência: se o poema 4.9 acrescenta os nomes dos

Isso permite a Maxime Pierre apontar um critério de diferenciação entre o projeto estético horaciano, frente a seus antecessores: um programa de unificação da obra. Horácio não se limitou a imitar ou transpor seus modelos da mélica grega para o latim. Esses esforços, presentes nos *Carmina* de Catulo, são acompanhados de uma dispersão – a faceta das *nugae* – da letra, pois o poeta de Verona já havia introduzido gêneros como o epigrama, a mini epopeia ou o hino, sem, contudo, imprimir-lhes sua marca, unificando a heterogeneidade de modelos em uma única obra. Horácio, ao contrário, tomou forças diversas entre si e as modelou para atingir uma unidade<sup>106</sup>, construindo uma obra mélica de fôlego, não uma mera compilação de poemas.

O alicerce que permitiu “erigir um monumento mais perene do que o bronze<sup>107</sup>” se encontra nas estrofes sáfica e alcaica, pois estas fôrmas se encontram presentes na maioria dos poemas dos *Carmina* – ou das *Odes*, de acordo com a tradição editorial –, sessenta e dois, dos quais, trinta e sete são vazados em estrofe alcaica e vinte e seis em estrofe sáfica – inclusive o *Carmen Saeculare*. De acordo com Pierre (2017, p. 5-6), “dans bon nombre d’odes où Horace “pindarise” où “anacréontise” dans le contenu, le mètre donne une forme éolienne au poème. La musique éolienne absorbi ainsi la variété thématique de la tradition mélique<sup>108</sup>”.

Traços de Safo e Alceu aparecem em diversos poemas dos *Carmina*, embora Horácio se coloque sob a influência de Alceu, ao assumir a persona de poeta cívico – eólico – latino. O projeto de unidade da obra horaciana reflete a unidade política centralizada de então, representada por Roma sob o principado de Augusto, permitindo-lhe adotar como interlocutores destinatários exclusivamente romanos, ao contrário dos numerosos destinatários da mélica grega. Além disso, Horácio pôde constituir um plano enunciativo centrado na figura de um “eu<sup>109</sup>” fictício, enquanto o coro assume um decoro meramente narrativo, tal como Pierre afirma:

Cette omniprésence d’une “première personne du singulier unificatrice”, est la marque de fabrique de la lyrique horatienne. Non seulement le “je” est placé au centre d’une performance vocale et instrumentale comme dans les hymnes de Callimaque, mais il porte le nom d’Horace et sa *persona* lyrique.

---

poetas “líricos” a menção a Homero, como o pai de toda a poesia, note-se também, a notável ausência de Baquilides, Álcman e Íbico, todavia, os três são admitidos no cânone alexandrino. A ausência do nome de Baquilides, autor especialmente de epinícios, faz ressaltar a influência de Simônides e Píndaro, enquanto o silêncio sobre o nome dos poetas dórios Álcman e Íbico valoriza a tradição eólia de Alceu e de Safo, àquela que Horácio gasta dois versos e meio [grifos do autor; tradução minha].

<sup>106</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 5).

<sup>107</sup> Cf. HORACE (2004, p. 216): “Exegui monumentum aere perennius”.

<sup>108</sup> “em bom número de odes, onde Horácio ‘pindariza’ ou ‘anacreontiza’ o conteúdo, o metro dá uma forma eólica ao poema. A música eólica absorve assim a variedade temática da tradição mélica” [tradução minha].

<sup>109</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 7).

Les choreutes en revanche ne prennent pas la parole: ils ne sont qu'un élément narratif<sup>110</sup> (PIERRE, 2017, p. 8).

Consequentemente, a utilização do termo “ode” para se referir aos *Carmina* horacianos durante a era imperial se faz estranha, pois o termo técnico *carmen* permanece acompanhado dos adjetivos *lyricus* ou *melicus*. Quando o termo *ode* surge na Antiguidade tardia, conforme atestam os comentários métricos e gramaticais do século IV, como os de Aftônio, Diomedes, Fortunaciano e Sérvio, ainda há a convivência<sup>111</sup> com *carmen*. Apenas nos comentários de Porfírio e de Acrão o termo *ode* é empregado regularmente, embora Maxime Pierre admita que originalmente os textos de ambos sejam do século III e as cópias preservadas mais antigas dos comentários dos dois datem do século V.

Maxime Pierre aventa para explicar a predominância do termo técnico *ode*, associado à coleção horaciana, a hipótese de que os termos *carmen* e *cantus* fossem considerados extremamente genéricos<sup>112</sup> e insuficientes para abarcar uma obra costurada sob um fio de unidade, ausente, por exemplo na coleção catuliana. O crítico francês conclui seu ensaio, afirmando que Horácio constrói um canto lírico com unidade enunciativa, transpondo para o universo romano os cantos eólicos. Esse feito é o que permite que o termo *ode* emerja nos gramáticos da Antiguidade tardia e nos comentadores, como um equivalente de μέλος, embora despojado dos seus elementos performáticos – voz coletiva, música e dança.

Paradoxalmente, Horácio ao consagrar “une oeuvre unique, un *monumentum* – à la fois monument et sépulture – la mort des chants archaïques grecs, deviendra par là même, le modèle par excellence des ‘odes’ qui pourront, plus tard, être comprises comme un genre<sup>113</sup>” (PIERRE, 2017, p. 10). Como modelo, a recepção crítica da poesia mélica horaciana ajudou a construir a ideia de um gênero lírico, inexistente, falso, quando se pensa na produção literária da Antiguidade. Apenas na Idade Média e depois dela é que se poderá pensar em poesia lírica e tomar os *Carmina* horacianos como um de seus modelos e a poesia mélica grega como seu ancestral mais remoto.

Em artigo – cuja leitura segue a mesma linha de raciocínio de Claude Calame e Maxime Pierre – Jean-Pierre de Giorgio em “Horace, les emplois du terme *ode* et

<sup>110</sup> Esta onipresença de uma “primeira pessoa do singular unificadora” é a marca de fábrica da lírica horaciana. Não somente o “eu” é situado no centro de uma performance vocal e instrumental como nos hinos de Calímaco, mas ele carrega consigo o nome de Horácio e sua *persona* lírica. Os coreutas em compensação não tomam a palavra: eles não são mais que um elemento narrativo [grifo do autor; tradução minha].

<sup>111</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 9).

<sup>112</sup> Cf. PIERRE (2017, p. 10).

<sup>113</sup> “uma obra única, um *monumentum* – ao mesmo tempo monumento e sepultura – a morte dos cantos arcaicos gregos, se tornará, assim, o modelo por excelência das ‘odes’ que poderão, mais tarde, ser compreendidas como um gênero”. [grifo do autor; tradução minha].

l'identification generique de la poesie 'lirique' chez Diomedes et les *Grammatici latini* – quelques remarques<sup>114</sup>” (2017) apresenta um rastreamento da origem do emprego do termo técnico *ode* para se referir à poesia mélica horaciana.

De Giorgio liga a presença de ὀδή, transliterado nos manuscritos dos gramáticos como *ode* ou *oda*, como sinal da preponderância<sup>115</sup> ocupada por Horácio na tradição, pois aos metros empregados pelo vate de Venússia eram destinadas seções explicativas exclusivas, tal como se pode atestar em Césio Basso<sup>116</sup>, mais antigo representante dessa tradição.

O termo técnico *ode* aparece no texto de Aftônio Fortunaciano relacionado à poesia horaciana<sup>117</sup>. Em Fortunaciano, o termo não designa a obra, mas uma categoria de poema: “*sic te diua potens Cypri, / sic fratres Helenae lucida sidera: tertia ode dicolos est*” (GL III 6, 297 apud DE GIORGIO, 2017, p. 4), isto é, “assim, [te] ó deusa poderosa de Chipre, / assim os irmãos de Helena, astros luminosos: a terceira ode é amarga”.

A tradução pode não fazer muito sentido em relação ao adjetivo “*dicolos*”, uma vez que não se encontra abonação em Saraiva (2000). O mais próximo dele é διχολος, que de acordo com Malhadas et al (2006, p. 246) significa “o que produz fel por dois órgãos. 2 amargo; hostil”. Entendo e traduzo “*dicolos*” por amargo, embora contextualmente seja de difícil compreensão a sua escolha por Fortunaciano.

Já Élio Festo Aftônio emprega o termo *ode* em lugar de *carmen/carmina*. O texto do *De metris* de Aftônio está inserido na *Ars grammatica* de Mário Vitorino e isso gera algumas confusões, de acordo com De Giorgio (2017, p. 4). Em Aftônio, o termo *Carmina* designa o livro que compila a poesia mélica de Horácio, enquanto os versos/metros analisados são designados por *metrum lyricum* ou *melicum* – e estes dois adjetivos são tornados equivalentes.

Élio Festo filia os *metra lyrica* (ou *melica*) aos usos de Alceu, Safo e Horácio, sem, contudo, distinguir a poesia mélica grega, performática por excelência, da poesia literária de Horácio “quid dit le chant et la danse, affirme hautement un passé grec qui n'est portant

<sup>114</sup> “Horácio, os usos do termo *ode* e a identificação genérica da poesia ‘lítica’ em Diomedes e nos *Grammatici latini* - algumas observações”, em tradução livre.

<sup>115</sup> Cf. DE GIORGIO (2017, p. 1).

<sup>116</sup> “L'usage du mot 'ode' n'est pas immédiat. Lorsqu'au Ier siècle puis à la fin du IIe siècle, Caesius Bassus et Terentianus Maurus se réfèrent aux *carmina lyrica* d'Horace, ils se conforment encore à l'appellation que le poète donne lui-même de ses recueils de poèmes (*carmina*) et de sa *persona* de *poeta lyricus*” (DE GIORGIO, 2017, p. 2), isto é, “O uso da palavra ‘ode’ não é imediato. Quando, do século I até o fim do século II, Césio Basso e Terenciano Mauro se referem aos *carmina lyrica* de Horácio, ambos ainda se conformam ao nome que o próprio poeta dá para sua coleção de poemas (*carmina*) e sua *persona*, de *poeta lyricus*”. [grifos do autor; tradução minha].

<sup>117</sup> Cf. DE GIORGIO (2017, p. 4).

qu'une reconstruction savante, fondée en particulier sur une réappropriation de la métrique<sup>118</sup>» (DE GIORGIO, 2017, p. 4).

Em Aftônio, pela primeira vez, o termo técnico *ode* – e que é tomado como equivalente de *cantus* – é usado amplamente, assim como os termos *asma* e *crusma*. O gramático latino define a ode nos seguintes termos: “*Ode est dulcedine soni uerbum lexisue pronuntiata, nam si sine uerbo sonus pronuntietur crusma dicitur*” (AFTÔNIO apud DE GIORGIO, 2017, p. 4), isto é, “Ode é uma palavra ou uma expressão emitida com suavidade do som, porque se o som é propagado sem fala, é chamado de melodia”. Logo, a diferença entre os termos *ode* e *crusma* repousa na presença da palavra e, uma vez que *Carmina* é um termo mais amplo<sup>119</sup>, *ode* pode designar um poema individual, dentro do corpus dos *Carmina*.

Na obra do gramático Mauro Sêrvio Honorato, há o emprego simultâneo dos termos *carmen*, *ode* – ou o seu plural *odai* – e *cantus*, embora *ode* – um poema único – não se oponha a *carmina* – conjunto dos poemas –, pois o termo técnico *ode* pode designar vários poemas, ampliando seu espectro semântico. Já o gramático Diomedes e sua *Ars grammatica* em três livros – que foi influente durante toda a Idade Média – apresenta a raiz da divisão em três grandes gêneros<sup>120</sup> de poesia.

Na divisão que propõe, Diomedes trata a poesia nomeada lírica, como poesia mixta, pois há a presença da voz de personagens – como na épica – e do poeta – como em Arquíloco e Horácio –, desingando o tipo – *species* – de poesia. No texto do gramático, o termo *ode* é usado para designar após um numeral ordinal, *prima*, um dos *Carmina* de Horácio – “*prima ode metrum asclepiadeum habet*”, isto é, “a primeira ode tem o metro asclepiadeu” –, assim um dos *Epodos* – “*prima ode iambicum metrum habet et per binos uersus scanditur*”, isto é, “a primeira ode tem o metro jâmbico e é escandida dois a dois versos”.

Jean-Pierre de Giorgio conclui seu estudo, afirmando que os esforços de Diomedes, assim como os de seus antecessores, tornaram possível a transmissão do patrimônio literário e intelectual de Grécia e Roma e conferiram aos *Carmina* horacianos uma proeminência tal, da qual poucos autores gozaram, uma vez que seus versos eram examinados nas seções de

<sup>118</sup> “que enuncia o canto e a dança, afirma, orgulhosamente, um passado grego que não é, entretanto, mais que uma reconstrução acadêmica, baseada em uma reapropriação da métrica” [tradução minha].

<sup>119</sup> Cf. DE GIORGIO (2017, p. 5).

<sup>120</sup> Diomedes concebe um gênero ativo ou imitativo, em que não há a interlocução do poeta e compreende como arqui-gênero a poesia dramática (tragédia e comédia), a satírica e mímica (como a 1ª. e a 9ª. Éclogas de Virgílio); o gênero enarrativo ou enunciativo, em que só o poeta possui a palavra, como no caso das sentenças, da narrativa histórica (a dos discursos e das grandes genealogias) ou a poesia didática (caso de Lucrecio e das *Geórgicas* de Virgílio); e o gênero comum ou mixto, em que há a interlocução do poeta e de personagens, caso da poesia épica e da lírica (Cf. DE GIORGIO, 2017, p. 7).

métrica. Nestas, o tratamento destinado aos versos examinados indica a compreensão de que gozava, ligada a eles, a noção de *genera/species*.

O exame dos *exempla* – em particular da diversidade presente nos *Carmina* horacianos – coligidos na poesia dos autores de primeira importância se tornou critério de coerência e de determinação dos modelos a ser seguidos em matéria de composição poética. De Giorgio afirma que Horácio, a partir da unidade que construiu em sua obra métrica, se torna a referência basilar para os gramáticos da Antiguidade tardia:

Par la *uarietas* de sa poésie et sa virtuosité dans l’emploi des mètres complexes, Horace devient un modèle idéal au cours de la latinité tardive. *Ode* est alors encore un terme technique qui sert à classer, même si, comme on le voit chez Aphthonius, son lien avec la musicalité est hautement affirmé. Le terme rappelle alors que la poésie d’Horace est liée non seulement à une métrique qui la rapproche de la poésie métrique grecque, mais aussi à une thématique, celle du chant et de la danse, étant toutefois entendu qu’il s’agit désormais de thèmes poétiques énoncés plus que d’éléments propres à l’énonciation poétique des *carmina*, dont la dimension littéraire et textuelle, même si l’on ne peut exclure des *recitationes* de circonstance, ne fait aucun doute. *Ode* n’est pas encore hissée au rang de genre, entendu comme unité théorique associée à une histoire, des *corpus*, des *auctores*, des formes, des normes etc. Le terme renvoie encore à une unité de rang inférieur, le poème ou le type de poème. Il y a encore loin d’*ode* à l’Ode<sup>121</sup> (DE GIORGIO, 2017, p. 13).

Por fim, para encerrar esta seção destinada ao rastreamento do termo técnico *ode* e da visão dos *Carmina* horacianos como matriz do gênero, nos resta examinar o que pensa Stephen J. Harrison em *Generic Enrichment in Vergil & Horace* (2007). Harrison propõe que se entenda a concepção dos antigos acerca da definição de gêneros poéticos – amparado no pensamento aristotélico – a partir de dois pontos chave: a filiação a um autor tomado como modelo<sup>122</sup> e fonte de influência, por ser “fundador” do gênero, e a noção de que um gênero pode incorporar elementos de um gênero diferente – ou oposto –, isto é, um “Kreuzung der Gattung” – cruzamento de gêneros – de acordo com a perspectiva de Wilhelm Kroll, cujo resgate promove.

---

<sup>121</sup> Através da *uarietas* de sua poesia e seu talento no uso de metros complexos, Horácio se torna um modelo ideal durante a latinidade tardia. *Ode* é, então, ainda um termo técnico que serve para classificar, mesmo se, como se viu em Aftônio, sua ligação com a musicalidade é orgulhosamente afirmada. O termo evoca, nesse caso, que a poesia de Horácio está ligada não apenas a uma [forma] métrica que se aproxima da poesia métrica grega, mas também de uma temática, aquela do canto e da dança, sendo, todavia, entendido que se trata, de ora em diante, de temas poéticos enunciados mais que de elementos específicos da enunciação poética dos *carmina*, cuja dimensão literária e textual, mesmo que não se possa excluir as *recitationes* de circunstância, não deixa dúvida alguma. A *Ode* ainda não fora levantada à categoria de gênero, este entendido como uma unidade teórica associada a uma história, um *corpus*, *auctores*, formas, regras, etc. O termo ainda se refere a uma unidade de hierarquia inferior, o poema ou o tipo de poema. Ainda há um longo caminho entre a *ode* e a Ode. [grifos do autor; tradução e inserção minhas].

<sup>122</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 6).

De acordo com Harrison, a perspectiva do cruzamento de gêneros parte do princípio de que o poeta incorpora elementos de um gênero diferente do que trabalha – um gênero ‘hóspede’ –, enquanto mantém a estrutura do gênero primário – o gênero ‘anfitrião’ –, que é consideravelmente expandida<sup>123</sup>, ao reter traços do gênero ‘hóspede’ e assumir certa dominância<sup>124</sup> na relação entre os dois. Isso só é possível, pois os antigos entendiam existir uma hierarquia entre os gêneros, perceptível na relação de adequação – *decorum* – entre o assunto tratado e a forma métrica que o abrigaria.

Contudo, era bem comum para os poetas da época de Augusto, brincar com essa relação exigida pelo decoro entre forma e assunto, justamente pelo cruzamento de gêneros, como nesses versos dos *Amores* 1.1 de Ovídio: “*Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis. / Par erat inferior uersus: risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*”<sup>125</sup> (OVÍDIO apud HARRISON, 2007, p. 7). Logo, a ideia de cruzamento consiste em enxertar – modalidade de intertextualidade – elementos de gêneros marginais em gêneros tradicionais e obsoletos, para revivê-los<sup>126</sup> às novas gerações, a partir da criação de híbridos.

Os poetas augustanos têm um paralelo na maneira como os alexandrinos trabalhavam com a tradição anterior, das épocas arcaica e clássica. Calímaco, por exemplo, que nos seus *Aetia*, funde os mitos etiológicos – de origem –, à elegia erótica e aos epinícios, subverte<sup>127</sup> criativamente as categorias delimitadas pelo pensamento aristotélico, a fim de renová-las. Em Roma e no Egito ptolomaico, essa leitura da tradição é possível devido à estabilidade política garantida por governos centralizados, à ação de figuras que patrocinam a arte e estimulam os artistas a elaborarem panegíricos, que são recusados – como a ode 1.6 de Horácio, em que a textura métrica – anfitriã – é enriquecida<sup>128</sup> pela inserção da textura épica – hóspede –, mesmo que ironicamente.

A percepção do cruzamento de gêneros, pelo leitor antigo, é possibilitada pelo conhecimento de um repertório de formas, associado a um repertório de temas e pela presença de sinais metagenéricos. Constituem o domínio de um repertório de formas<sup>129</sup> um título original – tomado como maior indicador do gênero –, a escolha do metro adequado – consoante à história literária e geradora de expectativas no leitor –, o registro linguístico – em

<sup>123</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 6).

<sup>124</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 16).

<sup>125</sup> “Armas, em pujante ritmo, e as guerras violentas preparava / para expor, com assunto adequado aos metros. / O verso seguinte era menor: teria rido Cupido / e diz-se que um pé ele teria surrupiado” [tradução minha].

<sup>126</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 13-14).

<sup>127</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 17).

<sup>128</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 21).

<sup>129</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 22-25).



que o tom discursivo deve se adequar aos caracteres imitados –, a extensão e a estrutura do texto – por exemplo, a poesia épica e a didática tendem a ser mais longas, enquanto a mélica e a epigramática mais curtas –, a indicação de um destinatário e o uso da voz narrativa – se primeira ou terceira pessoa e a sua presença ou ausência do tecido poético.

O repertório de temas<sup>130</sup> é constituído por um tema geral, convenções de enredo e temática, tom e narratividade. Os sinais metagenéricos explícitos<sup>131</sup> são observáveis na indicação de um autor influente, tomado como modelo<sup>132</sup> do gênero adotado, a presença de uma abertura programática – por exemplo, os versos iniciais da *Écloga I* de Virgílio – e a presença de metonímias simbólicas – como a dos campos, ‘siluae’, na *Écloga IV*, sinal indicativo do canto pastoral.

Em relação aos cruzamentos de gêneros nos *Carmina* horacianos, Stephen J. Harrison aponta alguns exemplos em um capítulo específico<sup>133</sup>, mostrando como a poesia mélica do Venusino é enriquecida e expandida, em seu repertório literário, pela presença de elementos de outros gêneros. Para confirmar sua argumentação, Harrison lê a ode 1.6, como exemplo da fusão irônica – possibilitada pelo recurso à paródia – à poesia mélica de elementos da épica; a ode 1.33, como exemplo da incorporação de temas e convenções da poesia elegíaca à mélica horaciana; as odes 1.28, 2.13 e 2.5, como exemplos da presença de traços da poesia epigramática; a ode 3.3 – do grupo das Odes Romanas 3.1-6 –, como exemplo da elevação sábia e ética do narrador épico; as odes 3.11 e 3.27, como exemplos de interação entre elementos da tragédia, da elegia e do epílio – poesia épica condensada – e, por fim, as odes 4.2<sup>134</sup> e 4.15, como exemplos da coexistência do canto épico, subordinado ao canto mélico.

Concluí o percurso arqueológico proposto para que fosse possível entender a história do conceito ode, enquanto conceito associado à designação da poesia mélica horaciana, e, graças à leitura de Harrison, entender a técnica que o vate de Venússia empregou para se apropriar da tradição mélica helênica e enriquecê-la, durante o principado de Augusto, para constituir seu projeto artístico unitário de exaltação da paz propiciada pelo governo do príncipe, primaz herdeiro de Júlio César, destinado a ser estrela nos céus. Tendo em vista isso, prosseguiremos nosso estudo com a leitura no próximo capítulo que nos permita entender o contexto em que a obra poética e tradutória foi gerada e no último o desvelar da técnica

<sup>130</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 26-27).

<sup>131</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 27-33).

<sup>132</sup> Por exemplo, a indicação dos poetas predecessores na ode 4.9 de Horácio, ou a indicação de Teócrito, aludido no epíteto “Syracosio”, no primeiro verso da *Écloga VI*, de Virgílio.

<sup>133</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 168-206).

<sup>134</sup> A leitura de Harrison se mostrou profícua no desenvolvimento da minha leitura dessa ode, em particular, que Filinto traduziu e se encontra no Capítulo 3.

empregada por Francisco Manoel do Nascimento, que lhe permitiu se apropriar do estilo horaciano e forjar uma dicção digna do venusino dentro do conjunto da poesia lírica lusa setecentista.

## 2 Filinto Elísio: vida, contexto e recepção da obra

### 2.1 Apontamentos biográficos



Figura 2

Alexandre Sané publicou em 1808 em Paris um volume intitulado *Poésie Lyrique Portugaise*. Neste volume aparecem algumas odes de Filinto traduzidas em prosa para o francês por Sané e o primeiro esboço biográfico romanceado, na verdade, a partir dos relatos de amigos e desafetos do poeta, feito quando ele ainda estava vivo. Sané considerava Filinto um dos melhores poetas lusos do século XVIII. O poeta teve conhecimento do texto de Sané, afinal este havia sido um discípulo dedicado aos estudos de língua portuguesa<sup>135</sup>, assim como o poeta Afonso de Lamartine e Fouinet.

De acordo com Fernando Moreira, no ensaio “Bocage e Filinto Elísio”, compilado no volume *Em torno de Filinto Elísio: ensaios* (2011), Alexandre Sané apresentou Filinto como:

[...] um disseminador das ideias revolucionárias cujas obras eram lidas em segredo e também como um mentor de gerações visitado por todo o português que demandava Paris. Fazendo do verso uma arma de intervenção política, Filinto é, simultaneamente, um mentor de poetas e uma referência política, ele era o prestigiado e louvado poeta que vivia na França livre, que a cantava por isso mesmo, que elogiava os seus heróis [...]. (MOREIRA, 2011, p. 125)

<sup>135</sup> Cf. MOREIRA (1998, p. XII).

Essa foi a razão que motivou o intendente Pina Manique a proibir a circulação dos versos de Filinto em Portugal, vendidos como folhetos avulsos. Seria intolerável aos desafetos de Francisco Manoel ver seus versos serem vendidos livremente, apesar das tentativas falsas de fazê-lo voltar do exílio, propagando as ideias de liberdade da Revolução Francesa, inimigas da monarquia e da Inquisição decadentes. Além de Alexandre Sané, outros autores também se dedicaram a traçar o perfil biográfico do poeta ao longo dos séculos XIX e XX.

Inocêncio Francisco da Silva dedicou a Filinto dois verbetes do *Diccionario Bibliographico Portuguez*, que organizou e publicou no decorrer da segunda metade do século XIX. O primeiro verbete consagrado a Filinto apresenta um sumário biográfico e uma lista de suas obras, registrado no Tomo II, publicado em 1859, entre as páginas 446 e 457. O segundo verbete surge no Tomo IX, publicado em 1870, entre as páginas 333 e 336. Este verbete traz uma informação que escandaliza o público, pois o Visconde de Juromenha, ao lançar uma edição das *Obras de Luís de Camões* em 1859, em uma nota presente no Tomo I entre as páginas 386 e 389, conta que Filinto fora um falsário.

Essa acusação se deve ao fato de que Filinto havia forjado um falso manuscrito de *Os lusíadas* – possivelmente dado o desespero causado pela penúria em que vivia e pela velhice privada dos bens que a Inquisição sequestrara em Portugal – e havia tentado vendê-lo a diversas pessoas. Como não conseguira um comprador para sua fraude, Filinto tentou publicar sua falsificação como se a tivesse editado a partir de um manuscrito anotado pelo próprio Camões. Inocêncio (1870, p. 333) confirma a fraude a partir do conhecimento que possuía do autógrafo de Filinto e da consulta a “uma carta dirigida por Filinto ao Conde de Villa-verde, de cuja autenticidade não resta sombra de duvida, ao menos para mim, que tive em mão o autographo”<sup>136</sup>.

De acordo com Moreira (1998, p. XIII), vinte anos após a publicação dos verbetes presentes nos Tomos do *Diccionario* de Inocêncio Francisco da Silva, ao fim do século XIX, João Manuel Pereira da Silva<sup>137</sup> (1891) publicou “no Rio de Janeiro um estudo histórico e crítico sobre Filinto Elísio [...]”, *Filinto Elísio e sua época*, cujas ideias serão referenciadas em momento oportuno no decorrer deste capítulo e no próximo. João M. P. da Silva não propaga a notícia do escândalo de falsificação já documentada por Francisco Inocêncio da Silva, possivelmente para preservar a boa memória do poeta elogiado em seu trabalho. No começo do século XX, Teófilo Braga (1901) publica um estudo de 314 páginas dedicado a

<sup>136</sup> A carta da fraude encontra-se transcrita em OLAVO (194-, p. 270-272).

<sup>137</sup> Nasceu em Iguazu, atual Nova Iguazu, em 1817. Foi político, romancista, historiador, crítico literário, biógrafo, poeta e tradutor. Foi o fundador da cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em Paris em 1898.

Filinto, *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*, em que o tratamento dado ao poeta não vai muito além da leitura biografista e extensa da obra poética filintiana.

Em Lisboa, no ano de 1912, Xavier da Cunha publica um pequeno opúsculo, *Filinto Elysio bibliophilo*, em que faz algumas considerações acerca da recepção de Filinto enquanto poeta modelar da poesia setecentista. Cunha (1912, p. 12) não dá um relato biográfico pormenorizado, mas ressalta que Filinto foi testemunha das “horrorosas monstruosidades em que se desencadeava a sanguinária Revolução Francesa”, realçando o amor do poeta pelos livros – sentimento digno de um bibliófilo – já que ele perdera diversas vezes as bibliotecas que constituíra no decorrer de sua vida, por razões de ordem política e econômica.

Em 1941, José Pereira Tavares publica uma coletânea de poemas de Filinto, seguindo um critério biográfico e temático, *Filinto Elísio – Poesias*, que contém um prefácio interessante, segundo Moreira (1998, p. XIII). O prefácio da coletânea poética é organizado em três seções, distribuídas em trinta e sete páginas. Na primeira seção, Tavares dedica algumas páginas para fazer um resumo biográfico de Filinto, destacando os pontos principais de sua conturbada vida, e apresenta citações de diversas notas de rodapé – presentes em distintas passagens das *Obras Completas* – em que Filinto disserta sobre suas escolhas estéticas e faz a defesa da pureza da língua e do estilo.

Na segunda seção, Tavares dedica seu texto a apresentar um apanhado de posições críticas acerca da recepção do legado de Filinto. Partindo da dicotomia entre filintistas e elmanistas, o primeiro crítico citado é Almeida Garrett (1799-1856) e deste transcreve-se um trecho do *Bosquejo*, que será visto mais detidamente na quinta seção deste capítulo. Mencionam-se duas odes da juventude de Garrett dedicadas a Filinto que estão presentes na *Lírica de João Mínimo*. O próximo crítico citado é Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) e deste Tavares resgata um trecho em que se apontam os defeitos na obra filintiana, sem que se esqueça de ressaltar a defesa da língua materna, sinal de um nacionalismo que se faria presente no início do século XIX.

A seguir, o crítico resgatado é Antônio Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865). Tavares faz referência à obra crítica de Mendonça, *Memórias de Literatura Contemporânea* (1855), em que este tece um elogio às traduções empreendidas por Filinto dos *Mártires* e do *Oberon*. Estas traduções e a obra poética de Filinto atestam a qualidade dos serviços prestados à língua e também que Francisco Manuel não fora poeta de criação, pois não vivera realmente o seu século, uma vez que não conseguira abandonar a dedicação voltada à musa horaciana. Na esteira da recepção crítica da obra filintiana, Tavares passa para a citação da apreciação

que Camilo Castelo Branco (1825-1890) faz de Filinto no seu *Curso de Literatura Portuguesa* (1875). Esta será examinada na quinta seção deste capítulo.

Os exemplos dos neologismos e construções empregados por Filinto para resistir à moda dos francesismos são resgatados no exame empreendido pelo filólogo e escritor Antônio Cândido de Figueiredo (1846-1925). Tavares retoma a apreciação da obra filintiana levada a cabo por outro crítico da passagem do século XIX para o XX, Fidelino de Figueiredo (1888-1967). No terceiro volume de sua *História da Literatura Clássica* (1922), Fidelino ressalta entre as qualidades de Filinto o seu saber humanístico, a perseguição do ideal horaciano e o nacionalismo empregado na defesa da língua materna.

Hernâni Cidade (1887-1975) encerra a lista de críticos da obra de Francisco Manoel elaborada por Tavares. Daquele se levará a cabo a apreciação, com mais vagar, na quinta seção deste capítulo. Nas últimas páginas das trinta e sete de seu Prefácio, Tavares apresenta a organização em eixos temáticos da seleção empreendida – em que se mantiveram as notas de rodapé essenciais, mas as epígrafes foram suprimidas. O primeiro eixo temático é dos textos “Em defesa da língua”, o segundo, textos que tratam da “Pátria, virtude, liberdade e ciência”, o terceiro, textos que tratam das “Amarguras no exílio” e o último o das “Poesias variadas”.

Carlos Olavo construiu uma obra publicada nos anos 1940 – *A vida amargurada de Filinto Elísio* –, mas sem data precisa<sup>138</sup>, seguindo de perto as informações colhidas e reunidas por Teófilo Braga, acompanhadas de uma revisão das fontes, e criou o que Moreira (1998, p. XIII) chama de “o estudo biográfico mais acabado sobre Francisco Manuel”. Em Olavo (194-), aparece uma pequena autobiografia de Filinto, escrita em francês, que está examinada entre as páginas 257 e 276. Citar-se-ão as informações pertinentes colhidas a partir da leitura do estudo de Olavo no arrazoado produzido abaixo.

Joaquim Ferreira publicou uma coletânea de poesias de Filinto, *Líricas e Sátiras de Filinto Elísio* (1954), com um prefácio constituído de uma notícia biográfica do poeta e um estudo pormenorizado do contexto em que ele viveu e em que sua obra se inseriu. O texto é interessante, embora as críticas – como a escassa “originalidade” – que ele tece a Filinto, por se atrelar a Horácio, se devam mais ao fato do venusino, em sua maturidade, se alinhar à política de Augusto e ter aberto mão de sua liberdade (1954, p. 60-62), uma vez que combatera na guerra civil ao lado do vencido Bruto.

Em 1962, Rosa da Conceição Castanho Rego apresentou uma dissertação de licenciatura em Filologia Românica – *Filinto Elísio e a França* –, na Faculdade de Letras da

---

<sup>138</sup> Cf. MOREIRA (1998, p. XIII).

Universidade de Lisboa, em que investigou as relações de Filinto com a França, país onde ele passou a maior parte dos anos de exílio. Seu texto se divide em quatro partes: a) Filinto Elísio e o meio francês; b) Filinto Elísio e a cultura francesa; c) Filinto Elísio, tradutor de textos franceses; d) Filinto Elísio contra o afrancesamento dos costumes e da linguagem. Após o estudo de Rosa Rego, o interesse pela obra filintiana só ressurgiria três décadas depois, ligado à ação editorial e investigativa de Fernando Moreira.

Fernando Alberto Torres Moreira, professor da Universidade de Trás-os-Montes, editou o processo inquisitorial de Francisco Manoel do Nascimento e publicou uma nova versão dos 11 tomos das *Obras completas* de Filinto Elísio entre o fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Além dessas publicações, Fernando Moreira dedicou boa parte de sua produção acadêmica para o estudo da obra filintiana, o que resultou num conjunto de artigos que foram reunidos na compilação *Em torno de Filinto Elísio: ensaios* (2011), cujas ideias serão tratadas oportunamente.

Do texto de Rosa Rego, serão aproveitadas algumas informações, presentes nas duas primeiras seções, para a elaboração do arrazoado biográfico de Filinto, que será apresentado a seguir. As informações presentes em sua dissertação de licenciatura serão relacionadas às colhidas nos textos consultados de Silva (1891), Braga (1901), Ferreira (1954) e Olavo (194-). As informações das outras duas seções serão aproveitadas oportunamente em outra seção deste capítulo – acerca das ideias estéticas de Filinto – e no início do próximo, em que se discutirá sua poética tradutória.

Nasce em Lisboa, no dia 23 de Dezembro de 1734, Francisco Manoel do Nascimento, filho de Manoel Simões, fragateiro, carregador de mercadorias dos barcos que atravessavam o rio Tejo, e Maria Manoel, vendedora ambulante de peixes e outras coisas, ambos de origem plebeia<sup>139</sup>. Na infância, Francisco Manoel tomou contato com manifestações da cultura popular, como a literatura de cordel do início do século XVIII, por ter sido criado em meio às comadres de sua mãe – habitantes de Ílhavo, cidade da região de Aveiro –, emigradas para Lisboa, assim como os pais do poeta. Nos anos de exílio, as lembranças dessa época acalantarão sua velhice alquebrada.

Francisco Manoel e sua mãe gozavam da simpatia de João Manuel, patrão dos escaleres reais, que possuía um amor filial pelo pequeno. Quando João Manuel foi promovido a Patrão-mor da Ribeira das Naus, levou a família de Filinto para conviver com ele na residência oficial de que o ocupante do cargo gozava. Graças ao auxílio financeiro do

---

<sup>139</sup> SILVA (1891, p. 1) discorda acerca das origens da família de Filinto, pois afirma que Filinto “descendia de família honesta e abastada em bens de fortuna”.

padrinho, Filinto pode prosseguir seus estudos e aos dezoito anos, em 1752, após os anos de estudo como aluno externo das escolas baixas dos Jesuítas do Colégio de Santo Antão, rezava missas. Filinto teve a formação erudita dos seminaristas da época, voltando sua atenção para os estudos dos clássicos latinos, da música e alimentando sua paixão pela dança.

Durante sua formação, sob o impacto das ideias de Verney em seu *O verdadeiro método de estudar* (1746), Francisco Manuel rejeitou os excessos do Barroco, associados à incorporação de influências hispânicas, e nutriu a devoção pela poética de Horácio, modelo perseguido por toda a vida. Ele se ordenou padre em 1755, no período em que ocorreu o terremoto<sup>140</sup> que arrasou Lisboa, sendo um de seus sobreviventes e testemunha. Sob a influência de seu padrinho, Filinto se tornou tesoureiro da Igreja das Chagas, que pertencia à rica Confraria dos Mareantes de carreira no Brasil, fato que estreitou os laços entre os dois e causou atritos com seu pai, Manoel Simões.

Com a fundação da *Arcádia Lusitana* em 1757, reuniu-se um grupo de poetas notórios sob os auspícios do déspota esclarecido, o Marquês de Pombal, que militaram pela renovação da cultura portuguesa, defendendo as ideias de Verney de rejeição à obscuridade intelectual, propalada pelas escolas dos jesuítas – inimigos públicos do governo. Aos que não possuíam notoriedade<sup>141</sup>, como Filinto, que nada publicara de produção poética até então, não havia a possibilidade de frequentar esse restrito círculo literário.

Embora fosse excluído do círculo da *Arcádia*, como atesta Fernando Moreira no ensaio “Filinto Elísio e o Marquês de Pombal”, presente na coletânea *Em torno de Filinto Elísio: ensaios* (2011), muito provavelmente o poeta e o ministro plenipotenciário de D. José I se conheciam e eram amigos, como atestam as relações de Filinto com pessoas próximas<sup>142</sup> a Pombal. A paixão por Portugal, cuja glória ambos queriam ver restaurada, era o fio que os aproximava e o que tornava Filinto um pombalista convicto<sup>143</sup>, laço que o perseguiria após a queda do governo do Marquês, em 1777.

Tendo em vista esse fato, aproveitando-se de seu vasto conhecimento como latinista, Filinto juntou em torno de si um grupo de poetas, contando com a amizade dos negociantes e

<sup>140</sup> SILVA (1891, p. 1-4) apresenta um relato ficcional para a sobrevivência de Filinto ao episódio do terremoto de 1755.

<sup>141</sup> Cf. RUEDAS DE LA SERNA (1995, p. 138).

<sup>142</sup> Cf. MOREIRA (2011, p. 103).

<sup>143</sup> Terá sido por tudo isto que Francisco Manuel do Nascimento apoiava o Marquês de Pombal; os dois homens concordavam no essencial: a descrença numa nobreza parasita, o papel excessivo e pernicioso dos frades e em especial da Companhia de Jesus, a acção nefasta da Inquisição (aqui de forma mitigada para Pombal) e sobretudo partilhavam da ideia de um Portugal maior, um Portugal que se assemelhasse aos tempos áureos de Quinhentos.

Francisco Manuel é, como dissemos, um pombalista assumido. (MOREIRA, 2011, p. 106)



classicistas franceses Timóteo Lecussan Verdier (1740-1831) e Antônio Mathevon de Curnieu, e do holandês Gaspar Bertrand Pilaer, além do poeta Basílio da Gama. Adotando para si o pseudônimo Niceno, com que assinava a produção feita entre 1752 e 1778 – perdida<sup>144</sup> em decorrência do processo inquisitorial –, Francisco Manuel criou o *Grupo da Ribeira das Naus*, que despertou a antipatia de membros da *Arcádia*, como Correia Garção – especialmente pelas leituras feitas de filósofos contemporâneos como Voltaire e Rousseau<sup>145</sup>.

Teófilo Braga (1901, p. 152) registra os versos do soneto em que Correia Garção satiriza o *Grupo da Ribeira das Naus*, em especial, Filinto: “Padre Niceno, tu, patrão da lancha / Carregado de drogas da antigualha”. A referência fica clara quando se lembra que antes de receber o pseudônimo Filinto, da Marquesa de Alorna, Francisco Manuel usava o pseudônimo Niceno. Além disso, a referência a “patrão da lancha” se deve ao padrinho e protetor de Filinto, João Manuel. O segundo verso em que aparece o sintagma “drogas de antigualha” se deve ao apreço que Filinto nutria pelos arcaísmos, traço marcante de seu estilo no culto aos modelos da Antiguidade e do século XVI, desde o início de sua carreira. Há também, em relação à oposição entre os grupos de poetas, o fato de o *Grupo da Ribeira das Naus* ser a favor da política pombalina, enquanto os membros da *Arcádia*, ao que tudo indica, relutavam em apoiar o governo do déspota esclarecido devido aos contatos que mantinham com a velha nobreza. Isso poderia ser observado na prisão – sob ordens expressas de Pombal – de Correia Garção, em 1771, e sua morte no cárcere no ano seguinte (Cf. TEIXEIRA, 1999, p. 336).

Em 03 de setembro 1758, ocorre um fato<sup>146</sup> que está ligado ao exílio de Filinto, que ocorrerá vinte anos depois. O rei de Portugal, D. José I, era amante de Teresa Leonor, esposa de Luís Bernardo, primogênito do Marquês de Távora e representante de uma das famílias da velha nobreza lusitana, que estava ligado por parentesco às famílias de Aveiro, Cadaval e São Vicente e Alorna. Na data supracitada, ao retornar de um encontro com sua amante, o rei sofre um atentado em que sai ferido por um tiro no braço. Serrão (1996, p. 40) aponta como mentor da conspiração regicida D. José Mascarenhas, mordomo-mor do Paço Real e elevado a duque

<sup>144</sup> À exceção de alguns poemas publicados como as Odes dedicadas à estátua equestre de D. José I e à aclamação de D. Maria I rainha, quando seu pai morreu em 1777, que estão nas *Obras Completas* e que serão apreciadas mais abaixo.

<sup>145</sup> Cf. RUEDAS DE LA SERNA (1995, p. 141).

<sup>146</sup> Sobre a tentativa de regicídio, encontrei informações em apenas dois historiadores. José Hermano Saraiva (1981) em sua *História concisa de Portugal* e Joaquim Veríssimo Serrão (1996) no sexto volume de sua *História de Portugal* tratam do assunto. Outros historiadores consultados, possivelmente devido ao acesso restrito ao processo dos Távoras, ou por conta do contexto – ditadura salazarista – em que escreveram seus trabalhos, não tratam do assunto nas páginas destinadas ao período pombalino, apenas direcionam o recorte historiográfico para as ações administrativas conduzidas no controle do país e sua colônia americana por Sebastião José de Carvalho e Melo, sem tratar das tensões políticas existentes entre este e a velha nobreza.

de Aveiro em 1755. Quando se instauraram os autos do processo de devassa em 1759, todos os membros ligados por parentesco às quatro famílias são condenados e presos sumariamente, sem que se comprove participação no crime.

Essa ala da nobreza, ligada à corte, era rival política de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o futuro Marquês de Pombal – que era visto por aquela como um novorrico, sem educação e modos. Por gozar da plena confiança e apoio do rei, Carvalho e Melo era visto também como um obstáculo limitador dos privilégios da antiga nobreza. Logo, como reação ao ultraje à honra pelo adultério, os Távoras, sob a liderança do duque de Aveiro, conspiraram para matar o rei e assim atingir o seu rival, Sebastião José, livrando-se imediatamente de um desafeto.

Os Marqueses de Távora e seus filhos foram presos e executados sumariamente<sup>147</sup>. A punição dada aos culpados diretos foi um exemplo de como a justiça régia seria implacável<sup>148</sup> com os nobres descontentes com o protagonismo político de Pombal, tal como afirma Saraiva (1981, p. 245): “[...] um atentado contra a vida do rei forneceu pretexto para uma repressão mais ampla e dessa vez mais sangrenta. Foram feitas mais de mil prisões. [...] Um dos condenados era o duque de Aveiro, o mais alto fidalgo do país”.

Além disso, ligou-se a maquinação do atentado aos sermões da Companhia de Jesus – especialmente do padre Gabriele Malagrida (1689-1761), condenado como herege, supliciado no garrote e queimado em auto de fé no Rossio, como consequência do Processo dos Távoras – em que se afirmava ter sido o terremoto de 1755 um sinal da justiça divina para punir os pecados dos cristãos, em clara oposição à explicação racionalista divulgada em folhetos pelo governo.

A repressão às lideranças da conspiração regicida foi brutal e, assim, o Marquês de Pombal e o rei puderam domar a nobreza descontente por ele não possuir um herdeiro masculino, fato que tornava o Marquês de Távora uma opção viável para sucessão dinástica. O Marquês de Alorna, D. João de Almeida Portugal, por ser casado com D. Leonor de Lorena

<sup>147</sup> Há o registro de que um dos membros da família Távora se encontrava – trabalhando na mineração – no Brasil, cujo nome era Carlos Mendonça de Távora e que fora batizado em Souropires, no dia 5 de janeiro de 1748. Para fugir aos braços da perseguição empreendida pelo Marquês de Pombal, Carlos Mendonça de Távora alterou seu nome para Irmão Lourenço de Nossa Senhora e circulou por Diamantina e Caeté, antes de se instalar na região do Caraça. Nessa localidade Irmão Lourenço construiu uma capela, benzida em 1779 – já no reinado de D. Maria Iª – e a deixou em testamento, para a coroa portuguesa – durante o reinado de D. João VI – com a condição de que ela se tornasse uma residência para missionários ou um seminário de meninos (Cf. SARNELIUS, 1953, p. 40-41).

<sup>148</sup> Como afirma SERRÃO (1996, p. 45 [Vol. 6]) “Ainda que brutal, a sentença tinha fundamento na legislação e nos costumes do tempo, que não permitiam atenuantes de brandura para um crime de lesa-majestade. A mesma dureza se aplicava no estrangeiro para casos idênticos”. Para que Pombal aplicasse uma pena tão severa, concorriam a vontade do rei D. José I, vítima do crime, e sua esposa, a rainha D. Mariana Vitória, humilhada pelo adultério real. Estes prepararam a atmosfera para que a sociedade rejeitasse o ato e seus autores.

e Távora, foi encarcerado com seus familiares e teve seus bens confiscados pela coroa. Ele cumpriu prisão na Torre de Belém e depois no forte da Junqueira, enquanto sua esposa e filhas, D. Leonor – depois Marquesa de Alorna – e D. Maria de Almeida – depois Condessa da Ribeira – foram encarceradas no convento de São Félix em Chelas. Eles só foram libertados quando D. José I morreu, em 1777, e o Marquês de Pombal caiu em desgraça com a ascensão ao trono de D. Maria I, que ficaria conhecida pelos epítetos “a Piedosa” e “a Louca”.

No período em que as irmãs Leonor e Maria estiveram confinadas em Chelas, havia se tornado moda a prática dos outeiros poéticos. Eram ocasiões em que poetas apareciam às grades do convento para recitar seus versos e pedir motes para as reclusas. Entre os frequentadores do convento de Chelas, havia poetas da *Arcádia Lusitana* e figuras fora do círculo arcádico, como Filinto – ainda com o pseudônimo de *Niceno* – e seu amigo Sebastião José Ferreira Barroco – que usava o pseudônimo de *Albano*. À época, 1768, o padre de origem plebeia, Francisco Manuel, acumulara fortuna que lhe permitia dedicar muito tempo à criação literária, inclusive participar dos outeiros em Chelas, sempre socorrendo financeiramente as irmãs Alorna, que foram suas alunas.

Nessa época, D. Leonor atribui a Francisco Manuel o pseudônimo de *Filinto*, que ele usará nos quarenta e um anos de exílio. De Francisco, D. Leonor recebe o pseudônimo de *Alcipe*, e sua irmã, D. Maria, o de *Daphne*. À *Daphne*, Filinto dedica seus versos mais enamorados, enquanto seu amigo *Albano* cortejava *Alcipe*. Os atritos constantes entre o *Grupo da Ribeira das Naus*, capitaneado por Filinto, e os membros da *Arcádia lusitana*, com a troca de poemas satíricos, só se debilitaram devido à intervenção de D. Leonor, que nutria simpatia por membros da *Arcádia*. A convivência em Chelas fez com que Filinto estimulasse o talento poético das irmãs.

O namoro entre Francisco Manoel e a reclusa D. Maria de Almeida terminou na década de 1770, enquanto a mudança de governo ocorria após a “*Viradeira*”. Nessa ocasião, o Marquês de Alorna, na prisão, prometia a filha em casamento a D. Martinho de Mascarenhas, filho do Duque de Aveiro, também encarcerado<sup>149</sup>. O casamento arranjado, ao não se concretizar, fez com que se reacendessem as esperanças de Francisco Manoel até o fim do período de clausura de D. Maria, em 1777. Embora Filinto não dedique uma nota sequer em suas obras para registrar a dimensão real de seus sentimentos, D. Maria se imortalizou por versos como os do soneto abaixo – presente no Volume IV, p. 343, das *Obras Completas* de Filinto –, transcritos por Olavo (194-, p. 115):

---

<sup>149</sup> Cf. OLAVO (194-, p. 111).

Qual corrente de lympha cristalina  
 Dos alpestres rochedos debruçada  
 Beija a raiz da faia levantada,  
 Salpica a folha à rosa purpurina;

Já rasgando em meandros a campina,  
 Ora foge, ora volta, ora abraçada  
 C'o pé do tronco amante, remansada  
 Se demora, que Amor assim lh'o ensina;

Tal desce a minha Márcia<sup>150</sup> aquele outeiro,  
 Mais cândida que a espuma da corrente,  
 Vindo a Filinto, seu amor primeiro;

E ora esquiva, ora meiga, me consente  
 Ou nega um beijo, um furto aventureiro,  
 Reclinada em meus braços brandamente.

Paralelamente a esse período de efervescência amorosa e artística, Filinto começa a publicar sob o pseudônimo de *Marcelino da Fonseca Mine's Noot*<sup>151</sup> suas primeiras traduções, como a de *Antígona em Tessalônica*, de Metastasio, e *O cinto mágico*, de Jean-Baptiste Rousseau, em 1768. O poeta adotou essa estratégia para despistar os vigilantes olhares da Inquisição, pronta para expropriar e queimar não só pensadores livres que contrariassem os dogmas oficiais, mas também aqueles que acumulassem fortuna, caso de Filinto – devido à herança do padrinho João Manuel, o que lhe valeu a alcunha satírica de *Niceno, patrão da lancha*. Esta se devia às reuniões do *Grupo da Ribeira das Naus*, na residência oficial do Patrão-mor.

O ano de 1775 traz um estremecimento na relação de amizade entre Filinto e Alcipe. Quando o Marquês de Pombal inaugura uma estátua equestre de D. José I, Filinto, instigado pelo Bispo de Beja, D. Francisco Manoel do Cenáculo, escreve uma ode celebrando o monumento – *Ode à Feliz inauguração da estátua equestre do fidelíssimo rei de Portugal D. José I, no dia 6 de Junho de 1775*. Ao tomar conhecimento desta ode e constrangido pelos socorros financeiros que um padre plebeu prestara às filhas, o Marquês de Alorna – talvez ferido na honra, talvez angustiado pela tortura dos anos de cárcere – tomou-se de um ódio visceral por Filinto.

Ao poeta defensor da liberdade, adepto das lições dos filósofos das luzes, é uma atitude estranha a de consagrar versos ao monumento que eternizaria não só D. José, mas o

<sup>150</sup> Outro pseudônimo usado por Filinto para se referir à D. Maria de Almeida.

<sup>151</sup> Anagrama criado a partir do nome de batismo do poeta, Francisco Manuel do Nascimento.

seu ministro tirânico. Este poema estremeceu a amizade entre Filinto e sua pupila D. Leonor. Concordo com o juízo emitido por Fernando Moreira, acerca desse fato:

(...) Teófilo Braga entende apenas que Filinto está a elogiar a obra feita e não o déspota. Haverá alguma verdade nesta apreciação, mas é nossa convicção de que Francisco Manuel, tal como tantos outros “filósofos” portugueses de seu tempo, julgou Pombal pelas suas obras, pelo efeito das mesmas e nunca pelos processos e métodos que levaram à sua concretização; estamos a falar de meios que justificam os fins e, por isso, concordando e citando António Ferreira de Brito “(...) génios como o de Filinto Elísio esqueceram e omitiram as páginas negras da administração pombalina, com todos os exageros que eram praticados”. (MOREIRA, 2011, p. 107)

Após a queda do Marquês de Pombal, devido à morte de D. José e ascensão da rainha D. Maria I, no período conhecido como “*Viradeira*”<sup>152</sup>, os rumos políticos do país sofrem uma alteração drástica. A herdeira de D. José se notabilizou por promover uma política de reabilitação das vítimas da perseguição pombalina, libertando os presos políticos e restabelecendo seus direitos, em particular, os condenados injustamente no caso dos Távoras. Como afirma Serrão (1996, p. 295) acerca da “*Viradeira*”, a “herdeira de D. José I, mesmo que não o desejasse, teve de sancionar uma política de retaliação, para uns apenas de desagravo pessoal ou familiar, para outros de radical alteração da política em curso”.

Nesse período, beneficiado pela política de desagravo instituída por D. Maria I após a saída de Carvalho e Melo do governo do país, o Marquês de Alorna atuou nas sombras para perseguir<sup>153</sup> o padre plebeu que socorrera suas filhas e havia ousado louvar a figura de D. José e seu ministro em uma ode. Para saciar sua sede de vingança, o Marquês de Alorna empregou todos os meios possíveis, uma vez que a rainha restituíra seus bens e sua posição na nobreza. Sentindo a mudança de ventos na política do reino com a ascensão de D. Maria, Filinto tenta ganhar-lhe o favor, dedicando-lhe uma ode em 1777 – *Ode à Feliz Aclamação da Fidelíssima Rainha de Portugal, a Sereníssima D. Maria I, no dia 13 de Maio de 1777*. Filinto não se limitou apenas a granjear as graças reais, pois também elogiara a figura do Arcebispo confessor real.

Diante do quadro de mudança política abrupta, com o retorno dos frades – distantes nos anos de Pombal como ministro – ao governo da beata rainha, Filinto não se junta à canalha de figuras que se dedicaram a enxovalhar a memória de Carvalho e Melo. Isso fez com que Francisco Manoel ficasse numa situação incômoda, pois ao não participar da canalha

<sup>152</sup> Cf. SARAIVA (1981, p. 255-258); SERRÃO (1996, p. 293-297 [Vol. 6]).

<sup>153</sup> Ou como afirma RUEDAS DE LA SERNA (1995, p. 141), a perseguição promovida contra Filinto viria das leituras dos filósofos franceses proporcionadas à Alcipe durante sua reclusão em Chelas.

detratora de Pombal, se tornara *persona non grata* e alvo fácil para a fúria do Marquês de Alorna. Concordo com Fernando Moreira, quando este afirma que Filinto, embora não concordasse com os métodos empregados por Pombal, os considerasse um mal necessário para engrandecer Portugal novamente – como fora há dois séculos, no ápice das viagens transoceânicas – e sentisse certa gratidão, de fundo condescendente, pela figura do déspota, pois este era “alguém capaz de usar o poder (de modo discricionário, é certo) para atingir o progresso do país” (MOREIRA, 2011, p. 111):

(...) Mais a mais, seria muito cómodo para Francisco Manuel fazer o que tantos outros fizeram após a queda de Pombal, procurando por essa via lavar a face e participar no enxovalho de críticas da Viradeira. Podia, mas não o fez. Porquê? Temos para nós a convicção de que tal se deveu a uma dívida de gratidão que o poeta terá assumido para consigo mesmo, mas que exclui a vertente pessoal; falamos de uma dívida tão forte que lhe fez “esquecer” o quanto a sua faceta revolucionária e homem da liberdade estava em contradição com o despotismo, ainda que iluminado de Pombal, o quanto o seu papel de cantor da liberdade contrastava com a acção tirânica do Marquês nesse domínio. Talvez Filinto visse em alguns aspectos da acção pombalina, com os quais não concordaria, um mal necessário, um meio que justificava os fins. Se fosse um voltairiano, talvez Francisco Manuel, como o filósofo francês, tivesse criticado Pombal; mas o nosso poeta, instruído, é certo, na lição de Voltaire, seguia mais de perto a cartilha de Jean-Jacques Rousseau que conciliava a razão com a paixão e a emoção; e a paixão de Filinto – tal como a do Marquês – era Portugal, uma paixão que via ameaçada pelos homens da Viradeira, pelo regresso dos frades ao poder, pela reinstalação da Inquisição, pelo retorno dos privilégios da nobreza parasita, pela dependência do país perante países terceiros (MOREIRA, 2011, p. 111).

Como consequência da instabilidade em que ficara após a “*Viradeira*”, Francisco Manoel se viu obrigado a fugir da pátria, após a denúncia orquestrada pelo Marquês de Alorna, em 04 de julho de 1778. Essa data seria celebrada por Filinto tantas vezes no exílio. O plano do Marquês contou com o auxílio de um familiar de Filinto, que foi até sua residência capturá-lo para responder ao processo inquisitorial. Aconteceu então uma reviravolta novelesca. O poeta pede a permissão de se vestir adequadamente para ser conduzido aos cárceres da Inquisição. Para conseguir fugir, ele oculta um punhal que usa para matar o traidor e se disfarça de militar para escapar aos vigias do Santo Ofício, que o aguardavam fora de casa. Ele se esconde por alguns dias nas casas de amigos e depois parte disfarçado como marujo em um navio, numa viagem durante um período tempestuoso no mar, para não mais voltar do longo exílio. Filinto chegou à França em 13 de Agosto de 1778.

O denunciante à Inquisição foi o padre José Manuel Leiva – confessor de João da Silva, Cavaleiro da Ordem de Cristo, que convivera com Filinto –, que depôs ao Tribunal do

Santo Ofício, afirmando ouvir de Filinto conceitos heréticos. Leiva afirmou também que Filinto possuía livros de filósofos iluministas franceses, como Rousseau e Voltaire, proibidos na época por incitarem a subversão à ordem do Antigo Regime, em Portugal. Também denunciaram Francisco, tal como consta nos autos do processo inquisitorial, as figuras de Luíz da Silva e Almeida, Antônio Felix Mendes – ex-professor de latim de Filinto – e o amigo do *Grupo da Ribeira das Naus*, Manoel de Sousa.

Acometeu o Santo Ofício também a denúncia feita por sua mãe, velha e demente, Maria Manoel, induzida contra o próprio filho pelo padre que ouvia suas confissões, após este convencê-la de que se assim o fizesse, salvaria a alma de Filinto do suplício no inferno. O padre José Leiva e Maria Manoel foram manipulados pela sanha vingativa do Marquês de Alorna. A apuração dos autos do processo inquisitorial, feita na ausência do poeta, devassou sua vida íntima e lançou sua reputação à lama.

A paternidade não oficial, reconhecida por Filinto, do Patrão Mor não ficou incólume e a transferência dos bens deste à uma sobrinha foi feita pelo Santo Ofício, privando o poeta dos meios para subsistir. A consequente fuga do processo inquisitorial, cujo destino seria a morte no cárcere aguardando julgamento, ou a fogueira num auto de fé, se encontra justificada<sup>154</sup>, mesmo tendo em vista as tentativas de Francisco Manoel de angariar favores de figuras poderosas, que até a morte de D. José ele detestava. O processo inquisitorial, com seus absurdos e calúnias acerca das origens, da intimidade e das supostas afirmações heréticas de Francisco Manoel, foi o verdadeiro obstáculo que o impediu de retornar à pátria.

Com o andamento do processo, Filinto jamais conseguiu obter permissão para voltar seguro à pátria, uma vez que o Tribunal do Santo Ofício só foi extinto no começo do século XIX. Seus pais, conseqüentemente, foram expulsos de sua casa e deixados à própria sorte, e Filinto perdeu a cidadania portuguesa. Passados os anos no exílio, Filinto reconhece ser D. João de Almeida Portugal o manipulador das denúncias que originaram o processo inquisitorial contra ele, referindo-se ao nobre como *Naire* e o *Delator raivoso*, anotando nas odes em que o cita as iniciais M.d.A., que não deixam dúvida.

No início do longo período exilado, Filinto não passa necessidades, pois ainda tem as economias que conseguiu carregar consigo na fuga. Essa situação perdura até a falência do banqueiro francês que administrava seus parques recursos, fato que deixa Filinto na miséria. A peripécia envolvendo a viagem para a França só foi possível graças à amizade de Verdier,

---

<sup>154</sup> O que se pode censurar em Filinto, repetimos, é ter decaído da sua dignidade e da sua coerência, curvando-se em vênias hipócritas diante da rainha e babando-se em elogios servis diante do Arcebispo confessor, para captar as boas graças dum poder que, por razões de composição e de princípios, ele detestava. Mas a fuga está amplamente justificada. (OLAVO, 194-, p. 142)

Curnieu, e outras pessoas que nos seguidos anos de penúria sempre auxiliaram Filinto financeiramente. Este intensifica sua atividade como tradutor para sobreviver, contudo, sua atitude para com a cidade luz depende do estado de espírito, pois ora “exalta Paris, as suas belezas, o fausto e o brilhantismo da sociedade, ora censura o clima ou a língua que não consegue ainda dominar bem”. (REGO, 1962, p. 40)

Em 1783, Filinto publica a tradução da *Pucelle d’Orleans*, de Voltaire, ao mesmo tempo em que se torna professor de português, tendo como alunos Alexandre Sané, Ferdinand Denis e o poeta romântico Lamartine. Adocica o amargo exílio<sup>155</sup> do poeta, o amor nutrido por uma freira, nomeada em seus versos Delmira (Cf. Olavo, 194-, p. 192). Quando o amor se esvai, a angústia gerada pela penúria e a saudade da pátria o deprimem, e o bálsamo desejado é encontrado nos amigos. Testemunha da Revolução Francesa, Filinto vê o início da concretização dos ideais iluministas de liberdade e igualdade entre os homens. Esse espírito de transformação enseja no poeta a composição de uma ode saudando a independência dos Estados Unidos.

A distância da pátria fez com que Filinto se “reconciliasse” com seus desafetos da *Arcádia lusitana*, mesmo Nicolau Tolentino, figura adulatora e servil de D. Catherina de Sousa, esposa do Ministro dos Estrangeiros, Luiz Pinto de Sousa, e inimiga implacável de Francisco Manoel. Olavo (194-, p. 170) a aponta como responsável, devido à influência sobre o marido, da frustração de algumas tentativas de retorno do poeta para a pátria. Em 1790, quando saiu uma publicação das obras de Filinto, D. Catherina fez um poema satírico contra Francisco Manoel, que recebera emendas do padre José Agostinho de Macedo, um dos fundadores da *Nova Arcádia*.

Quando eclode a Revolução Francesa, o Intendente Pina Manique proíbe a circulação comercial em Portugal dos versos de Filinto – cuja renda mantinha o poeta – devido às suspeitas de veiculação da “ideologia francesa”, contestadora da ordem estabelecida. Em 1792, após ver os rumos da Revolução, Filinto parte para a Holanda como secretário do Conde da Barca, então embaixador português, retornando para Paris em 1797. Do período vivido na Holanda, devido ao isolamento, à marginalização, ao temperamento rabugento e à saudade da pátria que constringia o coração, Filinto escreveu poemas pouco amistosos sobre sua estadia nos Países Baixos. Os cinco anos de trabalho na Holanda não deixaram boas

---

<sup>155</sup> Cf. REGO (1962, p. 40): “Estar exilado é morrer aos poucos, lentamente, sob a acção dum mal que vai minando; não se dá pela sua evolução; é um mal-estar indefinido, que se vai acentuando cada vez mais. Nessa altura, um peito amigo, se não cura, atenua grande parte dos efeitos maléficos”.



lembranças na memória do poeta, uma vez que ele se separou da biblioteca que possuía em Paris.

Filinto traduziu o *Oberon* de Wieland em versos – a partir de uma tradução francesa em prosa – e os *Mártires* de Chateaubriand. Até a morte do Marquês de Alorna, em 1803, Filinto vê todas as tentativas de ter seus bens restituídos fracassarem devido ao peso calunioso do processo inquisitorial. Uma vez que o Inquisidor era parente de D. João de Portugal, as tentativas do poeta de comover o príncipe regente, futuro D. João VI, e mesmo o filho deste, o príncipe D. Pedro, se veem desbaratadas. Desiludido, Filinto passa os últimos anos de sua vida doente e em situação paupérrima, depois de ter sido espoliado judicialmente por dois empregados, perdendo os poucos móveis e livros que possuía.

Em 1817, Filinto começou a publicação de suas *Obras Completas* nas oficinas de Auguste Bobée, porém não as termina, pois morre, alquebrado, em 25 de Fevereiro de 1819. A revisão das provas finais da edição de Bobée foi concluída por Francisco Solano Constâncio, médico e amigo do poeta. Seu túmulo, em solo francês, se tornou lugar de peregrinação para os jovens artistas românticos exilados – como Almeida Garrett – devido à disputa da sucessão ao trono entre os partidários de D. Miguel e D. Pedro IV, filhos de D. João VI. Em 1843, os restos mortais de Filinto são trasladados a Lisboa e só ganham túmulo no cemitério do Alto de São João em 1856, quando ele já é uma ilustre figura anônima.

## **2.2 A renovação das letras portuguesas na metade do século XVIII**

Na primeira metade do século XVIII havia a percepção de esgotamento<sup>156</sup> dos valores barrocos na cultura portuguesa e se desejava uma renovação nas artes, nos estudos e na ciência, que colocassem Portugal ao lado da modernidade vivenciada pelas outras nações europeias. Isso se deve ao culto do bom gosto, associado ao da razão, como lembra Gombrich (2013, p. 358): “No século XVIII, as instituições e o gosto ingleses tornaram-se modelos admirados por todos os povos europeus que suspiravam pelo domínio da razão. A arte, na Inglaterra, não fora posta a serviço do poder e da glória de governantes divinos”.

Essa transformação no ideário artístico aconteceu porque a razão do Século formalista – conformada à especulação e à “agilidade no vazio” – cedeu progressivamente terreno à razão do Século filosófico, que se assentou sobre a observação do real. Gradualmente, o século XVIII se tornará o Século experimentalista e as obras literárias serão invadidas pela

---

<sup>156</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 383).

realidade, “deixando de ser *meio de evasão* ou *moralização*, para se tornar *meio de conhecimento*, de *confidência*, de *apostolado*, cada vez mais próxima da Vida”. (Cidade, 1957, p. 141 [grifos do autor])

Como anota Hernâni Cidade em *O conceito de poesia como expressão da cultura* (1957), a percepção desse esgotamento não se deu de forma pontual, mas de forma progressiva, como bem ilustram as críticas feitas por D. Tomás de Noronha, Diogo Camacho – poetas inscritos na antologia barroca *Fênix renascida* – e as de Frei Lucas de Santa Catarina, contra os excessos do formalismo esvaziante gongorista<sup>157</sup>. A reação conduzida pela razão e pelo bom senso se fortaleceu ao longo do século XVIII, à medida que Portugal rompia a bolha escolástica<sup>158</sup> em que estivera preso no século anterior e estreitava contatos com a cultura estrangeira, notadamente a francesa.

Nesse quadro, destaca-se a presença de D. Rafael Bluteau (1638-1734), clérigo fixado em terras lusas desde o fim do século XVII e autor do primeiro *Vocabulário Português e Latino*. Sob a proteção do 4º Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), na Academia dos Generosos, Bluteau apresentava aos frequentadores do círculo as ideias de renovação, especialmente a *Arte Poética* de Boileau, que o Conde traduzia em oitava rima. A tradução de Ericeira só foi publicada em 1818, mas deve ter circulado “entre letrados e poetas, sobretudo em vida do conde, e por consequência em época em que mais oportuno era a sua lição”. (Cidade, 1957, p. 149)

Da lição colhida a partir de Boileau, o trípede Razão, Natureza, Verdade, sustentou a aclimação do gosto francês, predominante na segunda metade do século XVIII, que ressoa nos textos dos pensadores das reformas pombalinas. Ao apostolado de Rafael Bluteau, seguem-se as críticas de D. José Xavier Valadares e Sousa – contidas no livro *Exame crítico de uma Silva Poética* (1739) – ao poema gongórico de José da Silva Souto Maior, o Camões do Rossio, destacando negativamente o uso das metáforas e das hipérboles, sintetizadas na elaboração de um estilo gasto e pouco afeito à verdade física e moral. A Valadares e Sousa sucedem Verney – cujos preceitos serão examinados a seguir –, as dissertações da *Arcádia lusitana* e os preceitos teóricos de Filinto Elísio.

O longo processo que levou ao estouro da bolha escolástica – em que Portugal se isolara, abrindo mão do universalismo conquistado na época dos descobrimentos – se deu a partir do contato e da adoção das ideias francesas desde o final do século XVII. Como fruto desse processo, se pode ver a obra militante do padre, filósofo, teólogo, professor e tratadista,

<sup>157</sup> Cf. CIDADE (1957, p. 142-144).

<sup>158</sup> Cf. CIDADE (1957, p. 145).

Luís Antônio Verney (1713-1792). Verney foi autor de *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal exposto em várias cartas, escritas polo R. P. \*\*\* Barbadinho da Congregação de Itália, ao R. P. \*\*\* Doutor na Universidade de Coimbra.*



Figura 3

De acordo com Rita Marnoto (2010, p. 66), a obra saiu de forma clandestina e foi publicada em três edições com dois volumes. A primeira, com licenças e indicação de Nápoles, 1746, foi apreendida pela Inquisição assim que chegou a Portugal. A segunda, sem licenças, apresenta as indicações de Valença e Antônio Balle, o ano de publicação de 1746, contudo, tendo saído depois dessa data. A terceira edição – uma reimpressão – teria saído em Lisboa, em 1751, com as mesmas indicações da segunda, apenas com a diferença no ano de impressão, 1747.

Os dois volumes são compostos por um conjunto de dezesseis cartas, cada uma delas consagrada a uma área do conhecimento, a saber: I – Língua Portuguesa; II – Gramática Latina; III – Latinidade; IV – Grego e Hebraico; V e VI – Retórica e Filosofia; VII – Poesia; VIII – Lógica; IX – Metafísica; X – Física; XI – Ética; XII – Medicina; XIII – Direito Civil; XIV – Teologia; XV – Direito Canônico; XVI – Regulamentação geral dos estudos.

Verney empenhou seu intelecto e esforços, a fim de contribuir para a reforma educacional necessária, que aproximaria Portugal dos ventos da modernidade – impulsionados pela divulgação das ideias do Iluminismo. Da Itália, onde vivia desde 1736 – após se ordenar padre e se licenciar em Filosofia na Universidade de Évora, e prosseguindo com os estudos

que lhe deram o título de Doutor em Teologia e Direito Civil na Universidade de Roma – Verney toma contato com os princípios teóricos em voga em França e Itália e prepara sua obra monumental para reforma do ensino e da mentalidade portuguesa, a serviço de Pombal.

Verney assina a obra como um frade Barbadinho, isto é, um frade menor Capuchinho – ramo secundário dos Franciscanos –, e a dirige a um professor – membro da Companhia de Jesus – da Universidade de Coimbra, ligado ao Colégio das Artes. Antônio Balle é o editor do manuscrito e exerce o papel de intermediar a circulação das cartas entre seu remetente e seu destinatário. Do editor proviria a dedicatória do manuscrito em tom encomiástico aos Padres-Mestres Jesuítas, ordem importante no controle da educação no período. A ocultação da autoria da obra seria uma estratégia retórica para preservar a identidade e a vida do autor dos braços longos da Inquisição.

A obra foi recebida com polêmica, por seu teor crítico à filosofia escolástica, à didática dos padres jesuítas e aos escritores consagrados – críticas ousadas, mas que não ressoam ainda hoje, sendo possível entendê-las como parte do esforço de Verney para promover um movimento de ruptura com a afetação do estilo barroco. Dentre as orientações propostas, encontram-se a aplicação de juízo crítico na imitação dos antigos, a exigência de verossimilhança na arte e o distanciamento em relação ao uso vazio dos ornamentos e artifícios linguísticos, substituídos por uma linguagem clara e direta. Extravagante, para os padrões machistas e misóginos da época, foi a sugestão de garantia de acesso à educação para as mulheres (no apêndice à 16ª. Carta). Além das orientações reformistas, contribuiu para a constituição da polêmica a ocultação da autoria da obra, que Verney só assumiu em testamento, perto da morte.

Interessa ao estudo aqui desenvolvido a leitura da Carta Sétima<sup>159</sup> para compreender o eco das ideias de Verney sobre a produção poética estimulada durante o governo do Marquês de Pombal – como déspota esclarecido – e mesmo depois, período em que Filinto Elísio compõe sua obra poética. Por isso, a leitura das sessenta páginas da Carta Sétima, cujo conteúdo é consagrado ao estudo da poesia e às questões de estilo para alicerçar uma poética que suplantasse os ideais estéticos do Barroco – ultrapassados naquele momento –, será feita de forma mais detida.

No início da Carta, Verney, sob a máscara do frade franciscano, se exprime a respeito do estado dos estudos consagrados à Poesia em Portugal e em língua portuguesa, alegando

---

<sup>159</sup> Para sustentar a leitura que se fará do texto de Verney, optei por realizar a adaptação da ortografia empregada no texto original setecentista ao padrão atual, mantendo-se os grifos do autor e, quando for necessário, atualizando a regência dos pronomes objeto na frase.

que há a carência de uma arte poética, que esclareça os poetas lusos sobre os princípios de estilo, porque não retóricos<sup>160</sup>, na combinação das palavras para compor imagens de forma harmônica. O defeito observado por Verney na poesia é apenas a tendência de seguir tratados de metrificação de origem espanhola, o que conseqüentemente faz dos poetas lusos meros versificadores, uma vez que nenhum deles tinha escrito uma *ars* que aliasse ao estudo dos versos, princípios de estilo e orientações para usar a linguagem de forma equilibrada, elevada, para não construir ideias ridículas. Confira-se:

Digo, pois, que o estudo dos poetas deste seu Reino e desta sua língua, pouquíssimo me agrada: porque é totalmente contrário ao que fizeram os melhores modelos da Antiguidade e ao que ensina a boa razão. A razão disto é porque os que se metem a compor, não sabem que coisa é compor: onde, quando muito são versificadores, mas não poetas. E disto não queira V. P. melhor prova que ver, que nenhum até aqui se resolveu a escrever uma arte poética portuguesa. Todos se remediam com esta espanhola, que é muito má fazenda. Certo meu conhecido me mostre há tempos, uma manuscrita, mas nada mais era que um compêndio da dita espanhola, em que somente se trata das medidas dos versos e combinações de consoantes, o que está muito longe de se chamar Arte Poética. Onde concludo que ainda não há livro português que ensinasse um homem a inventar e julgar bem e formar um poema como deve ser. De que nasce que os que querem poetar o fazem segundo a força da sua imaginação e não produzem coisa digna de se ver. (VERNEY, 1746, p. 216)

Em seguida, Verney aponta os defeitos da poesia ibérica<sup>161</sup>, devido aos poetas não se guiarem por um princípio de clareza racional na composição de seus textos. Isso se deve à carência de reflexão e ao mau emprego dos conceitos de *engenho* e *juízo*. O engenho estaria por trás da seleção e combinação das ideias para criar um efeito estético que visasse ao sublime, assim como as melhores passagens dos modelos da Antiguidade. O juízo seria a capacidade crítica para julgar a conveniência das ideias escolhidas e unidas nas imagens, para que o poeta não caísse no truque dos artifícios obscuros, o que resultaria numa linguagem cheia de afetações, como o ilustra a seguinte passagem:

[...] De sorte que em nenhuma língua se fazem as reflexões necessárias para ser bom poeta. Antes, praticando-se na Latina, uma sorte de versos feitos à moderna, com muitas sutilezas e conceitinhos; este estilo se difunde nas composições portuguesas com geral dano da poesia.

Duas são as partes que compõem o poeta, *engenho* e *juízo*. Engenho para saber inventar e unir ideias semelhantes e agradáveis. Juízo para saber aplicá-las onde se deve. E nestas duas partes pecam, não só os modernos e medíocres poetas, mas pecaram também ainda os antigos e grandes homens,

<sup>160</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 441-453).

<sup>161</sup> De não terem aprofundado a matéria nascem todos os defeitos da poesia de que se acham infinitos na Espanha e também em Portugal. [...] A poesia não é pecadora: a aplicação é a que a pode fazer condenável se não é reta; e como isto pode suceder tanto na prosa como no verso, daí vem que estes que julgam assim, nunca deveriam escrever em Português. (VERNEY, 1746, p. 217)

nos quais nem tudo é igual como mostram aqueles que criticaram com juízo os antigos. [...] O engenho consiste em saber unir ideias semelhantes com prontidão e graça para formar pinturas que agradem e elevem a imaginação, de sorte que não basta que sejam semelhantes, é necessário que divirtam e arrebatem. [...] Juízo é aquela faculdade da alma que pesa exatamente todas as ideias, separa umas das outras, não se deixa enganar da semelhança e atribui a cada uma o que é seu. Isto pede uma exata meditação e prudência fundada; aquilo só pede uma memória cheia de muitas e diferentes ideias. (VERNEY, 1746, p. 218 [grifos do autor])

O emprego adequado do engenho para estimular a imaginação na criação de imagens, associado ao juízo estético, deveria ter por meta alcançar a beleza fundada na verdade. Esta se alcançaria através da construção de imagens – entende-se por imagens o que Verney designa por conceito – de forma clara e simples, sem a adesão do poeta a ornamentos, ou agudezas de pensamento geradas por jogos de palavras, que poderiam tornar o verso engenhoso, aparentemente, para seduzir um leitor ignorante, mas pobre de sentido.

O par conceitual engenho e juízo, constante na preceituação de Verney, é equivalente ao par *inuentio* (invenção) e *dispositio* (disposição) descrito nos manuais de retórica antigos, como na *Retórica a Herênio*, texto cuja atribuição ao orador latino Cícero é duvidosa. Na *Retórica a Herênio* (2005, p. 55), o par conceitual é definido nos seguintes termos: “Invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a ordenação e distribuição dessas coisas: mostra o que deve ser colocado em cada lugar”<sup>162</sup>. Através da manipulação adequada do engenho, isto é, da *inuentio*, associado ao juízo, ou *dispositio*, o orador/poeta pode conseguir angariar a simpatia do destinatário/leitor.

A preferência pelas agudezas e pela ornamentação vazia se daria pela leitura subserviente das obras dos poetas importantes da Antiguidade – crítica reiterada mais à frente na Carta (Verney, 1746, p. 231) – sem que se fizesse um juízo crítico, separando nestes as virtudes, que deveriam ser emuladas, dos defeitos que deveriam ser evitados. Por isso, quando o poeta abraça a ornamentação do verso – aqui, entende-se uma crítica aberta à poética do Barroco – segue apenas os defeitos dos modelos, sem dar par das qualidades que deveriam lhe chamar a atenção, como deixa claro o trecho a seguir:

Mas a verdade é que um conceito que não é justo nem fundado sobre a natureza das coisas não pode ser belo, porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade. Nem se deve estimar algum, quando não se reconheça nele vestígio de bom juízo. E como os Antigos observaram muito isto, pois neles se observa certa maneira natural de escrever e certa

<sup>162</sup> Cf. RETÓRICA A HERÊNIO (2005, p. 54): “*Inuentio est excogitatio rerum uerarum aut ueri similium, quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributivo rerum, quae demonstrat, quid quibus locis sit conlocandum*”.

simplicidade nobre que tanto os faz admiráveis. Pelo contrário, os que não têm engenho para fazerem que um conceito brilhe com sua própria luz, sem pedi-la emprestada, se veem obrigados a procurar toda sorte de ornamentos e apegar-se a quaisquer agudezas boas ou más, para com elas fazerem figura, e parecerem engenhosos. Nas obras dos Antigos não distinguem o bom nem o mau; abraçam os mesmos erros, como se fossem maravilhas, sem advertirem, que ainda que fossem nossos mestres, não devemos segui-los com os olhos fechados, mas abraçar neles o que não repugna a boa razão.

Deste princípio nasceram aquelas ridículas composições, que tanto reinaram, no século da ignorância, digo no fim do século XVI de Cristo e de metade do XVII e desterradas dos países mais cultos, ainda hoje se conservam em Portugal e nas mais Espanhas. (VERNEY, 1746, p. 219)

A poética Barroca é rejeitada por Verney como coisa ridícula, que já desaparecera em Inglaterra e França àquela altura, mas que ainda persistia, nos estertores, na Península Ibérica. Essa persistência se deveria à carência de boa instrução acerca dos antigos, o que geraria as falhas na composição a partir do engenho, sem o crivo de um juízo crítico formulado adequadamente. A livre imaginação materializada em versos cheios de ideias ridículas é o sintoma do estado mórbido em que se encontra a poesia portuguesa. Estes versos são capazes de agradar apenas aos ignorantes<sup>163</sup>, como se depreende da passagem a seguir:

Se os homens considerassem que coisa era a Poesia, se tivessem bem entendido os princípios dela, se quisessem decifrar em que consiste a beleza e harmonia que nos eleva, quando ouvimos um bom poema, não podiam menos que desprezar todas estas composições que são indignas até dos próprios rapazes. Só os que não sabem que é coisa é engenho se aplicam a estas ridicularias. Desesperando de chegar à majestade dos antigos compositores, não acharam outro meio de serem atendidos, que fazendo ridicularias. [...] Assim são os autores destas Poesias: tem os bons livros, podiam neles observar o que devem e desprezam tudo isto, para seguirem fantásticas imaginações. Onde disse com galantaria um autor moderno, que se a glória de belo engenho se conseguira somente com o trabalho que empregam naquelas ridicularias, ele não queria ser belo engenho, pois era melhor ser forçado da galé, que consegui-lo com tanto custo. E eu acrescento que se estivesse na minha mão, condenaria estes tais Poetas a passarem sua vida fazendo *Acrósticos, Anagramas, Labirintos*, retirados do comércio dos homens e felicitar-se com seus inventos. (VERNEY, 1746, p. 229)

Reiterando as críticas feitas anteriormente ao estado decadente em que se encontrava a poesia portuguesa, Verney direciona sua pena aguda contra o uso feito pelos poetas da mitologia pagã<sup>164</sup> em poemas sagrados e profanos, pois ela teria graça se usada em “um

<sup>163</sup> Cf. VERNEY (1746, p. 230).

<sup>164</sup> Acerca da questão, Hernâni Cidade (1957, p. 156) apresenta o seguinte contraponto à militância exaltada de Verney: “Um artista romântico, por exemplo, repudia a mitologia greco-latina, mas apenas porque nas lendas cristãs encontra, ou revelações do génio nacional, ou a expressão de uma beleza superior. Verney sujeita o problema a outro critério – o critério exclusivo da verdade; o maravilhoso pagão é rejeitado, apenas porque nem na verdade subjectiva da crença comum tem fundamento, de nada lhe valendo o *poder ser belo*, mais belo mesmo de que o cristão – pois que *não é verdadeiro*...” [grifos do autor]

poema burlesco [...] porque só se trata de divertir com a aplicação, mas em um poema sério, é fantasia condenável” (1746, p. 233). No lugar da imaginação greco-latina, Verney propõe que os poetas de engenho brilhante usem coisas da “nossa própria religião que podem suprir todas as ideias dos Antigos” (1746, p. 233), abrindo mão da inspiração dada pelos deuses pagãos e incorporando a que poderia provir de Deus, dos anjos, santos e mesmo dos demônios, representando as adversidades que o homem enfrentaria na vida.

As escolhas defendidas por Verney, como a leitura atenta das virtudes dos modelos, abandono da mitologia enquanto artifício retórico, assim como o pedido de inspiração oriunda dos deuses pagãos – caso em que Verney defende que o poeta crie a partir de sua imaginação – demonstram claramente que a criação a partir de um bom uso do engenho poético não se dará sem o exame crítico dos modelos. Este exame, a essência do juízo crítico acertado, seria construído a partir das leituras de obras críticas como o *De sublime estilo*, de Longino<sup>165</sup>, que os poetas não deveriam ignorar, pois a retórica deveria ter primazia sobre a técnica desenvolvida a partir apenas da leitura.

Verney define a poesia nestes termos: “A poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam; outros a chamam pintura que fala e imita o mesmo que a natureza e com que agrada aos homens” (Verney, 1746, p. 234). A descrição viva só tem valor se estiver assentada numa visão racional, que se volte para atingir a verdade e o belo, através de uma técnica trabalhada a partir da devoção plena do engenho e do juízo crítico, para agradar aos leitores.

Alcançado um terço da Carta, Verney retoma o modelo da divisão de gêneros poéticos, proposta por Aristóteles na *Poética*, e dá suas recomendações até o fim do texto, na página 275. Seguem-se observações de estilo nos empregos que os poetas fazem ao compor exemplos de cada gênero<sup>166</sup> e seus subgêneros. Mais uma vez Verney afirma a importância da retórica para oferecer parâmetros seguros de bom gosto que deveriam pautar a criação de poesia, como quando diz que os poetas influenciados pelo Barroco “não sabem que coisa é Retórica e bom gosto, em matéria nenhuma e como lhe mostrei em minha última carta, e assim, que coisa boa podem fazer na Poesia? Se fazem alguma coisa menos má é porque casualmente sucedeu [...]”. (Verney, 1746, p. 237)

---

<sup>165</sup> Filinto traduziu este tratado a partir do francês de Boileau. O texto encontra-se na edição organizada por Moreira no Volume XI, a partir da página 263.

<sup>166</sup> Aníbal Pinto de Castro (1973, p. 415) faz um comentário interessante acerca dessa passagem no Verdadeiro Método: “Verney não tentou sequer desvendar as profundas raízes da criação literária, estudar a formação e diversificação dos estilos, estabelecer as diferenças que individualizam os gêneros”.



Na mesma passagem, ele propõe que essa ignorância do ofício da poesia pelos seus profissionais resultaria da ignorância mesmo por parte dos mestres de retórica. Essa afirmação é ilustrada com o exemplo do professor de latim que não havia entendido uma pergunta do autor das cartas do *Verdadeiro Método*, quando este havia solicitado àquele que lhe explicasse uma passagem de Virgílio<sup>167</sup>, tema de aula. A deficiência formativa do professor, exposta na sua incapacidade de explicar a razão da escolha do poeta das expressões usadas no texto, seria a causa do não desenvolvimento pleno do engenho do discípulo.

Ao professor de retórica caberia ensinar os princípios por trás da manipulação do engenho para a criação de um estilo elevado, adequado à poesia épica. Verney retoma novamente a ideia que defende desde o princípio da carta, de que o bom poeta é aquele que sabe explorar os recursos retóricos de forma consciente e em seus textos demonstra ter aprendido a partir do exame atento às virtudes e aos vícios dos modelos. Esse estudo propiciaria a construção de exemplares do gênero capazes de seduzir e cativar a atenção dos leitores por meio do uso de imagens verossímeis. Isso é atestado pela seguinte passagem da Carta Sétima:

E, com efeito, o segredo particular da Poesia, principalmente heroica, não o pode conhecer, senão quem é bom retórico. [...] E que outra coisa fazem os Retóricos, quando querem excitar a atenção dos seus ouvintes? Já eu disse a V. P. que esse era o principal artifício das Orações de Cícero e ainda de muitos Oradores da Antiguidade, donde concluo que só um bom Retórico pode fazê-lo. Além disso, os Retóricos recomendam muito que o Orador não diga senão coisas verossímeis, porque com falsidades manifestas, ninguém se eleva. E isto mesmo dizem todos os bons Poetas, antes nada mais cuidam, que representar verossímil, tudo o que propõem. De sorte que, quanto mais se examina a Poesia, tanto mais claramente se reconhece a Retórica. (VERNEY, 1746, p. 237-238)

Verney prossegue seu exame da poesia apontando a pena para os exemplos de Frei Antônio das Chagas, poeta do século anterior, muito conhecido e admirado. Aos defeitos de estilo anotados nos exemplos lidos a partir dos poemas de Chagas, o pedagogo setecentista afirma a seu interlocutor poder aplicar as reflexões apresentadas para “outras obras, não só de autores das dúzias, mas ainda daqueles que se acham joeirados na *Fênix Renascida* e em outras coleções de poemas” (Verney, 1746, p. 244 [grifo do autor]), uma vez, que para notar as deficiências de estilo, esses autores deveriam ser lidos sem paixão, uma postura tipicamente racionalista, condizente com o espírito da época.

Para imitar os caracteres humanos de forma adequada e excitar a imaginação dos leitores, os bons poetas deveriam dominar a Filosofia. Aproveitando o ensejo, para ilustrar os

---

<sup>167</sup> Cf. VERNEY (1746, p. 237).

maus exemplos de poesia portuguesa à época, Verney passa para o exame da poesia lírica e épica de Camões, entre as páginas 253 e 265. Em Camões são apontados “erros” de versificação e construção inadequada de imagens que nada significariam. Estas seriam indícios de um estilo obscuro, não por acaso, exemplos do maneirismo, corrente precursora da poesia barroca. Até os empréstimos latinos<sup>168</sup> – que Camões fizera para usar em *Os lusíadas* – foram alvo de críticas, uma vez que são considerados desnecessários.

Aproximando-se o fim da Carta, que, na verdade, assumiu em boa parte o tom de um tratado, o remetente se despede reiterando o que já havia dito antes sobre a importância da leitura para a formação de bons poetas, desde que estes não se esquecessem do juízo crítico apurado para ler e se prender às virtudes dos antigos. O tom pedagógico fica transparente no seguinte trecho em que Verney explica como deveria ser ensinada a poesia aos jovens com talento:

A Poesia deve-se ensinar em uma escola separada, em que não se trate outra coisa. Examinando primeiro o rapaz, se tinha ou não gênio para a Poesia, lhe perguntaria expressamente se a queria seguir, e quando ele me dissesse que sim; e eu com a experiência visse que tinha propensão para isso, lhe daria uma arte Poética Portuguesa, feita por este modo. Na primeira parte devem-se conter as regras gerais da Poesia e a diversa notícia de poemas, visto que as regras são as mesmas, em todas as línguas, e isto historicamente, porém ornado com algum exemplo. Na segunda parte, deve-se primeiro tratar das diferentes composições Portuguesas e algumas particulares do Reino, e aqui explicar como se forma a Décima, o Soneto etc., apontando um exemplo em cada coisa, notando especialmente a cadência dos versos e o estilo da frase poética. Isto não parece coisa de momento, aos que não são da profissão, mas é de infinito preço aos que entram em semelhante estudo e o profundam. Acham-se mil Poetas que tem veias, mas porque lhes falta a doutrina, pecam contra as leis da arte e não brilham. (VERNEY, 1746, p. 272-273)

Uma vez que Verney entende que a poesia “não é coisa necessária, na República. É faculdade arbitrária e de divertimento. E assim não havendo necessidade de fazer versos, ou fazê-los bem ou não fazê-los, para não se expor às risadas dos inteligentes” (1746, p. 274), percebe-se que os princípios sintetizados estão na prática proposta pelos associados das academias que surgiram em Portugal neste século, a *Arcádia lusitana* (1757) e a *Nova arcádia* (1790), em que os sócios apresentavam seus textos aos demais e os tinham apreciados e debatidos, para que eles se tornassem bons exemplos da poética preconizada no período.

Encerro desta forma a síntese do pensamento de Verney acerca da poesia. Contudo, não seria interessante prosseguir sem retomar o que pensa Aníbal Pinto de Castro, em seu

---

<sup>168</sup> Neste ponto a prática poética de Filinto Elísio se distancia do que propôs Verney, uma vez que aquele segue de perto as pegadas camonianas. Esse fato constitui, a meu ver, um sinal de certa relativização das ideias de Verney na prática poética filintiana.

livro *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo* (1973), sobre a empreitada levada a cabo pelo Arcediago de Évora. Castro vê Verney como um homem de vasta, mas não aprofundada informação cultural, capaz de elaborar uma síntese a partir do contato que teve com as “luzes” na Itália, mas não de criar uma filosofia estética original, pois não colheu “uma compreensão integral das suas mais profundas raízes, concebeu o plano de sacudir o marasmo português com a divulgação dos movimentos ideológicos e estéticos, que sentia fortes e activos para além de nossas fronteiras” (CASTRO, 1973, p. 405). Essa incapacidade criativa transparecia no tom militante com que Verney levou a cabo sua cruzada pedagógica para “iluminar” Portugal àquela altura e colocar seu país a par do que se pensava nas grandes nações, outra faceta da política modernizadora de Pombal.

### **2.3 Princípios da retórica no Neoclassicismo e a poesia encomiástica**

Aníbal Pinto de Castro (1973), em *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*, apresenta os princípios valorizados pela retórica dos poetas neoclássicos, em consonância com as ideias reformadoras propostas por Verney na primeira metade do século XVIII em *O verdadeiro método de estudar*. Como afirma Castro (1973, p. 439), a obra de Verney “oferece um promissor ponto de partida a essa renovação desejada por muitos, dado que, lavrando em tom polêmico uma inexorável condenação da literatura barroca, lança as bases de uma teoria destinada a servir de fundamento a outra capaz de a substituir”.

O quadro estabelecido por Castro engloba as ideias de Verney, sua ressonância na legislação educacional pombalina e os esforços empreendidos para adaptar as necessidades de estudos ao que se exigia, como o demonstram as adaptações dos Antigos para favorecer o desenvolvimento dos estudos da Retórica, a importância das atividades da *Arcádia lusitana* e seus associados, assim como a obra de três padres que lançaram os matizes estéticos subjacentes à produção poética da segunda metade do século XVIII: José Caetano de Mesquita e Quadros, Francisco José Freire e Francisco de Pina e Melo.

A teoria estética proposta a partir da cruzada pedagógica promovida por Verney e sua militância pela renovação artística e de mentalidade em Portugal – assumindo uma das facetas das reformas instituídas pela política pombalina –, modelou o ensino da Retórica que perdurou até o início do século XIX. De acordo com o espírito antijesuíta de Pombal, que associava aos inicianos a decadência do bom gosto literário nacional – devido ao método pedagógico que seguiam no ensino secundário, pouco afeito a críticas e às tentativas

de modernização –, se propôs uma remodelação no ensino de Retórica e na importância que ela teria socialmente. Essa regulamentação se deu através da publicação de um alvará régio em 28 de Junho de 1759.

Esse dispositivo legal propunha a adoção de um classicismo renascentista “renovado e simplificado”, adaptável aos novos tempos, sem ignorar todos os avanços da crítica posteriores ao século XVI, a fim de sanar os males causados pela pedagogia esgotada da Companhia de Jesus e do mau gosto que esta instituía nas letras portuguesas. Para isso, o alvará de D. José I lançou mão da mesma premissa adotada em 1756 no emblema da *Arcádia lusitana, inutilia truncat* – poda as inutilidades –, para substituir o gosto apodrecido do estilo barroco. Por isso, foram instituídos cursos regulares de Retórica em todas as cidades e vilas do reino, e o domínio de conhecimentos retóricos se tornou requisito obrigatório para inscrição em qualquer das Faculdades Universitárias. Castro (1973, p. 589) assinala que essa obrigatoriedade e a difusão do ensino de Retórica ao longo da segunda metade do século XVIII seriam responsáveis pelo surgimento tardio do Romantismo em Portugal.

Preconizava-se então o ensino de Retórica voltado para os alunos que já tivessem sido instruídos em latim e em grego, através do estudo dos conceitos importantes, da leitura dos autores canônicos e de como estes haviam empregado aqueles na elaboração de suas obras. O objetivo central dessa pedagogia das “luzes” era fornecer uma educação prática e tornar a Retórica o meio para que se atingisse uma expressividade clara, correta e capaz de convencer o interlocutor. Por isso, nas aulas, trabalhava-se com manuais, tais como uma adaptação francesa da *Institutio Oratoria* de Quintiliano, feita por Rolin (1715), a *Instrução para as escolas de Retórica de Turim*, de Bernardo Andrea Lama, excertos do *L’art de parler* (1688), de Bernard Lamy, os *Fundamenta styli cultioris* (1709), de Joannis Gottlieb Heinecius e a *Rhetorica ecclesiastica* (1576), de Frei Luís de Granada. Esperava-se que os alunos desenvolvessem as habilidades discursivas necessárias para praticar a eloquência particular e sagrada, assim como a oratória forense.

Além da carga teórica, os professores deveriam trabalhar com atividades práticas que versassem a composição de narrativas breves – em latim e em português –, passando depois aos elogios de pessoas notáveis, discursos do gênero deliberativo e do judicial. Os exercícios deveriam ter seus tópicos tomados de autores canônicos e, posteriormente, a produção dos discentes seria comparada aos modelos para se verificar os erros e os acertos. Também deveria o professor trabalhar com elementos da Poética, que era vista como uma Retórica ornada, a partir de excertos de autores modelares para cada gênero, sendo, contudo, o

exercício de composição poética facultado para aqueles que sentissem a chama do gênio arder em si.

Com o passar do tempo houve a adesão dos colégios religiosos às propostas defendidas pela reforma educacional pombalina. Esta propunha a vinculação da retórica à formação do cidadão, numa perspectiva classicizante, que fica clara a partir do que afirma Castro (1973, p. 598):

Toda a fundamentação dessas teorias assenta, como é sabido, numa sólida base clássica. A harmonia, o equilíbrio e o sereno repouso dos prosadores, formados à luz do modelo ciceroniano, representavam, aos olhos dos nossos teorizadores da segunda metade do Setecentos, um ideal de perfeição a atingir, bem diferente da embriaguez eufórica do conceito e do estilo barrocos. Várias vezes temos sublinhado o embevecido acatamento com que então se sobrevalorizava a prosa modelar dos autores renascentistas. Semelhante movimento regressivo se verifica nos domínios da teoria: oblitera-se a obra de Aristóteles, o nune tutelar da estética barroca, para se caminhar ao encontro das fontes consideradas mais puras de Horácio, na Poética, ou de Cícero e Quintiliano (sobretudo o segundo) na Retórica.

Por isso há a profusão de adaptações da obra de Quintiliano a partir de 1759, que se torna a base para os estudos clássicos de Retórica e eloquência. Esse resgate da doutrina clássica se deu do ponto de vista da leitura que os franceses faziam no século XVIII<sup>169</sup>.

Seguindo a senda aberta por Verney, não se pode esquecer de salientar o papel decisivo dos membros que se agremiaram em torno da *Arcádia lusitana* (1756), fundada por três bacharéis em Direito, de ascendência burguesa, que depois tentariam concorrer ao alto funcionalismo judicial. Como salientam Saraiva e Lopes (1985, p. 638), os árcades lusitanos tiveram entre suas fileiras magistrados e outros funcionários, complementados por clérigos e um ou outro nobre de sangue.

A *Arcádia lusitana* contou com reuniões entre 1756 e 1774. Seguem os nomes dos poetas que fizeram parte da agremiação e seus respectivos pseudônimos<sup>170</sup>: Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), *Elpino Nonacriense*, Teotônio Gomes de Carvalho (1728?-1800), *Tirse Minto*, e Manuel Nicolau Esteves Negrão<sup>171</sup> (?-1824), *Almeno Sincero* (fundadores). Além deles, tomaram parte na agremiação Pedro Antônio Correia Garção (1724-1772), *Córidon Erimanteu*, Domingos Reis Quita (1728-1770), *Alcino Micénio*, Manuel de

<sup>169</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 605).

<sup>170</sup> Segui o registro dos pseudônimos dos poetas árcades de acordo com o *Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses* (1999), editado por Adriano da Guerra Andrade.

<sup>171</sup> Poeta de biografia cheia de lacunas, como registra Inocêncio de Oliveira Silva (1862, p. 69).

Figueiredo (1725-1801), *Licíadas Cíntio*, o padre Francisco José Freire (1719-1773), *Cândido Lusitano* e o padre José Caetano de Mesquita e Quadros (1726-1799), *Metatésio Cilênio*<sup>172</sup>.

Fazia parte do projeto estético da *Arcádia* o resgate da poesia dos excessos do barroco, sem menosprezar a prosa e a eloquência<sup>173</sup>, que, como se postulava, deveria ser exercitada por seus participantes para se alcançar o bom gosto desejado. Os discursos de Correia Garção e Cruz e Silva cobravam de seus confrades os estudos necessários para a restauração da Poesia e da Eloquência, através da imitação regrada e racional dos Antigos<sup>174</sup> – fonte dos modelos que deveriam ser recriados<sup>175</sup> na literatura vernácula – e da criação de um sistema doutrinário coletivo para avaliar os trabalhos de todos, dando descanso às Musas<sup>176</sup>. Apesar dos apelos de Garção, os árcades revelaram uma propensão negativa ao trabalho teórico, e a Retórica não mereceu a honra de ser tratada especificamente nas reuniões da agremiação.

A teorização proveio dos professores de retórica que faziam parte dos quadros da *Arcádia*: os padres José Caetano de Mesquita e Quadros e Francisco José Freire. Mesquita e Quadros atuou como professor no Colégio dos Nobres e depois no Seminário Patriarcal de Santarém. Ao longo de sua carreira docente, como protegido e fiel escudeiro de Pombal, produziu uma obra teórica, como se percebe a partir dos seus *Apontamentos sobre o estudo da Rhetorica* (texto manuscrito em códice que existe na Biblioteca da Universidade de Coimbra), *Introdução ao estudo da Rhetorica* (existente como manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa) e *Compendio ou tratado de Rhetorica* (existente também como manuscrito na BNL, apresentando texto similar ao anterior). Apenas em 1795, ele publicou as *Instruções da Rhetorica e Eloquencia dadas aos Seminaristas do Patriarcado*, que apresenta o conteúdo adaptado de suas aulas para a formação dos futuros sacerdotes.

Sua obra teórica assumiu uma faceta eclética, tentando conciliar a lição dos Antigos e a dos Modernos, em alguns passos apresentando traduções parafrásticas de Rollin, presentes nos *Apontamentos* e na *Introdução*. De forma geral, Mesquita e Quadros apresenta ideias muito próximas das de Verney<sup>177</sup>, que manteve quase sem alterações até praticamente o fim do século. Contudo, como ressalta Castro (1973, p. 614), a postura conservadora e servil de

<sup>172</sup> Conforme registra Inocêncio de Oliveira Silva (1860, p. 283) em verbete consagrado ao padre Mesquita e Quadros.

<sup>173</sup> De acordo com Jorge A. Ruedas de la Serna (1995, p. 17), os árcades, além do conhecimento de retórica e da apuração dos critérios determinantes do bom gosto, deveriam também praticar a poesia panegírica, pois elogiar as ações dignas do rei significa elogiar a pátria, neste contexto. No século XIX, elogiar a pátria se tornará sinônimo de elogio aos fundadores do Estado Moderno e a pátria não está mais encarnada na figura do rei, mas disseminada nos indivíduos que compõem o corpo da nação.

<sup>174</sup> Cf. CIDADE (1957, p. 158-160).

<sup>175</sup> Cf. MOREIRA (2011, p. 24).

<sup>176</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 609); RUEDAS DE LA SERNA (1995, p. 19).

<sup>177</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 616-628).

Mesquita e Quadros não lhe permitiu ir além de suas fontes nacionais e estrangeiras, e não é de se admirar que de seus apontamentos teóricos, ao fim do Setecentos, ainda salte à vista a querela entre Antigos e Modernos – que já havia ocupado o debate no século anterior na França –, enquanto no resto da Europa o Romantismo já começara a surgir.

Com relação à obra teórica de Francisco José Freire, destaca-se uma *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* (1748) e a tradução que este fizera da *Arte poética* (1758) de Horácio. Teixeira (1999, p. 214) alude em posição contrária a Castro (1973), que os esforços empreendidos por Freire desde a composição de sua *Arte Poética* visavam, de acordo com o espírito enciclopedista da época, mais a constituir um compêndio de estudos, com informações atualizadas para a formação dos jovens poetas portugueses, do que criar propriamente uma teoria poética nova. Isso seria fruto de uma visão utilitária, pois ele se baseia nos recortes que Luzán, em seu *La Poética o Reglas de La Poesía em General y de Sus Principales Especies* (1737), fizera sobre o *Della Perfetta Poesia Italiana* (1706) de Muratori, além do fato de que também não circulava ainda na época a noção de originalidade como reflexo de uma psicologia individualizada.

À lição de Horácio, Freire acrescenta, ao desenvolver suas *Máximas sobre a arte oratória* – obra alinhada à política educacional de Pombal –, o caudal dos Antigos. As trinta máximas em que ele propôs organizar sua obra são enfeixadas por 16 excertos de Quintiliano, oito de Cícero – a primeira máxima tomada do *De claribus oratoribus*, as demais do *De oratore* –, dois de Platão – uma máxima tomada do *Górgias* e outra do *Fedro* –, dois de Plínio, um de São João Crisóstomo e um de Aristóteles – tomado da *Retórica*. De acordo com Freire, o trabalho proposto pela Retórica para formar os cidadãos partia da junção do gênio natural do indivíduo e do estudo dedicado dos Antigos. Além disso, o conhecimento da natureza e da experiência concorria para solidificar a obediência às regras. Claro, esta não deveria ser cega, pois aniquilaria a naturalidade da elocução, fazendo com que o orador/poeta cedesse à artificialidade, tão condenada na poética barroca.

Logo, a liberdade deveria acompanhar a naturalidade expressiva, ponto em que Freire diverge de Verney, pois um orador/poeta preso às regras aprendidas com a técnica seria incapaz de agradar e, conseqüentemente, comover o auditório, a quintessência da eloquência. O equilíbrio entre liberdade e o respeito às regras, matrizes da naturalidade, seriam o primeiro requisito para se produzir o deleite no público ouvinte. O segundo proviria da novidade surgida a partir da maneira como o orador modelaria a estrutura discursiva, sem esquecer a naturalidade. O terceiro seria oriundo da novidade das razões, isto é, das provas confirmatórias, que deveriam ser capazes de seduzir o ouvinte judicioso devido à

popularidade, sendo capaz de criar um estilo novo, depurado de afetação, permeado de elegância e beleza formais.

Um estilo doce e claro sem abusar do ornato retórico, importante “não só pelo seu contributo para suscitar o agrado e, portanto, convencer o auditório, como para esconder a solidez da estruturação lógica do discurso, da qual o seu racionalismo não podia prescindir” (CASTRO, 1973, p. 637). Teorizador de envergadura modesta, Freire soube fugir de uma visão dogmática, calcada na mística racionalista, e soube acolher alguns elementos da crítica francesa da época, como a valorização da variedade, da naturalidade discursiva e da liberdade de criação, para estimular o *delectare* no público ouvinte. Essa postura aponta os indícios que sustentariam a acolhida de um pré-romantismo, que só não se inicia ainda no século XVIII em Portugal devido ao forte prestígio de que a Retórica clássica ainda gozava.

De acordo com Ivan Teixeira (1999, p. 248-251), é interessante a noção de imitação proposta por Freire em sua *Arte Poética*. Distanciando-se um pouco de Aristóteles e se aproximando de Platão, Freire propõe que a imitação pode ser de dois tipos, uma voltada para o universal (fantástica) e outra voltada para o particular (icástica). Ao contrário do que pensa o Estagirita, Freire concebe a imitação icástica como aquela que teria por objeto a verdade, algo que não seria exclusividade da história, sendo, portanto, natural glosar em versos fatos ou eventos comprovados historicamente. A imitação icástica seria a base para a poesia encomiástica do século XVIII, como *Lisboa Reedificada* (1780) de Miguel Maurício Ramalho.

A imitação fantástica trataria de algo verossímil, dando a primazia à fantasia na elaboração da fábula, e trabalharia sobre a noção de arquétipo, protótipo. O poeta clássico não se limitaria a transpor dados da experiência pessoal ou coletiva para o universo ficcional. Ele disporia das tópicas de acordo com a conveniência do gênero escolhido, atendo-se aos caracteres que pretende representar através da imitação. A grande diferença entre os dois tipos de imitação é que a icástica retira sua matéria da tradição dos textos históricos, que registraram a experiência singular dos indivíduos e que a perpetuaram como esquemas do gênero historiográfico. Por isso, a literatura do Setecentos registra os dois tipos de imitação, especialmente a icástica nos exemplos de poesia encomiástica.

Completada a leitura amparada por Castro (1973) e Teixeira (1999) acerca da teorização de Cândido Lusitano, exposta anteriormente, resta por fim tratar da teorização de Francisco de Pina de Sá e de Melo (1695-1773). Ele foi padre, professor de retórica e mais velho que os acadêmicos da *Arcádia lusitana*. Marginalizado por estes, devido à sua teorização conciliatória entre os estilos barroco e neoclássico, Pina e Melo produziu uma *Arte*



*poética* (1765) e um tratado de retórica, o *Teatro da eloquência* (1766). Suas obras apresentam uma teorização acerca da construção do discurso de substrato clássico, sem aderir ao radicalismo anti-barroco. Isso permitiu-lhe adotar uma postura eclética na seleção dos autores modelares que citou no seu *Teatro da eloquência*, reservando espaço aos Antigos, aos quinhentistas (em especial, Camões) e aos poetas e prosadores barrocos, como exemplos de bom gosto. Castro (1973, p. 650) afirma o seguinte sobre Pina e Melo, a partir do que pensa Jacinto do Prado Coelho:

Alheio ao partidarismo estreito e algo iconoclasta que caracterizara a reação anti-barroca, numa espécie de querela entre Antigos e Modernos, reduzida à escala nacional, e menos deslumbrado pela luz fria do racionalismo setecentista, que assumia foros de Evangelho para os teorizadores de Retórica orientados pela reforma pombalina, Pina e Melo vai, através de sua exposição, conservar do barroco certos aspectos que não-de oferecer, anos mais tarde, o terreno propício, onde irão germinar os primeiros sintomas do pré-romantismo português.

[...] Perduravam no espírito do Autor as três finalidades clássicas da eloquência. O ornato retórico, embora sujeito aqui à função de *docere*, não deixava de visar com especial cuidado o *delectare* e, sobretudo, o *movere*. (COELHO *apud* CASTRO, 1973, p. 650)

Pina e Melo não só adota as três finalidades da eloquência, como organiza a estrutura convencional dos tratados desenvolvidos pelos jesuítas – ordem em que ele se formou –, distanciando-se, contudo, da fria sobriedade eleita pelos árcades como norma, ao valorizar a amplificação – usada como recurso persuasivo sobre a audiência –, indício em suas ideias de um substrato barroco. Por isso, o conceito de imitação de Pina e Melo partia do princípio de que se imita sucessivamente, como o ilustra a seguinte passagem do *Teatro da eloquência* (1766):

Toda a portentosa variedade, de que o Mundo se compõe, é uma sucessiva *Imitação*, ou da Natureza ou da Arte. A mesma Sabedoria Divina, para sair à luz, como uma das grandes obras de sua Onipotência, qual foi o homem, se valeu da *Imitação*, sendo o mesmo Deus o exemplar e o homem o exemplo, pois o fez à sua Imagem e semelhança. (PINA E MELO *apud* CASTRO, 1973, p. 654 [grifos do autor])

Assim, Pina e Melo estabelece uma cadeia de imitação que proviria de Deus ao criar o universo imitando sua essência, passando por figuras como Adão, que imitou a natureza ao nomeá-la, no que é seguido por Tubal, filho de Noé, que imita a natureza para criar arte. Tubal, por sua vez, seria imitado pelos gregos, que foram imitados pelos latinos, e estes, por fim, foram imitados pelos Modernos. Esse aspecto por si só já demonstra que Pina e Melo, ao contrário de Mesquita e Quadros e Freire, se distanciaria do rumo proposto por Horácio,

mantendo-se mais próximo das teorizações do século anterior. Assume especial relevo em sua teoria a reabilitação da agudeza – tão condenada por Verney nas páginas das cartas do *Verdadeiro Método* – enquanto componente necessário para estimular o deleite, sem que se perdesse o equilíbrio. Caso este fosse perturbado, o orador haveria fracassado. Ao terminar seus apontamentos sobre a importância histórica da teorização de Pina e Melo, Castro (1973, p. 659-660) afirma o seguinte:

Em nossa opinião, o maior significado deste compromisso que procurámos demonstrar não reside no possível contributo de Pina e Melo para a formação do cânone estético do neoclassicismo. Esse trabalho estava, por assim dizer, concluído, graças à ação pedagógica das escolas régias ou religiosas e à atividade disciplinadora da *Arcádia*. O grande interesse de sua teoria reside em que aqueles mesmos valores estéticos por ele herdados do barroco permitem uma talvez inconsciente mas muito importante preparação do terreno, onde as novas opções do pré-romantismo irão encontrar muito em breve benévolo acolhimento, para se desenvolverem e, com o tempo, frutificarem.

A importância da teorização oferecida pelos padres Mesquita e Quadros, Freire e Pina e Melo não reside na pouca originalidade de suas idéias, que devem muito aos autores que fizeram parte da formação dos três. Ela reside no preparo do terreno que os dois primeiros fizeram, enquanto agremiados da *Arcádia lusitana*, para suprir e regular a lacuna que não foi preenchida pelos outros sócios, estabelecendo critérios que visavam atingir o bom gosto, assentado no equilíbrio, na elegância e na clareza, embora resvassem na *secura expressiva*, devido à repulsa radical ao artificialismo da linguagem seiscentista. Pina e Melo, ao assumir uma postura eclética – sem rejeitar por completo sua formação barroca, nem cair no extremo oposto – devido ao culto da razão, resgatou a importância do ornato e da agudeza a fim de garantir o deleite do público. Sua teorização abre passagem para que apareça a fantasia – enquanto auxiliar da razão inicialmente –, que depois alcançará a primeira posição, enquanto motor da criação literária, deixando a imitação de lado e conseqüentemente ressaltando a função de comover<sup>178</sup> o público.

Tendo em vista o quadro teórico aqui sintetizado, que foi de conhecimento amplo durante o século XVIII pelos poetas que aderiram à poética neoclássica e rejeitaram os excessos gerados pelo artificialismo do Barroco, examinarei duas odes de Filinto Elísio que ilustram a preocupação dos poetas desse século com a Retórica polida e com o louvor destinado à figura do governante. O primeiro texto lido será a ode destinada para celebrar a estátua equestre de D. José I (Filinto Elísio, 1999, p.167-171) e o segundo a ode em que o

---

<sup>178</sup> Cf. CASTRO (1973, p. 669).

poeta saúda a aclamação de D. Maria I (Filinto Elísio, 1999, p. 119-122) à posição de rainha após a morte do pai, ambas presentes no Volume V das *Obras Completas* de Filinto, organizadas por Fernando Moreira a partir da edição feita na França por Auguste Bobée no início do século XIX. Antes de apresentar o texto, seria de bom grado apresentar uma reprodução fotográfica da estátua de D. José presente na Praça do Comércio em Lisboa:



Figura 4 – Estátua equestre de D. José I



Figura 5 – Detalhe – *O Triunfo*

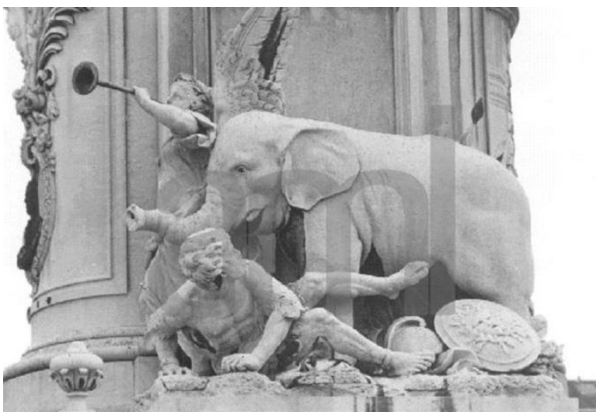


Figura 6 – Detalhe – *A Fama*



Figura 7 – Detalhe – Medalhão<sup>179</sup>

Apresento a ode de Filinto dedicada à inauguração da estátua equestre de D. José I. Mantiveram-se as notas de rodapé do autor e do editor ao texto e optei pela numeração dos versos, procedimento adotado na ode seguinte:

<sup>179</sup> Este medalhão com a efígie do Marquês de Pombal voltada para o Rio Tejo fazia originalmente parte do conjunto escultórico. Após a ascensão de D. Maria, ele foi retirado e só retornou para o seu lugar em 12 de outubro de 1833, durante o Governo Liberal.

## ODE

## À FELIZ INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA EQUESTRE DO FIDELÍSSIMO REI DE PORTUGAL DOM JOSÉ I.º

No dia 6 de Junho de 1775<sup>180</sup>

---

Non imerenti marmoribus super  
 Ex aere signum Lysia consecrat;  
     Josephus ille est quem sonoro  
     Per populos agit ore Fama;  
 Coelo inserendus sic Patriae Pater  
 Princepsque terris incolumis diu  
     Spectetur, aeternumque regnet  
     In domina, Reparator, Urbe.<sup>181</sup>  
 Ant. Mathevon de Curnieu.

---

As correntes auríferas, que entorna  
     Da urna undosa o Tejo,  
 Na estrada, que soberbas enfiavam,  
     Se represam de assombro  
 Ante a praça vaidosa de Ulisseia.                   05

Qual via o flavo Tibre laureado,  
     Na septícole Roma,  
 De Anciãos Heróis magnânima estátuas,  
     E honrando-lhe as virtudes,  
 Beijava as bases dos ufanos bronzes,<sup>10</sup>

Não dá glorioso nome o Ócio brando:  
     Por íngremes atalhos  
 Rompe o Varão altivo, que procura  
     Ter fama encanecida,  
 Que se ouça nos vindouros mais distantes.   15

Assim os Décios, pródigos da vida,  
     E os Cecrópios Monarcas  
 Pela Pátria animosos se votaram;  
     E, em pacífica empresa,  
 Assim lidou Sólon, assim Licurgo.               20

O radiante esplendor da Majestade

---

<sup>180</sup> Esta Ode, que foi feita, e mandada imprimir para o dia da tal função saiu da imprensa tão deformada que eu mesmo a não reconheci. Louvores dados sejam a quem me fez essa mercê. Foi fortuna minha, ficar-me na pasta o borrão, pelo qual a tirei a limpo, tal qual ela aí vai, na Confraria das outras penitentes de açoute, arrastando os grilhões da minha ignorância, pelas praças, e ruas da censura. [nota do autor presente na edição das *Obras Completas* (1999), p. 167 (Vol. V)]

<sup>181</sup> Ao não imerecido, do mármore acima / Estátua de bronze consagra a Lísia; / É José, o afamado, com boca / Sonora a Fama o impele às gentes todas; / Assim haverá de se por, no céu, Pai / da Pátria e Primaz salvador seja visto / e nas terras eterno governe, / Restaurador na régia capital. [tradução minha, para a epígrafe de Curnieu, amigo francês de Filinto que vivia em Portugal antes do poeta se exilar na França]

Acaba c' o Reinante:  
 Só apesar dos anos brilha egrégio  
 Seu nome, saudoso,  
 Se ele o soube esculpir em almas nobres,25

No côncavo da Tuba Mantuana  
 Ondeiam hoje ainda  
 Do pio Herói os sempre claros feitos;  
 E, na santa Solima,  
 Guerreia ainda o Capitão ilustre. 30

Sim: dignos Filhos do imortal Tonante,  
 Vós demandais meus versos.  
 Eis solto a voz, eis lanço mão da Lira:  
 Do bifrente Parnasso,  
 C'os dons das Musas, vos farei eternos.35

Dai lugar, Antoninos, e Trajanos,  
 Ao novo Pai da Pátria;  
 Com arrojado salvo o vau transpondo  
 Do Tártaro invejoso,  
 José, deixa após si os Alexandres. 40

José magnânimo entre vós sublime,  
 Entrando gosta o néctar,  
 E na aula marchetada alto repousa.<sup>182</sup>  
 As Musas apressadas  
 A festejá-lo com os Hinos correm.45

A Fama com cem línguas pregoeiras  
 Atroa o azul convexo.  
 As Virtudes se alegram, se gloreiam  
 No bem medrado Aluno  
 Da sua sapiente, alma doutrina. 50

Todo o Templo do são Merecimento  
 Se alvoroça, e revolve:  
 Em tropas, uns aos outros se perguntam,  
 Os Varões excelentes,  
 Quem da tanto rumor ao manso templo? 55

Erguem-se do alto assento, os degraus descem,  
 Amiudando os passos,  
 João segundo, Manuel afortunado  
 O justo Pedro,  
 O grão Dinis, os bélicos Afonsos. 60

Musa, que ao brando Orfeu, no fausto Oriente,  
 Em braços acolheste,  
 E a voz suave, douta modulaste,

<sup>182</sup> “*Hac arte Pollux, et vagus Hercules / enisus, arces attigit ígneas: / Quos inter Augustus recumbens / purpureo bibet ore nectar*”, Horácio, ode, 3.3, versos 9 a 12. Nota do autor, presente nas *Obras Completas* (1999), p. 169, que traduzi da seguinte forma: Deste modo Pólux e o errante Hércules / elevados alcançaram cidades ardentes: / Augusto ente os dois reclinando-se / bebe néctar nos lábios purpúreos.

- Sustém meu canto agora,  
Move na lira a trepidante dextra. 65
- Alto Varão, de respeitada frente,  
Os graves passos move  
Ao novo Semi-deus encaminhado,  
É João Quinto, o Grande,  
A quem escuta o Valoroso Filho. 70
- “Fizeste o que não pude. Cinge o louro,  
Que o Deus, que aqui nos rege,  
Guardado tinha para quem, com brio  
Os monstros aterrassem,  
E à virtude, e à Ciência Altar erguesse. 75
- Dos ditosos Vassallos Rei ditoso,  
Abre virtuoso exemplo  
Para a tua Nação, para as estranhas;  
E longas eras vive,  
Adorado dos Bons, dos Maus temido”. 80
- Assim disse: e Minerva que honrar traça  
O Herói do seu ensino  
Depõe a desgrenhada Égide torva;  
Ligeira Divindade  
Dá dois passos, e à porta Empúrea aponta. 85
- Numa áurea nuvem eis desce ao rico leito,  
Em que o Tejo recosta  
A verde testa do diadema ornada,  
E às Tágides, que escutam,  
Sob’rana ordena heroicos labores. 90
- “Tu, nas (que eu te ensinei) telas falantes  
Recamarás, Lágea,  
De José Pio a provida Abundância;  
O paternal carinho,  
Com que acudiu à lúgubre Lisboa;95
- Quando rasgado o seio em mil voragens,  
De flamívomo alento,  
De Vulcano, e Neptuno acometida,  
Tremeu nos duros eixos,  
E de cinza alastrou a coma de ouro. 100
- Quero que tu, Olmida, noutro quadro  
Mo bordes destemido,  
Calcando com pé firme asp’ros abrolhos  
De malévolos Embustes:  
Saia radioso do vencido assalto. 105
- E Tu, que em imitar-me te assinalas;  
Dextríssima Orítia,  
Co’ a sábia agulha as cores enleando

Tira na tela<sup>183</sup> ao vivo  
A Ciência, voltando aos Reinos Lusos;110

Os Liceus despejados de quimeras,  
E de inúteis ambages;  
A clara luz no centro desaparzida  
Dos penetrais escuros  
Do recôndito estudo, emaranhado. 115

Vós dareis alma à seda auri-mesclada,  
C'os duradouros feitos,  
Enquanto eu a mim tomo a empresa altiva  
De inspirar novos cantos,  
De novo Augusto, a novos Mantuanos". 120

Começarei a análise, meu caro leitor, pelas imagens e alusões presentes no conjunto de estrofes. A primeira estância abre o poema com a imagem de águas douradas que transbordam o rio Tejo – uma referência ao caos causado pelo terremoto de 1755 em que Lisboa foi inundada pelas águas do rio que a atravessa – e se detém ante uma praça em Lisboa, por alguma razão não apresentada ainda. Nessa estância aparece uma ocorrência de hipérbato, figura de estilo bastante recorrente no texto devido ao desejo filintiano de emular o estilo horaciano, alatinando o verso em português que, se desfeito por razões didáticas, deixaria o segundo verso da seguinte forma: “o Tejo da urna undosa”.

A segunda estância é aberta com uma comparação do Tejo ao louro rio Tibre, celebrado em Roma, cidade que homenageia seus heróis com estátuas – por conta de suas virtudes – assentadas em bronzes orgulhosos. Para ser digno de memória através da representação da imagem, o homem deveria ser autor de feitos memoráveis, o que permite depreender que há uma estátua na praça de Lisboa, capaz de dominar o caudaloso Tejo e a catástrofe. Novamente há a ocorrência de um hipérbato, nessa estância no verso oitavo, que desfeito o deixaria assim: “magnânimas estátuas de heróis anciãos”.

A terceira estância apresenta alguns hipérbatos. O presente no verso décimo primeiro se centra numa censura ao ócio, que vertido para a ordem direta ficaria: “o Ócio brando não dá nome glorioso”. Do décimo segundo ao décimo quarto versos, o hipérbato envolve duas orações adjetivas explicativas ligadas ao sintagma “Varão altivo”. Descosturado o hipérbato, teríamos o seguinte: “o altivo Varão, que procura ter encanecida fama, que se ouça nos vindouros mais distantes, rompe por íngremes atalhos”. O décimo quinto verso não apresenta

---

<sup>183</sup> Não foi Filinto o primeiro adivinhão, que atinou com os labores das Tágides, nem que espreitou quais telas bordavam essas Mocetonas. Já outro adivinham maior do que ele, e espreitador mais fino, tinha visto as telas, quando disse: “Nem as Filhas do Tejo, que deixassem / As telas de ouro fino, e que o contassem.” Camões, Canto V, Est. 99. [nota do editor, presente nas *Obras Completas* (1999), p. 171]

uma ocorrência de hipérbato. Paralela à censura feita ao ócio, há a preocupação direcionada à figura de um Varão ativo, uma figura nobre, que precisa trilhar caminhos difíceis a fim de obter uma fama que envelhecerá e percorrerá grandes distâncias. A estátua que está instalada nessa praça será a guardiã da memória desse homem, assim como as estátuas dos cidadãos ilustres de Roma, referidas na segunda estância.

A quarta estância se inicia com uma referência a Décio Mus<sup>184</sup>. Este foi eleito cônsul em 340 a. C., com Mânlio Torquato<sup>185</sup>. Na Segunda Guerra Latina, para salvar o exército de uma armadilha, Décio se auto imola em campo de batalha, trajando todo seu armamento e se lançando em meio aos inimigos para ser sacrificado por eles. Esse ritual, conhecido como *deutio*<sup>186</sup>, era feito para beneficiar o exército da vítima imolada em honra das divindades ctônicas e afastar sua cólera. Além de Décio Mus, seu filho e neto teriam praticado o mesmo ritual. Já o sintagma “Monarcas Cécropios” seria uma alusão aos reis de Atenas, pois Cécrops<sup>187</sup> – um filho da terra, por ter natureza dupla, isto é, da cintura para cima homem e da cintura para baixo serpente – teria sido o primeiro rei de Atenas e um herói civilizatório, ensinando aos atenienses a construção de cidades, a leitura e os ritos fúnebres. A estrofe termina fazendo referência a Sólon<sup>188</sup> (648-558 a.C.), poeta e legislador ateniense, e a Licurgo<sup>189</sup>, legislador espartano, ambos responsáveis por reformas em suas cidades natais. A alusão feita a Décio Mus se refere ao sacrifício que o indivíduo faz em prol da comunidade, aliado ao papel de Cécrops como herói fundador da civilização ateniense, reformada por Sólon. O rei português homenageado com a estátua é tão corajoso como Décio e um grande reformador da sociedade como Sólon.

A quinta estância apresenta um elogio direcionado ao interlocutor do sujeito da enunciação poética, que se detecta no uso da palavra “Majestade” no fim do vigésimo sexto verso. Quando o rei termina seus dias de vida, sua Majestade desaparece, restando apenas o brilho saudoso de seu nome, pela memória de seus feitos, se o soube eternizar em nobres

<sup>184</sup> Públio Décio Mus. Cf. BOWDER (1980, p. 95).

<sup>185</sup> Tito Mânlio Imperioso Torquato. Cf. BOWDER (1980, p. 258).

<sup>186</sup> Na *Farsália*, o poeta Marco Aneu Lucano, livro 2, verso 309 destaca um episódio de Lívio [dentro da narrativa da guerra latina], como intertexto do passo relativo ao ritual da *deutio*: *lictos ire ad T. Manlium iubet matureque collegae se deuotum pro exercitu nuntiare; [...] armatus in equum insiluit ac se in medios hostes immisit, conspectus ab utraque acie, aliquanto augustior humano uisu, sicut caelo missus piaculum omnis deorum irae qui pestem ab suis auersam in hostes ferret* (Liv. VIII, 9, 10). “Décio ordena a seus lictos irem até T. Mânlio, seu colega, e lhe comunicarem prontamente que ele tinha se sacrificado pelo exército. Ele mesmo saltou com todas as armas sobre seu cavalo e lançou-se no meio dos inimigos, à vista dos dois exércitos, seu aspecto era um tanto mais elevado do que o comum dos homens, enviado ao céu feito uma expiação de toda cólera dos deuses e que levasse a peste hostil dos seus para os inimigos”. [tradução de B. Vieira apud LUCANO, 2011, p. 174]

<sup>187</sup> Cf. GRIMAL (2000, p. 79).

<sup>188</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 468-469).

<sup>189</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 305).



almas. Neste momento, o interlocutor é exortado pelo enunciador a eternizar sua existência nas memórias das pessoas. Há um hipérbato entre os versos vinte e oito e vinte e nove, que descosturado os deixaria assim: “Seu nome, saudoso, brilha só egrégio apesar dos anos”.

A sexta estância começa com uma alusão a Virgílio, poeta romano do século I, como transparece no sintagma “Tuba Mantuana”, que tem como referência a cidade italiana de Mântua, terra natal do poeta. Da parte côncava da tuba ainda ressoariam (“ondeiam”) os feitos do “pio herói”, epíteto de Eneias, protagonista da *Eneida*. Descosturado, o hipérbato presente entre os versos trinta e um e trinta e três, ficaria desta forma: “os sempre claros feitos do pio herói ondeiam ainda hoje no côncavo da tuba mantuana”. Os versos trinta e quatro e trinta e cinco trazem outra imagem, “e o Capitão ilustre ainda guerreira, na santa Solima”. A palavra Solima neste contexto parece remeter à história do exílio dos judeus para a Babilônia após a conquista empreendida por Nabucodonosor e a destruição do Templo de Salomão.

Na sétima estância, o sujeito da enunciação assume sua posição e oferece seus dons para imortalizar os descendentes dos céus. A ideia desenvolvida na estrofe se distancia daquilo que Verney preconizara, pois para ele os deuses pagãos não deveriam figurar como fonte de inspiração para bons poetas. As imagens são desenvolvidas em hipérbatos nos versos trinta e seis, trinta e sete e quarenta, que desfeitos ficariam da seguinte maneira: “Sim: Vós, dignos filhos do imortal Tonante, demandais meus versos. [...] Vos farei eternos, c’os dons das Musas”. Os dignos filhos do imortal tonante – epíteto de Júpiter, trovejante – se referem a pessoas de alta linhagem, dignas de ser imortalizadas pelo trabalho do poeta.

A oitava estância estabelece uma comparação entre a figura do rei – destinatário da ode – cantado pelo sujeito da enunciação D. José, nomeado como o novo Pai da Pátria, destinado a alcançar a imortalidade, escapando da parte rasa do Tártaro – incapaz de contê-lo – e suplantando Antonino Pio, Trajano e Alexandre.

Antonino Pio<sup>190</sup> (86-161 d. C.) foi o quarto dos cinco bons imperadores, que sucedeu a Adriano. Ele recebeu o cognome de Pio, por conseguir do Senado a deificação de Adriano. Seu Principado, apesar dos conflitos localizados, que ele conduziu através de cartas e dos governadores, foi um período de paz e de estímulo às artes.

Trajano<sup>191</sup> (53-117 d. C.) se tornou imperador após a morte de Nerva – sucessor de Domiciano – por adoção. Foi um grande general e estendeu as fronteiras do Império, ao máximo anexando a Dácia (atual Romênia) e a Mesopotâmia. Além disso, usando as riquezas

<sup>190</sup> Tito Aurélio Fulvo Boiônio Árrio Antonino Pio. Cf. BOWDER (1980, p. 29-30).

<sup>191</sup> Marco Úlpio Nerva Trajano. Cf. BOWDER (1980, p. 258-259).

obtidas das terras conquistadas por butim, executou uma série de obras públicas, que resultaram em novas construções em Roma para garantir o apoio popular.

Alexandre<sup>192</sup> (356-323 a. C.), rei da Macedônia que cruzou o Mar Egeu e conquistou o Império Persa, o maior Império até então em extensão e riqueza. Suas campanhas militares puseram em contato direto e estreito a cultura grega e a oriental.

A nona estância apresenta o destinatário do texto, D. José sendo deificado, como deixam entrever os adjetivos “magnânimo”/“sublime”, e recebido entre os deuses olímpicos, como transparece pela escolha do pronome “vós”, ambos presentes no verso quarenta e um. Ao adentrar o Olimpo, o rei prova o néctar e repousa numa aula (paço real) marchetada (objeto adornado através da colagem de elementos diversos como madeira, marfim, metal, etc.). Ao perceber a chegada de D. José, as Musas apressadamente festejariam sua presença com hinos, tal qual uma grande divindade que tomasse assento no panteão. Outro ponto de fantasia, isto é, imitação fantástica censurável na perspectiva de Verney.

A décima estância alude a duas alegorias ligadas à ascensão de D. José: a Fama e a Virtude. A Fama<sup>193</sup> aparece no livro IV da *Eneida*, entre os versos 173-188. Ela é descrita como um monstro, originado dos deuses primordiais Céos e Encélado, com grande número de olhos e bocas, voando a alta velocidade. No poema, a imagem virgiliana da Fama é retomada nas imagens “cem línguas pregoeiras” e “atroia o azul”, e ela desempenha o papel de espalhar a magnificência de D. José. As Virtudes, alegorizadas, se refestelam por receber o aluno dedicado à doutrina ministrada, logo, ele é digno de ocupar o paço celeste.

A décima primeira estância se centra da imagem do “Templo do Merecimento”. Esse templo seria um local tranquilo, em que aqueles homens dignos do passado alcançaram assento devido a seus feitos, e seus ocupantes, os “varões excelentes”, se questionam quem causaria tanto rumor ao adentrar ali? A identidade dos “varões excelentes” é exposta na estância seguinte. Para apresentá-los a contento, utilizou-se o trabalho de Joaquim Veríssimo Serrão (1979, 1996, 2001), no que toca ao período anterior ao reinado de D. José.

Na décima segunda estrofe, são mencionados D. João II<sup>194</sup> (1455-1495), rei de Portugal entre 1481 e 1495, considerado o Príncipe Perfeito, que se empenhou na expansão marítima. D. Manuel I<sup>195</sup>, o venturoso (1469-1521), sucessor e primo de D. João II, viu em

---

<sup>192</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 27-30).

<sup>193</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 165). Esse ser mítico e monstruoso também é descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio, Livro 12, versos 39-63.

<sup>194</sup> Cf. SERRÃO (1996, p. 102-118 [Vol. 2]).

<sup>195</sup> Cf. SERRÃO (2001, p. 11-31 [Vol. 3]).

seu reinado a descoberta do caminho para a Índia, na expedição de Vasco da Gama, e a do Brasil, na expedição de Pedro Álvares Cabral.

D. Pedro I<sup>196</sup> (1320-1367), o “justiçoso”, rei entre 1357 e sua morte, foi o amante de Inês de Castro e aplicou-se na punição aos culpados da morte de sua amada. Além disso, governou o país, preocupando-se em defendê-lo da influência papal, proibindo a livre circulação de correspondências eclesiásticas sem sua autorização, e defendeu as camadas menos favorecidas da população.

D. Dinis<sup>197</sup> (1261-1325), rei de Portugal entre 1279 até sua morte, foi um dos principais responsáveis pela criação de uma identidade nacional, ao adotar a língua portuguesa como língua oficial da corte. Além disso, criou a primeira universidade do país, a Universidade de Coimbra, abriu o comércio com a Inglaterra e organizou a marinha portuguesa, tendo produzido poesia trovadoresca lírica e satírica.

Os “bélicos Afonsos”, D. Afonso Henriques<sup>198</sup> (1109-1185), o Conquistador, herdeiro do Condado Portucalense, separou-o do reino de Leão em 1139, buscando reconhecimento da jovem nação e empenhou-se nas guerras de Reconquista, rechaçando os mouros para o sul da Península Ibérica. D. Afonso IV<sup>199</sup> (1291-1357), o Bravo, pai de D. Pedro, o “Justiçoso”, foi rei de 1325 até sua morte. O filho de D. Dinis combateu os mouros merínidas, que davam suporte ao reino de Granada, na Batalha do Salado, e agiu para coibir a influência da nobre galega Inês de Castro sobre a corte portuguesa.

D. Afonso V<sup>200</sup> (1432-1481), o Africano, foi rei de Portugal de 1438 até sua morte e após consolidar o poder em suas mãos partiu para a expansão no Norte da África, conquistando as localidades de Alcácer Ceguer, Anafé, Arzila, Tânger e Larache. D. Afonso VI<sup>201</sup> (1643-1683), o Vitorioso, foi rei de Portugal de 1656 até sua morte e concluiu as guerras contra a Espanha, após a Restauração, pelo reconhecimento da independência de Portugal.

A décima terceira estância apresenta uma invocação à Musa em que o sujeito da enunciação poética pede à deusa que lhe sustente o canto e guie sua mão para modular a lira. Calíope<sup>202</sup>, como musa da poesia lírica, deveria assistir o eu enunciador, tal como fizera ao acolher Orfeu<sup>203</sup> no Oriente. A comparação do eu poético com Orfeu permite inferir que

<sup>196</sup> Cf. SERRÃO (1979, p. 278-283 [Vol. 1]).

<sup>197</sup> Cf. SERRÃO (1979, p. 247-248, 251-256 [Vol. 1]).

<sup>198</sup> Cf. SERRÃO (1979, p. 90 [Vol. 1]).

<sup>199</sup> Cf. SERRÃO (1979, p. 268 [Vol. 1]).

<sup>200</sup> Cf. SERRÃO (1996, p. 94).

<sup>201</sup> Cf. SERRÃO (1996, p. 46; 200-204; 208-209 [Vol. 5]).

<sup>202</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 320).

<sup>203</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 340-341).

aquele deseja ter o mesmo poder de encantamento deste – através do canto – e sensibilizar o coração do rei.

A décima quarta estância apresenta a imagem de um “Alto Varão” que se move para receber D. José. Este é seu pai e antecessor D. João V<sup>204</sup>, a quem o “Valoroso Filho” escuta. D. João V (1689-1750) foi rei de Portugal de 1706 até sua morte. Durante seu reinado, houve a tentativa de tornar Portugal uma potência mundial, com o envio de embaixadas ao Sacro Império Romano-Germânico, à França e aos Estados Papais. Houve também a emigração em massa para o Brasil, por conta da riqueza explorada nas Minas Gerais, devido ao ciclo do ouro e ao fortalecimento da aliança estratégica com a Inglaterra. O rei realizou diversas obras públicas como a construção do Palácio Nacional de Mafra, a construção da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra e o Aqueduto das Águas Livres em Lisboa. O último ato em seu reinado foi a assinatura do Tratado de Madrid<sup>205</sup>, que definiu as fronteiras modernas do Brasil – substituindo o Tratado de Tordesilhas, que nunca fora respeitado –, após a troca da Colônia de Sacramento pelos Sete Povos das Missões, fato que embasa o conflito tratado por Basílio da Gama em *O Uruguai*.

A décima quinta estância é aberta por palavras dirigidas a D. José por seu pai, D. João V. O trecho vem destacado com aspas que o editor não fechou, mas optou-se aqui na transcrição fechá-las na estrofe seguinte. Nela, D. João V reconhece que o filho alcançou feitos maiores e se fez merecedor da coroa de louros ao aterrar “monstros”, possível alusão à reconstrução de Lisboa, e erguer altares à “Virtude” e à “Ciência”, devido ao seu impulso reformador. A exortação prossegue na estância seguinte, em que se exalta D. José para que ele seja exemplo virtuoso para seus súditos, alcançando a memória dos bons e o receio dos maus.

A décima sétima estância apresenta Minerva<sup>206</sup>, amalgamada a Palas Atena helênica, como guia divina dos heróis, papel que ela exerce em relação a Ulisses na Odisseia. Possivelmente, para não despertar a censura religiosa, Minerva é apresentada no octogésimo terceiro verso depondo sua égide – feita a partir do couro do Gigante Palas – desgrenhada, apontando para uma porta celeste (empírea).

A estrofe seguinte apresenta o que há além da porta. Minerva desce, numa nuvem dourada, ao leito em que o deus rio Tejo se encontra recostado, com sua testa esverdeada (pelo limo, como divindade aquática) adornada com um diadema, rodeado por suas filhas, as

<sup>204</sup> Cf. SERRÃO (1996, p. 234, 264, 270-273 [Vol. 5]).

<sup>205</sup> Portugal e Espanha lutaram no sul do Brasil em decorrência do Tratado de Madri. Este substituiu o não cumprido Tratado de Tordesilhas. Os países ibéricos lutaram a Guerra Guaranítica (1750-56) para garantir a troca de territórios estabelecida entre ambos e a migração dos índios guaranis dos Sete Povos das Missões no Rio Grande do Sul para a outra margem do rio Uruguai.

<sup>206</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 53-54).

Tágides – que são as musas do Tejo segundo Camões. Minerva ordena heroicos trabalhos para as filhas do Tejo.

A décima nona estância apresenta em discurso direto a ordem dada por Atena às Tágides. Lágea deverá enfeitar com bordados em relevo (recamar) as telas falantes, para registrar as virtudes de D. José: a abundância – provida pela riqueza acumulada da exploração colonial – e o carinho paterno que dedicou às obras de reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755.

A estância seguinte se volta para a destruição causada pelo terremoto, quando o seio da terra foi rasgado em “mil voragens” por um alento flamívomo – empréstimo linguístico do adjetivo latino *flammivomus*<sup>207</sup>. Esse tipo de empréstimo é traço de estilo defendido por Filinto e contra o que defendia Verney, assim como o recurso à imaginação inspirada pelo paganismo. Lisboa acometida pela ação de Vulcano e Netuno “tremeu nos duros eixos, e alastrou de cinza a coma de ouro”, isto é, manifestando os sinais de uma erupção vulcânica e um tsunami, espalhou uma coma dourada – metáfora para a lava expelida por Vulcano – que cobriu a cidade de cinzas.

Na vigésima primeira estância, há o retorno da voz de Minerva, que ordena a Olmida, outra das Tágides, que borde a figura de D. José, destemido, firmando o pé sobre os recifes marinhos, e transpareça sua vitória da luta contra a natureza desordenada. Na estância seguinte, Minerva dirige-se a Orítia, a Tágide habilíssima na tecelagem, tal qual a própria Minerva, costurando com a “sábua agulha” na tela – uma alusão ao final do Canto V de *Os lusíadas* de Camões – o retorno da Ciência a Portugal, obscurecida pela predominância da escolástica ensinada pelos jesuítas.

A vigésima terceira estância clarifica a referência contida no final da estância anterior ao apresentar a imagem dos “Liceus despejados de quimeras”, que é uma referência às escolas controladas pelos jesuítas e seu método de ensino, rejeitado pelas críticas de Verney e pela reforma no sistema educacional levada a cabo por Pombal. Outra palavra que reforça essa interpretação é a palavra “*ambages*”<sup>208</sup>, presente no verso seguinte. A luz da Ciência deveria penetrar a escuridão dos locais escuros e emaranhados de estudos e libertá-los da obscuridade.

Por fim, na última estância, há o fecho do poema com a voz de Minerva dando as últimas ordens a suas subordinadas, para que elas fixem na seda “auri-mesclada” outra escolha latinizante de Filinto, enquanto a deusa inspira novos cantos acerca de um “novo

<sup>207</sup> Esse adjetivo é originado a partir da justaposição do substantivo *flamma* e do verbo *vomere*, significando aquele que cospe chamas. Cf. SARAIVA (2000, p. 491).

<sup>208</sup> Rodeio discursivo cheio de palavras confusas, ambíguas, sinal da agudeza de pensamento, distante da claridade valorizada naquele século; outro empréstimo latino.

Augusto” a “novos Mantuanos”, isto é, acerca dos feitos elevados de um rei/herói digno a um poeta da envergadura de Virgílio.

Em relação às escolhas e os efeitos alcançados, o texto apresenta vinte e quatro estâncias formadas por três versos decassílabos – “As | cor | ren | tes | au | **rí** | fe | ras, | que en | **tor** | na” – alternados a dois hexassílabos – “Da | Ur | na un | **do** | sa o | **Te** | jo” – brancos. A opção por esse arranjo revela um efeito já constatado na leitura do conjunto de odes produzidas por Filinto, o de enaltecer a figura pública encomiada no texto, por isso o *ethos* métrico adotado tenta dialogar com a multiplicidade métrica observada nas *Odes* de Horácio.

O conceito de *ethos* métrico já havia sido tratado por Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, em sua tese de doutoramento *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio* (2007), e por Llewelyn Morgan, professor da Universidade de Oxford, em *Musa pedestris: metre and meaning in Roman Verse* (2010). De acordo com Penna (2007, p. 322):

Para que o *ethos* dos esquemas métricos apareça em toda sua capacidade de interferência no conteúdo dos poemas, o poeta seleciona o material linguístico compatível semanticamente com o tom da série métrica e o distribui cuidadosamente na estrutura padronizada para o máximo efeito estilístico.

Morgan (2010) oferece uma definição próxima da proposta por Penna, ao afirmar que o *ethos* empregado pelos poetas seja fruto da tradição e que, conseqüentemente, sentido e forma caminhem juntos. Isso permitiria explicar as modulações encontradas no mesmo verso de base para diferenciar gêneros diversos, como por exemplo, o hexâmetro utilizado nas narrativas míticas das *Metamorphoses* do empregado no dístico – formado por um hexâmetro datílico e um pentâmetro – presente nas cartas das heroínas a seus amados, reunidas no conjunto das *Heroides*, de Ovídio.

Morgan cita uma passagem de Fussel, *Poetic meter and poetic form* (1979), bastante elucidativa acerca desse ponto: “(...) meters can mean by association and convention. Because of its associations with certain kinds of statements and feelings, a given meter tends to maintain a portion of its meaning, whether symbolic sounds are attached to it or not<sup>209</sup>” (MORGAN, 2010, p. 7). Em seu livro, Morgan trata de quatro formas métricas antigas: o hendecassílabo, os jambos, a estrofe sáfica e o hexâmetro datílico. Embora tenha o olhar voltado para a poesia romana, ele afirma algo que pode ser associado à leitura das odes de Filinto Elísio:

---

<sup>209</sup> “(...) metros podem significar por associação e convenção. Devido a essas associações com certos tipos de afirmações e sentimentos, um determinado metro tende a conservar uma porção de seu significado, ainda que os sons simbólicos estejam ligados ou não”. [tradução minha]

If a given metrical form has tended to be used for a set of poetic tasks, however broadly defined – and it is clear enough in classical poetry that this does happen – the metre in question will inevitably develop an individual character or ethos capable of influencing the meaning of any poetry (...). Metre ‘has form’, as we might put it, a past life and history that can never entirely be suppressed<sup>210</sup>. (MORGAN, 2010, p. 7)

Por isso, creio que as escolhas efetuadas por Filinto na disposição dos esquemas métricos adotados em suas odes – confira-se tabela no rol de anexos – se devem para emular o mesmo *éthos* que ele percebeu em Horácio, não associado apenas ao metro em si e suas possibilidades de significação, mas ao gênero que Filinto recria em português – a partir do sistema de base para a versificação – calcado no tom silábico, diferente do empregado pelos antigos, baseado no tempo para prolação das sílabas e dos pés métricos.

Não encontrando mecanismo para recriar os versos latinos empregados por Horácio, Filinto usa os disponíveis em português, moldando o encadeamento entre os decassílabos e os hexassílabos, a fim de criar um efeito de expansão, alternado a um de contenção, e dar um tom elevado à personagem cívica encomiada, o rei D. José que, junto a seu ministro – o Marquês de Pombal –, reconstruiu Lisboa arrasada. Auxilia o jogo de alternância mencionado o uso de hipérbatos, traço característico da poética filintiana, sinônimo de um estilo viril presente nos versos brancos, ao contrário do que preconizara Verney.

Mas não é apenas o uso desse recurso de estilo que se distancia dos preceitos verneyanos. O recurso aos empréstimos do latim e a imaginação, modulada de acordo com a tradição pagã, também são pontos de afastamento em relação à cruzada pedagógica do Arcediago de Évora. Tal como Horácio faz na ode 1.3, Filinto escolhe adiar a menção explícita ao personagem encomiado, esclarecendo ao leitor quem é seu destinatário apenas na oitava estrofe. Isso permite que ele organize elementos originados a partir da *inuentio* na *dispositio* para criar o tom adequado para exaltar a figura de D. José.

A partir dos versos da epígrafe de Mathevon Curnieu, modelados na estrofe alcaica<sup>211</sup>, em um tom de exaltação cívica, assim como Horácio faz, por exemplo, nas odes 1.35,

<sup>210</sup> Se uma determinada forma métrica tendeu a ser usada para um conjunto de tarefas poéticas, amplamente definidas – está suficientemente claro na poesia clássica que isso acontece –, o metro em questão desenvolverá inevitavelmente um caráter ou *ethos* individual capaz de influenciar o sentido de qualquer poesia (...). Metro ‘tem forma’, ou como podemos dizer, uma vida e história passadas que nunca podem ser completamente suprimidas. [tradução minha e grifo meu]

<sup>211</sup> “Nōn imērēntī mārmodībūs sūpēr / Ēx āērē sīgnūm Lysīā cōnsēcrať; / Jōsēphūs īll(e) ēst quēm sōnōrō / Pēr pōpūlōs āgīt ōrē Fāmā; / Cāelo īnsērēndūs sīc Pātrīāe Pātēr / Prīncēpsquē tērrīs īncōlūmīs dīū / Spēctētūr, ātērnūmquē rēgnēt / Īn dōmīnā, Rēpārātōr, Ūrbē”, isto é, “Ao não imerecido, do mármore acima / Estátua de bronze consagra a Lísia; / É José, o afamado, com boca / Sonora a Fama o impele às gentes todas; / Assim

dedicada à Fortuna, e 1.37, dedicada à queda de Cleópatra, Filinto organiza suas ideias no arranjo estrófico que adotou, embora eu não possa afirmar com plena certeza ser uma possibilidade de equivalência à estrofe alcaica horaciana, nem em disposição da quantidade de sílabas – a estrofe alcaica com quarenta e uma sílabas distribuídas no arranjo 11 + 11 + 9 + 10 –, pois a estrofe filintiana possui quarenta e duas sílabas organizadas no arranjo 10 + 6 + 10 + 6 + 10, nem na quantidade de versos por estrofe – 4 em Horácio, 5 em Filinto.

A *dispositio* das alusões e comparações permite que se divida o poema em três momentos. O primeiro momento se estende entre os versos um e quarenta. Na primeira parte deste passo, o sujeito da enunciação poética articula a comparação entre os rios Tibre e Tejo, este localizado ante a Praça do Comércio, sítio em que foi instalada a estátua equestre de D. José, símbolo de seu triunfo a partir da reconstrução de Lisboa e do programa de reformas na sociedade conduzido por Pombal – cuja efígie se encontra na base da estátua. A menção feita ao rio Tibre e a Roma surge para lembrar que na cidade das sete colinas havia a tradição de homenagear os grandes heróis do passado com estátuas de bronze, logo, a exaltação feita se voltará para uma estátua de D. José, só mencionada claramente no verso quarenta.

Em seguida, o eu poético menciona que um varão ilustre – tal como os de Roma –, para receber esse tipo de homenagem, através da representação de sua figura, não pode se abandonar nos braços do ócio e deve romper caminhos difíceis. Essa ideia de esforço é ampliada quando se mencionam os Décios – que, tal como já se explicou acima, se imolaram em sacrifício a favor do exército romano no campo de batalha –, os primeiros reis de Atenas e o papel de legisladores como Sólon e Licurgo. D. José é comparado a essas figuras históricas e míticas, pois o esforço que teve para conduzir a reconstrução de Lisboa e a implantação do programa de reformas – através das mãos de Pombal, difusor de sua vontade – não se daria caso fosse um rei dedicado ao ócio, por isso simboliza um feito magnânimo, devido às resistências e aos obstáculos enfrentados.

Na terceira parte desse passo, o eu lírico afirma que o brilho real se extingue com a vida do monarca e para que sua memória seja preservada, ele precisa esculpir feitos que se gravem nas almas nobres de seus contemporâneos e das gerações vindouras. Para isso, retomam-se os exemplos de Virgílio que celebrizara os feitos de Eneias, e do cantor bíblico, que lamenta o sofrimento hebreu no exílio em Babilônia. O eu lírico encerra este primeiro passo afirmando ser capaz de doar a imortalidade aos filhos de Júpiter – os reis –, através do canto poético. Por isso, D. José seria capaz de transpor o esquecimento trazido pela morte,

---

haverá de se por, no céu, Pai / da Pátria e Primaz salvador seja visto / e nas terras eterno governe, / Restaurador na régia capital”. [tradução minha]



superando os feitos administrativos e bélicos de reis da Antiguidade, como Antonino Pio, Trajano e Alexandre, o Grande. Filinto, ao propor isso ao seu destinatário, resgata a tópica já desenvolvida por Camões, dois séculos antes, na proposição de *Os lusíadas*, quando delimita o herói coletivo de sua epopeia.

O segundo momento se estende entre os versos quarenta e um e oitenta. Na primeira parte desse passo, o sujeito da enunciação poética apresenta a entrada apoteótica de D. José no Olimpo. Ao entrar, o rei repousa em um palácio enquanto as Musas se apressam a festejar sua chegada com hinos. O repouso de D. José retoma intertextualmente a imagem que Horácio desenvolve para Augusto na ode 3.3, enquanto os deuses decidem o futuro de Roma. Há nesse quadro a imitação fantástica, pois Filinto concilia em sua imaginação a figura histórica à morada celeste mítica. Para espalhar a chegada do novo rei deificado, existe a atuação da Fama, monstro resgatado da *Eneida* virgiliana.

Na segunda parte, há a menção ao alvoroço que perturba o descanso dos outros ocupantes do paço olímpico. Como já se esclareceu acima, segue-se o catálogo dos reis deificados de Portugal que se encontram ali: D. João II, D. Manuel I, D. Pedro I, D. Dinis, D. Afonso Henriques e D. Afonso IV. O catálogo dos reis tem a finalidade de exaltar a figura de D. José, rei de feitos memoráveis, aos seus antecessores.

A terceira parte se inicia com o eu lírico fazendo uma invocação à Calíope, musa que inspirou Orfeu, o cantor mítico. Para ela, o eu pede inspiração para sustentar seu canto e cumprir seu objetivo. A invocação à musa antiga faz parte da tópica rejeitada por Verney – como se afirmou no segundo tópico deste capítulo – que queria instituir uma tradição cristã, sendo ignorado pelos poetas da época. Essa parte termina com a recepção de D. José por seu pai, D. João V, cujo discurso ocupará as duas estâncias seguintes, elogiando os feitos do filho e reconhecendo o direito de ele ocupar um assento na morada etérea.

O terceiro momento se estende entre os versos oitenta e um e cento e vinte. Nesse segmento do texto, há a imitação fantástica centrada na narração de Minerva ordenando às Tágides Lágea, Olmida e Orítia que teçam telas bordadas para registrar os grandes feitos do reinado de D. José: a superação da destruição causada pelo terremoto de 1755, a expulsão dos jesuítas e o retorno da Ciência para Portugal. Enquanto as Tágides trabalham, Minerva encerra a ode, reafirmando seu papel de inspirar novos Augustos, dignos de novos Virgílios, par a que são comparados D. José e Filinto.

A disposição das alusões, comparações e imagens, fruto da imitação fantástica, permite que Filinto ajuste as ideias na composição do encômio de forma que o painel pintado se ajuste à apoteose real, levada a cabo a partir da inauguração da estátua – um marco para a

memória recente e para a futura. A partir do particular – a construção da estátua real e seu posicionamento na Praça do Comércio – a imitação, trabalhada com base no concreto, ganha asas para o voo elevado, retrabalhando tópicos tradicionais – sinal de alinhamento e apropriação da tradição em que o poeta se insere – para atingir o universal<sup>212</sup>, sem se limitar a produzir um discurso desprovido de *inuentio*, que se satisfaria apenas em produzir um panfleto alinhado aos desígnios do poder na época.

Considero, assim, realizada a leitura dessa ode, mas não esgotado o assunto. Há outras odes encomiásticas no estro de Filinto e creio que seja interessante ler a ode que ele dedicou à aclamação da rainha Maria I, cujos epítetos são a Piedosa e a Louca. A ascensão da filha de D. José I ao trono, Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana<sup>213</sup> (1734-1816), que era casada com seu tio Pedro de Bragança, marcou uma “*Viradeira*” política na história portuguesa. Com o afastamento do governo da figura de Pombal, D. Maria praticou uma política de reabilitação aos nobres perseguidos pelo pai e por Carvalho e Melo. Como explica em nota de rodapé, Filinto tentou fazer com que a ode a seguir chegasse à rainha para angariar o seu favor, tentativa debelada pelas intrigas da corte, em particular pela atuação do Marquês de Alorna, sequioso por vingança.



Figura 8

<sup>212</sup> Cf. TEIXEIRA (1999, p. 344): “a óptica mais adequada para a leitura desses textos talvez seja interpretá-los como manifestação do discurso do poder da época, quando se inviabilizar uma leitura como peças artísticas em sentido mais restrito, lembrando-se sempre que ambas as possibilidades não são necessariamente excludentes”.

<sup>213</sup> Cf. SERRÃO (1996, p. 293-297 [Vol. 6]).

ODE<sup>214</sup>À FELIZ ACLAMAÇÃO DA FIDELÍSSIMA RAINHA DE PORTUGAL A  
SERENÍSSIMA SENHORA D. MARIA I.<sup>a</sup>

No dia 13 de Maio, do ano do 1777.

---

Enquanto apascentar o largo Pólo  
As estrelas, e o sol der luz ao mundo,  
Onde quer que eu viver, com fama e glória  
Viverão teus louvores na memória.  
Barreto, Liv. 1. Estanc. 132.

---

Eis descem as Camenas  
Do bífido Parnasso;  
Num puro vaso de águas consagradas,  
Que traz nas mãos Calíope,  
Versífica virtude,  
Apolínea ousadia ardentes fervem. 06

A que mortal sequioso,  
Musa, o licor destinas?  
Com que altos hinos vás a alma abrasar-lhe?  
Que Herói de claros feitos  
Queres, com nova glória  
A Alcides comparar, ao divo Aquiles? 12

Bebe (me diz) esgota,  
Ousado, a grande taça:  
Banha de almo licor o esquivo seio:  
Que tens de volver hoje  
Divinos pensamentos  
Na atropelada boca altissonante. 18

“Queremos que hoje Elisia,  
Com nunca ouvido Canto,  
Celebre a nunca vista Soberana;  
Que o tempestuoso leme  
Do governo meneia  
Ela, o primeiro Rei<sup>215</sup>, do Reino Luso. 24

Para mais animar-te  
Aqui tiro do peito  
O Fatídico livro, a inteira folha,  
Que as acções de Maria

---

<sup>214</sup> Nunca esta Ode teve a Dita de chegar aos pés do trono. Bem houve Ruins, que lá levaram calúnias contra mim: mas não haverá quem destença o mal que Ruins tramaram? Quem levante um desterro de 38 anos? Quem socorra a penúria dum velho de 82? Em tão desmerecido desamparo. [nota do autor, no Volume V das *Obras completas* (1999), p. 119]

<sup>215</sup> *Moriamur Pro Rege nostro Maria Theresia* juraram os Húngaros, etc. Vid. “Journal des Débats” 30 floréal an. 11. [Nota e grifo do autor, *Obras Completas* (1999), p. 120, que traduzi assim: Morramos por nosso rei Maria Teresa]

Encerra em letras faustas.  
Lê-as; e nega-te a cantar, se o podes”. 30

Povos, ouvi atentos  
Oráculos divinos  
Que beberam meus olhos assombrados.  
Que grande luz se espalha  
Na mente, e ao peito desce  
Doce, e suave, e de prodígios cheia! 36

Eis os tempos ditosos,  
Desejados dos Lusos.  
Que em folhas, na Cumeia<sup>216</sup> lapa ondearam,  
Consigo as eras de ouro,  
No peito, e no semblante  
Nos traz ao trono a cândida Rainha; 42

No assento Majestoso  
Quão bela representa  
As sãs virtudes, que lhe pulsam na alma!  
Nunca no trono Assírio  
Semíramis famosa  
Ganhou tais cultos do vencido Oriente. 48

Já correm a amparar-se  
Da sua régia sombra  
As Artes, as Ciências desvalidas.  
Oh quão bem que entenderam!  
Já, com mão benfeitora,  
Lhe abre na pátria providos asilos. 54

Os portos franqueados,  
Vêm depor na Ulisseia  
Veli-vagos baixéis do Orbe as riquezas;  
E as Quinas vão ufanas  
Nos ombros de Neptuno  
Levar a ambos os Pólos, teus louvores. 60

Vem, século ditoso,  
Dos bens enriquecido,  
Afortunar os fortes Lusitanos:  
Outras graves conquistas,  
Outras pazes honrosas  
Venham com novos Gamas, e Albuquerque. 66

Do teu formoso rosto,  
Dos olhos refulgentes  
Transborda o amor dos teus vassallos:  
Das tuas mãos grandiosas  
Já caem cento a cento  
As benignas mercês, bem repartidas. 72

<sup>216</sup> Mas às folhas não sejam cometidas / Respostas de tão gran merecimento / Para que turbadas, e movidas / não vaguem por esse ar, ludíbrio ao vento. – Barreto, Liv. 6. Estanc. 17. [Nota do autor, *Obras Completas* (1999), p. 120]

Teu Povo afortunado  
 Aos Céus envia as graças  
 Da Rainha, antes Mãe, mais que Rainha:  
 E as arredadas gentes  
 Buscam na Elísia abrigo,  
 Do teu brando governo convidadas. 78

Aos vaidosos Monarcas  
 Darás roedora inveja,  
 Porás grilhões à língua da Calúnia,  
 Que exprobava odiosa  
 Ser fraca a mão femínea  
 Para as rédeas suster dum grande império. 84

Tu, de Príncipes dignos  
 Benemérita herdeira  
 Os passos pisarás, que eles correram:  
 Na strada da Vitória,  
 Do mérito no templo  
 Tens por Norte os Avós, o Pai por Mestre. 90

Já num lugar excelso  
 O sólio te preparam  
 Entre Cat'rina ilustre, e Isabel santa  
 E já com alvoroço  
 Tecem teu elogio,  
 Quando à sfera imortal mui tarde subas<sup>217</sup>. 96

A leitura compartilhada dessa ode será dividida em dois momentos. Assim como a anterior, dedicada a D. José, primeiro far-se-á a explicação das referências trabalhadas pelo poeta e depois o balanço das escolhas e dos efeitos obtidos na composição poética. Essa ode é composta por dezesseis estâncias formadas, cada uma por seis versos brancos.

A primeira estância apresenta as Camenas<sup>218</sup>, ninfas latinas das fontes assimiladas às Musas gregas, como fonte de inspiração para o poeta. As Camenas filintianas descem do Parnaso com um vaso puro de águas consagradas, cuja fervura desperta ousadia apolínea ao poeta que delas receber a dádiva transportada por Calíope, musa da poesia lírica, constituindo essa estância uma invocação da inspiração divina por parte do poeta para o assunto que vai cantar.

A segunda estância apresenta o sujeito da enunciação poética, que questiona a Musa a respeito do destinatário do licor celeste. Esse entoará altos hinos a partir de sua alma e

<sup>217</sup> Virgílio prometeu, J. B. Rousseau prometeu, e faliram nas promessas. Eu prometi, e as minhas promessas se cumpriram: os felizes Portugueses as abonam. E, como diz o último verso – mais tarde subirá, etc., se vai cumprindo, que entrou ela nos seus 82 anos em dia do ano bom, de 1815. [Nota do autor, *Obras Completas* (1999), p. 122]

<sup>218</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 72).

enaltecerá um herói da envergadura de Aquiles<sup>219</sup>, filho de Tétis quase invulnerável e maior combatente do exército argivo em Troia, ou Alcides<sup>220</sup>, filho de Zeus e Alcmena e herói civilizador, que realizou doze trabalhos, pacificando o mundo da presença e do terror de feras selvagens incontroláveis.

A terceira estância se inicia com a resposta de Calíope ao sujeito da enunciação, incitando-o a beber completamente o conteúdo da grande taça, banhando de sagrado licor o peito esquivo, para fazer ressoar de sua boca, de forma altissonante, pensamentos elevados. A ordem dada ao eu poético é destacada na estância seguinte.

Sob sua regência, a musa determina que ele entoe um Canto elevadíssimo em honra à primeira soberana de Elísia<sup>221</sup>, que controla o leme tempestuoso do governo no lugar de seu pai. O poeta anota no rodapé uma expressão latina<sup>222</sup>, utilizada pela dieta – assembleia política – húngara quando a rainha Maria Teresa de Áustria ficou presa em 1741, durante a Guerra de Sucessão Austríaca, projetando o mesmo ânimo fiel nos súditos de D. Maria.

Na quinta estância, a Musa oferece ao enunciador poético algo que lhe animaria o espírito, o livro do Destino, com a narrativa das gestas de Maria I, em folha anotada com letras magníficas. O eu termina convocando o leitor a ler os feitos da rainha e dizendo que, se alguém isso fizesse, não conseguiria se negar a cantá-los. Preenchido com as revelações divinas, o sujeito da enunciação poética, na sexta estância, se propõe a revelar os oráculos divinos e os feitos prodigiosos da rainha aos povos.

A sétima estância é aberta com uma saudação a uma era de felicidade que se inicia para os portugueses. As folhas que registravam os feitos da rainha, na “lapa Cumeia” – gruta da sibila de Cumas<sup>223</sup> –, onde a ramessa era dourada que se abria com a ascensão da rainha – evocada como cândida mulher –, chegam às mãos do poeta.

Na oitava estância, o eu lírico lisonjeia as virtudes da rainha e a compara a Semíramis<sup>224</sup>, famosa rainha Assíria, cujo mito é contado por Diodoro Sículo. Dotada de grande beleza e inteligência, Semíramis auxiliou o rei Nino a conquistar a região Bactriana. Quando a conquista foi completada e ela se viu sozinha, apenas com o filho Nínias – após a morte de Nino – Semíramis empreendeu uma série de conquistas que só terminaram quando o

<sup>219</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 35-39).

<sup>220</sup> Cf. HARVEY (1998, p.205-221).

<sup>221</sup> Substantivo criado por Filinto para se referir a Portugal em seus textos poéticos e que faz parte de seu pseudônimo pastoril.

<sup>222</sup> *Moriamur Pro Rege nostro Maria Theresia*, isto é, “Morramos por nosso rei Maria Teresa”, sinal de fidelidade de seus súditos.

<sup>223</sup> Cf. HARVEY (1998, p. 461).

<sup>224</sup> Cf. GRIMAL (2000, p. 414-415).

filho conspirou para tomar-lhe o lugar. Ela se retirou, foi transformada em pomba e foi elevada aos céus pelos deuses, divinizada.

A nona estância exorta a figura da rainha, em cuja sombra as Artes e as Ciências, antes desvalidas pela influência dos jesuítas, encontram abrigo. O eu lírico deseja compor discursivamente a imagem da jovem rainha como continuadora da política austera de D. José em relação ao peso político e pedagógico das ordens religiosas, enquanto historicamente o que se verificou foi justamente o contrário, pois em seu reinado, os religiosos voltaram a ter participação intensa na vida pública e os defensores das reformas pombalinas, que não execraram a memória do Marquês, como Filinto, se viram perseguidos e encarcerados.

A décima estância trata da abertura dos portos de Lisboa, tratada no poema como Ulisseia, devido à sua fundação mítica por Odisseu nas suas viagens pelo mar no retorno para casa após a Guerra de Troia. Os barcos “velívagos”, isto é, “que vagam pelas ondas movidos por suas velas”, trazem as riquezas do Orbe terrestre a Lisboa e retornam pelos ombros de Netuno – metáfora para as ondas do mar –, espalhando consigo os louvores destinados à rainha para norte e sul, atingindo os polos.

A décima primeira estância exalta o espírito português que neste novo período seja afortunado com grandes conquistas e tratados de paz honrosos. Coroariam essa época de ouro para os feitos militares figuras equivalentes a Vasco da Gama<sup>225</sup> e Afonso de Albuquerque<sup>226</sup>, como se depreende da alusão presente no sexagésimo sexto verso nos termos “Gamas” e “Albuquerque”.

A décima segunda estância pinta o retrato da monarca absolutista: do rosto belo e dos olhos resplandecentes, transborda o amor pelos súditos. Das mãos da rainha piedosa, representante de Deus na terra, caem as mercês repartidas entre seus vassalos. Em resposta às dádivas da Rainha, agora Mãe da pátria, o povo ergue as mãos – conforme as imagens apresentadas na décima terceira estrofe – em agradecimento aos céus, e a Elísia se torna abrigo das pessoas afastadas graças ao seu pulso brando na condução das coisas do Estado.

A décima quarta estrofe compara a rainha aos monarcas estrangeiros, que se encheriam de inveja, encerrando as calúnias que afirmariam ser a mão de uma mulher incapaz

<sup>225</sup> Vasco da Gama (1469-1524) foi o primeiro europeu a chegar à Índia, contornando a costa do Continente Africano. Realizou três expedições ao subcontinente indiano e foi Vice-Rei deste território próximo ao fim da vida. (Cf. SERRÃO 2001, p. 98-102)

<sup>226</sup> Afonso de Albuquerque (1453-1515) foi um nobre, reputado como gênio militar pelas conquistas que estabeleceu no Oriente, assentando as bases para o Império Colonial Português no Oriente, devido às fortificações que construiu para fechar a rota marítima à Índia, no Mar Vermelho e no Golfo Pérsico e aos contatos diplomáticos que estabeleceu. Foi o 2º Vice-Rei da Índia, conquistando Goa e Málaca, possessões a partir das quais, enviou missões diplomáticas para a China e para as Molucas, ilhas das especiarias. (Cf. SERRÃO 2001, p. 115-119)

para suster as rédeas de um Império. Exorta-se na décima quinta estrofe a linhagem da qual D. Maria faz parte, a quem o sujeito da enunciação poética se dirige, como permite inferir o uso do pronome pessoal reto “tu”. D. Maria está destinada a seguir os passos na estrada da Vitória e a adentrar o templo do Mérito com fizeram seus avós, D. João V e Maria Sofia de Neuburgo, e seu pai, D. José.

O poema se encerra na décima sexta estrofe, quando o eu enunciador afirma que o trono real, “sólio”, estará preparado num lugar celeste, depois de ter vivido muito, entre Catarina<sup>227</sup> II da Rússia (1729-1796), a Grande, e Isabel de Aragão (1271-1336), a Santa. A escolha das duas rainhas para ladear D. Maria se deve à prudência e força de Catarina da Rússia – sua contemporânea – na condução de um Império, por trocar correspondência com Voltaire e convidar Diderot a frequentar sua corte, e a Isabel de Aragão<sup>228</sup>, esposa de D. Dinis, ser possuidora de um amor abnegado, que teria evitado duas guerras: uma entre D. Dinis e seu filho, o futuro D. Afonso IV, e outra entre seu filho e seu neto, D. Afonso XI de Castela, devido aos maus tratos dispensados por este a sua esposa, D. Maria de Portugal.

Em relação às escolhas feitas pelo poeta e aos efeitos expressivos obtidos, constata-se nesta ode que os versos escolhidos pelo poeta para dar forma ao texto são duas sequências de pares de versos hexassílabos – Eis | **des** | cem | as | Ca | **me** | nas –, seguidos por um decassílabo heroico – Num | pu | ro | va | so | **de á** | guas | con | sa | **gra** | das. Esse arranjo poderia ser a imitação da estrofe asclepiadeia A<sup>229</sup>, usada por Horácio na ode 4.5 em que se abençoa o principado de Augusto. Para reconstruí-la em português, Filinto une os quatro hexassílabos a dois decassílabos heroicos, fazendo equivaler as 44 (12 + 12 + 12 + 8) sílabas da estrofe horaciana às 44 (6 + 6 + 10 + 6 + 6 + 10) presentes em seu arranjo. Tal como Horácio em relação a Augusto, Filinto deseja que o reinado de D. Maria seja uma época abençoada, apesar de não gozar particularmente de sua benevolência devido à “*Viradeira*”, que o levou ao exílio na França.

Contudo, não se deve esquecer que Antônio Ferreira<sup>230</sup> utilizou esse esquema em cinco de suas treze odes: 1.1; 1.3; 1.5; 1.6 (tradução parafrástica da ode 1.3 de Horácio); 2.3. A ode 1.3 de Ferreira apresenta variação (disposição dos hexassílabos) em relação ao esquema das odes precedentes. Fique-se com o exemplo da ode 1.1: “Fuja daqui o odioso / profano vulgo! Eu canto / a brandas Musas, a uns espritos dados / dos céus ao novo canto / heroico e generoso, / nunca ouvido dos nossos bons passados” (FERREIRA, 2000, p. 107).

<sup>227</sup> Cf. GLEASON (2009, p. 189-193).

<sup>228</sup> Cf. SERRÃO (1979, p. 261-265 [Vol. I]).

<sup>229</sup> Estância formada por três versos asclepiadeus ----- || -----, seguidos de um glicônio -----.

<sup>230</sup> Cf. FERREIRA (2000, p. 107-130).



Na ode 1.3<sup>231</sup>, ao invés de se seguirem dois hexassílabos para a aparição do decassílabo, Ferreira varia o esquema métrico, dispondo o decassílabo após o primeiro hexassílabo, seguido de dois hexassílabos, para surgir novamente o decassílabo e se encerrar a estrofe com o hexassílabo final. A imitação do arranjo de um mestre do Quinhentos, como Ferreira, é outro traço do projeto estético filintista.

A ode encomiástica dedicada à rainha, recém-coroadada, é um tanto tímida se comparada à que Filinto fizera à estátua equestre de D. José, pois não há feitos para se exaltar, apenas a projeção de expectativas de como se tornará o novo reinado. Isso faz com que a *inuentio* e a *dispositio* sejam limitadas – se for lícito comparar esta ode em relação à lida anteriormente –, assim como a modelação discursiva da imitação icástica e da fantástica. O discurso elogioso está organizado em blocos, delimitados por uma estrofe em que inicialmente a Musa e depois o sujeito da enunciação poética se manifestam.

O primeiro bloco constitui-se das duas estrofes iniciais, em que o eu lírico narra a descida de Calíope do Parnaso para inspirar um poeta, a fim de cantar um herói não nomeado, comparável a Aquiles ou Alcides. A terceira estrofe marca uma delimitação e uma pausa em relação à visão do eu poético, apresentando a resposta da divindade direcionada a ele.

Novo bloco se instala entre as estrofes quatro e cinco, em que a Musa exorta o eu lírico a cantar a rainha de Portugal, a primeira coroadada na Península Ibérica e que tinha o desafio de suceder ao pai e ao seu ministro plenipotenciário na condução do país. Para que o eu realize a tarefa, Calíope lhe revela, como se estivessem nos livros sibilinos, os feitos registrados da rainha.

A estrofe seis marca outra pausa de bloco, pois o eu lírico começa o seu canto revelando a “verdade” ditada pela musa, embora a luz cheia de prodígios da inspiração nas estrofes seguintes não revele nada de espetacular, quebrando uma expectativa<sup>232</sup> criada desde o início do poema.

À pausa proposta pela sexta estrofe, sucede novo bloco instalado entre as estrofes sete e dez, em que o eu lírico manifesta suas expectativas acerca do novo reinado, isto é, que a rainha proteja as Artes e as Ciências – como no governo Pombal – e que Portugal retorne à Idade de Ouro, como no século XVI, com afluxo de riquezas do orbe.

Outra pausa se instala na estrofe onze, em que o eu lírico conclama o surgimento de novos heróis nacionais como Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque, capazes de feitos

<sup>231</sup> Cf. FERREIRA (2000, p. 109): “Porque tão cruelmente, / meu João humaníssimo, sem culpa / tua te afliges tanto? / E porque esse inocente / peito, que de nenhum vício te culpa, / tão puro, casto, e santo.”

<sup>232</sup> Na verdade, durante o governo do Marquês de Pombal, a rainha e seu marido e tio, rei consorte Pedro de Bragança, nada fizeram de relevante.

militares para alargar novamente o Império Português, em nome da nova rainha – que deveria ser brilhante como a rainha assíria mítica, Semíramis, comparada a D. Maria I na estrofe oito.

O penúltimo bloco discursivo se articula entre as estrofes doze e treze. Nessas estâncias, a rainha é exaltada como “mãe da pátria” e o eu lírico atribui a ela virtudes ligadas a Nossa Senhora, como o amor abnegado pelos vassallos, as mãos que espalham graças e a transformação da Elísia em um país acolhedor.

A última pausa nos blocos discursivos se localiza na estrofe quatorze. Nessa estância, o eu lírico exalta a capacidade feminina de sustentar um “grande império”. Essa ideia será retomada e amplificada no último bloco, quando o eu lírico emparelha a figura de D. Maria – sem que se esqueça de sua excelsa linhagem – às de Catarina II da Rússia e Isabel de Aragão. Sendo abnegada como Isabel de Aragão e forte como Catarina II, D. Maria acumulará feitos que lhe permitirão passar pela mesma apoteose que seu pai.

Encerrada, mas não esgotada, a leitura dessa ode – assim como afirmei acima acerca da primeira delas, dedicada à estátua equestre de D. José I –, percebo que a intenção discursiva do poeta não dista do que se esperava de seu trabalho artístico. Este era concebido como destinado ao elogio das virtudes através da linguagem poética e da adequação do assunto ao gênero e aos ornatos utilizados para lhe dar forma. A opção de Filinto por uma linguagem mais simples, mas não isenta de ornatos – como o hipérbato, apontado por alguns críticos como sinal de virilidade no estilo filintiano, as comparações e alusões –, é sinal deste compromisso já defendido por Verney e por Francisco José Freire em seus textos teóricos. Por isso, concordo com Teixeira (1999, p. 260), quando ele afirma o seguinte:

O predomínio de tais ideias [combate aos vícios e louvor das virtudes] no Setecentos favorecia a poesia como canto de louvor à virtude e aos virtuosos, o que se constitui numa espécie de incentivo teórico ao encômio versificado, entendido como a construção de um modelo de virtude civil, que erigia o bem como padrão desejável da ação política. Logo, o encômio setecentista não deve ser visto como simples exercício de bajulação, mas como consequência da utilidade civil da poesia.

Dentro dessa perspectiva da poesia como instrumento de ação civil, capaz de demonstrar a utilidade do poeta para garantir a ordem social – através do elogio aos bons na condução da política praticada socialmente –, é possível se ler os dois poemas de Filinto, dedicados aos reis de Portugal, D. José e D. Maria, como objetos artísticos com uma função prevista e sancionada socialmente, e não como meros artifícios bajulatórios. Os dois textos poéticos exemplificam, relativamente, as propostas defendidas por Verney e outros teóricos

da época, de distanciamento da afetação da linguagem barroca e das agudezas que desviariam o trabalho do poeta nesse novo século das luzes da razão.

A exaltação do déspota esclarecido e suas ações, projetadas na poesia encomiástica da época, especialmente na que tomava por tópica o Marquês de Pombal – símbolo de governante ideal, assim como o próprio D. José, seu benfeitor –, deve ser entendida como: "[...] a apropriação de esquemas artísticos que implicavam sobretudo o domínio da retórica, entendida não apenas como organização do discurso verbal, mas também como regulamentação decorosa das relações entre as pessoas e destas com o poder" (TEIXEIRA, 1999, p. 341-342). Essa exigência retórica faz parte do projeto artístico neoclássico, como os dois poemas lidos acima ilustram.

## 2.4 Princípios estéticos filintistas

Uma vez que se apresentaram – no tópico anterior do presente capítulo – os princípios estéticos neoclássicos a partir de seus principais teorizadores, com o amparo de Castro (1973) e Teixeira (1999), creio ser oportuno neste momento apresentar um esboço das ideias estéticas do poeta investigado neste trabalho, o padre Francisco Manuel do Nascimento.

As ideias de Filinto serão examinadas a partir da leitura de dois textos. O primeiro deles é a *Carta* endereçada ao embaixador de Portugal em Paris, Francisco José Maria de Brito (1759-1825). A carta, datada de 1790, se encontra presente no corpo do Volume I das *Obras Completas* (1999, p. 27-95), na edição feita em Braga por Fernando Moreira.

Além da *Carta*, se apresentam também as ideias presentes no segundo texto, o *Discurso acerca de Horácio e suas obras*, proferido em Paris, em 1809, e que foi dedicado ao poeta e desembargador Antônio Ribeiro dos Santos (1745-1818), que assumira o pseudônimo árcade de *Elpino Duriense*. O texto se encontra no Volume IX das *Obras Completas* (2001, p. 153-210).

A *Carta* de Filinto, composta em versos decassílabos brancos, é uma arte poética prolixa (com seus 1568 versos, contra os 476 de Horácio!) em que o poeta apresenta sua concepção estética, sua visão de língua, a condenação dos modismos franceses – uma vez que o fantasma da agudeza e da afetação barrocos estava soterrado – e sua resposta aos seus detratores. Como afirma Fernando Moreira, em 1790, Filinto se vê como um continuador da Arcádia Lusitana e da teoria estética defendida por Garção:

A *Carta ao Senhor F. J. M. de B.* é uma espécie de arte poética do neoclassicismo português que surge já numa fase tardia desse movimento

literário. Escrita à maneira de Boileau e de Horácio ela é também, para de um libelo feroz e um repositório teórico-organizacional em defesa da língua portuguesa e da arte de bem fazer versos, um momento de verdade e de justiça à figura de Correia Garção espelhando, ao mesmo tempo, o papel de verdadeiro continuador da Arcádia Lusitana assumido pelo Padre Francisco Manuel do Nascimento. (FERNANDO MOREIRA, 2011, p. 31)

Filinto inicia sua arte poética em versos, tal como a *Epistula* de Horácio, seu guia, dirigindo-se ao seu amigo Brito, rejeitando as construções empoladas emprestadas do francês. Esse uso da língua, que era na perspectiva do poeta contaminado, empobreceria o português, como o comprovam os versos de 03 a 10<sup>233</sup>. Adiante, o poeta admite não odiar a língua francesa<sup>234</sup> (versos 70 a 74), dada a importância na época do francês como língua de cultura e de veiculação da ciência moderna.

Em outra passagem, Filinto defende abertamente a recorrência dos empréstimos à língua latina, entre os versos 89 e 94, para suprir a carência de termos lusos, quando for estritamente necessário: “Se temos de pedir a alguma bolsa / Termos que nos faleçam, seja à bolsa / De nossa Mãe Latina, que já muito / Nos acudiu em pressas mais urgentes. / Quando em bronca escassez já laborámos / Ao sairmos das mãos de bruta gente.” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 31). A “bruta gente”, aludida no verso 94, seriam os godos e os árabes, como o poeta anota no rodapé do texto.

Entre os versos 125 e 130, o poeta apresenta críticas ao Barroco, acompanhando o fluxo da época, que via a estética do Seiscentos como corruptora do verdadeiro engenho: “Tal era a Geringonça mais na moda / (Quando eu nasci) nos Púlpitos gritada, / E canta nas nobres Academias; / Quando Ingenhos mais altos, indignados / Da fatal corrupção, a ressurgiram / Das campas do letargo em que a puseram”. As críticas veiculadas pelo poeta fazem eco ao que Verney, Metatésio Cilênio e Cândido Lusitano já haviam teorizado.

Filinto critica<sup>235</sup> seus conterrâneos que não saem do país (versos 153 a 158) para estudar e enriquecer o saber pátrio, deixando estas oportunidades de aperfeiçoamento

<sup>233</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 27-28): “Ama o meu Brito a Lusitana língua, / Pura (como ele) enérgica, abastada / Estreme de bastardo francesismo / E que a joio não trave de enchacoco; / E quando lê, rejeita a frase spúria / Que com senão mal-assombrado afeia / Asseada escritura, e ideia nobre, / De legítimos Lusos termos digna”.

<sup>234</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 30): “Não que à língua Francesa eu ódio tenha; / Que fora absurdo em mim. Ninguém confessa; / Mais sincero o valor de seus bons livros / De todo o bom saber patentes cofres / De polidez e de eloquência ornados”.

<sup>235</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 34): “Saíam dos muros da ferrenha Pátria / Quantos desprezam os facundos sábios / Que a língua lhes legaram generosos; / E verão povoados os Liceus / De estranhas Nações, na douta Europa, / De ilustres Bispos, de anciões Consultos”.

disponíveis para figuras religiosas<sup>236</sup>, como os jesuítas – comprometidos com a escolástica, o atraso e a escuridão. Para superar este quadro de atraso intelectual, Filinto recomenda que se leiam os Clássicos – entre os versos 163 e 169<sup>237</sup> –, como se constata na nota aposta ao verso 163: “[...] Se outro tanto se fizesse nas nossas Classes a respeito de Camões, Barros, etc., não se atreveriam quatro Badamecos<sup>238</sup> a desacreditar os que imitam a frase Clássica”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 34)

A recomendação se espelha na metodologia usada na França na mesma época – e que retoma o que os romanos tinham por prática –, lendo os escritores da idade de ouro e retirando dos seus exemplos modelos de boa eloquência. Este quadro de descaso com a língua portuguesa existe, pois escritores de engenho dão pouco valor aos seus meios expressivos – pouco tensionados por eles – e não seguem os passos de gregos e latinos<sup>239</sup> – imitados pelas nações ilustradas da Europa, enquanto os portugueses só se empenham em aprender as línguas estrangeiras. Essa amarga constatação já é indício de um nacionalismo que será mais forte no próximo século, com a força da revolução romântica.

Em nota ao verso 224<sup>240</sup> para a palavra “rememoros”, Filinto esclarece mais uma vez sua opção estética por resgatar arcaísmos da própria língua portuguesa ou da latina, transformados em empréstimos, o que lhe valeu a crítica de “amador de antiguidade”, dado ao culto de “antigualhas”. O poeta sugere aos seus críticos que fizessem uma lista comparando uma palavra antiga usada por ele e constatassem quantas modernas haveria possíveis de ser usadas. Se ele usasse uma das modernas, o acusariam de “modernista” e isso não seria sinal de afetação<sup>241</sup> do seu estilo.

<sup>236</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 33 [nota do poeta ao verso 133]): “D. João II [...] instituiu em Paris [...] 25 tenças (que aqui chamam bolsas) para 25 Portugueses, que lá quisessem vir estudar. Duraram essas tenças, até que o Jesuítas as aplicaram a si, a título de que em seus Colégios eles ensinavam em Portugal tudo o que se podia aprender na França”.

<sup>237</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 34 [versos 162-169]): “Todos pendentes das discretas vozes / Com que um Lente mui primo dá realce / Às belezas dos Clássicos antigos, / Aqui notando a concisão da frase, / Que o lúcido *Sublime* em breve engaste / Cerra, e compõem; ali a formosura / Da caudal eloquência, que transborda / Por floridos jardins, verdes ribeiras”.

<sup>238</sup> Possível corruptela de *vade mecum*. Filinto parece se referir a críticos inexperientes. Seriam aqui os críticos da *Arcádia lusitana* ou algum membro da *Nova arcádia*, como José Agostinho de Macedo?

<sup>239</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 35 [versos 183-197]): “Não fora assim, se nós mais cuidadosos / Dêssemos mor valia à nossa língua, / Polindo-a, enobrecendo-a, opulentando-a / com cabedais de Urânia, Clío, e Erato. / Que assim se fez no mundo conhecida / A língua Grega; e o Lácio que pretende / Emulá-la, seguiu o mesmo trilho: / Seguiu-o a Espanha, a França, c’o a Toscana; / E até as Boreais Nações o seguem, / Nós prezamos tão pouco a nossa língua, / Que tão somente as outras aprendemos / Em desar da nativa; e a ser-nos dado / Na Francesa escrevêramos, faláramos, / Como já na Espanhola, por lisonja / E por louca vaidade compusemos!”.

<sup>240</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 36).

<sup>241</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 40).

Entre os versos 238 e 252<sup>242</sup>, o poeta apresenta sua concepção de imitação utilizando o exemplo da estatuária. O escultor que desejasse immortalizar seu nome junto aos grandes mestres deveria estudar as obras-primas para transladar o pensamento à pedra, a partir do exame minucioso das qualidades e dos defeitos observados. Para reforçar este ponto, o poeta faz alusão às odes pindáricas de *Elpino Nonacriense* e aos poemas de Pedro Antônio Correia Garção, como modelo da poesia árcade. Isso pode indicar que após o longo tempo exilado, Filinto fizera as pazes com seus desafetos da *Arcádia lusitana*, deixando de lado as desavenças e apreciando as qualidades da produção de seus antigos críticos.

Aludindo a Jean-François Marmontel (1723-99), no verso 257, Filinto apoia-se em um contemporâneo para defender que a língua francesa só é rica devido ao respeito que os franceses prestam aos seus clássicos, tomados como fonte para o resgate de arcaísmos ou para a criação de termos novos, como ele diz entre os versos 269-270: “Novas cousas / Novos nomes requerem”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 38)

A exaltação do que os franceses de bom senso fazem para manter sua língua pura e preservada de bastardias, serve de mola propulsora para que Filinto critique a “matula” que insiste em afrancesar o português, versos 279-282: “Reparai bem, matula afrancesada, / No sabão que vos vai pelos bigodes: / Vede como arde na vermelha face / Sopapo que vos calma a mão francesa!” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 39)

Como bem lembra Rosa Conceição Castanho do Rego (1962, p. 163), em sua dissertação de licenciatura de 1962, a fonte das ideias de Filinto é francesa. A recomendação de respeito à língua materna provém de Boileau: “*Sans la langue, en un mot, l’auteur le plus divin. / Est toujours, quoiqu’il fasse, un méchant écrivain*”<sup>243</sup>. Sem conhecimento apropriado da própria língua, não é possível a existência de bons autores.

O purismo, aliado ao conhecimento apropriado da língua, provém de Sonini<sup>244</sup>:

“(…) *en écrivant un voyage en Grèce sans aucun expression grecque et avec le soin d’éviter cette foule de mots nouveaux que l’incapacité enfanta, comme le charlatanisme pédantesque voulut faire de la langue des Racine, des Voltaire, des Fénelon, des Bossuet et des Buffon, une langue barbare hérissée de mots étrangers travesti en français*”<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 37).

<sup>243</sup> Sem a língua, em uma palavra, o autor diviníssimo. / É sempre, ainda que ele faça, um mau escritor. [tradução minha]

<sup>244</sup> Cf. REGO (1962, p. 163).

<sup>245</sup> Escrevendo uma viagem na Grécia sem alguma expressão grega e com a atenção de evitar essa multidão de palavras novas que a incapacidade gera, como o charlatanismo pedantesco quis fazer da língua dos Racines, Voltaires, Fénelons, Bossuets e Buffons, uma língua bárbara embaraçada de palavras estrangeiras travestidas em francês. [tradução minha]

A adoção dos princípios teóricos franceses para as teorias de Filinto não constitui contradição, pois está de acordo com o espírito da época e constitui alicerce para que ele defenda o português da moda afetada estrangeira que só valoriza as “modernidades” e as construções afrancesadas em português, cioso de sua tradição, tal os pensadores galos que toma por fonte teórica. A crítica fica evidenciada entre os versos 308 e 314: “É grande afetação [...] / usar da antiga frase, antigos termos, / que o Marquês de Pombal não usou nunca; / Antes quase os condena em suas prosas: / usar de termos que não usa o Pina, / nem os nossos garridos pregadores: / Co’esses termos que vogam, bem falamos;” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 40)

A ideia de imitação da “antiga frase”, isto é, dos autores do século XVI, como lembra Rosa Rego, é uma recomendação de François Fénelon (1651-1715): “*Mais le vieux langage se fait regretter, quand nous le trouvons dans Marot, dans Amyot, dans le cardinal d’Ossat*”<sup>246</sup>. Mesmo para justificar o verso branco, Filinto recorreu a Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), polígrafo<sup>247</sup> do Século das Luzes: “*Tous nos poètes regardent la rime comme partie intégrante de la poesia: elle en est le ridicule et le fléau.*”<sup>248</sup> (Rego, 1962, p. 163). A condenação da rima não é injustificável, pois gregos e romanos não a usavam e Filinto, para se aproximar de Horácio, a evita.

Entre os versos 357 e 363, Filinto apresenta a resposta de Garção aos defensores dos modismos, que refutariam o resgate dos clássicos, nos seguintes termos: “Calai-vos, tolos (o Garção responde) / a elocução é tudo. Uma sentença, / que tosca refugais por desagrado, / se com frase concisa, ornada e culta / Vem ferir na alma, o ouvido amaciando, / abalados ficais, ficais absortos, namorados de sua formosura”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 42-43)

Amparado em Garção, Filinto dá a chave para a defesa de suas escolhas: a primazia da elocução. Se ao leitor a frase parece tosca, desagradando-o, o poder da concisão, aliado à linguagem culta e ornada é capaz de comover o espírito (e os ouvidos) difícil de seu destinatário. Em nota fornecida ao rodapé do verso 358, Filinto cita Quintiliano e Voltaire como testemunhas do que afirma, e no verso 378 afirma a importância que palavras novas têm para despertar a atenção do leitor e tirá-lo do devaneio modorrento.

Filinto, aludindo a René Le Bossu (1631-1680) – Abade regular de Santa Genoveva e autor do *Traité du poème épique* (1675) – e citando um trecho em nota de rodapé ao verso

<sup>246</sup> Mas a velha linguagem se faz lamentar, quando nos encontramos com Marot, com Amyot, com o Cardeal de Ossat. [tradução minha]

<sup>247</sup> Crítico literário, dramaturgo, jornalista, filósofo, romancista, ensaísta.

<sup>248</sup> Todos nós poetas olhamos a rima como parte integrante da poesia: ela daí é o ridículo e o flagelo. [tradução minha]

387, afirma que o bom poeta deve variar o canto com figuras, descrições e quando se sentir pleno, apostrofar heróis e divindades, usando o hipérbato – recurso estilístico caro à poesia filintiana –, oferecendo um desafio ao ouvinte/leitor, que seria obrigado a sair da conveniência da linearidade discursiva, encontrando aí um desafio à inteligência, assim como Horácio fizera na Antiguidade. Em nota ao verso 396, Filinto afirma o seguinte:

Verdade é clara que para o Povo uma tonadilha chã e corrente é mais agradável que uma Ária de Jomelli. Que para o Povo a Écloga do Matos<sup>249</sup>, ou o zãozão do Caldas<sup>250</sup> se lhe acomoda melhor com as orelhas, que uma Ode do Dinis. Mas também as gentes que não são Povo, sentem com regalado prazer uma transição bem modulada na Ária; ouvem com sumo agrado metáfora atrevida, mas frisante; e um certo esconderijo transparente no conceito e nas palavras os arrebatam: e se contentam de que o Autor os não julgou tão néscios que necessitasse pôr-lhes nuas e como às escâncaras as partes da Oração. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 44)

Sem subestimar os destinatários de sua obra e desafiando sua inteligência, que deveria ser capaz de notar e apreciar transições nas Árias, Filinto justifica o uso do hipérbato. Outro recurso capaz de espantar a modorra do público seria o uso de translatos – como Filinto afirma no verso 408 –, recurso capaz de convidar o apetite e instruir o leitor, deleitando-o. O uso do recurso se justifica pela finalidade de comover o leitor através do uso inesperado de palavras novas, renovadas, inventadas, transladadas, seja dos clássicos do século XVI ou dos da Antiguidade, espantando o tédio provocado pela prosa maçante e monótona<sup>251</sup>.

Entre os versos 419 e 464<sup>252</sup>, Filinto apresenta uma crítica ao estudo sempre imperfeito de latinos e gregos, pois não seria possível criar discursos que um homem antigo entendesse, da mesma forma que estrangeiros também não fariam bom uso do português, apenas tendo por base o contato diário, o que resultaria em algo muito próximo ao que ele registra entre os versos 429 e 431, ao transcrever a fala de um britânico que vivia há muito tempo em Lisboa e dizia “Mim quer vai a Rata”, crendo seriamente que falava português.

A partir do verso 453, Filinto se dirige a seus detratores, chamados de “Peraltas”, críticos mordazes de seus empréstimos do latim, transformados em neologismos. Justifica

<sup>249</sup> João Xavier de Matos (1730/5?-1789), poeta de origem plebeia, membro da Arcádia Portuense com o pseudônimo de Albano Eritreu, foi preso em 1763 por agredir um padre. Sua poesia retoma a obra camoniana, quer nos sonetos quer nas éclogas.

<sup>250</sup> Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), foi sacerdote, poeta e músico, nascido no Rio de Janeiro, filho de um português e uma escrava angolana. Foi enviado para Portugal para estudar em Coimbra em 1763, celebrou-se em Lisboa posteriormente pelas modinhas improvisadas em sua viola, levando vida de padre mundano animando assembleias burguesas, salões fidalgos e serões do paço real com sua música. Fez parte da *Nova Arcádia* com o pseudônimo de Lerenó.

<sup>251</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 45).

<sup>252</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 46-47).



suas escolhas a partir do emprego que o Marquês de Pombal fizera da palavra apanágio, um empréstimo do francês, novidade que se tornou de uso corrente, mas que constrangia mesmo os letrados – que ignoravam o seu sentido. Ao exemplo de apanágio, Filinto acrescenta os casos das palavras “*retractar*” e “*controverter*”, difíceis para as pessoas comuns inicialmente, mas depois assimiladas à dinâmica da língua.

Entre os versos 483 e 488, aparecerá a recomendação de se voltar a atenção para leitura dos mestres do século XVI, reforçada a partir do que já se propusera no verso 308, quando Filinto rebatera às críticas por se aproveitar de termos da “antiga frase”. Reforça-se deste modo a recomendação de Fénelon, aludida acima, quando se diz: “Como em límpida fonte, em nossos Mestres / do século das letras Lusitanas, / e nas páginas férteis dos Latinos / tomem linguagem pura para bons ingenhos / que a colher palmas de eloquência Lusa / inclinam seu propósito e porfia”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 48)

Os que procedessem dessa forma gozariam do favor das Camenas (verso 498), mas os que recusassem, seriam dignos de desprezo (verso 500). Isso se comprovaria na imagem desenvolvida a partir do verso 501 e que se estende até o 517, em que o poeta pobre, que pouco conhece as riquezas da língua, é tido por pintor de imagens pobres, com domínio de poucas cores, criando obras de leitura voraz e esgotando seus recursos expressivos rapidamente. Este é chamado de “néscio” (verso 518) e “mendigo de palavras / que dão cor, e dão alma ao pensamento” (versos 524 e 525).

Em defesa do conceito apresentado da pintura perfeita de imagens, com cores vivas, cita-se um trecho da *Cantata de Dido*, de Pedro Correia Garção, versos 529 a 536<sup>253</sup>. A citação e o elogio subsequente a Garção servem para ilustrar o ponto de que o poeta aceito por Apolo e pelas Musas deve ser capaz de despertar no ouvinte a atenção pela manipulação de imagens vivas arrojadas e detalhadas, de cores acesas.

A partir do verso 551 há uma pequena “quebra” discursiva da *Carta* de Filinto, aparentemente, pois ideias já apresentadas antes serão glosadas e desenvolvidas para reforçar seus pontos de vista acerca da poesia, da língua e dos clássicos. Esta segunda parte se inicia com a condenação do uso da locução trivial e a fuga de erros como insuficientes para que o poeta se erga do “plebeio lodo” (verso 556). Nos versos seguintes, faz-se um elogio à elegância empregada pelo bom Poeta, capaz de construir um discurso rico e ornado, como um

---

<sup>253</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 50): “Com a convulsa mão súbito arranca / A lâmina fulgente da bainha, / E sobre o duro ferro penetrante / Arroja o tenro, cristalino peito; / E em borbotões de espuma murmurando, / O quente sangue da ferida salta: / De roxas espadanas rociadas, / Tremem da sala as dóricas colunas”.

Palácio de “ouro e o matiz das sedas e pinturas<sup>254</sup>” (verso 566), extraídos dos cofres da língua, já enriquecidos nos séculos anteriores por Camões e Vieira, para engrandecer a pátria, a quem Filinto nomeia Elísia – a pátria ideal presente nas suas recordações do passado vivido em meio à família e aos amigos – nos anos de exílio.

Entre os versos 574 e 589, Filinto retoma a crítica aos que se deixaram seduzir pela moda de afrancesar o português, renunciando aos tesouros herdados, como se percebe através do desleixo de um “tropol de ignorantes” (verso 576) e pelas mãos de “ruins Tutores” (verso 579), possivelmente o resultado de dois séculos de educação conduzida pelos padres jesuítas.

A ideia é amplificada entre os versos 590 e 609, com a imagem da casa em que os pais morrem, deixando os filhos sem cuidado e um tutor responsável. A herança que garantiria o futuro dos infantes é destruída num piscar de olhos, devido à falta de uma direção firme que os conduzisse até a idade adulta, por isso, nenhum vate/orador conseguiria atingir um estilo conciso e altíloquo sem o cabedal herdado dos mestres, que fora destruído em dois séculos.

A partir do verso 621, se inicia a defesa do conceito de sublime na poesia. Esse estado pode ser alcançado se o poeta for capaz de construir um estilo conciso, empregando os termos certos, capazes de cativar os ouvidos do leitor, e se tornando verboso. Este estilo pode ser conquistado, “Se queremos achar abertas veias / do custoso metal que as falas doura, / visitemos as minas encetadas / pelos nossos antigos Escritores / no Lácio e Achaia, que inda nos convidam / c’o largo aberto seio a ser ricaços”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 55)

Caso a preguiça se manifeste, o metal extraído das minas, já limpo e lapidado, pode ser encontrado nos “Paivas, nos Lucenas<sup>255</sup>, Britos<sup>256</sup>, Barros<sup>257</sup>” (verso 666), tomados como modelo de eloquência. Novamente, a recomendação de Fénelon se manifesta e Filinto reforça a ideia que já defendera na primeira parte da *Carta*. Reconhecendo o estilo agudo que caracterizaria a prosa do padre Antônio Vieira, Filinto admite encontrar “desprezados terrões de ouro encoberto / que enriquecer mil páginas puderam / por artífices mãos melhor lavrados” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 56). Ao elogio tecido acerca da obra de Vieira, seguem-se os elogios destinados a Lucena, Bernardes, Barros, Freire e outros historiadores de talento, entre os versos 676 e 707.

Mesmos os grandes mestres do passado possuem defeitos censuráveis, como ilustram os versos 708 a 713: “(...) E que Autor é deles limpo? / Não dormitou Homero? O bom

<sup>254</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 52).

<sup>255</sup> João de Lucena (1549-1600) padre jesuíta, autor da *História da Vida do padre Francisco Xavier* (1600).

<sup>256</sup> Bernardo de Brito (1569-1617) historiador, autor do *Elogio dos Reis de Portugal* (1603).

<sup>257</sup> João de Barros (1497-1570) foi historiador, enciclopedista e um dos pioneiros nos estudos gramaticais do português, tendo publicado uma *Gramática da língua portuguesa* (1540) e as *Décadas* (1552, 1553, 1563), importante relato historiográfico sobre a ocupação colonial portuguesa em solo asiático.

Virgílio / indignado das máculas da Eneida, / não mandava de novo queimar Tróia? / Se às Musas não vedara o pio Augusto / o eterno pranto, e a Apolo as saudades?” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 57). Segue-se o diálogo entre o padre Vieira, os Peraltas, “críticos” do estilo e da obra filintiana e defensores da moda afrancesada, e o mestre destes, Ribeiro, orador do estilo galo-luso (versos 725 a 759).

No verso 760, Filinto retoma a voz poética e divisa as portas que abriram a língua lusa à corrupção. Uma fora aberta por Filipe II de Espanha, quando Portugal perdera a autonomia política após a morte do sucessor de D. Sebastião. Seguem-se críticas ao tirano espanhol que comprara o direito de sucessão e subornara a lisonja da nobreza lusa, conivente: “Ele os peitos torceu téli altivos / e a Lisonja, que encosta brandamente / a dextra à cerviz dura, a foi curvando, / té que inteira a abaixou ante o Tirano”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 60)

A união política enriqueceu a língua espanhola e empobreceu a lusitana, como resultado dos sessenta anos de União Ibérica. Seguem-se críticas aos Peraltas que se afastam dos clássicos, como Antônio Ferreira, e da mesma maneira que filhos ingratos, rejeitam os carinhos da mãe para requisitar a atenção afável de uma madrasta esquiva, tornando-se inimigos da pátria ao cultivar a “estrangeira frase”, como deixa claro o trecho da *Carta*, entre os versos 783 e 821<sup>258</sup>.

A segunda porta, como atestam os versos 849 a 854, fora aberta pela Ignorância “ladeada de caterva / dos erros, das malélicas doutrinas. / As mãos se deram sempre pelo mundo / esses dois feios brutos tragadores / do Ingenho, e do primor das boas Artes” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 63). A Ignorância seria o segundo mal, responsável pelo empobrecimento da língua portuguesa. De seu peso, nem a passada Grécia escapou, pois se no passado ela fornecera “modelos do saber Sublime e nobre” (verso 859), em 1790 era terra escrava de “bruto dono”, isto é, o Império Turco Otomano.

Devido à influência hispânica, porta de entrada para o Barroco, e à Ignorância, a língua portuguesa fora embrutecida e os portugueses “perderam o bom tino ao saber puro, / que em eras de Camões, eras de Barros / granjeado tinham nos Liceus da Europa”, versos 871 a 873. Vê-se uma defesa nacionalista<sup>259</sup> da valorização da língua portuguesa, expurgando de seu uso cotidiano construções de outra língua estrangeira. Não seria ilícito, dentro dessa linha de raciocínio, resgatar da obscuridade termos em desuso, abonados por mestres da eloquência

<sup>258</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 61-62).

<sup>259</sup> Como Vieira responde a Ribeiro no diálogo travado entre os versos 725 e 759: “Pare, pare, senhor, c’o sarrabulho / dessa frase franduna. Eu fui a França / nunca lá me atolei nesses lameiros, / nunca enroupei a língua Portuguesa / com trapos multicores, gandaiados / nessa feira da Ladra. Os meus Latinos / me deram sempre o precioso traje, / com que aformosentei a Lusa fala” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 59).

como Camões ou Vieira, ou estrangeiros, desde que sejam expressivos e sonoros, como ele aponta na nota ao verso 873, presente entre as páginas 63 e 64:

O modo de aperfeiçoar a língua Materna é enxertando nela o precioso das outras. Temos o exemplo antigo da língua Romana, que se fez abastada co'as riquezas que tirou da Grega; e desta conta Xenofonte que d'entre os proveitos, e vantagens que da força marítima tivaram os Atenienses, era um, e grande, o de ouvirem falar toda a casta de línguas, e tomarem desta uma frase, daquela um termo enérgico, etc., etc., de sorte, que enquanto o restante dos Gregos conservaram o seu peculiar idioma... os Atenienses, do que mais apurado viram entre Gregos e bárbaros, compuseram uma língua farta e suave pela acertada mistura. E ora se a língua Grega, a mais bela das línguas Europeias, a mais louvada dos Romanos, senhores do mundo, se enriquecia com o trato e comércio de outras; quanta riqueza não requer que a língua Lusa tire da Grega e da Latina, e ainda de outras, assinalando-as com o seu cunho, e dando-lhes Carta e Provisão de naturalizadas! (FILINTO ELÍSIO, 1999)

A partir do verso 874, Filinto estende até o verso 895 novo elogio aos clássicos lusos que apuraram o engenho a partir do estudo de gregos e latinos, enriquecendo a fala e a escrita portuguesa. Esse quadro – abandono dos clássicos da língua materna e o desleixo de poetas e oradores que se deixam levar pelo modismo afrancesado – motivou Filinto a assumir sua prolixidade para exortar seus contemporâneos, a fim de que resgassem o brilho antigo das letras lusas.

Aproveitando a metáfora do pintor, Filinto afirma que o poeta de engenho, tal como aquele ao misturar as cores em sua palheta e transferi-las para a tela, não despertaria em seu destinatário o questionamento da proveniência das tintas, se elas viriam de João de Barros, Horácio, Cícero ou padre Vieira, desde que elas unidas na tela provocassem o efeito estético desejado, causando “na alma o nobre abalo” (verso 924). Por isso, “quando o pincel as mescla na palheta; / e só no quadro avulta a similhaça / que ilude, e representa vivo o objeto, / que a Natureza amostra, e que a Arte esconde” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 66), Filinto conclui sua metáfora do pintor retomando o conceito de mimese, caro para a poética clássica.

A partir do verso 930, Filinto retoma as críticas aos “Peraltas”, afirmando que estrangeirismos como “*afroso, rango, populácea, egídio*” (verso 932 [grifos do autor]) e outras palavras similares tomam assento na língua e banem palavras portuguesas como “*quicá, mau grado, asinha, outrora, avante*” (verso 935 [grifos do autor]). O tom ofensivo dirigido a seus críticos torna-se agudo, como demonstram as expressões “rançosos Bonzos”, “acadêmicos Naires campanudos”, “mulheres perluxas” e “besuntados fátuos francesistas”. Só figuras tomadas de loucura – como Hércules a matar os filhos –, sonhando ver inimigos,

abandonariam o ouro rico da clássica abundância para substituí-lo por cobre baixo, persistindo as críticas até o verso 964.

No verso 965, Filinto retoma o destinatário original da Carta, seu amigo Francisco José Maria de Brito. As críticas são dirigidas contra os que se enfastiam com palavras compostas, desautorizando mestres da envergadura de um Cícero, de um Horácio! A língua é adornada quando a mão sábia do poeta usa palavras compostas, algo reforçado pela nota de rodapé aposta ao verso 973:

Cette composition servait à abrèger et à faciliter la magnificence dans les vers<sup>260</sup>. – Fénelon, *Lettre sur l'Eloquence*.

Os escritores, que dizem pouco em muito, folgam de circunlocuções. *Eu que sou preguiçoso de escrever, quisera (se coubesse no meu fraco talento) que cada palavra encerrasse um período. Assim quanta mais escritura forrar posso, mais mão lanço de termos compreensivos de ampla significação; modernos, antigos, latinos, estrangeiros, tudo entra no saco, tudo me faz conta, logo que sejam curtos, expressivos e sonoros.* Os que não foram desse gosto, lá têm os gordos volúmenes de Damião António, onde nadem em palavrório, com vagas sesquipedais. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 67 [grifo meu])

A partir de Fénelon, Filinto retoma a ideia de concisão. Se ele conseguir concentrar um período em uma palavra que seja expressiva e sonora, capaz de arrebatá-lo o leitor/ouvinte, ele terá alcançado o sublime. Essa ideia de concisão aliada às palavras compostas (os empréstimos) é abonada por Filinto entre os versos 974 e 984 a partir de exemplos de Camões, como “*stelígero pólo*” e “*belígera gente*”, seguido por Pedro Antônio Correia Garção, Antônio Dinis da Cruz e Silva e Alfeno Cíntio<sup>261</sup>.

Segue-se a partir do verso 985 a retomada da defesa militante da leitura dos clássicos e das vantagens que se podem obter ao fazer esse esforço. O estudo dedicado aos clássicos é o aço que fere a escarpa do engenho, e os pensamentos sutis por ele despertados são as faíscas brilhantes do fuzil persistente<sup>262</sup>. Movido pela pressão desse aço e aproveitando-se das faíscas que brotam do intelecto, o poeta dedicado tem matéria prima para a criação que não se conforme em ser pobre, com cores e imagens empalidecidas. Ele estará capacitado para compor um luzeiro, ou um astro que seja apto para ferir os olhos rudes e a deleitar os prudentes.

A essa exortação presente entre os versos 1000 e 1004, Filinto emenda a censura aos poetas que se aplicam com desleixo ao estudo dos clássicos e não conseguem por meio da técnica mostrar sua potência poética, entre os versos 1014 e 1019: “A força, a veia do Escritor

<sup>260</sup> Esta palavra composta serviu para encurtar e facilitar a magnificência nos versos. [tradução minha]

<sup>261</sup> Domingos Maximiano Torres (1748-1810).

<sup>262</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 68-69 [versos 995-999]).

prestante / é quando entorna (como em pronto vaso), / com suco, e com calor, na alma do ouvinte / inteiro o néctar das ideias suas, / tão suave, e no gosto tão activo, / como ele o preparou no alto conceito;” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 69).

Os que alcançam esse patamar podem ser equiparados a Virgílio; os que não, a Francisco de Pina de Sá e de Melo, péssimo modelo, por tentar ainda conciliar a poética barroca à neoclássica, como se mencionou acima. Logo, os poetas que seguissem pela via de Pina seriam “rançosos”, “deslavados”.

A partir do verso 1026, Filinto se dirige ao leitor, tratado por “Aluno (...) das Musas estremado”, isto é, o poeta que deseja se equiparar a Horácio e Virgílio. Aquele deve ser capaz de praticar a mimese como estes, criando com maestria a pintura viva com palavras dos caracteres humanos. A seguir são apresentados, entre os versos 1036 e 1058, exemplos de caracteres que oscilam entre o júbilo e o erro.

A recomendação ao poeta de como tratar de forma cuidadosa a mimese dos caracteres na construção de imagens, através da Imaginação, surge a partir do verso 1059 e se estende até o verso 1071. À mimese cuidadosa deve estar aliado o conhecimento adequado da língua, para que o poeta alcance, a partir da manipulação do engenho, a construção de versos capazes de se tornarem pinturas vivas com palavras, empregando os empréstimos dos clássicos e outros recursos que o afastem dos “brejos pedantes”, frequentados por vates aguados, fonte de termos que enojem<sup>263</sup>.

Filinto, após a censura feita aos poetas de engenho fraco, contrapõe sua crítica acre ao exemplo de Cruz e Silva, cuja obra exemplifica vários pontos reforçados ao longo do texto, como o emprego da “frase nobre” e o emprego de palavras enérgicas, sejam as colhidas nos clássicos ou as inventadas a partir da erudição. A Cruz e Silva, Filinto une os elogios feitos à prosa do padre Vieira, que enobrecera a língua a partir das “ruínas dum Templo, dum Colosso, / c’os derrocados arcos dum Triunfo”. (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 75)

A partir do verso 1115, Filinto retoma as críticas aos efeitos da presença da Ignorância, alegorizada como um monstro estúpido de asas fuscas, que obscureceu o sol que alimentava os engenhos lusos. Esse monstro que “bafejou anagramas, forçou glosas, / inçou de oucos conceitos predicáveis / os púlpitos, e as aulas de sofismas; / e degradou a língua de nobreza, / despindo-a de afouteza, e bizzarria” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 75-76) é a estética barroca. A essa crítica, Filinto emenda nova exortação para os poetas que desejem peneirar a língua herdada dos clássicos e expurgá-la dos galicismos, entre os versos 1142 e 1231:

---

<sup>263</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 74 [versos 1072 a 1097]).

Abra-se a antiga veneranda fonte  
dos genuínos Clássicos, e soltem-se  
as correntes da antiga sã linguagem.  
*Rompam-se as minas Gregas e Latinas;* 1145  
(não cesso de o dizer, porque é urgente)  
*cavemos a faciúndia, que abasteça*  
*nossa prosa eloquente, e culto verso.*  
*Sacudamos das falas, dos escritos*  
*toda frase estrangeira, e frandulagem* 1150  
*dessa tinha, que comichona afeia*  
*o gesto airoso do idioma Luso.*  
Quero dar, que em Francês hajam formosas  
expressões, curtas frases elegantes;  
*mas índoles dif'rentes têm as línguas;* 1155  
*nem toda a frase em toda a língua ajusta.*  
Ponde um belo nariz, alvo de neve,  
numa formosa cara trigueirinha;  
(trigueiras há, que às louras se avantajam)  
o nariz alvo no moreno rosto, 1160  
tanto não é beleza, que é defeito.  
Nunca nariz Francês na Lusa cara,  
que é filha da Latina; e só Latinas  
feições lhe quadram. São feições parentas  
se nativo não é, não é singelo, 1165  
quanto pões nesse rosto, esses besuntos,  
são máscaras, são lodo imundo. *Oh Vates,*  
*não fique uma só nódoa em nosso idioma*  
*desse lodo, que o enxovalhou tégora.*  
Ora pois que *esses guapos modernistas* 1170  
*tudo acham no Francês; e quem tal crera!*  
*Até a língua Lusa em Francês acham;*  
*e riem c'um riso parvo dos que afanam*  
*por beberem nos Clássicos a frase*  
*constante e pura; e revocarem* 1175  
*as antigas palavras que nos faltam*  
*para clareza, adorno ou brevidade;*  
e degradar da língua essa matula  
de termos franduleiros, que os patolas  
querem nela meter à queima-roupa: 1180  
e pois que esse Francês tanto nos gabam  
de rico, e belo, e de apto para tudo,  
quero de Autor Francês<sup>264</sup> acreditado  
por literato Crítico profundo,  
citar em termos *ibi*<sup>265</sup> a mesma urgência 1185  
*de restaurar à língua antigas vozes*  
*e frases obsoletas. – Tendo dito*  
*que a língua é acanhada, porque a apuram,*  
*oucuidam apurá-la, cerceando-lhe*  
*energia de termos, que já foram* 1190  
*caro granjeio de seus bons Maiores;*  
continua dizendo: “Bem deveram  
revocar antes do desuso as vozes

<sup>264</sup> DACIER. *Préface de Plutarque*. [nota do autor]

<sup>265</sup> Grifo do autor.

que lá mandara insípido melindre;  
 mormente hoje que tanto tem medrado 1195  
 em todo o estudo a seara das ideias.  
*Que escassez deplorável* (logo exclama)  
*ver sempre a locução mais baixa e ténue*  
*que o conceito, de que ela é o retrato!*  
 E a língua, que é o buril do pensamento, 1200  
 ser frouxa, ou ser rebelde à mão do Mestre,  
 que quer assinalar valentes rasgos,  
 e assemelhar a estampa co'a figura!  
*Bem serve a língua, a quem os ombros mete*  
*contra os que se dão manha a empobrecê-la, 1205*  
*lidando em empolgar certas maneiras*  
*de falar naturais, de que os Antigos*  
*usaram, e só tem em seu desvio,*  
*um senão que lhe arguem, sem dar provas".*  
 Que dizeis dum Francês, meus francesistas, 1210  
 Que vos dá tal sopapo na bochecha!  
 Não há que retrucar; baixai a tromba:  
 senão – cito<sup>266</sup> outros mil, dado que eu crera  
 que este só vos derruba, e tapa a boca.  
*Se por força de fado, ou por penúria 1215*  
*forçados somos a espremer dos livros*  
*franceses o alimento das ciências;*  
*se como na palestra empoeirada*  
*vamos lutar contra a Ignorância bruta*  
 no ginásio Francês, tomemos o uso 1220  
 dos antigos Atletas, que ao saírem  
 do pugilato, ou fervida carreira,  
 a poeira dos fatos sacudiam,  
 e banhando-se em líquidas correntes  
 do Ilisso<sup>267</sup> (que, ali perto, com sereno 1225  
 passeio alegre studiosas margens)  
 os corpos asseavam diligentes.  
 Assim vi sempre o literato Erilo,  
 depois de revolver Francês volume,  
 desempoar-se da estrangeira frase 1230  
 c'o espanador de Barros, ou Vieira.  
 (Filinto Elísio, 1998, p. 76-79 [grifos meus])

A exortação contida nos versos transcritos acima parte da ampliação de ideias já discutidas no decorrer do texto. O exemplo da comparação entre o nariz Luso e o Galo e as inconveniências de trocá-los de face para atender à moda que os “modernistas<sup>268</sup>” – tarelos, peraltas, etc., termos com que Filinto açoita seus detratores – cultivam, retoma a ideia

<sup>266</sup> “Dans cette langue embarrassée d’articles, dépourvue d’inversions, pauvre em termes poétique, stérile en tours hardis, asservie à l’éternelle monotonie de la rime, et manquant pourtant de rimes dans les sujets nobles”. – Voltaire. *Discours aux Velches* –, isto é, “Nessa língua perturbada por artigos, desprovida de inversões, pobre em termos poéticos, estéril em todas as ousadias, escravizada pela eterna monotonia da rima e, portanto, ausente de rimas em assuntos nobres”. [tradução minha]

<sup>267</sup> Rio que corria perto do Ginásio Ateniense. [nota do autor]

<sup>268</sup> Nesse contexto, modernista é quem fala e escreve português recheado de palavras e construções francesas, moda comum no século XVIII, e contra a qual Filinto ergue sua militância em defesa da língua materna.



duramente censurada de afrancesar o português. O riso desses “tarelos”, gerado pelo resgate de arcaísmos, aliado à necessidade urgente à época que os portugueses tinham de combater a Ignorância – a partir do conhecimento importado da França –, constitui sinal de que, no momento histórico, para uma parcela dos letrados, importava mais usar a língua de forma afetada do que promovê-la ao papel central de veículo propagador de saberes, dotada de uma expressão vernácula apurada e apropriada, sem a contaminação de “francesismos”. Nesse ponto, concorda-se com o que Fernando Moreira, editor da obra de Filinto publicada entre o fim dos anos 1990 e 2000, afirma:

A obra de Filinto é obra de uma época e nesse contexto deve ser apreciada e talvez a Carta... seja a contribuição do poeta para a restauração desse Portugal glorioso que ele via protagonizado pela acção do Marquês de Pombal que, no âmbito das Letras, tão fortemente apoiara a Arcádia Lusitana da qual Francisco Manuel é o lídimo continuador. O Portugal pombalino, pela sua ambição, precisava de uma língua que estivesse à altura da sua melhor expressão. (FERNANDO MOREIRA, 2011, p. 39)

Filinto enfatiza – entre os versos 1232 e 1291 – o papel das palavras novas, inventadas, sonoras, enérgicas para que se varra da língua toda bastardia que polui a eloquência lusa. Os poetas ousados devem escalar o cume escarpado do Parnaso para ter acesso a esses tesouros e serem dignos de construir uma eloquência altissonante. O poeta que alcançar esse feito será capaz de encantar pela novidade de pensamento e de dicção, tal como o homem que pela primeira vez toma consciência do universo, como sugerem as imagens dos versos 1292 a 1306:

É bem certo, que ao descobrir co’ a vista  
 Altas montanhas, estendidos mares,  
 (Pela primeira vez subido ao mundo)  
 O Selvagem, nascido n’uma cova, 1295  
 N’uma cova até então aferrolhado,  
 Não sabe como os chame – tal se vira  
 O Vate, que não ousa novos termos  
 Impor a novos sóis, novo Universo,  
 Que Estro omni-criador tira do Caos, 1300  
 E na Imaginação lhe põe a vista,  
 Se, em si fiado, não inventa o Vate,  
 Ou se enjeita colher na Ausônia, e Grécia  
 Nomes, que a *turba* imaginada indiquem;  
 Ei-lo, como o Selvagem na tortura 1305  
 De não saber contar o que descobre;  
 (FILINTO ELÍSIO, 1999, p. 83)

A partir do verso 1308, Filinto retoma enfaticamente a exortação aos poetas, a fim de que se mostrem ousados para servir o estro e não se deixem tomar pelo temor, nem se

acomodem com ninharias, além de destilar críticas acérrimas a Domingos Caldas Barbosa e ao frei Antônio das Chagas. Os poetas dotados de grandeza e ousadia nada devem temer de “afrancesados Bonzos”, nem de “vozes néscias”, que mortificam a língua ao recusar o uso dos compostos e dos empréstimos, tornando seus textos perluxos.

Essa imagem é sucedida a partir do verso 1391 pela do teatro, em que Filinto apresenta uma descrição do espetáculo que se estica até o verso 1455, a partir da bagunça em seus papéis feita por um Trasgo, que estimula sua imaginação. Em nota ao verso 1391, Filinto confessa que pela solidão, o poeta pode se lançar a um “rio de disparates, sem que ache modo de abordar à praia do bom senso” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 88), sem o amparo de um amigo que lhe sugerisse alterações ao texto.

Filinto se desculpa da prolixidade das notas (mas o deveria fazer em relação ao texto também!), lembrando aos interlocutores que era um velho pobre, solitário e triste, pois o tempo livre que tinha, consumia na leitura de alfarrábios comprados a preços módicos e, quando não lia, escrevia para se distrair<sup>269</sup>.

Nova advertência aos oradores e aos poetas, acerca dos perigos de se permitir o empobrecimento da língua, vem entre os versos 1458 e 1463: “empobrecer a língua a arbítrio, e ranço / de Seiscentistas, Mandriões, Tarelos. / Essas poucas palavras, que ficarem / pelas mãos dos gramáticos-perluxos / minguadas, espremidas, escoimadas / nos versos, e na prosa, em remoinho” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 90). Novas críticas aos cultores do estilo afrancesado reaparecem, subsequentemente, entre os versos 1466 e 1556.

Quando portugueses desprezam os escritores do século de ouro, estrangeiros os estimam (versos 1498-1501): “Ida em bem que os estranhos dão estima / a Barros, e a Camões que ruins insultam! / Afortunada idade de Quinhentos, quando os teus te põem nódoa, alheios te honram!” (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 91). Ainda era preciso espanar os restos do Barroco, que ensejava as reservas e as críticas sem fundamento, na opinião de Filinto, à literatura do século XVI, manancial de caudal latino<sup>270</sup>.

Conclui-se a carta com o pedido de Filinto, que Apolo envie uma das Musas para que venha amenizar seus versos. Apolo responde-lhe que já é hora de se afastar a pena do papel para que ele, as Musas e o leitor deixem de ser enfastiados pela prolixa leitura. Depois da resposta de Apolo, Filinto se desculpa com Brito pela prolixidade, pois era importante enfatizar as ideias apresentadas ao longo dos versos.

<sup>269</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 80).

<sup>270</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 92).

Creio que seja oportuno, encerrada a leitura da *Carta*, passar para a leitura do *Discurso acerca de Horácio e suas obras*, que o poeta dedicou a Elpino Duriense, após ter lido a tradução que este fizera das *Odes* de Horácio e que lhe foi apresentada em 10 Março de 1809, conforme data o próprio Filinto. Filinto se propõe a tecer neste discurso um retrato de Horácio a partir “das suas mesmas Obras, lidas e contempladas com atenta vista” e a mostrar “qual o sistema fora da sua Filosofia, qual o teor da sua vida, quais as suas opiniões” (FILINTO ELÍSIO 2001, p. 155), que tornam o Venusino presente e vivo.

Filinto traça um painel biográfico de Horácio a partir das indicações que este deixou em suas obras e do que os comentadores e biógrafos anotaram com o passar do tempo. Cumprida essa lembrança, Filinto traça um breve painel da literatura latina até o século I a. C. e aponta as influências dos poetas líricos gregos sobre o Venusino, especialmente Píndaro, tocando certas alturas do sublime estilo<sup>271</sup> que o Cisne Grego não teria alcançado, além de ter somado os traços estilísticos da poesia de Safo e Alceu à própria. Como afirma Filinto:

[...] Nem a seguir a Alceu, nem a Safo se abalçou Horácio, nos assuntos que ambos empreenderam, nem nas maneiras de que usaram; mas sim lhes tomou de tal modo o andamento e porte, o cheio do estro, a valentia dos conceitos, que não como imitador deles, (defeito que os seus inimigos lhe achavam) porém se demonstrou dali Poeta original e Príncipe naquele gênero. E por centro, quanto à gravidade das sentenças com que enobreceu as suas Odes, quanto à bem-parecida desordem, com que nelas caminha, quanto às metáforas animadas com que as abrilhanta, e à curiosa felicidade, e (digamo-lo duma vez) a essa graciosa desenvoltura, que lhe veio ingênita na índole, Horácio, entre os Poetas Líricos do Lácio, merece a Coroa, e os louros. (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 165)

Após essa apreciação dos méritos alcançados por Horácio, Filinto traça algumas considerações sobre a relação de amizade com Mecenas e o círculo dos mais distintos homens de seu tempo, além de tratar das Odes que este encomendara a Horácio para enaltecer os feitos de Augusto e sua família e os de outras figuras importantes. Unia Horácio a Mecenas, além do círculo de amigos, a devoção destinada aos preceitos da filosofia epicurista. Filinto afirma que o epicurismo de Horácio era “cortesão, (quero dizer relaxado) e propendente para mais fácil praxe, que a de seu Mestre” (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 173) e traça esse perfil para realçar a humanidade do sujeito histórico, com vícios e virtudes.

Depois desse exame da poesia lírica horaciana, Filinto dirige a atenção de seu discurso para as *Sátiras* e as *Epístolas* de Horácio, discordando<sup>272</sup> do que afirma Dacier a respeito do Venusino. Para Francisco Manuel, havia uma preparação metodológica consciente no

<sup>271</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (2001, p. 164).

<sup>272</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (2001, p. 184).

exercício da escrita poética horaciana, cultivada inicialmente no gênero satírico, aperfeiçoando o legado de Lucílio, para depois coroá-lo nas cartas em verso. Filinto afirma que Horácio escrevia a partir dos estímulos que brotavam do engenho, sem um planejamento metódico, explorando uma linguagem graciosa, elegante e nobre. Por isso, Filinto rejeita a visão deslumbrada de Dacier e outros comentadores acerca da obra horaciana que prejudicaria seu juízo crítico.

Ao talento majestoso de Horácio, Filinto equipara o juízo crítico que o Venusino desenvolvera sobre a literatura latina anterior, exaltando o que merecia e criticando o que considerava imperfeito, guiado pela Razão, sem dar atenção aos rumores da “poética gentilha”<sup>273</sup> que se erguera contra ele. Esse talento crítico estaria eternizado na *Epistula ad Pisones*, “Codex do bom gosto”, registro do seu pensamento acerca do fazer poético e de como avaliar criticamente a arte, sendo o princípio e a fonte de escrever bem o bom juízo, para que possa oferecer “nobres manjares” às mentes dos leitores.

Filinto afirma que não há “era dourada” das letras para quem vive a própria época. Esse juízo crítico só pode ser formado pelos pósteros e receptores do legado deixado pelos bons e maus poetas, e que não se pode querer cristalizar a língua, como se fosse possível imobilizá-la no tempo, enquanto seus falantes estão a usá-la: “Queriam, que a língua Latina, dado que no virgo da vida, e na loquela dos viventes a contemplassem como língua morta. [...] e desaprovavam todo o escritor, que com palavra de cunho novo, mas latina, expressava ideia nova” (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 197). O juízo tecido para Horácio por Filinto, de que soube conciliar o legado da tradição e as inovações que propunha em termos de estilo, vale para o próprio Filinto quando ele defende que o importante para o poeta seja expressar ideias novas a partir da adoção de vocábulos expressivos e sonoros, mesmo que em desuso, sem apelar para “burdalengas expressões”<sup>274</sup>, desaprovando o apreço crítico dos sábios.

Realçando a importância do gênio poético para enformar a técnica no labor do verso, a partir do domínio dos recursos linguísticos necessários para criar um discurso poético eloquente e elevado, Filinto parte em defesa de Camões – que havia sido criticado por Verney, tendo em vista a apreciação de sua poesia pelos barrocos –, que não teria sido capaz de alcançar a expressividade mais elevada se tivesse composto *Os lusíadas* em uma língua estranha, que acanhasse o estilo por ele conquistado. A perfeição conquistada por Horácio que soube equilibrar engenho e técnica, impedindo que se censure um verso sequer de sua obra, é sinal de sua imortalidade, apreciada com o passar dos séculos.

<sup>273</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (2001, p. 190).

<sup>274</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (2001, p. 199).

## 2.5 Recepções de Filinto na História da Literatura Portuguesa

Considerando satisfatória a exposição das ideias estéticas de Filinto a partir da leitura de seus textos teóricos, feita na seção anterior, torna-se pertinente resgatar a recepção da obra de Francisco Manoel do Nascimento, de seu ocaso até o tempo presente. A obra de Filinto Elísio divide os gostos em extremos: ou se amam os seus versos, ou se os odeiam na mesma intensidade. A recepção de que gozou no início do século XIX no alvorecer da revolução romântica fez de Almeida Garrett, Alexandre Herculano seus defensores fervorosos, enquanto José Agostinho de Macedo, Sousa Monteiro, Antônio Feliciano de Castilho e Cândido de Figueiredo o detestavam.

Almeida Garrett (1799-1854), entusiasta dos versos de Francisco Manuel do Nascimento, escreveu uma nota, quando saiu a edição rollandiana das obras de Filinto, publicada na *Revista Universal Lisbonense* em 1841, reproduzida aqui a partir da citação em rodapé que dela faz Teófilo Braga (1901, p. 328):

Ninguém hoje duvida de que Filinto fosse o verdadeiro restaurador da língua portuguesa. Levantou e firmou este estandarte de reação contra os *galicismos* invasores e as estrangeirices de toda a espécie que tinham corrompido, deturpado, perdido de toda a língua. Acudiram ao seu brado imitadores, auxiliares e prosélitos; a reação foi talvez mais longe do que o justo – se ela era reação! mas foi precisa e útil: o tempo a corrigirá do excessivo. Os escritos porém de Francisco Manuel foram e são os mais poderosos instrumentos desta importante revolução; e, infelizmente não têm circulado bastante para se lhes conhecer todo o preço, para se lhes avaliarem os próprios defeitos. (*Revista Universal Lisbonense*, Tomo I, p. 329)

A citação transcrita por Teófilo Braga deixa entrever que Garrett reconhecia o nacionalismo linguístico de Filinto que, junto ao apreço mantido pelo estudo de Horácio e Camões e da valorização do trabalho de Correia Garção, servira para preparar a mentalidade portuguesa para a eclosão do espírito nacionalista por parte dos primeiros românticos. Teófilo Braga registra também uma lista de autores filintistas um tanto exagerada<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Cf. BRAGA (1901, p. 329-330): Domingos Maximiano Torres, *Alfeno Cynthia*; Sebastião José Ferreira Barroco, *Alfeno*; José Basílio da Gama, *Termino Sepilio*; Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral, *Matusio*; Antonio de Araujo, Conde da Barca, *Olinto*; Dr. Ignacio Tamagnini, *Alceste*; D. Leonor de Almeida, Marqueza de Alorna, *Laura e Alcipe*; D. Maria de Almeida, Condessa da Ribeira, *Marcia e Daphne*; D. Thereza de Mello Breyner, Condessa de Vimieiro, *Tirse*; Pedro Caetano Pinto de Moraes Sarmiento, *Pierio*; Domingos Pires Monteiro Bandeira, *Dorando*; Frei José do Coração de Jesus, *Almeno*; Dr. Ricardo Raymundo Nogueira; Francisco de Borja Garção Stockler; D. Francisco Raphael de Castro (*Principal Castro*); José Peixoto do Valle; João Baptista de Lara, *Albano Lisbonense*; Bernardino Justiniano de Oliveria Pimbinho; Padre Matheus da Costa; Padre José Theotônio Canuto de Forjô, *Leucadio Fido*; Frei Alexandre da Silva, *Silvio*; Frei Plácido de Andrade Barroco; Capitão Manoel de Sousa; Dr. Joaquim Ignacio de Seixas; Dr. Jeronymo Estoquete; Antonio Mathevon de Curnieu; Guilherme José Billing; Francisco José Maria de Brito; Dr. Antonio Ribeiro dos Santos, *Elpino Duriense*; Bento Luiz Vianna, *Filinto Insulano*; Timotheo Lecussan Verdier; Vicente Pedro Nolasco da Cunha; Antonio José de Lima Leitão, *Almiro Lacobricense*; José Maria da Costa e Silva, *Elpino Lisbonense*; A.

Em outro texto, *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* – que havia sido destinado inicialmente para servir de introdução à edição do *Parnaso Lusitano*, organizado pelo próprio Garrett e editado em Paris por Aillaud – o poeta romântico apresenta um panorama crítico da produção poética dos árcades e o contraste entre os estilos originados a partir de Filinto e Bocage. Consultou-se a versão desse texto no segundo volume, dedicado à prosa, das *Obras Completas de Almeida Garrett* (1904), organizado por Tófilo Braga. No *Bosquejo*, Garrett exulta com a defesa da língua materna e de seus autores clássicos feita por Filinto, sinal do mesmo nacionalismo junto ao estilo classicizante irrepreensível e preciso, já apontado acima:

Mas enquanto Bocage e seus discípulos tiranizavam a poesia e estragavam o gosto, Francisco Manuel, único representante da grande escola de Garção, gemia no exílio, e de lá com os olhos fitos na pátria se preparava para lutar contra a enorme hidra cujas inúmeras cabeças eram o galicismo, a ignorância, a vaidade, todos os outros vícios que iam devorando a literatura nacional.

A sua epístola, sobre a arte poética e língua portuguesa, pode rivalizar com a de Horácio *aos Pisões*: força de argumentos, eloquência da poesia, nobre patriotismo, finíssimo sal da sátira, tudo ali peleja contra o monstro multiforme.

[...] Nenhum poeta desde Camões havia feito tantos serviços à língua portuguesa. Só por si Francisco Manuel valeu uma academia e fez mais que ela, muita gente abriu os olhos e adquiriu amor a seu tão rico e belo, quanto desprezado idioma. E se ainda hoje em Portugal há quem estude os clássicos, quem não se envergonhe de ler Barros e Lucena, deve-se ao exemplo, aos brados, às invectivas do grande propugnador de seus foros e liberdades. (ALMEIDA GARRETT, 1904, p. 360)

Garrett tirara este texto do *Parnaso Lusitano*, como esclarece em nota Tófilo Braga<sup>276</sup>, ao se desentender com Aillaud, devido às alterações introduzidas na antologia sem sua autorização. Além disso, ao traçar o paralelo entre o estilo poético filintiano e o elmanista, Garrett faz uma série de condenações aos “exageros imaturos” de Bocage<sup>277</sup> e seus

---

J. F. Marreco; José Caetano de Figueiredo; Francisco Freire de Carvalho, *Filinto Junior*; Domingos Borges de Barros, Visconde da Pedra Branca; Antonio Ribeiro Saraiva; Padre Apollinario da Silva; Nuno Alvares Pereira Pato Moniz, *Oleno*; D. Francisca de Paula Possolo, *Francilia*; Dr. José Monteiro da Rocha, *Tirceu*; Dr. Felix da Sylva de Avellar, *Brotero*; Dr. José Ferreira Borges, *Josino*; João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, *Jonio Duriense*.

<sup>276</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 362).

<sup>277</sup> A metrificação de Bocage, julgam-na sua melhor qualidade; eu a pior; ao menos, a que piores efeitos causou. Não fez ele um verso duro, mal soante, frouxo, porém, não são esses os únicos defeitos dos versos. As várias ideias, as diversas paixões e afetos, as distintas posições e circunstâncias do assunto, do objeto, de mil outras coisas – variada medida exigem, como exige a música vários tons e cadências. A mesma medida sempre, embora cheia e boa – o mesmo tom, embora afinado – a mesma harmonia embora perfeita – o mesmo compasso, embora exato – fazem monótona e insuportável a mais bela peça de música ou de poesia. E tais os versos de Bocage, que nos pretendem dar para tipo seus apaixonados cegos. Digo cegos, porque muitos o têm (e nesse número que conto!) que o são, mas não cegos. Imitar com o som mecânico das vozes a harmonia íntima da ideia, suprir com

seguidores, sem se esquecer do desequilíbrio presente na longa obra de Filinto, afetada pelo exílio e pela idade avançada.

As críticas que Garrett fez a Bocage são um indício da defesa da importância de Filinto para ele e os primeiros românticos, enquanto precursor de um nacionalismo que só existiria de forma consistente no começo do século XIX. Os “defeitos” apontados – marcas de uma individualidade dramática, distante uma geração de Francisco Manuel – são o contrapeso necessário para exaltar a obra vasta e desigual do dileto discípulo de Horácio, exilado em França.

Fernando Moreira, no texto “Bocage e Filinto Elísio” do volume *Em torno de Filinto Elísio: ensaios*, oferece um juízo ponderado acerca das relações entre os dois poetas – que não se conheceram pessoalmente –, realçando as semelhanças de trajetória e ideológicas entre eles e o peso da obra de ambos para o Romantismo que começava a se manifestar em Portugal. Filinto via em Bocage um sucessor<sup>278</sup> de suas preocupações estéticas, por isso, a oposição crítica criada pelos continuadores de ambos só pode ser entendida como fruto do fanatismo:

O pensamento filintista era, com toda a probabilidade, conhecido por um Bocage atento e, também ele, adepto dos novos rumos políticos que tomava a França. Havia, em consequência, uma empatia ideológica entre ambos: sabemos o quanto Manuel Maria apreciou as ideias propagadas pela Revolução e como, melhor que ninguém, Francisco Manuel do Nascimento as disseminava por cá...

Bocage terá sido um dos receptores mais interessados pelos versos que Filinto, para ganhar a vida, fez circular em Portugal em folhetos avulsos; sabemos que foram muito apreciados talvez porque neles se observa, não apenas uma forma de poeitar, mas uma sentida expressão do tempo vivido e também porque provinham de um celebrado poeta. Bocage não podia ficar alheio à força vital dos versos de um perseguido pela Inquisição que também ele detestava, de um homem culto e mestre reconhecido na arte de poeitar. (MOREIRA, 2011, p. 125-126)

Após Garrett, o poeta, teatrólogo, tradutor – da *Argonáutica* de Apolônio de Rodes –, crítico e historiador literário José Maria da Costa e Silva (1788-1854), tece um balanço crítico a respeito de Filinto centrado na diferença entre o seu “verso duro” e o verso melífluo de Bocage. Esse balanço está nas páginas de *O Ramalhete, Jornal de Instrução e Recreio*<sup>279</sup>, publicado em Lisboa entre 1837 e 1844, e nele já se aponta a diferença entre as escolas de

---

as vibrações que só podem ferir a alma pelo órgão dos ouvidos, a vida, o movimento, as cores, as formas dos quadros naturais, eis aí a superioridade da poesia, a vantagem que ela tem sobre todas as outras belas artes. Mas quão difícil é perceber e executar esse delicadíssimo ponto! Poucos o conseguiram: Francisco Manoel foi entre nós o que mais finamente o entendeu e executou, mas nem sempre, nem cabalmente. (ALMEIDA GARRETT, 1904, p. 359)

<sup>278</sup> Cf. MOREIRA (2011, p. 127).

<sup>279</sup> Cf. *Publicações Periódicas Portuguesas* (1983, p. 213).

estilo legadas pela obra de Francisco Manoel e Bocage – os filintistas e os elmanistas, retomando a ideia já desenvolvida por Almeida Garrett:

A versificação de Francisco Manuel não é em sua totalidade tão fluida, e harmoniosa como a de Bocage; as sínopes e outras figuras de diminuições tornam duros muitos dos seus versos, e nos seus últimos anos, prodigalizou demasiado os agudos e os esdrúxulos; mas não acontece isto nas obras em que se fundamenta a sua glória, antes nessas é que devem procurar-se os melhores versos que se têm feito em português.

Camilo Castelo Branco (1825-1890) foi prosador importante da segunda fase do Romantismo em Portugal. Levou uma vida aventureira, cheia de polêmicas e para sobreviver se tornou escritor profissional, atendendo aos pedidos de seus editores, e paralelamente se tornou professor de literatura portuguesa. Camilo registra uma apreciação crítica acerca da poesia de Filinto no seu *Curso de Litteratura Portuguesa*, sem negar que o seu valor para os primeiros românticos seja de grande importância.

Francisco Manuel do Nascimento aprofundou a ciência da língua sem atentar no enriquecê-la para serviço das novas ideias, mas sim para nitidamente trasladar as antigas. Não derivou do pensamento moderno a investigar a forma: formulava frases de palavras obsoletas, alatinava as construções, despintava a graça nativa do estilo para lhe dar o lustre poído dos arrebiques quinhentistas; e, querendo enquadrar nas locuções arcaicas os levantados raptos de poeta, desbotava-lhes as cores. Esquinava os versos em prosa desarmónica só por amor de lhes encravar termos duros. Isto, porém, não faz implicância a que Filinto Elísio seja o opulentador notabilíssimo da língua e renovador dos lusitanismos que aformosearam os livros dos dois iniciadores da reforma romântica, Almeida Garrett e Antônio Feliciano de Castilho. [...] Restringindo-se a pensar poeticamente na Roma sempre pagã e remoçada com o seu Horácio diletíssimo, aproximou-se indeciso das literaturas modernas traduzindo poemas, novelas e tragédias que não caracterizavam alguma feição de sua época. (CASTELO BRANCO, 1876, p. 212-213)

Contudo, parece ser injusta a apreciação feita por Camilo, na medida em que, vivendo um período de transição, nenhum dos árcades portugueses teve condição de abrir caminho e consolidar a marcha para a renovação romântica. Talvez, somente Bocage se tivesse chegado à casa dos octogenários, como o próprio Filinto. A obra filintiana é fruto da época em que se insere, e o início do século XIX o tornou um poeta “estranho ao seu tempo e impenetrável aos orvalhos e aromas daquele resplendente amanhecer no século XIX”<sup>280</sup>. As incongruências entre a atividade tradutória e os preceitos estéticos ainda válidos no espírito de Filinto, como afirma Camilo, poderiam ser explicadas “pela tenacidade da velhice em repelir novidades, ou

<sup>280</sup> Cf. CASTELO BRANCO (1876, p. 212).



pelo desleixo e afonia que a miséria abate os melhores espíritos”<sup>281</sup>. Esse juízo está assentado nas classificações que Camilo atribui para as traduções de Filinto: pesadelo a de Sílio Itálico e fantasmagoria a de Wieland<sup>282</sup>.

O político e polígrafo brasileiro João Manuel Pereira da Silva (1817-1898) escreveu um livro que pretendia resgatar do esquecimento a obra de Filinto Elísio e que foi publicado no Rio de Janeiro em 1891: *Filinto Elísio e sua época*. Nos oito capítulos redigidos, há a divisão do assunto em biografia (capítulos 1 e 2), a apreciação de sua vasta obra como poeta didático (capítulo 3), tradutor (capítulo 4), poeta descritivo e satírico (capítulo 5), poeta patriótico (capítulo 6), poeta lírico (capítulo 7) e poeta pindárico (capítulo 8). Acerca da faceta didática da poesia de Filinto, Silva (1891, p. 57) afirma o seguinte:

Encaremo-lo, antes de tudo, como poeta didactico, aproveitando a occasião para apreciar o cabedal primoroso de vocabulos que possuia, a opulencia inexgotável de phrases, que ostentava, e que, aforadas vernaculamente, provam a formosura singular, a indole soberba, e a amplidão agradável da lingua portugueza. Nesta parte emulou com o padre Antonio Vieira, cujos escriptos constituem a mais proveitosa licção para quantos quizerem aprender os matizes graciosos, os enfeites fidalgos, as construcções artisticas, os segredos mais delicados de um idioma, tão admiravelmente apropriado á toda especie de escripta.

A apreciação feita por João M. P. da Silva assume o tom entusiástico do fã, mas não se cega ante os defeitos da obra lida, exaltando apenas as qualidades, como afirma: “Cabe-nos, agora, dar aos leitores conhecimento de suas obras; auferil-as á luz e ao attrito de uma critica imparcial e conscienciosa; contrastar-lhe os meritos e os defeitos, e notar-lhe emfim os vicios, em que descahiu, bem como as qualidades, que o distinguem” (SILVA, 1891, p. 55-56). O tom do ensaio de Silva é o do elogio dedicado – sempre abonado com citações dos poemas filintianos –, tentando fazer, à percepção do seu leitor, o poeta parecer vivo – ou morto recentemente – mesmo após setenta e dois anos do seu ocaso.

As críticas que João Pereira da Silva faz aparecem no capítulo dedicado às traduções de Filinto, embora discorde<sup>283</sup> de quem afirme que as traduções filintianas de Chateaubriand e Wieland sejam ruins. Aceitando as críticas ao estilo empregado por Filinto, Silva o reconhece como exemplo de bom gosto:

<sup>281</sup> Cf. CASTELO BRANCO (1876, p. 213).

<sup>282</sup> Cf. CASTELO BRANCO (1876, p. 212).

<sup>283</sup> Cf. SILVA (1891, p. 87): “Por mais que se esquadrinhem defeitos, sobretudo na segunda [*Os Martyres*], não ha onde deparal-os”.

Pelos trechos [...] das composições poéticas de Filinto Elyσιο, deve-se indubitavelmente conhecer quanto vivem illudidos os que amedrontados pelas prevenções contra elle suscitadas, esquivam-se á leitura de suas obras, pensando que estão inçadas de archaismos obsoletos, de phrases antiquadas e transpostas de obscura e antiquada locução. N'estes lapsos tropeça ás vezes Filinto, e de proposito, em muitas das traducções que effectuára e sempre que timbra mesmo nos versos originaes em manifestar as galas esplendidas e esquecidas da lingua portugueza. E´todavia e constantemente, correcto, puro, apropriado e vernaculo o termo, que emprega; genuínos e autonomos os modos de dizer portuguezes, aferidos todos no bom gosto litterario. (SILVA, 1891, p. 159)

Para Silva, Filinto foi capaz de cultivar a poesia lírica em todos os matizes possíveis<sup>284</sup> e se apropriar, recriando os modelos antigos, igualando-se a eles, sem nada lhes dever, nem a Horácio, seu mestre, pois “conseguiu apropriar-se tanto de seus torneios elegantes, de sua concisão harmoniosa, da sua dicção admiravel; porque opulentou suas obras com conceitos igualmente philosophicos e anexins populares” (SILVA, 1891, p. 163), e com esse feito Filinto fora capaz de sobrepujar a todos os seus conterrâneos antigos e modernos.

Joaquim Mendes dos Remédios (1867-1932) foi um político, professor universitário e crítico literário do início do século XX. Exerceu as funções de Ministro da Instrução Pública durante a primeira ditadura de Salazar, nos anos 1920, e foi Reitor da Universidade de Coimbra. Na sua *História da Literatura Portuguesa* (1930) apresenta uma leitura do estilo e da obra de Filinto, que não dista da visão de Camilo Castelo Branco:

[...] Apesar de estar em contacto com uma sociedade, centro de cultura universal, as idéas novas não abriram brecha no seu amor exagerado a Horácio. (...) sequestrado da pátria e dos amigos, vivendo pobrissimamente rodeado de infortúnios, não pôde largar vãos amplos à fantasia e criar obras originaes. Trabalhou muito para viver; os seus livros têm acentuado cunho didático; talvez por isso há uma affectação exagerada em tudo que saiu de sua pena, que é muito, e que constitui um serviço enorme feito ao idioma pátrio. A versificação é pouco suave, mas altamente variada e rica (REMÉDIOS, 1930, p. 404-405).

Antônio José Barreiros dedica algumas linhas para tratar de Filinto em sua *História da literatura portuguesa: séculos XVII-XX* (19--), p. 225-226), sintetizando os traços estilísticos observáveis na obra filintiana nos seguintes termos: o estilo é “duro, viril, um pouco arcaizante”, “enérgico nos discursos e nas notas” que usa para comentar poesia e “sincero, ao cantar a saudade e dor de sua vida”; a linguagem empregada é obsessivamente vernácula “com sintaxe alatinada, por causa dos frequentes hipérbatos que emprega”. Barreiros não replica as observações de Camilo, que esperava de Filinto o salto romântico que ele não

---

<sup>284</sup> Cf. SILVA (1891, p. 180).

poderia dar, ignorando o peso dado à formação retórica no contexto em que o poeta se formou escritor.

O jornalista, crítico literário, escritor, historiador e soldado durante a Primeira Guerra Mundial, Hernâni António Cidade (1887-1975), em seu *Lições de cultura e literatura portuguesa*, que veio à luz na década de 1930 e foi revisto e ampliado nas décadas seguintes, apresenta uma proposta de uma leitura da poesia de Filinto *per se*. Isso é possibilitado devido à sensibilidade do crítico que percebe nas agruras em que viveu Filinto “a desusada vibração que nele impressiona”. (CIDADE, 1959, p. 383)

A agrura da vida de Filinto, nos quarenta e um anos de exílio em solo francês, revela em sua poesia “um sentido de actualidade – mais alguma coisa do que arte; devem nela estremecer os sentimentos da vida colectiva do tempo, para que assim suscitem leitores e compradores” (CIDADE, 1959, p. 383), uma vez que boa parte da produção filintiana, assim como as traduções que ele fez, foi usada como instrumento de trabalho e sobrevivência, tendo em vista que todos os seus bens haviam sido confiscados pela Inquisição em Portugal.

Filinto viveu os ideais iluministas e eles podem ser sentidos em seus versos. Talvez, o que mais espante seja a presença sem artifícios e mascaramentos de seu cotidiano amargo – sem afetações –, indício do espírito de transição da retórica clássica para o confessionalismo – tão bem explorado pelos poetas românticos –, como comprova a seguinte passagem de Cidade:

Compreende-se com que entusiasmo os fortes ritmos, as expressões de excepcional valentia gritadas contra a intolerância dos detentores do poder – “Maldito o Bonzo e mais maldito o Naire” –; exaltando as grandes palavras que eram potenciais de energia irradiante – Liberdade e Igualdade, Tolerância e Razão, Filosofia e Ciência – seriam ouvidas em Portugal por difusão clandestina, pelos frequentadores dos botequins do Rossio, onde na voz de Bocage repercutia em verso a emoção colectiva. [...] Nem o seu magistério prático se cingiu à forma, senão para tornar capaz de comunicar com impressionante vigor e sem mutilações efeminantes, emoções fortemente vividas. Os nossos ouvidos, habituados à meiga melopeia da lírica anterior ou contemporânea – de Camões, a Gonzaga ou Bocage –, surpreende-os desagradavelmente a crua nitidez metálica desta música (CIDADE, 1959, p. 385-386, 390).

Na *Antologia poética* (1972) de Bocage, organizada pela professora universitária e escritora Esther de Lemos (1929-) – publicada pela editora Verbo na coleção “Gigantes da Literatura Clássica” –, destaca-se o texto em que ela faz comparações entre o estilo de Elmano Sadino e o de Filinto Elísio. Os dois estilos, de acordo com Lemos, “são dois modos de expressão poética, afectam, através de algumas gerações, a matéria verbal e os arranjos

métricos e frásicos, mas não envolvem contraditórias interpretações da vida nem sequer opostas doutrinas estéticas” (LEMOS *apud* MARNOTO, 2010, p. 202).

Filinto bateu-se pelo verso branco, e Elmano rimou com facilidade e fluência. Filinto imitou a estrutura da frase latina e eriçou de arvesados latinismos o seu vocabulário, que desejou vernáculo, sem jaça de estrangeirismo, mas novo e desusado, enobrecido pelos vocábulos esquecidos que o exemplo ilustre dos quinhentistas autorizava, enriquecido por sábias invenções linguísticas, condimentado com saborosos termos populares ou familiares que, engastados na frase erudita, reluziam com nova graça (LEMOS *apud* MARNOTO, 2010, p. 202-203).

No olhar crítico de Esther de Lemos, a obra de Filinto é fruto de uma cristalização tardia e madura de uma longa experiência cultural e de vida. Essa experiência pode ser constatada na devoção dedicada por Filinto aos clássicos que constituíram “um ideal de perfeição sempre presente e sempre seguido”, “uma regra de vida e de arte”<sup>285</sup>, o que torna impossível a leitura de sua obra sem o conhecimento desse fundo de cultura. Isso se torna evidente na relação filintiana com a língua latina, vista como manancial de empréstimos para forjar as possibilidades expressivas desejadas, além da atenção que dedicou aos gêneros antigos – mais próximo dos mestres do que Bocage – e do pavor que gêneros curtos como o soneto causavam ao espírito prolixo<sup>286</sup>.

Os críticos literários António José Saraiva (1917-1993) e Óscar Lopes (1917-2013), em sua *História da literatura portuguesa*, dedicam algumas páginas para tratar de Filinto Elísio dentro do quadro cronológico da produção arcáde. Para os dois críticos, Filinto “apesar do formalismo arcádico” soube “tornar flagrantemente, como nenhum outro poeta do tempo, os ódios justos que o agitam, as aflições e tragédias de dinheiro, as quatro vezes que lhe roubaram uma biblioteca” (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 683).

As observações dos dois críticos acerca do estilo de Filinto ressaltam traços que já apareceram em outras apreciações, como a dureza – muscularmente firme e arcaizante –, rejeitando as bastardias afrancesadas e elogiando aos píncaros a linguagem alatinada de Quinhentos. Na conciliação da retórica formalista arcáde e na expressão de suas angústias e sentimentos – devido aos reveses provocados pelo exílio –, há a presença clara de elementos que o tornam um antecipador de alguns traços românticos.

Maria do Rosário Gomes Nogueira Pontes, professora aposentada na Universidade do Porto, no capítulo que consagra a Filinto Elísio dentro da *História da Literatura Portuguesa*

<sup>285</sup> Cf. LEMOS *apud* MARNOTO (2010, p. 204).

<sup>286</sup> Cf. LEMOS *apud* MARNOTO (2010, p. 205).

(2002), organizada por Francisco Lyon de Castro, apresenta leitura distinta em relação à obra poética filintiana. As agruras e a amargura do exílio dão aos versos de Filinto “o seu quê de originalidade e inovação” (PONTES apud CASTRO, 2002, p. 319). Ela retoma o par dicotômico filintismo x elmanismo que será definido da seguinte forma:

[...] o filintismo [...] caracterizava-se por uma excessiva valorização formal, que se manifestava nos pruridos métricos e prosódicos e num eruditismo classicizante que, aliados a um purismo vernacular e a uma concepção aristocrática e forçosamente elitista da arte, contribuem para uma certa petrificação do estilo e da linguagem. Aliás, o próprio Filinto afirma serem os seus versos “mui secos, mui gramático-prolixos”. O último dos árcades, discípulo fiel dos preceitos horacianos, utilizando geralmente o verso branco e defendendo ostensivamente o sublime na forma e o difícil no estilo, tem assim consciência das próprias limitações. (PONTES apud CASTRO, 2002, p. 320)

Para Maria do Rosário Pontes, o estilo classicizante de Filinto, de ordem aristocrática e elitista, assume um ar fossilizado, sinal das limitações do poeta tal como também afirma João Gaspar Simões em sua *História da poesia portuguesa*, citado por ela<sup>287</sup>. Mesmo diante dessas limitações, Filinto ao tratar da experiência pessoal nos anos de exílio assume um tom confessionalista e intimista, traduzindo na arte a experiência amarga cotidiana, permeada de revolta e de insatisfação, privado de seus bens e impossibilitado de retornar à pátria, que lhe acentuam a saudade do lar, como ela afirma nesta passagem:

[...] a verdade é que a própria condição de exilado, a sua instabilidade emocional, a tónica saudosista com que preenche os esboços de uma pátria de outrora, as dúvidas e apreensões face à mulher amada, o sentimento pungente de uma precaridade existencial, tudo isto se conjuga para permitir à poética de Francisco Manoel do Nascimento ser já um pressentimento de valores românticos que se vão concretizando, como vimos, na literatura e na arte em geral, à medida que nos aproximamos de 1820 (PONTES apud CASTRO, 2002, p. 325).

Por fim, tendo encerrado a escavação arqueológica apreendida das recepções da obra de Francisco Manuel do Nascimento, desde seu ocaso no século XIX até o início do novo século, pude depreender que ele soube moldar sua linguagem dentro dos preceitos que se valorizavam na retórica neoclássica, tal como demonstrei na leitura das duas odes encomiásticas na segunda seção deste capítulo.

Essa valorização do apreço à clareza, à harmonia e ao equilíbrio na eloquência setecentista, não se tornou cela capaz de enclausurar a consciência do homem, que nos anos vividos no exílio, soube dar vazão ao seu drama individual e foi obrigado a usar a habilidade

<sup>287</sup> Cf. PONTES apud CASTRO (2002, p. 321).

na pena para sobreviver. Antes, foi a vazão dessa consciência individual que permitiu a leitura de parte da obra de Filinto como indicadora da renovação romântica que aportaria em Portugal no século XIX.

Logo, não considero justa a comparação entre o estilo de Filinto e o de Bocage, pois ambos manifestam os valores do contexto em que estavam inseridos, o que torna ridículo esperar que um octogenário abraçasse os ventos da renovação estética, perto do fim da vida, tal como julga Camilo Castelo Branco. Com o objetivo deste capítulo completado, passarei no próximo a uma revisão acerca das ideias concernentes à teoria tradutória para subsidiar a leitura da prática de Filinto em relação a Horácio.

### 3 A ode no Neoclassicismo lusitano: questões de tradução e de (re)criação

#### 3.1 Em torno do *éthos* tradutório de Filinto Elísio

Para que se possa fazer uma leitura satisfatória da prática tradutória de Filinto em relação às odes de Horácio, é preciso antes buscar compreender o que poeta – e tradutor – setecentista pensava acerca da atividade tradutória. O percurso que se pretende nesse capítulo partirá do exame das ideias de Filinto Elísio sobre tradução, mas não se deterá nelas, já que serão refletidas em diálogo as ideias de dois renomados filintistas do oitocentos: Almeida Garrett e Odorico Mendes, sem que a presente digressão se furte a se estender até o que teóricos da tradução do século XX possam oferecer de contributo a esse arrazoado.

Um registro que permita investigar as ideias de Filinto sobre o assunto pode ser encontrado no final do Volume II de suas *Obras Completas*<sup>288</sup>, editadas por Fernando Moreira, nas *Advertências* que ele faz para introduzir a tradução do poema épico *A segunda guerra púnica* de Sílio Itálico<sup>289</sup> (23? / 25? - 101 d.C.), poeta latino que, acredita-se, versificara o relato historiográfico de Tito Lívio, sem deixar de lado as influências de Homero, Virgílio e Lucano.

No texto da primeira advertência, Filinto esclarece que optou por traduzir o poema épico latino em versos “porque tradução de Poetas em prosa é menos vistosa que figuras de tapeçaria vistas pelo avesso” (ELÍSIO, 1998, p. 235 [Vol. I]). Esta opção já deixa claro que Filinto recusa neste momento a tradição das *belles infidèles*, prática corrente de verter em prosa, textos poéticos, opção adotada para justificar uma melhor ambientação do texto para o leitor. Filinto se desculpa ante os defeitos que a tradução solitária possa ter e humildemente afirma aceitar as sugestões de emendas que lhe forem enviadas por algum de seus receptores.

O seguinte trecho transparece os problemas que alguns leitores da versão inicial da tradução tiveram ao examiná-la, devido ao recurso da concisão, que Filinto adotou para verter o hexâmetro latino de Sílio Itálico, fazendo-o equivaler ao decassílabo português:

Reparei no modo, com que alguns homens lidos, e curiosos acolheram alguns pedaços desta versão, que não entravam bem no sentido do Autor original; e julguei, que da muita concisão dela lhes vinha talvez o estorvo. Mas também considereí, que a leitura de tal Poeta, não cabe ser como a duma História escrita originalmente em Português; nem consente que a passem de corrida. Pede pausada, e repetida atenção, que a confrontem o

<sup>288</sup> Cf. FILINTO ELÍSIO (1998, p. 235-238).

<sup>289</sup> Cf. ALBRECHT (1997, p. 884-893).

texto. Convém que não só o sentido, mas ainda o estilo do Poeta primitivo reveja pelo vulgar<sup>290</sup>.

Sílio Itálico tem um estilo de frasear, que orça entre Virgílio e Horácio: querê-lo traduzir em frase chã e corrente<sup>291</sup> como a do Condestabre, como a de \*\*\* etc., etc., sei que agradaria a muita gente, mas que não seria tradução; seria outra cousa que se não diz; e todo o homem instruído me pediria conta das metáforas, e outras figuras da dicção de Sílio Itálico, que, ou não tivessem descido à minha tradução; ou se desfiguraram tanto no caminho, que não tivessem parecença de quem foram.

Filinto, pelo que afirma nesse trecho, deixa entrever que a tradução de um autor antigo não pode ser feita de forma naturalizada, matando o engenho do tradutor, isto é, sua criatividade. Por isso, não se deve ler o autor traduzido como se ele fosse originalmente português, de forma apressada, sem que se confronte original e tradução. É preciso transestilar o original na língua de chegada, conseguindo dar conta dos recursos de estilo do original, para fugir da mera paráfrase, sustentando seu ponto de vista a partir de uma citação em nota de rodapé – reproduzida abaixo – a partir um trecho do preâmbulo da tradução da *Oração da Coroa*, feita por Jacques Turreil – em que se define o trabalho do tradutor:

Toute paraphrase déguise le texte: loin de présenter l'image qu'elle promet, elle peint moitié de fantaisie, moitié d'après un original, d'où se forme un je ne sais quoi de monstrueux qui n'est ni original, ni copie. Cependant un traducteur n'est proprement qu'un peintre que s'assujétit à copier. Or tout copiste qui dérange seulement les traits, ou qui les façonne à sa mode, commet une infidélité. Il pêche dans le principe et va contre son propre plan, faute de savoir qu'il a tout fait, s'il attrape la ressemblance, et qu'il ne fait rien, s'il la manque. Moi donc, comme simple traducteur, j'ai mon modèle, je ne puis assez m'y conformer; que j'entende, ou que j'amplifie ce qu'il serre ou ce qu'il abrège, que je le charge d'ornements, lorsqu'il se néglige, que j'en ternisse les beautés, ou que j'en couvre les défauts, qu'enfin le caractère de mon Auteur, quel qu'il soit, ne se retrouve point dans les paroles que je lui prête, ce n'est plus lui. C'est moi que je présente. Je trompe sous le nom de truchement; je ne traduis point, je produis<sup>292</sup> (TOURREIL apud FILINTO ELÍSO, 1998, p. 236).

<sup>290</sup> Cf. FILINTO ELÍSO (1998, p. 235-236).

<sup>291</sup> A nota inserida pelo autor, um trecho do preâmbulo da tradução da *Oração da Coroa* de Demóstenes, feita por Jacques Turreil, será reproduzida no corpo do presente texto e será oferecida uma tradução no rodapé, assim acontecendo com outras citações de língua estrangeira no decorrer das reflexões aqui apresentadas.

<sup>292</sup> Toda paráfrase dissimula o texto: longe de apresentar a imagem que ela promete, ela pinta metade de fantasia, metade de um original, a partir dela se forma um não sei quê de monstruoso que não é nem original nem cópia. Entretanto, um tradutor não é propriamente como um pintor que se submete a copiar. Ora, todo copista que tão somente desarranja os traços, ou que os conforma a sua moda, comete uma infidelidade. Ele peca no princípio e vai contra seu próprio plano, ignorando que está tudo feito, abusa da semelhança, e nada está feito, se ela falta. Eu, portanto, como simples tradutor, tenho meu modelo, eu não posso, assaz, me conformar a ele; que eu entenda, ou que eu amplifique o que ele encerre, ou o que ele resuma, que eu o carregue de ornamentos, quando ele se descuida, que eu manche as belezas, ou cubra os defeitos, que enfim o caráter de meu Autor, seja o que for, não se reconhece nas palavras que eu lhe emprestei, isto não é mais dele. Isto é o que eu apresento. Eu engano sob o nome de intérprete; eu não traduzo, eu produzo [tradução minha].



A partir deste trecho de Jacques de Turreil (1656-1714), jurista, filólogo, advogado, tradutor de Demóstenes e um dos intelectuais franceses divulgados em Portugal na primeira metade do século XVIII, pode-se antever que Filinto pense que a tradução não pode ser mera paráfrase do original, nem que os ornamentos escolhidos e coligidos pelo autor na elaboração da obra podem ser suprimidos para facilitar o entendimento do público leitor. Nesse sentido, o tradutor deve se manter fiel ao seu autor, sem a intenção de tornar suas virtudes linguagem emoliente na língua de chegada, ou de ocultar seus defeitos, floreando a partir de sua própria imaginação. No *Apêndice à Advertência* da tradução de Sílio Itálico, Filinto confirma essa interpretação com os seguintes apontamentos:

Havendo nas traduções imensas dificuldades que superar, não é das mais despiciendas, a de exprimir na teia da versão, usos e alusões próprias ao Povo, e por conseguinte à língua em que escreveu o Autor original<sup>293</sup>. Se o Tradutor, por não afrouxar o contexto, vai romanceando os termos como melhor pode, e como Deus o ajuda, agonia-se o Leitor; e se por má sina aconteceu, campar este de discreto, e engraçado, sacode-lhe o motejo de tradução ininteligível crespa de nomes discrepantes da linguagem usual<sup>294</sup>. Pois se é dos Peralvilhos que juraram ódio aos Clássicos Portugueses, que nunca leram, então vai de bico revoltoso; – a cada palavra, que não leu em Francês, ou nestas obrinhas epidémicas; – por mais que eu estreie a minha, e que nova em folha, chegue naquele instante das regiões Latinas, faz-lhe logo beicinho o meu Tarelo, e crisma-a de Afonsinha, de Gótica, e de desempoeirada de algum rançoso Castanheda. Se porém o paciente Tradutor, por não beliscar o melindre dos rabugentos, sua, e tressua por aclarar o texto, arrastando-o para os modos, e frases comadrescas; – outros gritos de outra gente: “Se não tem concisão; se não nos dá o Autor com toda a cor, e cheiro, que lhe é nativo; se não se achava com o talento cabal para ombrear co’ a empresa: em lugar de nos esparralhar o Poema, fosse antes acomodar-se com uma enxada!” Escrevei, pobres Tradutores! Consumi-vos, para entender; emagrecei, amofinai-vos lá, desatinai-vos, para deparar c’um termo, c’uma frase, que reverbere o sentido, a força, o lustro do traduzido [...] (FILINTO ELÍSIO, 1998, p. 237-238.).

A primeira asserção que Filinto apresenta neste *Apêndice* diz respeito à dificuldade vivenciada pelo tradutor em lidar com a alteridade do seu autor, isto é, com a diferença cultural entre eles – observável no original – constatada a partir da leitura da tradução. Para corroborar essa assertiva, Filinto cita no rodapé outro trecho do preâmbulo que Jacques Turreil faz à sua tradução da *Oração da Coroa* de Demóstenes.

Filinto continua a desenvolver seu raciocínio a partir da constatação da falha por parte do tradutor, quando este “afrouxa o contexto” e produz um texto ilegível, ponto sustentado

<sup>293</sup> Filinto faz uma anotação a este trecho, com uma citação de Jacques Turreil, acerca da tradução que este fizera da *Oração da Coroa* de Demóstenes, que será transcrita no corpo do texto abaixo.

<sup>294</sup> Filinto cita neste passo de um trecho de Bitaubé, tradutor francês de Homero no século XVIII, inserida no corpo do texto, abaixo.

com uma citação Paul Jérémie Bitaubé, tradutor francês de Homero. Essas citações serão examinadas mais detalhadamente nas linhas a seguir. Contudo, ainda é preciso completar o exame do pensamento de Filinto, acima transcrito. Prossegue chamando seus detratores de “peralvilhos” e “tarelos”, esses, ao não identificarem a presença de termos provenientes do francês, rejeitariam as traduções de Filinto, balizadas a partir da profunda erudição que o poeta tinha acerca dos escritores quinhentistas e dos antigos romanos, chamando-as de antiquadas.

Ele recrimina os tradutores que caem no outro extremo, facilitando para o leitor o acesso à obra original, com uma máscara local, que é estranha ao exame detalhado. Manifestando consciência do trabalho hercúleo envolvido na tradução de um texto, Filinto termina sua asserção, fazendo troça e desafiando os tradutores para que eles encontrem “uma frase, que reverbere o sentido, a força, o lustro” do original.

Creio ser oportuno examinar as duas citações feitas por Filinto para abonar sua argumentação no *Apêndice à Advertência* da tradução de Sílio Itálico. A primeira, transcrita abaixo, é outro trecho do preâmbulo à tradução da *Oração da Coroa* de Demóstenes<sup>295</sup> (382-322 a. C.), feita por de Jacques Turreil<sup>296</sup>. Demóstenes foi um orador tomado como modelo de brilhante eloquência, não só pelos antigos, mas nas eras subsequentes. A introdução e a tradução da *Oração da Coroa* encontram-se nas *Oeuvres de Monsieur de Turreil, de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres: et l'un des quarante de l'Académie Française* (1721). Abaixo, apresenta-se a transcrição da citação de Filinto do trecho de Jacques Turreil, cuja tradução será apresentada em nota de rodapé.

Il ne faut pas les moeurs, les usages les coutumes, les cérémonies, les jeux, les lois entièrement dissemblables des nôtres nous effarouchent. On s’y doit apprivoiser, sous peine de perdre tout ce que l’on peut gagner dans le commerce de la belle Antiquité. Nous ne pouvons entendre ni goûter les anciens Auteurs qu’à mesure que nous nous transportons au lieu de la scène. Et l’on peut appliquer à ce propos ce que Plaute dit plaisamment dans le prologue d’une de ses Comédies: *La scène est à Epidame*<sup>297</sup>, *ville de Macédoine; allez-y, et y demeurez tant que la pièce durera.*<sup>298</sup> (TOURREIL apud ELÍSIO, 1998, p. 237)

<sup>295</sup> Demóstenes compôs a *Oração da Coroa*, para se defender do processo movido por Ésquines, em resposta à proposta de Ctesifon, que propusera ao Conselho da cidade a outorga da honraria tradicional em reconhecimento dos serviços prestados por Demóstenes na defesa de Atenas. Na brilhante defesa de si e de Ctesifon, Demóstenes ataca Ésquines, que tentara macular a carreira do desafeto até o presente momento. Cf. HARVEY (1998, p. 158-161).

<sup>296</sup> Cf. D’HULST (1990, p. 134).

<sup>297</sup> Epidamno – cidade do Épiro chamada depois Dirráquio – local em que se passa a ação da Comédia *Menecmos* de Plauto. Cf. SARAIVA (2000, p. 426); Cf. HARVEY (1998, p. 331-332).

<sup>298</sup> Não devem os costumes, os usos, os hábitos, as cerimônias, os jogos, as leis inteiramente diferentes dos nossos nos assustar. Deve-se amansá-los, sob a pena de perder tudo o que se pode ganhar no comércio da bela

A citação de Turreil transparece um ponto importante acerca da tarefa do tradutor: não é permitido a este que se acanhe frente à alteridade do original. Se ele assim o fizesse, nada poderia aprender com o outro e repensar a si próprio e sua cultura. A segunda citação é a de um trecho da introdução à tradução *Odisseia*, feita na França setecentista por Paul Jérémie Bitaubé (1732-1808) – pastor calvinista e tradutor reputado na França e na Alemanha no final do século XVIII. Bitaubé afirma que “*Il faut que le traducteur épuiſe toutes les ressources de ſa propre langue, pour ſe rapprocher de celle de ſon original*”<sup>299</sup>. Isto é, cabe ao tradutor dominar e utilizar à exaustão todos os recursos que sua própria língua dispõe para que possa dar nova vida ao original em outro contexto linguístico-cultural, distinto do que foi concebido à primeira vez. No termo *épuiſe*, “esgotar”, pode se subentender todo o esforço do deslocamento/reaproximação de modo que, ao recobrar antigos usos, palavras raras, estratégias de empréstimo, ocorrem também alterações na língua de chegada. Nota-se em ambos uma crítica contra a prática das *belles infidèles*.

O arrazoado exposto acima permite conjecturar que, para Filinto, o que rege o trabalho do tradutor é a superação do paradigma das *belles infidèles*. O tradutor não poderia, nem deveria se conformar ao papel de mero intérprete do autor para o público que acolhe seu trabalho, como se revelasse uma verdade inacessível. Ele deve assumir sua tarefa, tendo ciência das dificuldades no equilíbrio delicado entre identidade e alteridade, utilizando todos os recursos disponíveis em sua língua materna, para dar novo sopro vital ao original, sem falseá-lo e ceder a modismos de época, mesmo à clarificação do original.

A partir da leitura da *Advertência* e do *Apêndice* de Filinto à tradução de Sílio Itálico, seria conveniente ver o que Almeida Garrett pensa a respeito da atividade tradutória filintiana a partir do resgate da última seção de seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* (1904 [1826], p. 357-362). Esta foi denominada por Garrett “Sexta época – decadência da língua e da literatura: galicismo e traduções”. Nela, Garrett apresenta um cotejo crítico das escolas tradutórias em voga a partir do exame da obra de seus maiores predecessores: Bocage e Filinto Elísio. Os dois originarão duas vertentes tradutórias, o elmanismo e o filintismo<sup>300</sup>.

---

Antiguidade. Nós não podemos entender nem aprovar os Autores antigos, senão nos transportando ao lugar da cena. E se pode aplicar a este propósito o que Plauto diz agradavelmente no prólogo de uma de suas Comédias: *A cena é em Epidamno, cidade da Macedônia; ide e permaneci aí o tanto que a peça dure* [grifo do autor; tradução minha].

<sup>299</sup> É necessário que o tradutor esgote todos os recursos de sua própria língua, para se aproximar daquela do seu original [tradução minha].

<sup>300</sup> Cf. VIEIRA (2015, p. 167-179).

Garrett começa a sexta seção de seu ensaio crítico fazendo a denúncia do grande mal que quase se tornara indestrutível<sup>301</sup>: o galicismo. Esse modismo fora capaz de perverter a língua portuguesa, entupindo-a de “frases bárbaras repugnantes à índole do idioma, termos híbridos, locuções arrastadas, sem elegância<sup>302</sup>”. A penetração da influência francesa não se limitara apenas à língua falada. Ela também se manifestara no despreço aos autores clássicos portugueses, taxando-os de autores de “sermões, vidas de santos, histórias de conventos, de frades”, material literário de pouca relevância. Percebe-se aí o viés já manifestado por Filinto em sua *Carta* – cujo arrazoado foi exposto na quarta seção do capítulo anterior –, chamada pelo próprio Garrett, nesse mesmo *Bosquejo*, de “Arte Poética Portuguesa”, ocupando o lugar de primeira peça transcrita na antologia que segue ao prefácio.

Garrett prossegue agora apresentando os estilos característicos dos versos de Filinto Elísio e Bocage. Filinto se formou poeta sobre os mesmos influxos que geraram aqueles da *Arcádia lusitana* como Pedro Correia Garção e Antônio Dinis da Cruz e Silva, dos quais foi coetâneo. “Cultivou muito tempo as musas clássicas<sup>303</sup>”, projetando sua figura já na maturidade. Bocage, trinta anos mais jovem que Filinto, manifesta a força do poeta em si desde a mais tenra juventude e um talento raro para improvisador. A respeito de ambos, Garrett faz uma equiparação justa, quando afirma que eles possuem “engenhos” que não são “grandes para seguir, se não para fundar escolas: nem tardou muito que cada um, por seu lado, não sacudisse todo jugo da imitação, e seguisse livre e rasgadamente um trilho novo<sup>304</sup>”.

O poeta-crítico inicia sua apreciação sobre a técnica poética de Bocage, associando às circunstâncias biográficas “o fogo de suas ideias<sup>305</sup>”. Essa chama que gerou uma legião de admiradores de sua perícia para improvisar, na visão de Garrett, se transformou em cegueira, em mania. Isso fez com que seus admiradores não fossem capazes de enxergar um único defeito na poesia de Bocage, nem o próprio poeta. Como tendência do próprio temperamento, o vate de Setúbal cultivou em sua poesia a antítese, os trocadilhos, os rompantes, as hipérboles e todo o tipo de exagero – indícios de teatralidade fácil e inchaço retórico<sup>306</sup> –, que fascinavam seus leitores e imitadores, resultando num estilo desvairado e, por conseguinte, enervado, devido à monotonia dos recursos abusados.

<sup>301</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 357).

<sup>302</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 358).

<sup>303</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 358).

<sup>304</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 358).

<sup>305</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 358).

<sup>306</sup> Cf. MONTEIRO (2006, p. 129).

Além disso, a metrificação de Bocage ainda para Garrett é sua pior qualidade, pois ele não fez “um verso duro, mal soante, frouxo<sup>307</sup>”. Nessa linha, critica a monotonia métrica de Bocage que exprimiu uma gama diversa de assuntos, paixões e afetos, usando sempre o mesmo verso, o mesmo tom, a mesma harmonia, fato que tornou, segundo ele, não só a própria poesia insuportável, como a de seus seguidores. Ao contrário, devido à variedade métrica, harmônica, tonal<sup>308</sup>, a poesia de Filinto recebeu a apreciação positiva do crítico, embora este reconheça que a vasta produção filintiana seja cheia de altos e baixos momentos.

Garrett termina suas ponderações acerca da poesia bocageana, ressaltando as qualidades que ela alcança nos momentos em que o poeta medita a sós com natureza, assim como o brilho das traduções que este levava a cabo de Ovídio<sup>309</sup> (43 a. C – 17 d. C.) – trechos das *Metamorfoses* –, Jacques Montanier Delille (1738-1813) – *Os jardins ou Arte de Aformosear as Paisagens* (1800) – e René Richard Louis Castel (1758-1832) – *As plantas*. Antes de fazer o elogio das qualidades do projeto estético de Filinto Elísio, Garrett apresenta uma asserção relativa à atividade tradutória: “Traduzir livros de artes, de ciências é necessário, é indispensável, contudo, obras de gosto, de engenho, raras vezes, convém. É quase impossível fazê-lo bem, é míngua e não riqueza para a literatura nacional. Essa casta de obras estuda-se, imita-se, não se traduz<sup>310</sup>” (GARRETT, 1904, p. 359).

A partir da afirmação transcrita acima, percebe-se em Garrett uma postura contrária à tradução de autores de engenho, pois ele considera praticamente impossível que a empreitada seja satisfatória, por isso, prefere propugnar em favor do estudo desses autores modelares e a sua imitação. A mania de traduzir obras artísticas seria a causa para Garrett do adoecimento mortal da literatura portuguesa e do desapego ao estudo de seus próprios clássicos.

Esse desapego pela própria identidade seria a causa da valorização de formas triviais, por um público incapaz de entender os galardões nacionais, e Garrett critica os seguidores de Bocage, apontados como corresponsáveis pelo problema, pois eles “mostraram exagerados os defeitos todos do entusiasta Elmano, sem nenhum dos grandes dotes, das brilhantes qualidades do poeta Bocage<sup>311</sup>”. O crítico elogia as virtudes poéticas de Filinto, embora admita que a sua última produção perca um pouco do vigor, como é de se esperar na de um octogenário, e elogia as traduções de Wielland, Sílio Itálico e Chateaubriand “tesouros de linguagem e poesia”.

<sup>307</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 359).

<sup>308</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 359).

<sup>309</sup> Cf. ALBRECHT (1997, p. 729-758).

<sup>310</sup> José Manuel Pereira da Silva pensa da mesma forma: “à nenhum traductor é permitido pretender louros que cabem exclusivamente aos autores das obras primitivas” (SILVA, 1891, p. 78).

<sup>311</sup> Cf. ALMEIDA GARRETT (1904, p. 360).

No prefácio à *Lírica de João Mínimo* (1829), Garrett retoma o binômio elmanismo X filintismo para ressaltar que – nesse contexto, o do segundo exílio – o autor dos versos publicados na Inglaterra – de acordo com a trama ficcional desenvolvida – manifesta seu sentimento de oposição às escolas formadas em torno do culto empreendido pelos seguidores de Bocage e Filinto Elísio. Ao poeta João Mínimo, frei errante – metáfora para o Garrett exilado – interessa um estilo eclético, apropriado para dar forma aos sentimentos inspiradores de cada circunstância envolvida na criação artística, longe das amarras das escolas e seus exagerados seguidores, como o comprova a seguinte passagem:

Eu fiz muito verso, muito verso mau, alguns sofríveis. [...] Mas fiz sempre por fugir do vício das escolas [...]. Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente clássicos, românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes. Pois quando quero fazer uma ode genial – ou elegante de qualquer género simples e natural, não é o estilo, a maneira de Horácio o melhor modelo? Se faço um soneto ou um epigrama porque não hei-de tomar Bocage por meu exemplo? Se se trata de sublimes raptos líricos, quem chegará tão alto como Francisco Manuel? Se o meu assunto é clássico, se o talho e adorno no género grego da arte antiga, se invoco sua elegante mitologia, porque não hei-de ser eu clássico, porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um maravilhoso nacional, moderno, se em vez da lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico! Que ridículos não serão os moldes e adornos clássicos do Pártenon ou do Pánteon embrechados neste edifício gótico? (ALMEIDA GARRETT, 1904 [1829], p 53 [Vol. 1])

Aqui, ao contrário do que Almeida Garrett propõe no *Bosquejo*, o binômio entre as vertentes estilísticas derivadas do estudo e imitação servil das obras de Filinto e Bocage é conotado negativamente, enquanto lá, apenas o elmanismo assumia um viés negativo, posição de que o tempo discordou. Isso ocorre sem que Garrett mencione os pontos de convergência, além dos de divergência, entre as duas vertentes poéticas.

O poeta, tradutor e crítico oitocentista, Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) – partidário da melopeia bocagiana – em uma carta endereçada ao livreiro Antônio Maria Pereira, editor do *Poema da Mocidade* de seu protegido, Pinheiro Chagas (1842-1895), condena o estilo tradutório “obscurantista” de Filinto – e sua melopeia divergente, em alguns passos de sua obra, da camoniana – e Odorico Mendes, que são vistos como exemplos do mal traduzir, como deixa claro o trecho transcrito a seguir:

A lira de Horácio, para aí a trouxeram o mui sabedor Elpino Duriense, o mui devoto Filinto Elísio; mas como? Tão *destemperada*, que nenhum eco se digna de lhe responder. [...]  
Com o Mantuano ainda nos correm *piores fados*. Franco Barreto e Leonel da Costa *deslavaram-no*. Lima Leitão e Odorico Mendes *caldearam-no* de aço, *escureceram-no*, *entenebraram-no*. O pobre Poeta, topando naqueles *dois*

*calhaus* do Parnaso, deu lhe o tétano e morreu. Cândido Lusitano cozeu-o *sem sal*, e *deliu-o*. Barreto Feio, se para si o entendia, *não nos deu a entendê-lo*; lhe *perdeu* aquela *nativa fluência*, que era o seu maior encanto. É porque *nenhum destes era poeta*. Como podiam, pois representar-nos um tão formoso gigante de poesia?!

Seja como for; e embora atenuemos o pecado de todos estes com o de Aníbal Caro, muito clássico de sua Língua, muito compreensor do latim, muito confidente de Virgílio, porém intérprete seu (força é dizê-lo) muito sem sabor.

O grande caso é que esse protótipo do mais apurado gosto, Virgílio, que já pouco mais ou menos correu todo o mundo, ainda não chegou a pôr pé na Lusitânia. Será culpa dos ares? Não, que os ares são italianos. Sel-o-ha da Língua? Não, que a Língua é também latina; e tentado estava eu a applicar-lhe aquelas próprias palavras latinas do Venusino:

Matre pulchra filia pulchrior.

De *perguiça* e *descuido* deve ser, portanto. Não só se interprendem esses trabalhos sem os necessários cabedais de saber e engenho, se não que se executam com *frieza* e *negligência*, talvez pelo erro de se cuidar que o tradutor não é autor; que na versão mais fiel não cabe muita criação; que no correr aposta preso de pés e mãos, a par de quem entrou solto e expedito no estádio, e chegar aonde ele chegou, se não perfaz outra tanta maravilha, quando menos.

Veem-se chover as traduções de novelas francesas em *desportuguês* obras quase sempre maléficas e remaléficas, vergonhosas e revergonhosas, e imagina-se logo que todo o traduzir será aquilo pouco mais ou menos. Grave preconceito, e funesta injustiça, que algum dia se há de diminuir e acabar, quando crescer (como tem de crescer) a ilustração.

Ora imaginemos nós realizado, o que, aliás, não é fácil nem muito provável (mas enfim, também não é de todo impossível): suponhamos que se chegava a ler Virgílio neste guapíssimo *semi-latim*, ou latim melhorado, da nossa terra; que o seu cantar saia cá tão fácil, corrente, e harmonioso, como já soara aos ouvidos de Mecenas e Augusto; que os pensamentos, tanto os principais como os secundários, nos chegavam sem quebra, sem desfiguração; que era a mesma verdade, a mesma naturalidade, a mesma luz suavíssima, a mesma divina fragrância de ambrosia. Que influxo não exercera para logo, na conversão e reformação dos estudiosos um tal e tão autorizado exemplar! Que mancebo haveria aí, tão desatinado, e tão empedernido no pecar contra a razão e o gosto, que, medindo os seus improvisos por aquela Poesia meditada, se não corresse de salutar vergonha, e não pusesse desde logo peito, a mudar de vida e de caminho? (CASTILHO, 1908, p. 48-50 [grifos meus])

Ofélia Paiva Monteiro (1935-), professora da Universidade de Coimbra, em um artigo<sup>312</sup> que se propõe a fazer a revisão do binômio garrettiano, alerta para os pontos de convergência entre as poéticas de Francisco Manuel e Manuel Maria, que foram capazes de superar as limitações do projeto retórico neoclássico, da mesma forma como afirma Garrett em um trecho do *Bosquejo*, relativo a Filinto, mas que se pode estender a Bocage: “os grandes

<sup>312</sup> Cf. MONTEIRO (2006).

engenhos não contravém a lei, são superiores a ela, e são eles viva lei” (ALMEIDA GARRETT, 1904, p. 356.[Vol. 2]).

Ofélia Monteiro reitera a posição de Garrett, citada acima, quando afirma que Bocage e Filinto cultivaram uma “energia verbal que [...] tenha redundado em *estilo*, ou seja, em escrita bem própria, que, num caso e noutro, estilhaça a lisa simplicidade arcádica”. Ambos são produto de sua época, são homens das luzes, que lutaram contra a ignorância, o fanatismo, acusando os desvios do despotismo, amantes da liberdade, sendo as diferenças entre seus estilos uma manifestação de matizes diferenciados do engenho individual, capaz de manifestar a mesma carga sentimental, a mesma inconformidade com o mundo e as perseguições que sofreram. Monteiro ajusta nos seguintes termos os pontos de convergência entre as poéticas de ambos:

Esse *estilo* que Bocage e Filinto conseguiram apresenta muitos aspectos comuns: a larga utilização da matriz clássica no léxico, na sintaxe ou no imaginário mitológico, o culto do português vernáculo, o repúdio das francesias em voga, o recurso a vocabulário de fortes conotações emotivas, a invenção metafórica, a atenção concedida aos valores expressivos do ritmo, o respeito das molduras genológicas aceites pela instituição literária com a variedade dos registos de linguagem que solicitavam (por exemplo, a ode, a cantata, a elegia, exigindo uma escrita mais guindada do que o soneto, propício ao tom confessional, a ode anacreônica reclamando uma graça amaneirada tingida de erotismo, a sátira podendo ir até à truculência “baixa”). No interior dessas concordâncias, os dois poetas seguiram, porém, “livre e rasgadamente”, tão diversos “trilhos” [...] que os passaram a designar os termos *elmanismo* e *filintismo*, inicialmente aplicados, como lembrei, às suas imitações “kitsch” (MONTEIRO, 2006, p. 124.)

A par das similitudes dos projetos poéticos de Bocage e Filinto, não se pode esquecer que um de seus pontos de divergência se centra na orientação que cada um adotou para traduzir profissionalmente. Brunno Vieira (2015) faz a asserção de que a técnica tradutória de Bocage, tal como este replicara as críticas de José Agostinho de Macedo, se voltava para a aclimatação do original na tradução – liquidando as diferenças entre texto de partida e texto de chegada – prezando a melodia, a naturalidade e a pureza do original, posto em circulação em verso português<sup>313</sup> e clarificando-o se for oportuno.

No polo oposto se encontraria Filinto Elísio, como já se apontou acima, que valorizaria o estranhamento causado pela penetração da alteridade do original na língua de chegada, se possível através de uma transestilização do original na tradução, fazendo uso de todos os recursos linguísticos disponíveis, como os empréstimos<sup>314</sup> ou resgate de arcaísmos a

---

<sup>313</sup> Cf. VIEIRA (2015, p. 169).

<sup>314</sup> Cf. VIEIRA (2015, p. 173-174).



partir da leitura dos clássicos da língua, posição também apresentada por Antônio Medina Rodrigues<sup>315</sup> (1940-2013), em sua tese de mestrado acerca da tradução da Eneida feita pelo poeta maranhense Manuel Odorico Mendes.

### 3.2 A literatura francesa como manancial teórico e objeto de tradução

Segundo Rosa da Conceição Castanho do Rego, em *Filinto Elísio e a França* (1962), a atividade tradutória de Francisco Manoel do Nascimento só pode ser entendida se não se esquecer do peso do pensamento francês na mentalidade lusitana no século XVIII, além da convivência de mais de trinta e cinco anos em solo francês, que deixou impressões fortes no ideário do poeta exilado. Fernando Moreira em três ensaios “Filinto Elísio: um agente francês”, “Relações luso-francesas no século XVIII – o caso do padre Francisco Manuel do Nascimento” e “Filinto Elísio e a França”, presentes no volume *Em torno de Filinto Elísio: ensaios* (2011) defende o mesmo ponto de vista. De acordo com Moreira, essa imersão na literatura francesa sedimentou as bases do substrato ideológico que fez de Filinto um defensor da liberdade e dos revolucionários de 1789:

A instrução de Filinto nas coisas francesas contempla, de uma forma óbvia e evidente, um percurso ideológico que está na base da futura deflagração da Revolução de 1789. Sabemos do seu fascínio por *Mahomet ou le fanatisme*, de Voltaire, verdadeira bíblia do pensamento livre e do combate ao fanatismo religioso, do apreço que concedia ao *Tartufo* de Molière, obras traduzidas pelos seus amigos José Basílio da Gama e Capitão Manuel de Sousa, mas de cuja fama o poeta não se livrava de ter sido o tradutor (o que comprovadamente não era verdade) ou de ter propiciado a tradução, nela participando; obras como *Candide*, *Lettres Philosophiques* de Voltaire, *Emile* e *Contrat Social* de Jean-Jacques Rousseau, *Le christianisme dévoilé* de d’Holbach ou *De l’esprit* de Helvetius enriqueciam e integravam os seus conhecimentos nas coisas da cultura francesa. (MOREIRA, 2011, p. 43 [grifos do autor])

Entusiasta da cultura e da literatura de França em geral, Filinto conhece os grandes teóricos e autores do século XVII como Rabelais, Molière, Corneille, Racine, Boileau, Sonini,

<sup>315</sup> Em seu escrutínio de um sentido novo, Filinto descondiciona e refaz lexias consagradas, libera a energia do hipérbato, promove, enfim, um primeiro *écart* nas convenções neoclássicas, motivado mais por um impulso de competência do que por exigências do gosto. É com ele que a língua se dessacraliza e ilumina, fenômeno que por vezes ele interpreta como a necessária emergência da razão na linguagem. Por isso, à diferença do romantismo acomodaticio de um Bocage ou da melopeia fácil de um Sousa Caldas, Filinto propugna pelo “conceito inédito”, pela “forma valente da frase” e pela “concisão sublime” e sempre com as neologias de boa cunhagem: *céu-batente*, *remémoros*, *flumi-flavi-ruivas*, [...], etc. Estas formações não só parecem inspirar-se em suas convicções esclarecidas sobre a racionalidade interior das línguas, como também na concepção estética segundo a qual “uma frase concisa e culta” vem a “ferir na alma, o ouvido amaciando” pois uma palavra nova ou renovada “desperta o ouvido, o saudável toque que convida à preguiça, ao desalento” (RODRIGUES, 1977, p. 21).

Fénelon, Mercier, Le Bossu – adotando os conceitos de purismo na linguagem poética, oposição à rima e estudo meditado dos autores clássicos da língua materna – dos quais se encontram alusões dispersas no conjunto de sua obra poética. Emparelhado a esse conhecimento literário e teórico, Filinto nutre grande admiração pela Academia Francesa e traduz Jean-Batiste Rousseau, admira Jean-Jacques Rousseau<sup>316</sup> – a quem chama de filósofo divino –, traduz Voltaire, La Fontaine e Chateaubriand. Seu conhecimento de literatura francesa abarca os grandes e os pequenos engenhos, sem negar o devido valor ao que é grande<sup>317</sup>.

Essa vasta erudição, aliada à atividade tradutória, faz de Filinto, como afirma Fernando Moreira, uma espécie de “agente francês” – insidioso e herético<sup>318</sup> no imaginário de seus desafetos. Uma afirmação contraditória para quem conhece a defesa árdua que Francisco Manoel fizera da pureza da linguagem ante à invasão dos galicismos. Mas que não deixar de ter sua razão de ser, quando se lembra de que as traduções feitas a pedido de conhecidos e, depois, sob encomenda de livreiros para se sustentar, ajudaram a projetar as ideias das Luzes em um Portugal ainda escolástico em pleno século XVIII:

De modo directo ou indirecto Filinto Elísio é um bom exemplo que comprova a importância das traduções na formação de um novo patamar ideológico, de uma nova mentalidade que, uns tempos depois, terá consumação prática com a Revolução Liberal. É inquestionável que as leituras e traduções de Filinto o puseram em contacto com as Luzes que mais fortemente irradiavam de França e que ele próprio se tornou num iluminista, num veículo de promoção ideológica que promoveria transformações definitivas no mundo. Ao ser um dos protagonistas que facilitou a disseminação da cultura francesa em Portugal, Francisco Manuel é, também, responsável pela transformação do gosto (talvez a contragosto) e das ideias de um país que, de ora em diante e pelo período de mais de dois séculos, verá a sua cultura cruzar-se com a francesa. (MOREIRA, 2011, p. 43-44)

E não se deve esquecer que Filinto projetou também um discurso político, – ocultado sob outros pseudônimos, como “Clemente de Oliveira Bastos, Lourenço da Sylveira e Mattos, Agostinho Soares Vilhena, José Pinheiro Castello Branco ou por um anónimo” (MOREIRA, 2011, p. 45) – pioneiro na defesa das liberdades do indivíduo e que está por trás das revoltas

---

<sup>316</sup> Cf. REGO (1962, p. 73)

<sup>317</sup> Cf. REGO (1962, p. 92)

<sup>318</sup> O quadro é digno de realce: defensor estrénuo da pátria e da sua língua e por muito apreciado, Francisco Manuel do Nascimento tem contra si os poderes político e religioso que vêem nele um perigoso “francês”, insidioso e herege. De facto, era-o na medida em que todos os ensinamentos revolucionários serviam ao autor para patrocinar a transformação de Portugal numa pátria que não segregasse os seus filhos. É à volta da pátria que existe e que deseja transformada que o poeta constrói o seu discurso político e interventivo no desejo íntimo de a ver livre da tirania e da opressão. (MOREIRA, 2011, p. 48)

liberais no começo do século XIX, contrárias à manutenção do absolutismo decadente – como a Revolução Liberal de 1820, responsável pelo exílio de Garrett, por exemplo. A par da obra poética e teórica, a atividade tradutória e o apostolado político de Filinto se fazem importantes para que se entenda a efervescência mental do período de transição entre o século XVIII e o XIX.

Como tradutor, Filinto constituiu seu projeto tradutório a partir das obras de Lucano, Sílio Itálico<sup>319</sup>, La Fontaine, Chateaubriand e Voltaire. A tradução dos antigos servia para o projeto estético e intelectual filintista de defesa da língua materna e restauração da grandeza perdida do registro do século dos descobrimentos, dotado de uma locução elegante, pureza e eufonia, já encontradas nos autores da literatura romana<sup>320</sup>, quando Francisco Manoel era o líder do *Grupo da Ribeira das Naus* na juventude. As traduções da literatura francesa, feitas ao longo da vida, fazem parte do compromisso de divulgação do pensamento iluminado e se alinhavam ao projeto reformista da mentalidade lusa de Pombal.

A recepção da atividade tradutória de Filinto não se limita apenas ao que afirmaram a respeito dela Almeida Garrett, Antônio Feliciano de Castilho, Rosa Rego e Fernando Moreira. O político e tradutor carioca José Manuel Pereira da Silva, no fim do século XIX, se exprime acerca das traduções filintianas nos seguintes termos:

Deve conjecturar-se que Filinto, castigando tanto o estylo e a linguagem, nas versões que commettia, levava proposito deliberado de descobrir o cofre inexaurível de riquezas do idioma portuguez, sem se importar que resultasse d'ahi obscuridade do pensamento. [...] É fora de dúvida que algumas traducções de Filinto são credoras de todos os elogios; são cópias que se aproximam do quadro original, e quasi com elle se confundem nos traços e delicadeza dos tons; mas também não é licito à crítica imparcial deixar de censurar a severidade e dureza de linguagem em outras, aliás importantes. (SILVA, 1891, p. 82-84)

Tendo em vista que Filinto era dono de uma melopeia única e distinta da camoniana, não é de se estranhar que a senda abertura para os estudos tradutórios por seu trabalho poético tenha originado recepções díspares. De acordo com o viés crítico adotado, os traços estilísticos do traduzir filintista constituem suas maiores virtudes ou defeitos. Por isso, para que seja possível apreender a construção do método de Francisco Manoel, nosso excuro se voltará para o exame das traduções das *Fábulas* de La Fontaine e de *Os mártires* de Chateaubriand, a partir do suporte oferecido por Rosa Rego, em sua dissertação de licenciatura *Filinto Elísio e a França* (1962).

---

<sup>319</sup> Brunno Vieira dedica dois artigos para a reflexão das traduções feitas por Filinto de Lucano (2008) e de Sílio Itálico (2015).

<sup>320</sup> Cf. MOREIRA (2011, p. 145-146).

Jean de La Fontaine (1621-1695) foi um fabulista francês e compôs um conjunto de fábulas em verso – perseguindo a tradição do escravo latino Fedro – dedicadas ao filho do rei Luís XIV. Sua linguagem adequada ao público infantil é encantadora, assim como a riqueza de vocabulário. Filinto admirou La Fontaine e empreendeu a tradução de suas fábulas – apesar das “vulgaridades, que repugnam o (...) espírito clássico” (REGO, 1962, p. 103).

Jean de La Fontaine<sup>321</sup> se apropriou da fábula, imprimindo a este gênero simples, cujas fontes são Esopo e Fedro, o seu próprio temperamento. Optou por compor suas fábulas em verso, seguindo a senda aberta por Fedro<sup>322</sup>, usando versos da tradição como o heptassílabo, o octossílabo, o decassílabo, o alexandrino e outros irregulares. Sua poesia transcende o caráter cênico, pois dentro da sua coleção de duzentos e quarenta textos, há contos<sup>323</sup>, relatos cômicos e trágicos, idílios, elegias, sátiras, descrições de animais, dos homens e da natureza. De acordo com Payen e Chauveau (1968, p. 185), o gênio de La Fontaine é:

[...] un produit de la culture, au sens le plus noble du terme: une culture sans laquelle, selon lui, l'humanité s'en irait à la dérive, mais qui fait partie de lui-même, non pour le faire regarder exclusivement vers le passé et le détourner de la vie, mais pour l'aider à affronter résolument l'avenir, cest-à-dire pour le garantir dans ses audaces, dans la découverte heureuse de soi-même<sup>324</sup>.

Em relação a suas fontes, La Fontaine recria os assuntos da tradição, assimilando muitas vezes sua experiência de vida, que transparece nas passagens em que predomina o fio da ironia fina ou da sensibilidade discreta. Esse aspecto permite entrever que o poeta francês transcende suas fontes e se inspira em si mesmo, extraindo de si o assunto para narrar. A moralidade de seus textos se constrói a partir da comprovação das relações humanas alegorizadas na narrativa, como por exemplo, na fábula “A cigarra e a formiga”, que ilustraria a dureza de coração frente ao necessitado.

Em termos de linguagem, para dar cor aos caracteres abordados, La Fontaine recorre à linguagem popular, às palavras dialetais, às palavras usadas na linguagem dos ofícios e dos contistas do século XVI e mesmo de Rabelais<sup>325</sup>. Quando essas fontes se mostram insuficientes, o poeta recorre à invenção de palavras novas, unindo esses diversos registros à

<sup>321</sup> Cf. LANSON; TUFFRAU (1956, p. 258-269).

<sup>322</sup> Cf. ALBRECHT (1997, p. 916-925).

<sup>323</sup> Cf. SALNIER (1963, p. 86).

<sup>324</sup> [...] um produto da cultura, no sentido mais nobre do termo: uma cultura sem a qual, de acordo com ele, a humanidade se poria à deriva, mas que faz parte de si mesma, não para fazê-la olhar exclusivamente através do passado e desviá-la da vida, mas ajudá-la a enfrentar resolutamente o futuro, isto é, garantir-lhe em suas ousadias, através da descoberta feliz de si mesma [tradução minha].

<sup>325</sup> Cf. PAYEN; CHAUVEAU (1968, p. 192).

corrente límpida de sua poesia. Esse traço de linguagem aproxima La Fontaine do que Filinto Elísio pensava e fazia em sua própria obra no século seguinte.

José Pereira da Silva aprecia as traduções de La Fontaine feitas por Filinto da seguinte forma:

[...] não fora talhado o genio de Filinto para a expressão e reprodução de sentimentos suaves e ternissimos; e nem tambem para a simplicidade, a ingenuidade, a singeleza, a naturalidade de assumptos cominhos e apraziveis. Prova é que trasladou tambem em versos portuguezes as fabulas de Lafontaine. Mas falham à sua versão a graça infantil, a linguagem desaffectedada e adaptada pelo escriptor francez à intelligencia das crianças, para quem as compuzera, collocando-se ao nivel de seu espirito nascente e ainda delicadissimo, que cumpria interessar com narrativas e conceitos peculiares. Não reproduz a penna de Filinto aquelles especiaes matizes, aquelles atractivos, encantos e louçanias da fórmula, posto que apanhe bem o pensamento e se identifique fielmente com o sentido das concepções de Lafontaine. (SILVA, 1891, p. 85-86)

De acordo com Rosa Rego, Filinto:

(...) Trasladou, portanto, em versos portugueses, algumas das fábulas de La Fontaine, mas falham à sua versão a graça infantil, a linguagem desaffectedada e adaptada pelo escritor francês ao gosto da criança, para quem as compusera, colocando-se ao nível de seu espírito. Não reproduz os encantos da forma e da variedade do metro: as fábulas, traduzidas por Filinto, parecem-se todas umas com as outras; mas consegue, por outro lado, apanhar bem o sentido, o pensamento de La Fontaine. (REGO, 1962, p. 103)

As opiniões de Silva (1891) e Rego (1962), distantes setenta anos, manifestam concordância em relação aos efeitos alcançados por Filinto na tradução de La Fontaine. O conceito de adequação da linguagem do texto literário ao público infantil, defendido por ambos, talvez ainda fosse importante há 55 anos, quando surgiu o trabalho de Rosa Rego e que claramente ecoa preocupações ainda do século XIX. O que seria a adequação da linguagem? Uma facilitação ou simplificação, pois se considera a criança incapaz de pensar e perceber os meandros das relações estabelecidas entre os homens? Contudo, atualmente, pode-se considerá-lo ultrapassado, se o seguinte questionamento for adotado como ponto de partida: La Fontaine escrevia realmente para crianças? E esse está na base de outro questionamento: como se pensava a criança no século XVII?

Uma *tabula rasa* pronta para aprender tudo o que um adulto ensinasse? Um pequeno adulto em formação (o que ditaria a conveniência ou não dos assuntos tratados e da linguagem utilizada)? Ou um indivíduo formado que pode aprender e saltar no seu processo de desenvolvimento, desde que estimulado por desafios? Uma tradução estilizada como a de Filinto, que segue muito próximo La Fontaine, talvez fosse um desafio não só para crianças, mas para adultos também, na época e na atualidade. O estímulo gerado pelo confronto frente

ao estilo do autor, durante o processo de leitura, constitui uma etapa necessária para que se efetue o processo de humanização do homem (DUARTE, 1998). O que José Pereira da Silva e Rosa Rego criticam, na verdade, é o *éthos* tradutório de Filinto.

Embora não tenha sido o único a traduzir as *Fábulas* de La Fontaine, Filinto tenta nacionalizar os nomes próprios franceses, conseguindo bons<sup>326</sup> e maus resultados. A variedade métrica empregada por La Fontaine desaparece na tradução filintiana, assim como a linguagem “apropriada” ao público infantil. Sem a audácia necessária para inventar se preciso uma língua nova, Filinto admite ser impossível traduzir o texto das *Fábulas*. Contudo, a busca de exatidão move o poeta luso para além dos limites estritos do dicionário e o faz se recordar do uso popular, como é o caso de *carpeau*, que ele traduz por “cagarria” na fábula XXV do livro II de La Fontaine – O peixinho e o pescador – como atesta Rosa Rego:

Na fábula XXV, livro II (O Peixinho e o Pescador), aparecem os seguintes versos: “Pescou um pescador, na aba dum rio, / Um solho, que mal era cagarria...” (Obras, VI, 197).

O original tem, no lugar de solho, *carpeau*, o que quer dizer, pequena carpa. Ora, Filinto não se lembrava, nas suas recordações, de ter ouvido nomear tal peixe em Portugal. Como não tinha dicionário que o elucidasse a tal respeito, serviu-se da memória. Pois, como diz em nota, “se La Fontaine escrevesse em Portugal, não poria carpa se tal peixe lá não fosse conhecido” (Ib.).

Há uma preocupação de exactidão, de equivalência, que se nota ainda quando traduz o fretin do original, por cagarria.

As maiores autoridades a respeito dos nomes dos peixes são, naturalmente, os pescadores, e Filinto estava certo de ter-lhes ouvido chamar cagarria, àquilo a que os franceses chamam fretin, isto é, peixe miúdo que vem na rede junto com o grande. (REGO, 1962, p. 104 [grifos meus])

Rosa Rego (1962) aponta como traço presente nas traduções poéticas de Filinto das *Fábulas* a recorrência ao emprego de arcaísmos – traço também explorado em sua poesia autoral e teórica – para responder a um emprego<sup>327</sup> efetuado por La Fontaine a fim de garantir a fidelidade ao original. Entretanto, o resultado alcançado a partir da “superabundância de compostos torna-lhe a poesia pesada e sem harmonia” (REGO, 1962, p. 112-113) e a tradução literal perde muitas vezes a graça e a ironia fina do original, pois a “frase curta perde a leveza, ao transformar-se no verso longo e erudito, abundante em inversões”. Rosa Rego termina sua análise da empreitada filintiana sobre a obra de La Fontaine nos seguintes termos:

<sup>326</sup> Cf. REGO (1962, p. 103).

<sup>327</sup> La Fontaine “revocou da antiguidade palavras e frases obsoletas, e que já para os mesmos contemporâneos necessitavam de comento. E como todo autor deve ser traduzido em todas as suas belezas, e seus senões, para que o retrato semelhe ao original: ergo” (ELÍSIO apud REGO, 1962, p. 118).

De facto, é muito difícil achar equivalentes para a terminologia muito especial de La Fontaine, que por vezes se traduz em epítetos e nomes carregados de sugestões, e que dizem tudo.

Na medida do possível, aportuguesou a graça francesa, procurando, muitas vezes com afinco, a expressão portuguesa, o mais possível, aproximada. E consegue-o, por vezes, com facilidade, o que não deixa de ser bastante meritório. (Rego, 1962, p. 118)

A tradução comentada a seguir por Rosa Rego é a que Filinto fez de *Os mártires* de Chateaubriand. François René Auguste de Chateaubriand<sup>328</sup> (1768-1848), Visconde de Chateaubriand, foi um escritor, diplomata, político e ensaísta, autor influente do Romantismo nascente na Europa, especialmente o lusófono, a partir da publicação de *Gênio do Cristianismo* (1802) e de *Os mártires* (1809), fruto de suas peregrinações ao Oriente, a fim de conhecer as terras em que a religião cristã surgiu. Dotado de uma imaginação forte e um estilo brilhante e eloquente, Chateaubriand despertou o interesse de Filinto, que se propôs a tarefa de traduzir *Os mártires*.

Chateaubriand, grande e belo prosador<sup>329</sup> – estilizador da própria vida –, um encantador – como afirmavam seus contemporâneos<sup>330</sup> acerca da musicalidade de sua linguagem –, se demonstrou capaz de construir uma narrativa em que transbordava a poesia oriunda de sua imaginação, insinuando elementos emocionais que ressoam na sensibilidade do leitor. Só tardiamente, Chateaubriand se libertou das amarras da retórica clássica que estava em voga no século XVIII. Provêm da retórica as filigranas, as perífrases, os epítetos, os hipérbatos e as acumulações, bases do estilo descritivo e que enevoavam sua prosa.

Contudo, não se pode esquecer que Chateaubriand traduziu o *Paradise Lost* (1836) de Milton. De acordo com Berman (2013, p. 127), essa tradução está inserida num contexto em que “se quis romper com a tradução clássica das *Belas Infiéis* e ater-se [...] às particularidades dos originais” (grifo do autor). Interessa à leitura proposta que, ao realizar essa empreitada, Chateaubriand opte por fazer uma versão literal de Milton em prosa francesa, sem recorrer ao estilo que consagrara no próprio estro.

Ele o faz num processo tradutório em que se envolvem três línguas: o original de Milton em inglês, com suas influências latinas, o latim que estabelece a mediação entre o registro do original e o da tradução, e o francês, que possui uma base latina em comum com o inglês, mas que é latinizado por Chateaubriand. O prosador em seu esforço recorreu ao uso de arcaísmos e neologismos – traço observável no *éthos* tradutório de Filinto – para gerar o efeito

<sup>328</sup> Cf. LANSON; TUFFRAU (1956, p. 463-477).

<sup>329</sup> Cf. THIBAUDET (1936, p. 37).

<sup>330</sup> Cf. MOREAU (1957, p. 45).

de estranhamento em sua tradução francesa, mantendo traços do original, como a obscuridade<sup>331</sup>.

José Pereira da Silva aprecia a tradução filintiana – que transpôs em verso a prosa francesa do autor, invertendo o caminho de Chateaubriand em relação a Milton – de *Os mártires*, embora não admita que Francisco Manoel tenha levado a empreitada à frente sem entender a diferença entre o que Chateaubriand propunha e a estética clássica<sup>332</sup> e sem que seja possível encontrar defeitos na tarefa finalizada<sup>333</sup>:

O soberbo panorama traçado por Chateaubriand destacava-se do *systema classico*, até então em França preconizado; abria os horisontes da orientação poetica, e tendia a formar a nova escola romantica. [...] Mais que no *Oberon* esmerou-se Filinto, traduzindo os *Martyres*. Insinuou-se perfeitamente no espirito do autor, pelo conhecimento cabal que tinha da lingua franceza: embebeu-se no intimo de sua inspiração, e prestou metrificacão opulenta e assoberbada a uma prosa, bem que repleta de idéas e imagens singulares e altanadas, em grande parte declamatoria, e não raro monotona. Sacudio os gelos do desterro, desembaraçou-se do peso dos annos, escutou só a melodia mysteriosa do poema para deparar o tom em que devia afinar o hymno, que lhe convinha tecer no idioma, para que o transportava. Deslisaram-se na tēla copiada figuras cheias de fogo, e tocadas da graça divina (SILVA, 1891, p. 94-96).

De acordo com Rosa Rego (1962) a tradução filintiana de *Os mártires*:

É fora de dúvida que algumas transcrições de Filinto são dignas de louvor, pois são cópias que se aproximam do original, e quâse com ele se confundem; mas também não é lícito deixar de censurar a severidade e dureza de linguagem noutras passagens, sobretudo naquelas que mais realçam e brilham pelo sentimento e pela beleza do estilo (REGO, 1962, p. 123).

Assim como na tradução de La Fontaine, Francisco Manoel alcança uma primazia na tradução literal de Chateaubriand, embora a marca de estilo na linguagem filintiana severa e dura persista<sup>334</sup>. Além disso, Filinto traduz essa obra, pois enxerga no autor um clássico puro<sup>335</sup> – tal como explica nas notas apostas ao trabalho – substituindo, quando pode e a ocasião se apresenta, o termo vago utilizado pelo autor pelo termo preciso e demonstrando sua vasta erudição, clarificando<sup>336</sup> algumas passagens “pelo desejo de fazer passar ao texto uma

<sup>331</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 144).

<sup>332</sup> Não raia a poesia moderna, christã, aforada na alma nova, que desabrocha, despegando-se das cadêas que a opprimiam dentro do circulo de ferro de convencionaes tradições? Que importa que seja uma traducção? Tel-ahia effectuado Filinto inconscientemente, sem comprehender a extensão da novidade, sem admirar os recamos do assumpto, e a differença notavel e espantosa da fôrma? (SILVA, 1891, p. 98)

<sup>333</sup> Cf. SILVA (1891, p. 87).

<sup>334</sup> Posição de concordância com José Pereira Silva, acerca das traduções de Filinto: “São umas esmeradamente agradaveis e fluentes na locução; peccam outras pela obscuridade de archaísmos e transposições de phrases, que destoam da harmonia necessária”. (SILVA, 1891, p. 79-80)

<sup>335</sup> Cf. REGO (1962, p. 123).

<sup>336</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 70-71).



citação de autor sagrado<sup>337</sup> ou profano”. Esse desejo clarificador foi fruto da interpretação filintiana de que a obra precursora do Romantismo nascente, na verdade, ilustraria uma defesa do brilho dos antigos<sup>338</sup> (suprema ironia!). Rosa Rego termina sua análise da tradução filintiana, asseverando que Filinto, quando “se limita a traduzir, como bom trabalhador que é, esforça-se por ser perfeito. Testemunha quase sempre, uma ciência e um respeito pela língua, que muitos detalhes revelam” (REGO, 1962, p. 123).

Em síntese, posso afirmar que o *éthos* demonstrado por Filinto em suas traduções da literatura francesa está assentado na versão literal do texto de partida, sem recorrer ao empréstimo “de uma camisa lusa” ao texto de chegada, apagando as diferenças entre original e tradução. Além disso, Filinto recorre à nacionalização de nomes próprios, à tradução de expressões idiomáticas, ao emprego de arcaísmos, seja os latinos ou os da língua dos autores do século XVI – quando não recorre à sabedoria popular para justificar algumas escolhas, sem aportar palavras estrangeiras –, ao emprego de sua vasta erudição para clarificar passagens vagas ao leitor e ao estilo latinizante, cristalizado no uso do hipérbato. Por fim não deixa de ser pertinente o que afirma Fernando Moreira acerca da face tradutória de Filinto Elísio:

Francisco Manuel está consciente de que ser fiel ao original estorva muitas vezes a tradução (Idem: 165) sendo necessário, com frequência, faltar à fidelidade das palavras e ajustar-se o tradutor à intenção da frase; sabe também que nem sempre há termo correspondente na língua para a qual se verte o original; mas, neste particular, sempre se recusou a aportar palavras, especialmente francesas, como era moda no seu tempo. Perante este facto, Francisco Manuel socorre-se da matriz latina da língua portuguesa, do exemplo dos bons escritores de Quinhentos como Camões ou Barros, ou de palavras do povo, primeira e última referência da sabedoria. Tantas vezes recupera palavras que estão já foram de uso... (MOREIRA, 2011, p. 139).

Frente a tudo que se disse até o momento, creio ser oportuno contrapor, como exemplo, à fábula de La Fontaine “*La cigale et la fourmi*” as traduções que dela fizeram Filinto Elísio e Bocage e estudar os processos elencados pelos dois poetas na sua passagem da língua francesa à portuguesa. Os critérios utilizados para a análise das escolhas tradutórias são aqueles que Gérard Genette apresenta em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982)

---

<sup>337</sup> Assim, logo no capítulo VII, ao fazer a descrição do monte Ithome, transcreve um verso de Virgílio. Ao traduzir “... *le mont Ithome, que s’élève isole, comme un vase d’azur, au milieu des champs de la Messénie*” por “O monte Ithome, que “... em copa azul, dos sócios se despega, / No equório plano,” esclarece em nota que o último verso lhe foi inspirado pelo “*aequora campi*” do autor latino. E assim sucederá, frequentíssimas vezes, ao longo da versão. (REGO, 1962, p. 123 [grifos meus]).

<sup>338</sup> Cf. REGO (1962, p. 144-145).

e Antoine Berman elenca em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*<sup>339</sup> (2013). A fábula de La Fontaine (2005, p. 31) se encontra nas *Oeuvres complètes: fables, contes et nouvelles*, parte da *Bibliothèque de la Pléiade*:

### La cigale et la fourmi

La Cigale, ayant chanté  
 Tout l'été,  
 Se trouva fort dépourvue  
 Quand la bise fut venue.  
 5 Pas un seul petit morceau  
 De mouche ou de vermisseau.  
 Elle alla crier famine  
 Chez la Fourmi sa voisine,  
 La priant de lui prêter  
 10 Quelque grain pour subsister  
 Jusqu'à la saison nouvelle.  
 Je vous paierai, lui dit-elle,  
 Avant l'août, foi d'animal,  
 Intérêt et principal.  
 15 La Fourmi n'est pas prêteuse;  
 C'est là son moindre défaut.  
 Que faisiez-vous au temps chaud?  
 Dit-elle à cette emprunteuse.  
 Nuit et jour à tout venant  
 20 Je chantais, ne vous déplaie.  
 Vous chantiez? J'en suis fort aise:  
 Et bien! Dansez maintenant.

Em relação à construção da fábula, o texto de La Fontaine é composto em versos heptassílabos – “Quand | la | bi | se | fut | ve | nue” – embora o segundo seja um verso irregular de três sílabas, possivelmente um marco da estação que se acaba – o verão – que move a cigarra a pedir víveres à formiga para subsistir. O texto é construído com base no discurso direto e só se observa a interação entre as personagens, cada uma representando uma maneira de se portar frente à vida. Enquanto a cigarra representa o *performer*, devotado ao ócio necessário para a criação artística, a formiga representa o precavido egoísta, que trabalha sem cessar para acumular bens “necessários” à própria subsistência, desconfiando e rejeitando quem não se adegue à mesma filosofia de devoção ao trabalho.

Os dois caracteres humanos representados na alegoria que envolve os animais simbolizam uma oposição em relação ao peso da realidade: enquanto a cigarra ignora as mudanças no mundo, a formiga se atém ao que muda no mesmo espaço. A cigarra como o artista se apresenta a todos que passem por ela e quando pede à formiga, pede apenas o

<sup>339</sup> Publicado originalmente em 1985.

mínimo, um grão para viver. A formiga, ao contrário, acumula bens e se mostra egoísta, frente à vizinha que se dedica ao ócio, condição do artista. O texto não apresenta uma moral explícita, introduzida por um enunciado metalinguístico do tipo “A fábula mostra que”, nem uma máxima moral que sintetize o que se quer expor.

Cabe ao leitor, assim como em muitos textos de Esopo e Fedro, por exemplo, construir a partir da própria leitura o seu entendimento da moral apresentada na narrativa, que funciona como alegoria para o discurso moral. No verso 14, a cigarra afirma que pagará “*Intérêt et principal*”, juros e capital, admite se submeter às regras da agiotagem capitalista. Quando se afirma no verso 16 que o fato da formiga não emprestar alimento à cigarra ser o seu menor defeito (“*C'est là son moindre défaut*”), pode-se entrever que este é um de outros defeitos que a formiga possui, o que abre a possibilidade para uma leitura da moral ambígua. O uso do adjetivo “*emprunteuse*” denota que a condição miserável da cigarra seria um indício de uma figura burlesca, ridícula, por se encontrar nessa situação. Contudo, pode-se entender que é possível valorizar a honestidade da cigarra e censurar o egoísmo da formiga, ou o contrário, censurar o ócio da cigarra e valorizar a previdência da formiga.

Diante dessa interpretação macro-textual da fábula de La Fontaine, passarei ao exame da tradução feita por Filinto Elísio (2000, p. 51) da mesma fábula, que se encontra presente no Volume 6 de suas *Obras completas*, da edição organizada por Fernando Moreira:

### A cigarra, e a formiga

A cigarra, a cantar passara o Estio;  
Eis que assopra o Nordeste, e se acha balda;  
Sem migalha de mosca, nem de verme.  
Vai, gritando lazeira,  
5 À formiga, pedir, sua vizinha,  
Que lhe empreste algum grão, para ir vivendo,  
Té que a nova Estação, bem vinda, aponte.  
Diz-lhe: “À fé de Cigarra, antes de Agosto,  
Pagarei tudo, principal, e juros”.  
10 Não ser fácil no empréstimo  
É na formiga a mácula mais leve.  
Com que diz à que vem pedir prestado:  
“Em que lidavas do calor na quadra?”  
(Cig<sup>340</sup>.) “Ai! Faça-me favor, Eu, noite e dia,  
15 Cantava a quantos iam, quantos vinham”.  
(Form.) “Cantavas? Muito folgo. Dança agora”.

A tradução feita por Filinto, literalizante, se articula em torno do verso decassílabo – “É | na | for | mi | ga a | má | cu | la | mais | le | ve” – presente nos versos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11,

<sup>340</sup> Ponho os nomes à ilharga, como a figuras de entremez, porque sempre me agoniou na leitura – *Ele disse – Ela responde – Ele lhe replicou*, – etc., etc. Não sei se aos mais sucede o mesmo [nota e grifos do tradutor].

12, 13, 14, 15, 16. Os versos 4 e 10 são hexassílabos – “Vai, | gri | tan | do | la | zei | ra” – e possivelmente retomam a ideia de quebra presente em La Fontaine, no verso 2, em que se isola o sintagma “*Tout l’été*”, isto é, todo o verão.

Filinto opera na chave da transmetrização<sup>341</sup> dos versos heptassílabos e trissílabos presentes em La Fontaine, que ganham em português a roupagem dos decassílabos e hexassílabos. Nesse processo se aumenta<sup>342</sup> a quantidade de sílabas no verso, mas se reduz a extensão do texto. O resultado torna a tradução de Filinto um texto transestilizado<sup>343</sup> e mais próximo do estilo pessoal do poeta, sem, contudo, suprimir traços do original, como a fina ironia, presente ao fim da fábula.

Em relação às escolhas lexicais, Filinto opta por traduzir *été*, por “estio”, *ayant chanté*, por “a cantar passara” – desfazendo o gerúndio empregado no original por uma perífrase, construída com base numa oração substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo. *Dépourvue* é traduzido por “balda” – desprovida –, *principal*, traduzido literalmente e é sinônimo de capital, *emprunteuse*, traduzido pela perífrase “à que vem pedir prestado”.

O período *Pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau* é traduzido literalmente por “Sem migalha de mosca, nem de verme”, condensa uma imagem distendida em dois versos no original em um apenas na tradução. No uso que Filinto faz do hipérbato no verso 13, noto um efeito de enobrecimento<sup>344</sup> do original e nas perífrases empregadas um efeito de clarificação e alongamento<sup>345</sup>.

Agora, voltarei a atenção à tradução da mesma fábula de La Fontaine feita por Bocage (1867, p. 45-46), presente nos *Excertos*, edição organizada pelo jornalista, tradutor e advogado José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha<sup>346</sup> (1810-1879):

#### **A formiga e a cigarra**

Tendo a cigarra em cantigas  
Folgado todo o Verão  
Achou-se em penúria extrema  
Na tormentosa estação.

5 Não lhe restando migalha  
Que trincasse, a tagarela  
Foi valer-se da formiga,  
Que morava perto dela.

<sup>341</sup> Cf. GENETTE (1982, p. 254).

<sup>342</sup> Cf. GENETTE (1982, p. 256).

<sup>343</sup> Cf. GENETTE (1982, p. 257).

<sup>344</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 73-74).

<sup>345</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 70-73).

<sup>346</sup> Irmão do poeta Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875).

Rogou-lhe que lhe emprestasse,  
10 Pois tinha riqueza e brilho,  
Algum grão com que manter-se  
Té voltar o aceso Estio.

«Amiga, diz a cigarra,  
Prometo, à fê d'animal,  
15 Pagar-vos antes d'Agosto  
Os juros e o principal.»

A formiga nunca empresta,  
Nunca dá, por isso junta.  
«No Verão em que lidavas?»  
20 À pedinte ela pergunta.

Responde a outra: «Eu cantava  
Noite e dia, a toda a hora.»  
«Oh! bravo!», torna a formiga.  
– Cantavas? Pois dança agora!»

A tradução, etnocêntrica, de Bocage adota o mesmo verso usado no original, isto é, o heptassílabo. Contudo, Bocage transestiliza, isto é, reescreve estilisticamente a fábula de La Fontaine, ao adotar em sua tradução a quadra rimada – forma de poesia popular com rimas nos versos pares –, alongando o original em 2 versos. Isso faz com que os 22 versos de La Fontaine se tornem 24 na tradução bocageana.

Além disso, a quebra presente no original no verso 2, desaparece na tradução. Nota-se na tradução a clarificação – e o alongamento ou a condensação – de diversos trechos do original, exigência para a manutenção da quadra rimada, como por exemplo, no trecho “Tendo a cigarra em cantigas / Folgado todo o Verão”, equivalente elencado para “*La cigale, ayant chanté / Toute l’été*”, isto é, “A cigarra, cantando / todo o verão”, ou a omissão da ideia da cigarra não ter uma migalha de mosca ou de verme para se alimentar – *Pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau* –, traduzida por Filinto, mas não por Bocage.

A beleza plástica presente na tradução bocageana é reflexo do estilo do autor, dono de versos melífluos, que no mais traduz outras passagens do texto ao pé da letra, como *Je vous paierai [...] / Avant l’août, foi d’animal, / Intérêt et principal*, isto é, “Prometo, à fê d’animal, / Pagar-vos antes d’Agosto / Os juros e o principal”. Intentou-se aqui mostrar as diferenças entre os estilos tradutórios de Bocage e Filinto e como eles se constituem enquanto matrizes de possibilidades para o trabalho tradutório, imitados ainda hoje em dia, como aponta Brunno V. G. Vieira (2015, p. 178), de quem não discordo:

[...] os nomes de Filinto e Bocage passaram a significar tendências tradutórias distintas em português e serviram como uma declaração de uma teoria de tradução em sua posteridade. Hoje, em contexto lusófono, em que as traduções de Bocage, Castilho e Odorico Mendes são reeditadas e

imitadas, essa perspectiva elmanistas e filintista ainda possui validade e atualidade. Enquanto tradutores como Haroldo de Campos (Ovídio e Homero) seguem uma linha filintista, há aqueles, como Agostinho da Silva, elmanistas no que concerne à escolha do decassílabo e de uma dicção mais natural e fluente em português.

### 3.3 O “pai rococó<sup>347</sup>”: reabilitando a leitura de Odorico Mendes por Antônio Medina Rodrigues

Tendo em vista o estudo do pensamento tradutório filintista e a recepção de sua prática, se faz oportuno resgatar o que pensou e praticou um renomado tradutor brasileiro do século XIX que se filiou à tradição vicejada pela fortuna literária de Francisco Manuel. Trata-se do político, tradutor, poeta e humanista maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864), que traduziu os poemas de Virgílio e Homero em português.

Odorico Mendes viveu as disputas políticas do período seguinte à Independência brasileira, sempre se posicionando a favor dos perseguidos, em uma província como o Maranhão, em que os ânimos permaneciam acirrados, devido à importância econômica que os portugueses ainda tinham em choque com as autoridades que representavam os interesses do jovem imperador, D. Pedro I, que enviara Lord Cochrane<sup>348</sup> a São Luís, mais de uma vez.

Odorico Mendes foi contemporâneo de uma geração de intelectuais maranhenses que constituiu a tradição da “Atenas Brasileira”. Fizeram parte também dessa geração Antônio Henriques Leal (1828-1885), Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), João Francisco Lisboa (1812-1863) e Francisco Sotero dos Reis (1800-1871). Acerca dessa geração maranhense, Antônio Medina Rodrigues afirma o seguinte:

Geração que, tomada em seu conjunto, José Veríssimo sobreporia em importância à fluminense, por ter mais “clara inteligência literária”, “maior largueza intelectual”, uma vez que eles, maranhenses, não teriam “os blocos devotos, a ostentação patriótica, a afetação moralizante do grupo fluminense, e geralmente escrevem melhor”. Ora, o que José Veríssimo discrimina entre as duas escolas é um descompasso retoricamente explícito quanto ao modo de ver e trabalhar com a palavra: todas as mitologias da Independência e da jovem nação se constituíram para o grupo fluminense em conotações culturais últimas, e é nesse sentido que o discurso literário adere a sua própria subtração à literalidade, fenômeno que se consoma na incorporação dos ideologemas à formatividade do texto. Diversamente, a gramática racional de Sotero, a atualização empenhada de arquétipos morais em Francisco Lisboa, os compêndios de A. H. Leal, a criação de um *paideuma* da “grande literatura” em Odorico Mendes, ressoando em Sousa Andrade, testemunham uma geração refratária às mitologias românticas, de olho voltado para o texto para as disciplinas retóricas. Enfim, diante do romantismo, todos se subtraem

<sup>347</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 12).

<sup>348</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 5).

a tudo que não fosse rigor e dignidade da língua [...] (RODRIGUES, 1977, p. 3-4 [grifo do autor]).

Em relação à primeira geração romântica, nascida ou residente no Rio de Janeiro, o grupo maranhense se diferencia por não abraçar os mitos construídos em torno da pátria recém-independente e se ater à retórica de construção do texto. A produção autoral de Odorico é pouca e esparsa, destacando-se entre seus esforços intelectuais as traduções que fizera de Homero e de Virgílio, para constituir um paideuma crítico<sup>349</sup>, como afirma Antônio Medina.

O esforço tradutório de Odorico Mendes, apreendido na seleção dos autores sobre os quais se debruçou e na elaboração das notas para suas traduções “aspiraram a tornar-se um curso de literatura para brasileiros” (RODRIGUES, 1977, p. 9). Paralelo ao estudo das fontes da Antiguidade, Odorico as comparou às apropriações pela imitação que fizeram dela Camões, Ariosto, Milton e Tasso.

Esse estudo comparativo embasa a leitura que Odorico fez dos autores da transição do século XVIII para o XIX como Filinto Elísio, Chateaubriand e Madame de Staël entre outros, para aperfeiçoar sua técnica tradutória. Nesse esforço intelectual, enxergo um ponto de contato entre a prática tradutória defendida por Odorico e sua filiação à práxis filintiana<sup>350</sup>, influência sentida também pelos seus contemporâneos da “Atenas Brasileira”, como afirma Antônio Medina:

Direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade, todos absorveriam o impulso renovador do último classicismo português, máxime representado pela ciclópica pedagogia de Francisco Manuel do Nascimento ou Filinto Elísio [...]. Se Filinto Elísio pode considerar-se o liquidador do classicismo, Almeida Garrett, seu apaixonado admirador, vem a ser o primeiro grande escritor português do século XIX português. Nesses dois exilados fermentaria o que de mais importante serviu à poesia romântica posterior, ou seja, a liberação prosódica e lexical do verso clássico, já há dois séculos silenciado pela força da logopéia camoniana, para um verso *dicente*, em que o idioleto camoniano constitui apenas um dos meios de expressão (RODRIGUES, 1977, p. 18).

A influência de Filinto não se faz sentir apenas nos intelectuais maranhenses, mas também no seletto grupo fluminense que orbitava o imperador D. Pedro II, como Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), J. M. Pereira da Silva (1817-1898), Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891), dentre outros, responsáveis pela propagação do “mau gosto” na poesia brasileira vinculada ao Romantismo.

<sup>349</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 9-10).

<sup>350</sup> “Filinto é o mestre maior de Odorico Mendes, seu cânon tradutivo” (RODRIGUES, 1977, p. 19).

Esse “mau gosto” proviria de uma leitura superficial – como o ilustram os “versos ribombantes, adiposos e prolixos” (RODRIGUES, 1977, p. 26) – da obra de Francisco Manoel do Nascimento. Como afirma Medina em relação à poesia do grupo romântico fluminense, mesmo “seus eventuais neologismos são apenas *ornatus* ou uma forma de *kitsch* filintista e não nascem [...] da crise da linguagem [...]. A produção do grupo fluminense nada tem de comum com esse tipo de experiência da linguagem flagelada da palavra<sup>351</sup>”.

Feito este apanhado do contexto histórico e do ideário presente na época em que Odorico publica suas traduções de Virgílio, Medina passa ao exame da tradução odoricana da Eneida, que “maltrata o leitor, reaviva uma curiosa crise entre competência e desempenho: as veredas de Odorico se divorciam dos hábitos de lisibilidade, garantidas numa ordem racional que transcende o falso interdito das normas escritivas do *paideuma* vigente” (RODRIGUES, 1977, p. 31).

O trecho de Virgílio selecionado para cotejo é o inicial – que optei por reduzir dos 25 hexâmetros transcritos na tese de mestrado de Antônio Medina para os 9 iniciais – do Livro II:

Conticuere omnes intentique ora tenebant.  
 Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:  
 Infandum, regina, iubes renovare dolorem,  
 Troianas ut opes et lamentabile regnum  
 eruerint Danai, quaeque ipse miserrima vidi                    5  
 et quorum pars magna fui. quis talia fando  
 Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi  
 temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo  
 praecipitat suadentque cadentia sidera somnos  
 (VIRGILE apud RODRIGUES, 1977, p. 35).

Antes de analisar a tradução de Odorico Mendes, Medina analisa os efeitos alcançados por João Franco Barreto (1600-c.1674), polígrafo luso do século XVII, que publicou sua tradução do épico virgiliano, a *Eneida Portuguesa* (1664). As duas primeiras estrofes da tradução de Barreto correspondem aproximadamente aos 9 hexâmetros virgilianos:

Calaram todos, promptos escutando  
 O que o gram Padre Eneas contaria  
 Quando do assento excelso levantando  
 Com grave gesto e voz, assim dizia:  
 Mandas-me renovar hum caso infanto,  
 Huma gram dor, hum triste, e infausto dia,  
 E como os Danaos, por fatal mysterio,  
 8 Destruíram de Troya o grande Império.

Saber, ó gram Rainha, o estrago ingente,

<sup>351</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 19 [grifos do autor]).



E os infortúnios queres do ímpio Marte,  
 Que eu com meus olhos vi infelicemente,  
 E de que eu triste fuy muy grande parte:  
 Que Myrmidon, que Dolope insolente,  
 Que soldado de Ulysses relatar-te  
 Poderá cousas taes, sem grande mágoa  
 16 E lançar de teus olhos mares de ágoa! (BARRETO apud RODRIGUES,  
 1977, p. 36)

A tradução de João Franco Barreto, feita segundo o modelo da oitava-rima camoniana, demonstra o esforço de “redução da diferença à identidade”, substituindo “o anaforismo declinante de Virgílio, seu consonantismo exaustivo e icônico pela redundância melopeica e reforçante” (RODRIGUES, 1977, p. 39), de acordo com uma visão de erudição e tradução ainda ligadas em pleno século XVII ao ideário renascentista. De acordo com esse sistema “a semelhança é implicitamente garantida, sendo a diferença superficial apenas uma falha da *eruditio* alheia, incapaz de perceber seu caráter de prolongamento gestual do texto virgiliano [...]” (RODRIGUES, 1977, p. 40 [grifo do autor]).

A adoção do modelo camoniano pelo tradutor do século XVII permite entrever um esforço voltado à clarificação através do alongamento – com a inserção de trechos sem correspondente formal ao original – do texto virgiliano, para adequá-lo ao modelo adotado, como afirma Medina, acerca dos 4 decassílabos iniciais da primeira estrofe: “Calaram todos, prontos *escutando* (para traduzir *ora tenebant*) / O que o gram Padre Eneas *contaria* (sem correspondência formal em Virgílio) / Quando do assento excelso *levantando* / *Com grave gesto e voz*, (idem) assim *dizia* (para verter *orsus*)<sup>352</sup>”.

Ao exemplo da prática tradutória de Barreto, Antônio Medina menciona de forma complementar o exemplo da Eneida de Klossowski<sup>353</sup>, que é comparada – a partir dos pressupostos benjaminianos presentes no ensaio *A tarefa do tradutor* – à tradução de Odorico, que traduz o mesmo trecho da seguinte forma:

Promptos, à escuta, emudeceram todos,  
 Ao passo que exordia o padre Enéias,  
 Do toro excelso: – Ordenas-me ó rainha,  
 Renove a dor infanda; o como os Danaos  
 De Ílio a pujança e o reino lamentável  
 Derrocaram, desgraças que eu vi mesmo  
 E em que fui grande parte. Ao relatá-las

<sup>352</sup> RODRIGUES (1977, p. 39-40).

<sup>353</sup> [...] o maranhense obsessivamente atém-se na captação da aura original, enquanto Klossowski reduz o complexo da *Eneida* às operações do entendimento, sem exigir sacrifício à língua tradutora. [...] o francês de Klossowskinão imita a complexa taxonomia latina; ao contrário, redu-la à livre enunciação do moderno francês literário. Apegada, contudo, apaixonadamente à explicação semântica e, portanto, a certo prejuízo logocêntrico na arte de traduzir, não deixa de tocar no aspecto altamente polêmico do valor da tradução enquanto superação crítica do original (RODRIGUES, 1977, p. 45).

Dólope ou Myrmidon, de Ulysses duro  
 Há soldado que as lágrimas estanque?  
 E húmida a noite já do céu descamba,  
 E as estrelas cahindo ao somno induzem;  
 (MENDES apud RODRIGUES, 1977, p. 44)

De acordo com Medina, o efeito alcançado por Odorico Mendes em sua tradução seria constatado na criação de um “estranhamento imprevisto, a variação aberrante das normas lexicais e sintáticas, a floração do feio, a leitura penosa” (Idem, p. 47). Esse efeito pode ser verificado na condensação das imagens<sup>354</sup>, a partir da escolha feita pelo tradutor de não reproduzir o hexâmetro virgiliano, mas de trabalhar a partir do decassílabo, assim como o uso de arcaísmos como a palavra *toro*, leito conjugal, tão ao gosto de Filinto Elísio.

A opção de Odorico se justifica para Medina, pois o poema de Virgílio transpira a alma romana, por isso, efetuar a tradução “com pele e osso seria anacronismo, desserviço aos interessados. [...] *Traduzir e reduzir* se complementam” (Ibidem, p. 46 [grifos do autor]). E o finado professor uspiano defende esse ponto de vista, pois entende que “na *Eneida* o hexâmetro datílico é a base formal sobre a qual se organiza o efeito poético: imitá-lo rigorosamente implicaria povoar de prolixidade a tradução” (Ib., p. 48 [grifos do autor]), militando pela concisão do decassílabo empregado por tradutor maranhense oitocentista.

Antônio Medina Rodrigues prossegue no texto de sua tese estudando os procedimentos estilísticos adotados por Odorico Mendes para efetuar a tradução da *Eneida*. Partindo de um viés calcado na Semiótica, Medina sublinha que a tradução poética só se torna eficaz se houver uma “certa estratégia entre sentido e significado”, não dependendo “apenas do tradutor *strictu sensu*, mas da própria visão de mundo de que ele participa e que em larga medida lhe dá os termos da compreensão do ‘outro’[...]” (RODRIGUES, 1977, p. 56 [grifo do autor]).

Entendo o que Antonio Medina afirma acima nos seguintes termos: a partir da bagagem de leituras do tradutor e da sua experiência é que se articula a relação entre identidade e alteridade, manifestada numa práxis que provoque o estranhamento do leitor. A busca por esse estranhamento é a meta do paideuma tradutório odoricano, construído com base na relação entre musicalidade, ritmo e imagens associadas nas palavras do original, que

---

<sup>354</sup> “*Conticuere omnes intentique ora tenebant*”, escreve Virgílio que, literalmente traduzido, corresponde a “Calaram-se todos atentos e as bocas detinham”. Odorico traduz o mesmo hexâmetro latino por “Promptos, à escuta, emudeceram todos”. No processo, ele desloca o equivalente proposto a “*intenti*”, prontos, para o início do verso; “*ora tenebant*” é traduzido por “à escuta”; o início do hexâmetro “*Conticuere omnes*” se transformou em “emudeceram todos” que domina o decassílabo do tradutor.

cooperam numa rede solidária para a articulação do sentido do verso e da aura que ele é capaz projetar<sup>355</sup> e que ele busca recriar em sua tradução.

Por isso, o paideuma executado por Odorico Mendes não busca comunicar simplesmente o sentido do original. Antes, busca fingir o sentido, exprimindo-o ou espremendo-o, condensando as imagens essenciais do prolixo hexâmetro virgiliano no enxuto decassílabo português. Como afirma Medina, Odorico “visava não apenas à tradução, mas à imitação das formas significantes do original. Contudo, nem sempre essa imitação se satisfaz à equivalência de sentidos<sup>356</sup>”.

Do que afirma Medina, depreende-se que a operação de imitação levada a cabo por Odorico Mendes não se limita à mera busca de equivalência de sentidos – a partir da paráfrase tão somente – e quantidade numérica de sílabas entre original e tradução. “Imitar o significante é tarefa complementar e tecnicamente muito variada. Quando se realiza, fá-lo sempre sob forma de evocação e associação descontínua<sup>357</sup>”.

Para Medina, a equivalência proposta por Odorico opera na chave da emulação, isto é, na invenção de uma expressão que aparentemente não tenha semelhança com seu sinônimo no original, constituindo um contrário estético. O exemplo elencado por Antônio Medina para ilustrar esse fenômeno é o composto pelos versos 8 e 9 do Livro X da *Eneida* – *Abnueram bello Italiam concurrere Teucris: / Quae contra vetitum discordia?* – que Odorico Mendes traduziu da seguinte forma: “Vedei guerra entre Ítalos e os frígios, / e revéis e soprais?”. A análise proposta por Medina para o verso 9 da tradução de Odorico apresenta as seguintes ideias:

*Quae contra vetitum discordia?*

E revéis a soprais?

Mas, se explicitarmos alguns pontos de semelhança profunda, o êxito da tradução vem à luz:

1. *vetitum*: 2<sup>a</sup>. decl., tem o mesmo radical de *veto*, *-as*, *-ui* ou *-aui*, *-itum*, *-are*, “proibir”, “vetar”. Odorico emprega seu cognato *vedar*, na 1<sup>a</sup>. pes. sing. pretérito perfeito.
2. *revéis*, pl. de *revel*, também usado como forma apocopada de *rebelde*, procede do latim *rebellis*, posvérbio de *rebello*, por sua vez derivado de *bellum*, que consta do verso: “Abnueram bello Italiam concurrere Teucris”.
3. *soprais*, do lat. *sufflatis*, tem um sema fundamental em comum com *discordia*, derivado de *cor*, *cordis* e que Ernout e Meillet (1967, p. 142) definem como “coeur en tant que siège de l’âme<sup>358</sup>”, acrescentando uma documentação de Cícero que deixa clara a semelhança com *sopro*, *espírito*,

<sup>355</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 61).

<sup>356</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 66).

<sup>357</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 67).

<sup>358</sup> “coração no que respeita a ter sede na alma” [tradução minha].

*alma*: “aliis cor ipsum animus uidetur, ex quo excordes, uecordes dicuntur<sup>359</sup>”.

A *aemulatio* reduz-se, portanto, a um dos casos de *similitudo*, o que reforça, de certa maneira, a tese icônica ou metafórica da essência da poesia. Ambas coagem recíproca e dialeticamente, do começo ao fim da tradução. Assim, por exemplo, na escolha do metro românico que melhor sirva à adaptação dos pés latinos não há somente uma tentativa de encontrar uma equivalência – no possível – quantitativa; também na escolha do léxico, como na escolha da técnica ou do estilo há sempre um grau maior ou menor de afastamento do original, acompanhado de uma tensão mais ou menos forte na dialética “barroca” entre semelhança e emulação (RODRIGUES, 1977, p. 69-70 [grifos do autor; traduções minhas no rodapé]).

Percebi que essa chave dá margem para que se entenda que Odorico, da mesma forma que Chateaubriand – na leitura de Berman<sup>360</sup>, como se tratou no tópico anterior – opera sua tradução a partir de um terceiro registro, que permite estabelecer uma relação de semelhança remota entre o par de antípodas<sup>361</sup>, representado pelos versos 9 em Virgílio e na tradução. Por mais que pareça ininteligível, a tradução concisa, alatinada e etimológica odoricana, constitui entre Filinto Elísio e Haroldo de Campos a ponte necessária, para permitir que seja possível pensar outra via tradutória que não seja etnocêntrica. Se o texto odoricano era ininteligível mesmo no século XIX, depreendo que ele demanda de seu leitor, ideal ou real, um esforço tão grande quando o do tradutor para responder ao original.

Sintetiza Medina as técnicas tradutórias empregadas por Odorico Mendes em três níveis: 1. precisão e concisão semântica<sup>362</sup> – redução da prolixidade gerada pelas formas muito próximas entre si dos lexemas que variam em função das terminações de caso e das perífrases virgilianas; 2. seleção e discriminação morfológica<sup>363</sup> – cortes promovidos pelo tradutor nas formas verbais, que são nominalizadas; 3. transformações sintáticas<sup>364</sup> – mecanismos usados para acomodar a tradução frente ao original, como o uso do hipérbato, a justaposição de preposições que geram a construção de sintagmas autônomos, com ampla variação posicional e a aposição de adjetivos em função predicativa ou de orações coordenadas.

Todos os expedientes mencionados<sup>365</sup> serviram a Odorico para que ele conseguisse tornar sua tradução – concisa, precisa, latinizada, como propugnava Filinto Elísio – mais

<sup>359</sup> “para os outros o próprio coração parece o espírito, do qual são ditos *excordes* (insensatos) e *uecordes* (furiosos)” [tradução minha].

<sup>360</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 133).

<sup>361</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 69).

<sup>362</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 73-76).

<sup>363</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 77).

<sup>364</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 77-87).

<sup>365</sup> As três técnicas de Odorico (...) são meios de imitar a posição das palavras, a energia fônica, a concisão da frase e de emular ao hexâmetro dactílico através do decassílabo português. No princípio, estranhávamos essa

próxima da alteridade e gerar um efeito de estranhamento, ao contrário do que João Franco Barreto fez dois séculos antes, camonizando a *Eneida*. O trabalho de Odorico projeta um perfil ideal de leitor no século XIX<sup>366</sup> e afasta o resultado da leitura exegética e beletrista – manifestação da cultura escrita –, observável em traduções reducionistas.

Creio que o arrazoado apresentado nessa seção, acerca da técnica tradutória odoricana, permite evidenciar a sua filiação ao *éthos* tradutório de Filinto Elísio. O estilo conciso, praticado por ambos, não é contrário à expansividade presente nos originais. Concordo com Antônio Medina quando este afirma que “concisão e expansão não são contrários, mas contraditórios dialéticos e virginais da poesia” (RODRIGUES, 1977, p. 89). Isto é, a síntese resultante dos elementos contrários dialeticamente cria uma peça única como resultado dessas duas forças contrárias esteticamente em tensão: a tradução transcriadora<sup>367</sup> de Odorico Mendes, germe do paideuma proposto por Haroldo de Campos para sua própria atividade tradutória um século depois.

### 3.4 Algumas ideias acerca de tradução

Tendo em vista o exame da prática de Odorico Mendes, filiada ao *éthos* tradutório proposto por Filinto Elísio, considero pertinente fazer um excuroso acerca dos conceitos de tradução adotados no desenvolvimento deste trabalho e outros cuja discussão se faz pertinente. Parto dos conceitos apresentados – tradução<sup>368</sup>, transmetrização e transestilização, apoiados sobre a preposição e prefixo latino *trans*, que implica, por reger formas do acusativo, uma ideia de movimento de um lado para outro – por Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982).

Em sua obra, Genette propõe que traduzir seja um exercício de transposição<sup>369</sup> linguística, muito embora em diversas traduções ocorra a passagem do sentido da língua de

---

emulação métrica e prosódica. Por que não teria Odorico escolhido um metro mais amplo e livre? Ora, no mínimo isto faria cair por terra o princípio da concisão. Se adotasse o verso livre, negaria o princípio do verso clássico. Se abandonasse a técnica do verso contra verso (original vs tradução), rejeitaria o princípio da emulação contrapontística (RODRIGUES, 1977, p. 87-88).

<sup>366</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 85).

<sup>367</sup> O comentário de Antônio Medina Rodrigues (1977, p. 76) sobre a criação odoricana de *transvoar*, como equivalente a *tendere iter penis*, ilustra bem a questão e a razão pela qual Odorico é reivindicado como pai da transcriação por Haroldo de Campos.

<sup>368</sup> A palavra tradução provém de *traductio* (ou *transductio*), forma derivada do verbo *traducere* (ou *transducere*), com o sentido de levar algo de um lado para outro (Cf. SARAIVA, 2000, p. 1213).

<sup>369</sup> La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre: c'est évidemment la *traduction*, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'oeuvre, soit que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'oeuvre [...], isto é, a forma de transposição mais óbvia, e certamente a mais difundida, consiste em transpor um texto de

partida para a de chegada e se ignore os apelos da forma que encapsula o que o autor quis construir, modelando a linguagem. São pertinentes as considerações de Maurice Blanchot, citadas por Genette, acerca da tradução em prosa dos poemas de Mallarmé:

L'oeuvre poétique a une signification dont la structure est originale e irréductible... Le premier caractère de la signification poétique, c'est que'elle est liée sans changement possible, au langage qui la manifeste. [...] la poésie exige por être comprise un acquiescement total à la forme unique que'elle propose. Le sens du poème est inséparable de tous les mots, de tous les mouvements, de tous les accents du poème. Il n'existe que dans cet ensemble et il disparaît dès qu'on cherche à le séparer de cette forme qu'il a reçue. Ce que le poème signifie coincide exactement avec ce qu'il est<sup>370</sup> (BLANCHOT apud GENETTE, 1982, p. 239).

Partindo da consideração de Blanchot acerca da inseparabilidade entre forma e conteúdo na linguagem poética, me deparo há muito tempo com o problema apontado por muitos da intraduzibilidade da poesia, uma vez que muitos tradutores empenhados no esforço beletrista, de tornar a “mensagem” do autor acessível para o público, fazem a passagem do conteúdo da língua de partida para a de chegada, mas se omitem em relação à forma.

Quando o trabalho tradutório é feito a partir de obras que surgiram em nossa sincronia e cujo suporte, ou sistema suporte, se conhece, as dificuldades encontradas e vivenciadas pelo tradutor se encontram na horizontal. Mas quando a obra a ser traduzida dista muito tempo de nossa sincronia, como as obras greco-latinas, por exemplo, o tradutor enfrenta uma dificuldade vertical<sup>371</sup>, pois os leitores que hão de receber a obra traduzida não serão os mesmos que a receberam originalmente, nem os que receberam sua primeira tradução.

Se o tradutor opta por repetir, ou se aproximar do registro vernáculo da época em que obra foi traduzida inicialmente, tende perigosamente a cometer uma tradução-pastiche<sup>372</sup>. Quando lhe falta a coragem para o voo ousado do engenho, o tradutor se limita a prosificar o original, amputando a forma modelada pelo autor, tendendo à prática do beletismo. Problema maior se abre para os tradutores das línguas clássicas.

Uma vez que o sistema em que cresceram e aprenderam a manifestar a si e às suas relações com o mundo, muitas vezes, são línguas que desconhecem a flexão de caso – sistema

uma língua à outra: é evidentemente a *tradução*, cuja importância literária é dificilmente contestável, quer porque seja necessário traduzir obras-primas, quer algumas traduções sejam obras-primas (GENETTE, 1982, p. 238-239 [grifo do autor; tradução minha]).

<sup>370</sup> A obra poética tem uma significação cuja estrutura é original e irreduzível... A primeira característica do significado poético é que ela está ligada, sem qualquer alteração, à linguagem que a manifesta. [...] a poesia exige para ser compreendida uma concordância total com a forma única que ela propõe. O sentido do poema é inseparável de todas as palavras, todos os movimentos, todos os acentos do poema. Ele não existe sem essa unidade e desaparece assim que se tenta separá-lo da forma que recebeu. O que o poema significa, coincide exatamente com o que ele é [tradução minha].

<sup>371</sup> Cf. GENETTE (1982, p. 241).

<sup>372</sup> Cf. GENETTE (1982, p. 242).

profícuo que gregos, romanos e hindus herdaram do indo-europeu – nos encontramos<sup>373</sup> justamente na dificuldade vertical, que Genette aponta em *Palimpsestes*, por falarmos e lermos línguas que se organizam a partir da ordenação dos elementos na frase e não por meio de uma sufixação, como na marcação do sistema de casos.

A tradição criada em torno dos textos clássicos e suas traduções tende muitas vezes a apagar a alteridade formal entre nós e eles e vestir suas ideias em camisas que não cairiam bem a eles, mas que a nós não causam o menor estranhamento. É o caso da tradução da *Eneida* feita no século XVII por João Franco Barreto, que alonga o texto virgiliano e o encapsula na oitava-rima camoniana, camonizando Virgílio.

Entendo que o tradutor lusitano do Seiscentos procedeu assim, por partir de uma tradição de leitura acerca da epopeia virgiliana mediada por *Os lusíadas* de Camões. No entender de Barreto, traduzir bem Virgílio é fazê-lo a partir da maneira como Camões imitou seu mestre em português, adotando a mesma forma – nesse caso, proveniente do *Orlando furioso*, de Ariosto – escolhida para construir a epopeia das viagens transoceânicas rumo à Índia.

Como o sistema de versificação empregado por Virgílio partia da noção de tempo, empregada como alicerce do hexâmetro datílico<sup>374</sup>, inexistente na poesia feita em língua portuguesa, poetas (e tradutores, posteriormente) se viram ante uma dificuldade atlante. Camões não ousou forjar um hexâmetro datílico para compor sua epopeia, mas preferiu usar o verso decassílabo, seu contemporâneo, muito mais próximo temporalmente, segundo os esquemas rítmicos dos humanistas italianos.

Para traduzir a poesia de línguas cujo sistema difere do nosso – atualmente uma tradução de Virgílio ou Homero, como a de João Franco Barreto, em oitava-rima soaria como pastiche – o tradutor deve ter em vista que necessitará realizar uma operação de transmetrização, expandindo ou condensando a materialidade da palavra, modelada no verso. Genette define essa operação nos seguintes termos: “Cette transposition d’un mètre à l’autre, ou *transmétrisation*, peut passer, à l’état libre, pour un pur exercice d’école<sup>375</sup> [...]” (GENETTE, 1982, p. 254).

<sup>373</sup> Nesse caso, essa é uma dificuldade, que não apenas eu enfrentei, mas todo classicista, em sua formação, é obrigado a enfrentar.

<sup>374</sup> O hexâmetro é um verso de estrutura rítmica ordenada em seis pés datílicos, cujo esquema é  $\bar{\text{—}}\text{—}|\bar{\text{—}}\text{—}|\bar{\text{—}}\text{—}|\bar{\text{—}}\text{—}|\bar{\text{—}}\text{—}|\bar{\text{—}}\text{—}$ , em que o quinto pé é obrigatoriamente um dátilo e outros pés admitem a substituição das duas sílabas breves por uma longa e quanto à última, ela pode ser um espodeu ( $\bar{\text{—}}$ ) ou um troqueu ( $\bar{\text{—}}$ ).

<sup>375</sup> Esta transposição de um metro a outro, ou *transmetrização*, pode passar, num estado livre, por um puro exercício de escola [grifo do autor; tradução minha].

Discordo de Genette, quanto ao caráter de exercício escolar do processo de transmetrizar um verso de uma língua antiga para uma moderna, como o português, pois o tradutor se encontra geralmente num beco sem saída. Isso se deve à necessidade de renunciar em sua língua algo modelado em outra, cujo suporte prosódico e métrico não encontra paralelo em sua própria.

Além de transmetrizar, o tradutor precisa também adotar uma postura frente ao estilo do autor traduzido. Ou mantém o estilo da tradução próximo ao do original, ou o reescreve. Como afirma Genette (1982, p. 257), “la transtylisation est une réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un chagement de style<sup>376</sup>”. Por isso, creio que, em decorrência da escolha camonizante de Barreto, sua tradução transestiliza Virgílio.

Por isso e em concordância com Genette, entendo que a operação envolvida na tradução de um texto, envolve as escolhas do tradutor – essas fruto de sua bagagem de leitura e formação enquanto indivíduo, inserido num determinado contexto histórico –, que precisará além de *transducere*, isto é, conduzir o sentido do texto da língua de partida para a de chegada, construir uma senda para lidar com a forma do original. Essa senda atravessará os caminhos da transmetrização e da transestilização, invariavelmente.

Muito correntemente, até mais do que seria imperioso sê-lo diante da nem sempre plausível instância da aproximação senão do espelhamento, esse percurso tradutório passa também pelo terreno da equivalência. Esse conceito pode ser abonado a partir da citação de um trecho do ensaio “O filho da civilização”, do poeta e tradutor russo Joseph Brodsky (1940-1996), radicado nos Estados Unidos: “A tradução é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos afinidade estilística, quando não psicológica” (Brodsky, 1994, p. 84).

A definição brodskyana me permite entender que a tarefa de que se incumbe o tradutor passa pelo transporte (*transducere*) não só do sentido, mas do ritmo, da musicalidade e da forma que o texto poético possui entre duas línguas. Quando o equivalente não é facilmente encontrado, devido à diacronia, o tradutor deve forjar um. Por isso, a construção de um equivalente é histórica, nunca desvinculada do sujeito que o criou, nem do contexto em que viveu. Ademais, nem sempre o tradutor tem a garantia de conseguir repetir o êxito em sua tarefa, empregando as mesmas soluções de seus antecessores.

---

<sup>376</sup> A transestilização é uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é a mudança de estilo [tradução minha].



Note-se o exemplo levantado por Antônio Medina Rodrigues<sup>377</sup> em que Odorico Mendes ao traduzir o hexâmetro 136, do Livro VI da Eneida, “*accipe quae peragenda prius. Latet arbore opaca*”, maneja a distribuição entre sílabas tônicas e átonas, para criar em sua tradução, “Ouve e à risca o executa. Árvore opaca”, um efeito similar para a distribuição entre sílabas longas e breves do hexâmetro datílico. Confirma-se a escansão dos versos de Virgílio e Odorico Mendes, conforme apresentada por Medina:

āccīpĕ | quā pĕrā | gĕndā pŕi | ūs. Lātĕt | ārbōre ō | pācā<sup>378</sup>

Õuve e ã | rīscā o ĕxĕ | cūta. Ār | vōre õpā | ca

Acerca da disposição das tônicas, simulando pés métricos da poesia antiga, na tradução odoricana, o crítico afirma o seguinte: “O que é mais raro nessa divisão (Gonçalves Dias dizia que Odorico metrificava ‘como um rei’) é aquele espondeu bem no centro de uma juntura, com tonificação átona final de *executa* ao processar-se a crase com a vogal inicial de *árvore*” (RODIGUES, 1977, p. 82 [grifos do autor]).

Entendo que Odorico, seguindo os passos de Filinto Elísio, estabelece a sua equivalência transmetrizando e, conseqüentemente, condensando o hexâmetro virgiliano no decassílabo português. Contudo, a presença de um pé anapesto, no sintagma “võre õpā” da tradução, embora apresente um ritmo modelado de forma semelhante ao tempo articulado, no trecho entre o quinto e o sexto pé do verso latino “bõre õ pā”, nada tem a ver com o esquema rítmico do verso virgiliano, devido à diferença estrutural entre os sistemas do latim e do português, este baseado no tom silábico aquele no tempo que se levava para a prolação da sílaba.

Não que isso desmereça o esforço de Odorico Mendes, nem a proposta de condensar o original na tradução. Muito pelo contrário – enquanto possibilidade de equivalência, ainda mais no contexto do século XIX, num momento em que não havia chegado à poesia brasileira o verso livre europeu<sup>379</sup> –, essa proposta constitui uma de suas grandes qualidades, digna de elogio, por justamente provocar a sensação de estranhamento em quem lê sua tradução.

Outras possibilidades de traduzir o hexâmetro datílico, além da barretiana e da odoricana, são as de Carlos Alberto Nunes, Márcio Thamos e Brunno Vieira – que retoma a proposta de Haroldo de Campos para a tradução da *Ilíada*. Carlos Alberto Nunes (1897-1990), literato, médico, poeta e prolífico tradutor, deu vida em português a todo o teatro de

<sup>377</sup> Cf. RODRIGUES (1977, p. 82).

<sup>378</sup> Cf. VIRGIL (1916, p. 480).

<sup>379</sup> Mallarmé só publicaria o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* em 1897. Esse foi o primeiro poema a explorar as possibilidades da distribuição gráfica do texto no suporte, rompendo com a tradição das formas fixas, cuja novidade foi reivindicada e explorada pelos movimentos de vanguarda, que surgiram na transição entre os séculos XIX e XX.

Shakespeare, às epopeias de Homero e Virgílio e aos diálogos platônicos. Suas traduções de poesia épica tendem a emular a cadência do hexâmetro datílico<sup>380</sup>. Por exemplo, para o primeiro verso da Eneida,

Ārmă ūī | rūmqŭē cǎ | nō || Trō | iǎ quī | p̄rīmŭs āb | ōrīs<sup>381</sup>,

Carlos Alberto Nunes apresenta sua tradução desta forma,

Ās ārmās | cānto e ō vǎ | rāo || quē, fū | ḡīndō dās | plāgās dē | Trōiā<sup>382</sup>.

Note-se que o verso empregado por Nunes é maior que o alexandrino (ou dodecassílabo), muito parecido com o verso livre – isso talvez fomenta uma parcela de sua recepção crítica, para a qual suas traduções seriam prosaicas. Na verdade, há o empenho do tradutor de reproduzir a cadência<sup>383</sup> hexamétrica do original, tensionando o verso em português, para gerar um efeito de estranhamento, operando a transmetrização. É o agrupamento<sup>384</sup> prosódico das palavras nessa marcação, com suas pausas, que produz o ritmo do hexâmetro, não a transposição literal entre os signos do latim e os do português.

Em relação ao trabalho artesanal do verso, na distribuição das aliterações na tradução, a perda do som de “m” em Virgílio é compensada pela presença do som nasal do “n” em português e houve a manutenção da aliteração do “r”. Note-se também que o tradutor para emular – sobrepondo à noção de tom a de tempo – a marcha lenta e pesada do hexâmetro posiciona as sílabas tônicas em português onde se encontrariam as longas do pé base do verso latino. Confira-se: **As** armas **canto** e o **varão** que, **fugindo** das **plagas** de **Troia**. Essa marcação das tônicas, como demonstrei, transporta o ritmo datílico do latim ao português, latinizando a língua de chegada.

João Ângelo Oliva Neto (2014) – no artigo “O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões” – aponta algumas reflexões acerca da tradição envolvida na tradução de poesia épica, através da transmetrização do hexâmetro datílico para as línguas

<sup>380</sup> De acordo com João Ângelo Oliva Neto (2014, p. 189-190), Carlos Alberto Nunes é o sétimo representante numa linhagem de poesia hexamétrica em português, cujas origens remontam ao século XVIII às traduções de José Anastácio da Cunha (1744-1787). A Anastácio da Cunha sucederam Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844), José Maria da Costa e Silva (1788-1854), conhecido pelo pseudônimo de Elpino Tagídio, Júlio de Castilho (1840-1919), filho do poeta Antônio Feliciano, Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963) e Fernando Pessoa (1888-1935), que deixou registrados em manuscrito excertos de traduções de Horácio e Virgílio. Esse manuscrito foi publicado nos anos 1990 por Fernando Lemos.

<sup>381</sup> Cf. VIRGIL (1916, p. 262).

<sup>382</sup> Cf. VERGILIUS (1983, p. 9).

<sup>383</sup> Meschonnic (2010, p. 73) afirma o seguinte em relação às traduções que primam pela preservação do ritmo: “[...] o pensamento, e talvez mais que qualquer outro pensamento poético, é inseparável de sua prosódia, sendo uma física da linguagem para ser uma atividade, que é bem mais que o sentido”, isto é, o pensamento poético está inserido num ritmo, que a métrica tenta captar e ordenar. Ele não existe sem a prosódia, que lhe dá forma física e, por essa razão, se encontra além da busca reducionista do sentido a partir do exame dos signos.

<sup>384</sup> Cf. MESCHONNIC (2010, p. 81).

modernas, das quais, Carlos Alberto Nunes foi um dos representantes em língua portuguesa no século XX.

A partir da teorização do próprio Nunes, Oliva Neto<sup>385</sup> sintetiza os princípios que guiam a composição do hexâmetro luso da seguinte forma: 1. não se admitem as substituições que poderiam ocorrer nos pés do verso na Antiguidade, pois obrigatoriamente, apenas o 5º pé deveria ser um dátilo; para Nunes, o verso luso com 16 sílabas e as tônicas marcadas na 1ª, 4ª, 7ª, 10ª, 13ª e 16ª sinalizaria que o tradutor não admitia a existência de quantidades em português; 2. a necessidade de marcação da cesura, de acordo com as variações empregadas por Homero e Virgílio; 3. que a marcação da cesura no interior do verso coincida com a “*pausa semântica* ou com a *mudança de tom de voz*”, isto é, de acordo com os agrupamentos sintático-semânticos presentes.

Após anotar esses detalhes acerca do método compositivo de Nunes, João Angelo Oliva Neto (1957) examina a crítica que Haroldo de Campos teria feito às traduções nunesianas no início dos anos 1990. Para o poeta concretista, crítico literário e tradutor, haveria dois defeitos no hexâmetro nunesiano: lentidão e prosaísmo. De acordo com Oliva Neto, as críticas haroldianas não possuem justificativa, devido ao fato de se ignorar a marcação das cesuras, elemento necessário para sua leitura, de acordo com a perspectiva exigida pelo original, refutando dessa forma a tese de prosaísmo. Fecha sua leitura João Ângelo Oliva Neto, fazendo um balanço acerca da importância não só histórica, mas estética do trabalho tradutório de Nunes por promover o estranhamento, latinizando o português:

[...] Muitos tradutores de poesia antiga, como o próprio Haroldo de Campos, ou como vários de nós, traduziram o hexâmetro pelo decassílabo ou pelo dodecassílabo, que são metros convencionais, e assim procedendo, aportuguesaram *metricamente* o latim e o grego. Mas ao contrário, os tradutores hexamétricos – estrangeiros ou lusófonos, antigos ou contemporâneos – e entre eles Carlos Alberto Nunes, ao traduzir a épica como fizeram, lograram helenizar ou latinizar *metricamente* o português, como de certa maneira queriam Pannwitz e Campos. As traduções hexamétricas de Nunes, como todas, hão de ter defeitos, mas devem ser conhecidas e avaliadas pelo que, mediante crítica ponderada e erudita, se argumentar e demonstrar como defeitos, em meio aos quais hão também de revelar-se não poucas qualidades. Devem, sobretudo, ser criticadas primeiro pelo que positivamente possuem, pelo que o tradutor estabeleceu como princípio, e não pelo que o crítico acha que faria no seu lugar.

Já Márcio Thamos (1967-), professor, tradutor e pesquisador da Unesp de Araraquara, em sua tese de doutoramento *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida* (2007), propõe uma tradução para o poema virgiliano a partir da materialidade da expressão

<sup>385</sup> Cf. NETO (2014, p. 194-196).

fônica entre língua de partida e de chegada. Além disso, Thamos se ampara na tradição, ao resgatar a vereda de Filinto Elísio e Basílio da Gama, ao utilizar o decassílabo branco e sem divisão estrófica. A partir da análise estatística feita a partir dos trechos que Bocage traduziu das *Metamorfoses* de Ovídio e da proporcionalidade entre o verso latino e o português, Thamos encontra uma proporção em que o hexâmetro latino corresponda um decassílabo e meio<sup>386</sup> aproximadamente:

O hexâmetro datílico apresenta uma constituição que varia de 13 a 17 sílabas, de acordo com o arranjo de longas e breves que formam os pés, em cada verso. Pode-se assim imaginar a média ideal de 15 sílabas no verso latino.

O decassílabo português por sua vez terá, em termos absolutos, uma média ideal de 11 sílabas, e não exatamente de 10 como se pode ser levado a pensar de início. Isso se deve à observação de que a regra vernácula mais geral determina um acento prosódico na penúltima sílaba das palavras, que assim são denominadas paroxítonas.

Desse modo, dividindo-se 15 por 11, a paridade métrica na tradução de hexâmetros em decassílabos baseada numa proporcionalidade silábica absoluta entre os versos pode ser expressa pela relação matemática de 1,3666... decassílabos por hexâmetros. Arredondando-se o resultado para 1,40, a fim de absorver a dízima periódica numa única casa decimal, chega-se a uma proporção ideal, em números inteiros, de 7 decassílabos para 5 hexâmetros.

A opção é interessante, assim como o resultado final, devido à perícia<sup>387</sup> ímpar do tradutor, embora o trabalho feito ainda se mantenha no conforto de uma tradução etnocêntrica, que aportuguese o latim. Confira-se: “As armas e o varão primeiro eu canto, / aquele que o destino pôs em fuga, / e que do litoral de Tróia veio / até a Itália, às praias de Lavínio<sup>388</sup>”. Note-se que o tradutor esforçou-se, assim como Nunes, por responder, em sua versão, ao trabalho com a camada fônica do verso original, como as aliterações dos sons “m” e “r”, mas substituiu o ritmo lento e pesado, devido à extensão, do hexâmetro virgiliano pelo ritmo mais ágil do decassílabo. Fruto notável de seu trabalho é a construção de uma tradução fluente em português, apesar da concisão do verso. Contudo, sentimos falta de uma equivalência que ultrapasse os limites do verso em português e o latinize.

Um contraponto se faz interessante. Enquanto há tradutores que se mantêm empenhados em seguir a tradição poética em língua portuguesa e como foram aclimatados em

<sup>386</sup> Cf. THAMOS (2005, p. 267-268).

<sup>387</sup> A tradução de Thamos não padece do mal que impregnava as traduções de gregos e romanos lançadas pela Ediouro no século passado, tal como afirma Haroldo de Campos: [...] Não serão as *versões* de poetas gregos ou latinos *com sabor de exercícios escolares*, feitas no cândido desconhecimento da “gramática da modernidade” por filólogos ou eruditos que não se embaraçam em aplicar sua competência linguística a canhestras incursões poéticas – não serão esses produtos da “consciência ilustrada” ingênua (sem paradoxo) que irão conquistar um público maduro ou amadurar um público novo para a fruição da tradução como arte (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 24).

<sup>388</sup> Cf. THAMOS (2007, p. 282).

nossa cultura os temas e os gêneros da Antiguidade, o Prof. Érico Nogueira (2014) da Unifesp, no artigo “Versos de medição greco-latina em ‘Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio’ de Ricardo Reis”, mostra como Fernando Pessoa recriou o verso asclepiadeu maior (— — — — — | — — — — — | — — — — — ) de Horácio, empregado na ode 1.11, e o transmetrizou nessa ode de Ricardo Reis<sup>389</sup>.

A partir da leitura do envelope 122, editado como apêndice ao estudo de Fernando Lemos, *Fernando Pessoa e a nova métrica: a imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis* (1993), Nogueira passa ao exame dos versos antigos que Fernando Pessoa teria transmetrizado em português, assim como seus antecessores. A partir dos dados levantados, Érico Nogueira determina que o arranjo para a ode heterométrica de Ricardo Reis marcaria as mesmas tônicas<sup>390</sup> presentes na ode horaciana:

b) número e posição dos Acentos intensivos [Tônicas em negrito. Os números à direita correspondem, respectivamente, ao total de tônicas, e ao número delas antes e depois da cesura principal. Em cada um dos versos marcados com asterisco foi assinalada a principal subtônica.]

**Vem sentar-te comigo**, | **Lí**dia, à **beira do rio**. 6 (3+3)  
**Sossegadamente** | fitemos o seu **curso** e aprendamos 6 (3+3)  
 Que a **vida passa**, | e não estamos de **mãos enlaçadas**<sup>391</sup>. 5 (2+3)  
 (**Enlacemos as mãos**.)\* 3

[...]

b) número e posição dos Acentos intensivos [Tônicas em negrito. A sequência dos números é a mesma do item b) da ode de Ricardo Reis.]

**Tu** ne quaesieris | (**scire nefas**) | quem **mihi**, quem **tibi** 6 (2+2+2)  
**finem di** dederint, | Leuconoe, | nec Babylonios 6 (3+3)  
 temptaris **numeros**. | Vt **melius** | quicquid erit **pati!** 5 (2+3)

[...] basta comparar a incidência das tônicas e das cesuras principais em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” e na ode I, 11 a Leucônœ para constatar que os versos mais longos daquela são clara tentativa de reprodução vernácula do metro desta, segundo o princípio da distribuição mais ou menos regular de cinco ou seis tônicas por verso. Já o verso mais curto, que à primeira vista poderia parecer outra exceção, explica-se facilmente pela frequência – praticamente uma regra nos metros de Horácio – com que o último verso de um quarteto ou bem é parte ou bem variação de um dos três que o precedem. O que confirma e corrobora, enfim, o que dissemos há pouco: quer os precisos metro e estrofe de Horácio que estão na base das odes heterométricas de Reis se identifiquem ou não, o que o poeta

<sup>389</sup> Uma curiosidade acerca de Virgílio e Fernando Pessoa. De acordo com Nogueira (2014, p. 178), Fernando Pessoa teria traduzido e transmetrizado o primeiro hexâmetro da Eneida da seguinte forma: “**Armas e o varão** | eu **canto** que **vindo de Troia**”, marcando seis tônicas no interior do verso, obtendo um resultado próximo ao de Carlos Alberto Nunes.

<sup>390</sup> Como ensinam Adrian Cart, Pierre Grimal, Jacques Lamaison e Roger Noiville (1986, p. 8), pode-se pensar em acento tônico na pronúncia de uma sílaba latina, embora os “linguistas” não estejam “de acordo sobre a natureza do acento latino”, isto é, se ele era realizado com base na força ou na impressão de um timbre mais agudo. Convencionalmente, considera-se a tônica da seguinte forma: em palavras com duas sílabas, a primeira receberia o acento (**scíre**, por exemplo); em palavras com mais de duas sílabas, o acento recai sobre a penúltima se ela for longa (Tyr**rén**um, por exemplo), ou sobre a antepenúltima, se a penúltima for breve (Babyl**ón**ios).

<sup>391</sup> Não ignoro que algumas tônicas não tenham sido grifadas – Que a **vida passa**, | e **não** estamos de **mãos enlaçadas** – por Nogueira, mas como cito um trabalho publicado, mantenho as anotações dele.

português aprende com o latino é um princípio compositivo e um técnica do verso, aprendizado que lhe faculta, segundo a (imensa) medida do seu engenho, apropriar-se do antecessor e variá-lo a seu talante. Do que a perfeição de “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” é prova eloquente.

Por sua vez, Brunno Vieira (1976-), professor, tradutor e pesquisador da Unesp de Araraquara, também voltado aos estudos latinos, tal como Márcio Thamos, se debruçou sobre a poesia épica composta em hexâmetros. Seu objeto de atenção foi o poema sobre a guerra civil entre Júlio César e Pompeu, a *Farsália*, composto por Marco Aneu Lucano, sobrinho do filósofo estoico Sêneca, no principado de Nero. Vieira traduz os hexâmetros lucanianos em português com o dodecassílabo, seguindo a chave tradutória proposta por Haroldo de Campos na tradução da *Ilíada* de Homero. Confira-se o exemplo:

Bēllā pēr Ēmāthiōs plūs | quām cīuīlīā cāmpōs<sup>392</sup>

As **guerras**, sobre o **Emátio chão**, mais que **civis**<sup>393</sup>.

A tradução de Brunno Vieira, por privilegiar o dodecassílabo, acentuado na 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> sílabas, apresenta outra possibilidade muito bem executada, especialmente se se notar a transposição das aliterações e a concisão ganha, sem alongar o verso lucaniano. O dodecassílabo surge como alternativa moderada às limitações do decassílabo heroico, fôrma adotada por Márcio Thamos, e ao hexâmetro vernáculo de Carlos Alberto Nunes. Por isso, entendo que as três formas – de acordo com o projeto estético de cada tradutor – de traduzir o hexâmetro são válidas. Terminado esse arrazoado acerca das maneiras e concepções envolvidas na tradução do hexâmetro, resgatarei o que pensam Henri Meschonnic (2010) acerca do conceito de ritmo, Anthony Pym (2017) sobre o conceito de equivalência e Haroldo de Campos (2013) em relação à transcrição.

Henri Meschonnic (1932-2009) foi poeta, tradutor, linguista, teórico da poesia e da tradução. Em *Poética do traduzir*<sup>394</sup> (2010), Meschonnic problematiza a questão da importância do ritmo frente às teorias ateóricas e à crítica acrítica da tradução. Em seu pensamento, a partir de uma crítica ao paradigma semiótico centrado em uma abordagem binária do signo, o ritmo assume condição primaz. Ritmo não é a simples distribuição de palavras, a partir do tempo ou do tom, de acordo com um esquema fixo. Mais além, ritmo é a

<sup>392</sup> Cf. VIEIRA (2011, p. 74).

<sup>393</sup> Cf. VIEIRA (2011, p. 75).

<sup>394</sup> A publicação original é de 1999. Em 2010 veio à luz a tradução em língua portuguesa pela Editora Perspectiva.

organização geral de um discurso e da atividade do sujeito que o organiza, em suma, a “organização do movente<sup>395</sup>”, a partir de uma noção de Demócrito resgatada por Benveniste.

Meschonnic apresenta em suas reflexões o paradoxo que envolve a tradução literária. Se ela visa apenas o signo, não se afasta – devido ao pragmatismo instrumentalista, que envolve o trabalho com o signo – do significado, assim como a tradução técnico-científica almeja não se afastar do referente.

Contudo, a literatura teria a capacidade de extravasar uma visão reducionista do signo, pois ela “opera uma transformação do esquema aristotélico do signo. Integrando o referente, a situação e, sobretudo, o sujeito no discurso, ela faz da linguagem um significante generalizado” (MESCHONNIC, 2010, p. 27).

Essa noção de extravasamento do signo, creio, dá um passo além em relação às dicotomias entre plano da expressão e do conteúdo, por incorporar à noção de signo os elementos externos às noções de significado e significante, sem as quais o signo não tem razão de ser.

Isto posto, Meschonnic (2010, p. 28) define o que torna uma tradução boa:

[...] A *boa* tradução é aquela que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (a literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico. Assim os critérios de bom e de mau não são mais os critérios simplesmente filológicos definidos pelo bom conhecimento da língua: Amyot e Baudelaire cometeram erros, mas sua tradução é boa. Uma tradução sem erro pode ser má. *Os critérios não são mais os critérios subjetivos, estéticos, o cumprimento de um programa ideológico, os gostos de um indivíduo, de um grupo, de um momento* (grifos meus).

Para ele, uma boa tradução é, em suma, aquela que não se limita ao recorte de um aspecto do texto original, geralmente o semântico, e tenta responder a todas as questões levantadas no processo tradutório a partir do texto original, assim como abre outras para serem respondidas, ultrapassando os limites da avaliação meramente filológica e subjetiva, condicionada por um projeto individual (ou de grupo) de uma determinada época.

Essa percepção permite que também se critique o conceito, deveras subjetivo, de fidelidade, que é visto como uma impostura. Meschonnic a define nos seguintes termos “a fidelidade é um efeito do dualismo, um efeito especificamente ideológico. Longe da

---

<sup>395</sup> Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

objetividade que ela acredita ser, a fidelidade é uma historicidade que não se reconhece como tal. O que mostra que ela é um mito. Quero dizer aqui: uma impostura” (MESCHONNIC, 2010, p. 32).

Como a fidelidade ou o bom gosto condicionado por razões de ordem filológica não constituem alicerce estável o suficiente para sustentar uma teoria do traduzir, Meschonnic elege o ritmo para esse posto, por ser um elemento fonte de questionamentos. Estes surgem em decorrência das necessidades impostas pela prática tradutória: “[...] o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

A noção de ritmo, reivindicada por Meschonnic como critério de valor e medida para a poética do traduzir, parte de um entendimento mais amplo do que tradicionalmente se pensa acerca do conceito, como se explicou acima. Ele a defende para suprir a “ausência de uma poética em certos tradutores, que acreditam resolvidos os problemas, geralmente, só pela filologia, ou por uma linguística da tradução, que faz apenas uma aplicação didática e dogmática do dualismo tradicional (o sentido e a forma)” (MESCHONNIC, 2010, p. 42).

Meschonnic, para ilustrar o que propôs, apresenta um versículo do Velho Testamento<sup>396</sup> e sua tradução, marcando em francês as pausas rítmicas presentes no original. A escolha do exemplo (Deuteronômio 11,30) se deve à predominância dos ritmos da oralidade registrados e como as pausas delimitadas servem de suporte para a construção do sublime – a partir das anotações de Rashi:

*halo-hemá / beever há-iarden / aharei / dérekh / mevo há-schemesch //*  
*ne sont-elles pas / au-delà le Jourdain / derrière / chemin / entrée le soleil //*  
*não são elas / além do Jordão / atrás / caminho / entrada do sol //*

*be-éretz / hakenaani // haioschev / baaravá /// mul / hag[u]ilegal //*  
*dans-pays / le cananéen // qui habite / dans la Arava /// en face de / le Guilgal //*  
*//*  
*em país / o cananeu // que habita / na Arava /// de frente a / o Guilgal //*

*étzel / elonei-moré ///*  
*près de / chênes de Moré ///*  
*perto de / carvalhos de Moré ///*

Em relação ao versículo, Meschonnic anota as pausas que estabelece do seguinte modo: as /// marcam o fim do versículo; as // correspondem à cesura (*atná*, o acento principal); as // correspondem ao acento disjuntivo importante (*zakef katan*); a / corresponde

<sup>396</sup> Cf. MESCHONNIC (2010, p. 47-48).



aos acentos disjuntivos secundários. A partir dos comentários de Rashi – Rabi Shlomo Yitzhaki (1040-1105) foi um erudito judeu medieval que viveu em Troyes e exegeta do Talmud e da Torá – que indicava a presença de uma cesura entre *aharei* (atrás) e *dérekh* (caminho), Meschonnic a mantém, mesmo que ela divida o sintagma formado entre a preposição (*aharei*) e o termo regido (*dérekh*). Já os acentos conjuntivos são indicados com um hífen como em *halo-hemá*, por exemplo.

Além disso, Meschonnic anota que as três preposições de lugar (*aharei*, *mul*, *étzel*) possuem pausas que as separam dos termos regidos (*dérekh*, *hag[u]ilegal*, *elonei-moré*) por elas, quebrando a cadeia contínua estabelecida pela sintaxe. E também a presença de disjunções contrariando a sintaxe, como em *dérekh / mevo há-schemesch*, *be-éretz / hakenaani* e *haioschev*. Os arranjos rítmicos ilustram que, nesse exemplo, os agrupamentos rítmicos entram em conflito com os agrupamentos sintáticos, embora não desagreguem a cadeia produtora de sentido. Este oscila entre a sintaxe e o ritmo, que recebe a primazia. Conclui Meschonnic nesses termos: “Ora, o ritmo não muda nada no sentido lexical. Se ele muda alguma coisa, e muda necessariamente alguma coisa, já que tudo o que chega ao discurso modifica o discurso, isto só pode ser no modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 48). Esse exemplo ilustra como o ritmo pode constituir um paradigma de significância que transborda o sentido lexical encadeado pela sintaxe.

Tendo ilustrado de forma pertinente sua teorização da importância do ritmo a partir do exemplo tirado de Deuteronômio, Meschonnic prossegue sua exposição e apresenta críticas ao paradigma do estruturalismo e do pós-estruturalismo<sup>397</sup>. Para ele, essas duas vertentes dos estudos da linguagem pecam por se conduzirem a partir de uma visão reducionista, manifestada na indiferenciação (ou diferenciação de acordo com a retórica em voga) dos conceitos de sistema e estrutura. Aquele é decorrência da primazia dada ao signo, desconsiderando-se o contínuo que há entre as categorias do pensamento e da língua. E entre estas e o signo há o ritmo. Se faz necessária uma crítica do signo pela crítica do ritmo:

---

<sup>397</sup> O ponto de vista da poética me parece ser o único a ter simultaneamente o sistema, o valor, o funcionamento e o radicalmente arbitrário de Saussure (segundo uma estratégia da solidariedade e não da disjunção entre a língua e a palavra – iniciativa individual, falada ou escrita), o caráter histórico junto com a sincronia e a diacronia, o caráter plural das relações associativas e do plano sintagmático. Daí substituir as “subdivisões tradicionais”, em que o estruturalismo permaneceu como também o pós-estruturalismo – léxico, morfologia, sintaxe –, categorias da língua como nomenclatura, por uma conceitualidade capaz de pensar o “rio da língua”, esta metáfora de Saussure a meu ver nunca posta em destaque pelos estruturalistas, que tanto citaram a comparação com o jogo de xadrez, e foram fragados, como no conto do tocador de flauta de Hamelin, todos seguindo a última frase apócrifa do *Curso de Linguística Geral*, sobre a língua nela mesma e por ela mesma. Mas a indiferenciação entre sistema e estrutura continua a ser opinião reinante. A diferenciação ou indiferenciação entre estes dois termos é um revelador da estratégia, do papel crítico ou não da teoria da linguagem, e da poética, da teoria da sociedade (MESCHONNIC, 2010, p. 59; grifos do autor).

Ver o signo como um modelo cultural supõe um ponto de vista que lhe seja exterior, e que torna possível a crítica. É o ritmo. A crítica que o ritmo faz do signo implica em uma mudança radical de atitude, e aciona a transformação de um certo número de conceitos. E como todo conjunto conceitual tem sua sistematicidade, esta transformação só pode desestabilizar o mundo do signo, levar a um outro mundo do signo, levar a um outro mundo do sentido, a outros modos de análise (MESCHONNIC, 2010, p. 59).

Para levar adiante a crítica do signo pela crítica do ritmo, Meschonnic lembra que é preciso equacionar também a historicidade do sujeito e dos valores que ele tem e que o envolvem, deixados de lado pelo estruturalismo, como se os signos existissem atemporalmente, sem que fossem a manifestação do pensamento de um sujeito histórico, modelado através da língua.

O valor<sup>398</sup> se torna assim um “efeito da escritura”, pois tranborda a noção saussureana de diferencial interno no sistema, que é a língua. Essa noção deborda – para ficar com um termo caro a Meschonnic – a visão condensada pelo sistema e é assumida na poética. Esta toma o discurso enquanto sistema, ressaltando o valor estético, que é o de algo que constitua uma qualidade especificamente literária. Esse fato faz com que o valor transcenda a visão predominante do signo enquanto elemento binário, tal como aparece na linguística, na antropologia, na filosofia, na teologia, na sociedade e na política:

Seu esquema binário aí se reproduz e se reforça de cada um destes paradigmas: o som e o sentido; a voz viva e a escrita morta; a palavra e a coisa; a origem e a convenção; a teologia da prefiguração que leva a relação do Antigo ao Novo Testamento, em que o Antigo desempenha o papel de significante, e o Novo, o papel de significado; do mesmo modo a minoridade e a maioria no contrato social; o indivíduo e a sociedade (MESCHONNIC, 2010, p. 60-61).

Essa visão binária é produtiva socialmente. Isso leva Meschonnic a afirmar que a visão binária do signo, a partir da dicotomia em que o significante, ora é apagado, ora é mantido em proveito do significado, gera uma contradição. Essa relação de apagamento ou manutenção do significante, decai sobre um elemento que se não é uma parte do signo, pode ser o seu essencial ou o todo. Esse processo inclui também o apagamento do observador em relação à linguagem, tornando-a sujeito e objeto simultaneamente do processo em que o homem a faz se manifestar.

Por isso, a linguagem não pode ser apreendida de forma objetivada tanto pela antropologia (que a descreve) quanto pela fenomenologia (que a toma por objeto de reflexão): “Esta condição faz de toda descrição da linguagem, de toda reflexão sobre a linguagem um

---

<sup>398</sup> Cf. MESCHONNIC (2010, p. 60).

ato cultural e histórico. Em completa contradição com o conceito do signo enquanto forma de relação entre a linguagem e o mundo, e como constituição intrínseca” (MESCHONNIC, 2010, p. 61).

Por isso, o ritmo surge no pensamento de Meschonnic como elemento para crítica da descontinuidade do contínuo, instaurada por Platão, quando este submeteu o conceito – reduzindo-o – de “organização do movente” – que é o ritmo – da filosofia jônica às noções de ordem (*taxis*), de proporção matemática (*harmonia*) e de mensurabilidade a partir de uma unidade de medida (*metron*) – “Como diz Baudelaire, ele criou uma banalidade<sup>399</sup>”.

Debordar, transbordar, palavras de ordem para Meschonnic que define o ritmo na linguagem como “a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso. Não mais o som, não mais a forma, mas o sujeito. Uma historicidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 61-62). Mais adiante, ele afirma que o “discurso se realiza numa semântica rítmica e prosódica. Uma física da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 62).

Partindo da noção do discurso como a física da linguagem, manifestação do ritmo enquanto movimento organizador da palavra, este se encontra regido por uma “prosódia pessoal”, constituindo uma “semântica do contínuo” (MESCHONNIC, 2010, p. 75). Retomando a noção de historicidade, Meschonnic afirma categoricamente que ela é “o ritmo. O portador. Só o sentido é levado” (MESCHONNIC, 2010, p. 76). Em decorrência disso, a tradução não deve se reduzir a levar o sentido da língua de partida à de chegada, com um papel passivo no processo, mas de transportá-lo, numa inversão de papéis.

Em decorrência da definição ampla oferecida, Meschonnic tece críticas à teoria de tradução e à ausência de critérios para a crítica, que se encontrem passíveis de reexame crítico. Por isso, a tradução etnocêntrica, que promove o apagamento do tradutor e a naturalização do outro através das chancelas da equivalência, pretensamente transparente, e da fidelidade ao sentido, é fustigada:

Visa-se fazer *como se* a obra traduzida fosse escrita na língua de chegada e para o leitor desta língua. (...) Efetivar a ilusão do natural. Fazer esquecer que a tradução é tradução, no que idealmente ela visa apagar as diferenças linguísticas, históricas, culturais. E ela apaga, ligeiramente, o essencial a traduzir. (MESCHONNIC, 2010, p. 69 [grifo do autor])

Tendo em vista a crítica levantada às traduções etnocêntricas, Meschonnic reclama o texto como unidade para a poética que propõe. Logo, a partir dessa unidade, os elementos que ela apresenta são motivados apenas pelo sistema construído em torno dela.

<sup>399</sup> Cf. MESCHONNIC (2010, p. 61).

Conseqüentemente, os paradigmas tradutórios do literalismo rasteiro e do semioticismo desmedido – que neutraliza a diferença, em nome da visão binária entre conteúdo e forma<sup>400</sup> – devem ser rechaçados:

[...] Se o literalismo extremo mostra quase muito facilmente seus ridículos, o que se poderia chamar o semioticismo extremo não esconde seus horrores, fazendo-os passar pelo pseudonatural da língua de chegada. O literalismo mostra seus vícios. O semioticismo procede por apagamento. Do texto, só resta um enunciado. Do discurso, com seu modo de significar, sua rítmica, semântica serial, resta apenas a língua. (MESCHONNIC, 2010, p. 71)

E em relação à questão da transposição das fôrmas poéticas, ele afirma que o “verso, as formas fixas, sendo modos ao mesmo tempo culturais e poéticos do dizer, são necessários, mas transponíveis” (MESCHONNIC, 2010, p. 73). Quando falta a correspondência, por herança, a tradução pode “inventar métricas”, segundo “uma prosódia do falado” (MESCHONNIC, 2010, p. 74). De acordo com esse princípio, Carlos Alberto Nunes e Fernando Pessoa, ao inventar seus equivalentes para o hexâmetro datílico e o asclepiadeu maior, respectivamente, demonstraram estar apto para inventar sua própria poética, na carência da comum, preservando a alteridade – sinais de êxito na tarefa tradutória dentro da perspectiva erigida por Meschonnic. Acredito que o excuro sobre o pensamento de Henri Meschonnic acerca do ritmo e de sua importância para guiar as discussões acerca da atividade tradutória – apesar das críticas ao paradigma semiótico/estruturalista – seja relevante para o pensamento e a prática tradutória formulados na presente tese.

Seria pertinente também perscrutar o que pensa o professor australiano Antony Pym (1956-) acerca de tradução, especialmente sobre o conceito de equivalência. Em *Explorando teorias da tradução* (2017), Pym promove uma revisão das principais teorias que envolvem o ato tradutório e dos seus conceitos-chave. Em particular, nos interessa o de equivalência, para o qual são dedicados dois capítulos. No primeiro capítulo dedicado ao assunto, Pym apresenta as diversas concepções acerca da equivalência natural. De acordo com ele, a equivalência “não estabelece que as línguas são todas iguais; ela apenas estabelece que os valores podem ser os mesmos” (PYM, 2017, p. 27). Sua prova seria o teste da reversibilidade, em que o texto traduzido de uma língua A para B pudesse ser traduzido novamente de B para A.

---

<sup>400</sup> Meschonnic (2010, p. 72) afirma categoricamente: “acredito (...) é que possa haver aí um pensamento poético, uma transformação das relações conhecidas entre o dizer e o dito, entre o sujeito e o mundo, na subjetivação do mundo, e uma transformação tal que nenhuma tradução por pior que seja, não poderia destruir”, isto é, o pensamento poético transcende a dicotomia entre conteúdo e forma, plano da expressão e plano do conteúdo.

Durante o ápice da linguística estrutural entre as décadas de 1960 e 1970, o “termo ‘equivalência’ tornou-se, em várias línguas europeias, um elemento das teorias da tradução no hemisfério ocidental” (PYM, 2017, p. 28). A partir dessa visão, assumiu-se teoricamente que em algum nível um texto de partida e sua tradução podem compartilhar os mesmos valores. Contudo, Pym lembra o que afirmou Mary Snell-Horny, quando ela disse que a equivalência seria promotora de “uma ilusão de simetria entre as línguas que dificilmente existiria além do nível de uma aproximação vaga e que distorceria os problemas básicos da tradução” (PYM, 2017, p. 29).

Fazendo um resgate histórico do que se pensava acerca do conceito, passando pelos postulados de Vinay e Darbelnet, Vásquez-Ayora, Malone, John Catford e outros, Pym aponta que a ideia de equivalência natural parte da dicotomia entre a tradução literal e a desverbalização<sup>401</sup>, isto é, entre a “fidelidade” ou não ao texto de partida. Essa corrente, dentro das teorizações acerca da atividade tradutória, apresenta normalmente definições vagas; pouco importa, por exemplo, quais escolhas o tradutor faz e mesmo se podem existir outras escolhas (frutos de um paradigma pessoal paralelo, já que o sujeito e sua historicidade são apagados) tradutórias possíveis.

Paralelo ao paradigma da equivalência natural, Pym aponta o paradigma da equivalência direcional. Nessa chave, o teste da reversibilidade entre texto de partida e texto de chegada não se mostra frutífero, pois não há a garantia de que a retradução gerasse um texto similar ao original. Além disso, há espaço para o questionamento de que nível se estabelece entre original e tradução para que exista “equivalência”? Parece-nos que a questão é respondida no que tange à ideia de “valor”<sup>402</sup>, isto é, um valor que permaneça estável entre os polos da equivalência.

Em relação ao binarismo, que pode ser notado na equivalência direcional, Pym rastreia suas origens ao que teorizou Friedrich Schleiermacher – de acordo com o qual, o tradutor ou literaliza a tradução e leva o leitor ao autor, ou a naturaliza, levando o autor ao leitor. Pym, após examinar outros referenciais teóricos como o de Ernst-August Gutt, afirma que “a crença na equivalência é histórica, compartilhada e produtiva” (PYM, 2017, p. 84). Pode-se entender dessa forma que a equivalência é uma estrutura de crença, isto é, ela é fruto da teorização que a postula. Nesse viés, o texto de partida sempre será superior<sup>403</sup> à tradução.

---

<sup>401</sup> Cf. PYM (2017, p. 49).

<sup>402</sup> Cf. PYM (2017, p. 68).

<sup>403</sup> Cf. PYM (2017, p. 88).

Por isso, entende-se que a equivalência direcional que alega estar sedimentada no paradigma do “plano da expressão”, ao gosto semiótico, nada mais é que uma estrutura de crença que estabelece uma cadeia de valor entre original e tradução. Aquele tende a ser mais valorizado do que esta. Além disso, quando se toma a ideia do “plano da expressão” como medida valorativa entre os dois polos da equivalência direcional, se toma por referência o valor cultural que havia em relação ao gênero, à elocução e à forma veiculada no original e aos quais são contrapostos aspectos similares em nossa cultura.

Para demonstrar o que eu disse, basta rememorar a tradução de João Franco Barreto da *Eneida*. À poesia épica, de tom elevado, reificada nos hexâmetros datílicos de Virgílio, o tradutor luso fez equivaler o molde camoniano: sua melopeia, moldada no decassílabo heroico, revestido na oitava-rima. A equivalência direcional estabelecida, conservadora, se baseou na similaridade entre formas da tradição de culturas diferentes, apagando a alteridade existente entre os dois polos. E isso ocorre porque o tradutor considera não haver simetria entre o sistema suporte do original e o sistema disponível na língua de chegada.

Por fim, entendo ser pertinente resgatar o que pensa Haroldo de Campos (1929-2003), que reclama para si o legado de Odorico Mendes, considerado como pai da transcrição. O excuro proposto toma esse desvio, pois penso a transcrição como uma possibilidade teórica pertinente a fim de libertar o tradutor de camisas de força rítmicas, que lhe impossitem pensar a linguagem além dos limites restritos da tradição.

Minha leitura se deu a partir da reunião de ensaios e artigos de jornal publicados pelo poeta ao longo da vida (1962-1997) feita por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega no Volume *Haroldo de Campos: transcrição* (2013). Essa coletânea de textos reúne a evolução do pensamento teórico haroldiano sobre o transcriar, que aparece como alternativa às traduções de caráter acadêmico, guiadas por um viés mais estritamente filológico.

No ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1962), Haroldo de Campos parte da problematização envolvida na tradução de textos artísticos proposta por Albrecht Fabri e Max Bense para os quais era impossível traduzir a informação estética, especialmente quando se tratava de textos poéticos. Partindo dessa premissa, Haroldo proporá a possibilidade de “recriação desses textos” (CAMPOS, 2013, p. 4). Define sua proposta nesses termos:

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma,

segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquele que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 5 [grifos do autor]).

Partindo dessa noção, Haroldo de Campos propõe que o estímulo para a atividade . que mais tarde viria a denominar, transcriadora – entendendo-se esta como um desdobramento da tradução de textos artísticos – seja a dificuldade do texto de partida e que o trabalho do tradutor se voltará para a tradução não do sentido do texto, mas do signo, respeitando-se todas as propriedades associadas que configuram sua iconicidade. Defendendo uma proposta de tradução que se afasta da tradução literal, Haroldo de Campos no início dos anos 1960 não fala ainda em transcrição, mas em recriação.

Haroldo de Campos vê um modelo para a recriação na poética de Pound, mais especificamente o *paideuma* proposto pelo poeta estadunidense. Para Pound, a tradução deve se tornar uma ferramenta de estímulo à crítica e à criação, antecipando esta e selecionando da tradição aquilo que não seja obsoleto, promovendo logo um corte paidêumico. Por isso, o aspecto mais importante da atividade tradutória é o *make it new*, isto é, dar nova vida ao passado literário através da tradução. Como afirma o próprio Haroldo:

É verdade que, muitas vezes, Pound *trai* a letra do original (para prestarmos tributo ao brocardo *traduttori traditori*); mas ainda quando o faz, e ainda quando o faz não por opção voluntária mas por equívoco fraglante, consegue quase sempre – por uma espécie de milagrosa intuição ou talvez de solidariedade maior com a dicção, com a Gestalt final da obra à qual adequou tecnicamente o seu instrumento – ser fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 7).

Nesse mesmo ensaio, após oferecer esta definição, Haroldo de Campos se debruça sobre a poética tradutória de Manuel Odorico Mendes<sup>404</sup>, resgatado como pai da recriação pelo método – o qual herdou de Filinto Elísio – utilizado para a elaboração das traduções de Homero e Virgílio, como já demonstrei no presente trabalho a partir da leitura da tese de mestrado de Antônio de Medina Rodrigues.

---

<sup>404</sup> [...] Muita tinta tem corrido para depreciar o Odorico tradutor, para reprovar-lhe o preciosismo rebarbativo ou o mau gosto de seus compósitos vocabulares. Realmente, fazer um “*negative approach*” em relação a suas traduções é empresa fácil, de primeiro impulso, e desde Sílvio Romero (que as considerava “monstruosidades”, escritas em “português macarrônico”), quase não se tem feito outra coisa. Mas difícil seria, porém, reconhecer que Odorico Mendes, admirável humanista, soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde os seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 8-9 [grifo do autor]).

Apresentam-se, então, alguns exemplos das traduções de Homero feitas por Odorico, entre os quais um ilustra melhor o argumento desenvolvido por Haroldo de que Odorico traduz e recria a melopeia do original, apesar dos compostos que soam estranhos mais de um século em relação à época em que o tradutor viveu é o do verso “pará thina polyphlóisboio thalasses”, que foi traduzido assim: “pelas do mar fluctissonantes praias<sup>405</sup>”.

Nesse matiz, a tradução surge como elemento de configuração de uma tradição ativa, que por sua vez originará uma pedagogia “não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação” (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 14). Nada mais poundiano do que tomar o que há de melhor na tradição como exemplo para que se ensine e se critique a literatura de forma ativa.

No ensaio “Texto literário e tradução” (1967), publicado no *Correio da Manhã*, Haroldo de Campos prossegue no desenvolvimento de seu pensamento teórico acerca da tradução literária, apresentando dois pontos interessantes: 1) o relacionar a técnica da literalidade desenvolvida por Hölderlin (1770-1843) em suas traduções de *Édipo rei* e *Antígona* de Sófocles, que levam “a literalidade a um grau de hipertensão espectrográfica, resgatando a metáfora adormecida sob os sedimentos fósseis do costume” (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 21); 2) decorrente deste comentário, ao manifestar que “Hölderlin translia”. Na cunhagem do verbo “transler”, Haroldo de Campos dá um passo além em relação às suas considerações do texto de 1962, substituindo o prefixo “re-” de recriação, pelo prefixo “trans-”, que evoluirá para “transcrição”.

No ensaio “Tradução: fantasia e fingimento” (1983), Campos apresenta um exemplo de Pound, em que este executa a técnica da transcrição, a partir de um fragmento de pergaminho que continha um trecho de Safo. Nesse texto, publicado originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, Haroldo de Campos usa a palavra “transcriou” para se referir a uma tradução de Pound para o português, feita por seu irmão Augusto. O trecho transcrito seria fruto da técnica de justaposição, utilizada na composição da forma poética do haikai nipônico.

A mesma técnica transpareceria na composição de “Papyrus”, poema de Pound lançado em 1916, como parte do livro *Lustra*<sup>406</sup>. O poema poundiano, conciso em três versos como um haikai – Spring..... / Too long.... / Gongula.... –, causou o “estranhamento” do classicista britânico Robert Graves (1895-1985), devido ao caráter hermético da composição. A chave que tornou a leitura do poema poundiano possível só foi dada por Hugh Kenner (1923-2003), classicista canadense, em 1971.

<sup>405</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 11).

<sup>406</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 28).



A reescrita de Pound se baseava num trecho de Safo descoberto em um pergaminho no final do século XIX. No pergaminho, havia um trecho – .R’A [...] / DERAT. [...] / GON’GYLA [...] – que só foi publicado em 1909. A diligência de Kenner estabeleceu a relação entre o poema poundiano e sua inspiração sáfica, que o usou para por em prática sua “reimaginação<sup>407</sup>”, isto é, “a transfiguração fônica (a dimensão semântica era meramente conjectural) dos resíduos de um fragmento sáfico, recuperados” (Op. cit., p. 31). Haroldo de Campos explica como Pound conseguiu “antiquarizar” seu poema a partir do fragmento de Safo:

.R’A [...] / DERAT. [...] / GON’GYLA [...]. Pound, precipuamente, traduziu aqui o movimento de uma figura fônica: o deslocar de RA em deRAT e o seu projetar-se em gonguLA, mediante a conversão da consoante líquida /r/ em /l/, com um efeito de coliteração. Redesenhou essa figura em inglês contra um ténue bastidor semântico: uma recordação de primavera (sprinG), que a ausência da pessoa amada (goNGula) tornara insuportavelmente longa (loNG), sem esquecer outras reverberações: o /u; de tOO, o /l/ e o ONG de IONG repercutindo em GONGULA; o jogo das líquidas /r/ e /l/; o /g/ aliterante, reforçado por nasalização. A segunda e a terceira linhas do minipoema (TOO LONG/GONGULA) praticamente se embutem uma na outra, como no fragmento sáfico R’A em DERAT. Mas E.P. foi mais adiante. [...] Equacionar, por via da imagem e da concisão, a tradição dos líricos gregos com a dos hacaístas nipônicos era, ademais, um modo intertextual de ler, para efeitos da produção do poeta Pound, a literatura universal, reorganizando-a a partir de uma óptica ditada pelas necessidades do “presente da criação” (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 32).

Reconhecendo o resultado obtido por Pound como um transpoema, Haroldo de Campos apresenta duas propostas de transcrição, a partir da reconfiguração do poema de Pound em português e japonês. Apoiado na teorização de Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*, Campos apresenta o resultado obtido por seu irmão, Augusto – Domingo..... / Tão longo.... / Gôngula..... –, que transfuncionaliza<sup>408</sup> o imaginário proveniente de Safo, re combinado. A transfuncionalização em japonês foi feita por Ryozo Iwasaki<sup>409</sup> nos anos 1950, ilustrando a escrita palimpséstica de um haikai nipo-anglo-helênico.

Em “Tradução, ideologia e história” (1983), Haroldo promove uma revisão da discussão iniciada em “Da tradução como criação e como crítica” de 1962. Neste ensaio, ele definira a tradução criativa, ou transcrição, como uma prática isomórfica, envolvendo dialeticamente o diferente e o mesmo, para dar conta da iconicidade do signo; já naquele,

<sup>407</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 30).

<sup>408</sup> O termo “transfuncionalização” é cunhado a partir da teoria dos “atos de fingir” de Wolfgang Iser. Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 34). A discussão em torno da reconfiguração e da transfuncionalidade será retomada em “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfuncionador”, publicado em 1991, que se encontra na edição organizada por Tápia e Nóbrega (p. 109-130), utilizada para as discussões feitas neste trabalho.

<sup>409</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 36).

elaborado duas décadas à frente, ele altera o termo cunhado de prática isomórfica para paramórfica, acentuando na escolha do prefixo “para-”, o sentido de paralelo.

A tradução enquanto prática paramórfica atua no nível intratextual da estrutura, sem se limitar a ele. Como o poeta concretista aponta, o ato de transcriar promove também a apropriação dos fatores extratextuais e de sua historicidade. Esta é vista como elo de uma tradição viva, entre original e transcrição, que é usurpada<sup>410</sup> para ser desconstruída e depois reconstruída – ilustrado a partir da tradução de Edward Fitzgerald (1809-1883) de uma quadra do *Rubáiyát* de Omar Kháyyám (1049-1131) – no processo de reinvenção promovido pelo tradutor/transcriador, *make it new*.

No ensaio “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” (1984), Campos promove sua leitura de Walter Benjamin – que continuará como baliza teórica nos textos produzidos nos anos 1990 – apontando os aspectos da metafísica da linguagem, presente em *A tarefa do tradutor*, tomado como ponto de referência para o projeto de transcrição transgressiva haroldiana.

A leitura de Benjamin será aprofundada em “Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir” (1985). Nesse ensaio, as proposições de Valéry sobre o ato de traduzir são relacionadas às de Benjamin, sob a mediação de Mallarmé, gerando uma possibilidade de física do traduzir, a partir do conceito de interlíngua:

[...] estamos numa física do traduzir, onde o horizonte “metafísico”, escatológico, da *língua suprema* (comum a Mallarmé, Valéry e Benjamin) é desinvestido de sua sacralidade e reinterpretado semioticamente como o prospecto de uma prática tradutória suscetível de teorização e, por isso mesmo, generalizável de língua a língua. Quando Pound – o tradutor por excelência – define “grande literatura” (*Dichtung*, em alemão) como “linguagem carregada de sentido no seu grau máximo”, e acrescenta que a poesia (*Dichten = condensare*) “é a forma de expressão verbal mais concentrada”, está evidenciando que, em poesia, a forma é intensivamente semantizada (uma forma semiótica, portanto, irradiada e irradiante de sentido). Essa é a “interlíngua” que o transcriador de poesia deve saber perseguir e desocultar por sob o conteúdo manifesto do poema de partida, para fazê-la ressoar – até o excesso do desacorde e da transgressão – na latitude assim extraterritorializada de sua própria língua (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 75).

Por fim, para encerrar a arqueologia da teoria tradutória haroldiana no escopo proposto neste trabalho, nos interessa o ensaio “Da transcrição: poética e semiótica da operação

---

<sup>410</sup> “[...] os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a” (CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 39 [grifo do autor]).

tradutora<sup>411</sup>” (1987). Nesse ensaio, Haroldo de Campos faz um balanço de seu percurso teórico até então, revendo conceitos importantes, assim como a teorização benjaminiana. A partir da noção de corte paidêumico, empregada por Pound, Campos esclarece que o tradutor nessa chave promove um corte sincrônico, a partir dos resgates da tradição, em que autores de épocas distintas são “revalidados” em um determinado momento histórico.

Essa ancoragem na tradição se alicerça em Jauss, para quem a constituição da “tradição é vista (...), correlatamente, como um processo de tradução, operando sobre o passado a partir de uma óptica do presente<sup>412</sup>”. Esse processo não pode se limitar à literalidade, pois a fisicalidade do signo deve predominar, entendendo-se também “as propriedades do significante (...), tanto as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo<sup>413</sup>”, isto é, a sua iconicidade. Esta deve superar a máxima – irônica de acordo com Haroldo de Campos – de Benjamin da língua adamítica, manifestação de uma metafísica do traduzir, para ser suplantada pela física do traduzir, ancorada em Jakobson e o seu conceito de transposição criativa.

Para ilustrar a defesa da transcrição haroldiana, transcrevo a tradução de Horácio 1.38<sup>414</sup>, presente em Francisco Achcar (1994):

Garçom, faça o favor	nada de luxos persas.
Nem me venha com estes	enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,	se alguma ainda esquiva
resta da primavera.	
Para mim basta o mirto.	O simples mirto.
O mirto com você	também combina,
Puer, garçom-menino,	ministro do meu vinho,
que o vai servindo,	enquanto eu vou bebendo
sob a cerrada vinha. (CAMPOS apud ACHCAR, 1994, p. 215)	

Note-se que a tradução proposta por Haroldo de Campos dissimula a estrutura da estrofe sáfica em português, composta por três dodecassílabos e um hexassílabo, ao utilizar um recurso caro à poética concretista: o espaçamento com função dinâmica. Esse recurso

<sup>411</sup> Que se encontra na compilação organizada por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (2013).

<sup>412</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 83).

<sup>413</sup> Cf. CAMPOS apud TÁPIA; NÓBREGA (2013, p. 85).

<sup>414</sup> Uma análise desta ode foi feita por mim e Brunno Vieira e publicada em 2015 como parte do artigo “A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno”, parte do nº 31 da revista *Letras & Letras*.

permite a Haroldo transmetrizar a estrofe sáfica horaciana numa estrutura formada por versos quebrados num movimento de ziguezague, alongando o texto em relação a Horácio.

A marcação rítmica proposta entre os hexassílabos – três dodecassílabos partidos – na primeira estrofe, quebrados à moda barroca, cria a ilusão de que a forma clássica não esteja presente na tradução, enquanto de fato está. Na segunda estância, alongada em um verso, há três decassílabos e um dodecassílabo, além do hexassílabo final. Há algumas diferenças entre tradução e original, que são operadas a partir de um jogo de inversões.

O primeiro verso “Garçom, faça o favor” faz uma alusão ao primeiro verso do samba *Conversa de botequim* de Noel Rosa, que dá ao texto um tom prosaico reiterado no verso “Nem me venha com estes”, retomando a atmosfera íntima em Horácio de senhor e escravo que preparam um simpósio íntimo.

No verso “Rosas? Não quero rosas”, nota-se a primeira inversão praticada pelo tradutor. Uma negativa substitui o pedido do eu em Horácio, condensado em “mitte sectari” – manda buscar – endereçado ao jovem escravo. As rosas, símbolo da efemeridade da vida, desejadas em Horácio, são afastadas pelo eu da tradução.

Outra inversão há em “Para mim basta o mirto” e em “O mirto com você” / “também combina”, em que o eu aceita o mirto para si e para o jovem, ao contrário de Horácio como indicam a presença das conjunções negativas “neque” entre os versos 6 e 7 – “neque te ministrum / dedecet myrtus neque me”. A grinalda de murta era usada pelos simposiastas para dissipar os vapores do vinho e estaria ligada ao culto de Vênus.

Há duas escolhas lexicais que aproximam a tradução haroldiana dos pressupostos filintistas. A inserção das palavras “*puer*” e “ministro” ilustram a prática dos empréstimos. *Puer* é palavra latina que significa criança, mas em Horácio, nessa ode, significa um escravo jovem<sup>415</sup>. Essa ideia é clarificada pelo substantivo duplo “garçom-menino”, que só pode ser entendido se o leitor resgatar a historicidade da ode horaciana.

Ministro provém de *minister*, que significa em latim escravo doméstico, aquele responsável pela copa e que serve o vinho aos convidados<sup>416</sup>. As escolhas lexicais contribuem para latinizar o português, gerando um estranhamento no leitor, especialmente ministro que em sua quinta acepção apresenta o sentido de executar as ordens de outrem, função destinada aos escravos em sociedades escravocratas.

Observa-se também a manutenção da sonoridade presente em Horácio pelas escolhas lexicais da tradução. A camada fônica na tradução haroldiana se destaca através das

<sup>415</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 978).

<sup>416</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 738).

aliterações dos fonemas /m/, /l/, /t/ e /r/, mantidos em relação ao original. O ritmo<sup>417</sup> dessa forma é construído, associado pelo jogo das tônicas nos versos entrecortados – “Garçom, faça o favor” / “nada de luxos persas” / “nem me venha com estes” –, acentuando o movimento de zigzague que é o mesmo do líquido preenchendo uma taça.

Tendo em vista o trabalho empreendido pelo tradutor, percebe-se que a tradução acima ilustra o paideuma tradutório haroldiano – em que a tradição é resgatada como fonte para a criação artística e é tornada nova – e mantém traços de contato com o éthos tradutório filintista, via Odorico Mendes. Creio ter oferecido, de forma satisfatória, este arrazoado acerca da tradução de Horácio e passarei para a leitura e análise das traduções que Filinto Elísio fez do Venusino na próxima seção deste capítulo.

### 3.5 Leitura compartilhada das traduções de Filinto das *Odes* horacianas

Filinto traduziu algumas das odes de Horácio e esse trabalho se encontra disperso dentro dos Volumes de suas *Obras Completas*. Metodologicamente, apresentarei e lerei o texto latino de Horácio, para que depois eu possa apontar os procedimentos adotados por Filinto na elaboração de suas traduções, a partir dos critérios elencados por Berman (2013).

Tentarei, à medida do possível, apresentar uma tradução<sup>418</sup> – no meu caso, o critério tradutório empregado tende a um literalismo mais radical que o de Francisco Manoel, pois tentei me prender à sequência de signos articulados ritmicamente no original, quando não me empenhei em resgatar o mesmo verso base, utilizado no texto de partida – versificada para cada ode horaciana lida. A empreitada não é das mais fáceis, por Horácio trabalhar com um gênero polimétrico, o que fez com que em cada texto, eu optasse por uma solução que me parecesse razoável, frente aos critérios expostos, na ocasião.

Berman em *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* (2013) apresenta critérios que explicitam a cadeia da deformação, na passagem da língua de chegada à de partida. Embora esses critérios sejam propostos pensando nas traduções de textos em prosa, há na obra bermaniana em questão, explorações deles para traduções de textos poéticos. Por isso, considero profícuo resgatar esses critérios para ler as traduções horacianas de Filinto.

O que me interessa não é elogiar ou denegrir o poeta tradutor, muito pelo contrário, o que me motiva é entender a construção do método articulado a uma práxis, pois sem o

<sup>417</sup> A maneira como o tradutor manipula o ritmo na tradução, me permite notar que, ao dissimular a cadência do texto de partida, não só transcriba a letra do original, mas se aproxima do que Meschonnic propõe, quando afirma que, na impossibilidade de transpor o ritmo do original, o tradutor possa criar sua variante rítmica (Cf. *supra*).

<sup>418</sup> A critério de parâmetro de comparação entre a leitura que empreendo e a que Filinto empreendeu de Horácio.

exercício tradutório, seria impossível a Francisco Manoel transestilizar Horácio na composição de textos do gênero em investigação. Para que seja possível entender como Filinto lê Horácio, faço paralelamente a minha leitura, que é tomada como parâmetro de comparação.

Os critérios que retomarei de Bermam são: a racionalização, a clarificação, o alongamento – muitas vezes combinado com um encurtamento – e a reordenação do ritmo. A esses, quando observo que Filinto tenta recriar a cadência rítmica do original, dentro dos moldes disponibilizados pela retórica neoclássica, somarei os critérios de Genette (1982) de transmetrização e transestilização.

Seguirei no movimento de leitura – com a divisão deste tópico em subtópicos específicos para cada ode de Horácio analisada, assim como sua tradução filintiana – a sequência em que as traduções de Horácio se encontram dispostas nos Volumes<sup>419</sup> das *Obras completas* de Filinto. No Volume III, aparecem duas odes de Horácio: os poemas 1.12 (1999, p. 172-174) e 1.13 (1999, p. 184). No Volume IV, há a tradução da ode 4.2 (1999, p. 71-72). No Volume XI há a maior concentração de traduções de Horácio. Elas são as dos poemas 1.11 (2001, p. 69); 1.38 (2001, p. 70); 3.5 (2001, p. 73-75); 1.3 (2001, p. 75-76); 1.23 (2001, p. 77); 1.22 (2001, p. 78-79); 2.9 (2001, p. 79-80); 1.31 (2001, p. 80-81).

Esse será o *cópus* trabalhado nessa seção. Mas antes de iniciar a leitura, seria interessante resgatar o comentário interposto por Filinto como nota de rodapé à tradução da ode 1.11 de Horácio, que creio ser esclarecedor – embora ele não deixe anotações que ajudem a compreender como se deu o trabalho debruçado sobre a obra do mestre em sua juventude – de como ele encarava a empreitada tradutória debruçada sobre a obra poética do mestre:

Não sem grande timidez, e quiçá de má vontade deixo correr essas traduções de Odes de Horácio. Esboços foram, a que me deu afouteza a ignorante mocidade, que nada teme, porque não conhece os perigos. Quis à força de trasladá-lo, ver, se depois de passados anos neste exercício, chegaria a arremedá-lo na nossa língua. Hoje que estou certo do contrário, darei todavia conselho aos novos vates Lusos que traduzam Odes de Horácio, e que assim consigam um estilo Lírico. Talvez entre tantos se ache algum que obtenha o que eu não pude, e à Lusitânia dê o que tantas Nações literárias com tanta ambição pretendem (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 69).

Filinto afirma – num movimento de *captatio benevolentiae* bem pensado, uma vez que ele não fora obrigado a deixar que circulassem as traduções que fez de Horácio – que suas traduções seriam esboços e que ele não foi capaz de transpor – a ideia contida em “arremedar”, sinônimo de imitação – Horácio em português. Creio, pelo contrário, assim

---

<sup>419</sup> A partir da edição feita entre o fim da década de 1990 e início dos anos 2000 por Fernando Moreira.

como Achcar (1994), que ele tenha conseguido. Não através da tradução de Horácio integralmente, mas através dos estudos fomentados a partir destas traduções que permitiram a Filinto dar nova vida em português à ode, transpondo a forma, os *tópoi* e dando contorno vernáculo ao gênero.

### 3.5.1 Ode 1.12

Iniciarei a leitura proposta para essa seção pela ode I, 12 de Horácio (2004, p. 44-48):

1.12

Quem uirum, aut herōa lŷrā uel acrī  
tībīa sūmīs cēlēbrārē, Clīō?  
Quēm dēūm? Cūiūs rēcīnēt iōcōsā  
nōmēn īmāgō

5 aut īn ūmbrōsīs Hēlicōnīs ōrīs  
aut sūpēr Pīndō gēlīdōue īn Hēmō,  
ūndē uōcālēm tēmēre īnsēcūtā  
Ōrphēā sīluā

artē mātērnā rāpīdōs mōrāntēm  
10 flūmīnūm lāpsūs cēlērīsquē uēntōs,  
blāndum ēt aūrītās fīdībūs cānōrīs  
dūcērē quērcūs?

Quīd prīūs dīcām sōlītīs pārētīs  
laūdībūs, quī rēs hōmīnum āc dēōrūm,  
15 quī māre ēt tērrās uārīsquē mūdūm  
tēmpērāt hōrīs?

Ūndē nīl māiūs gēnērātūr īpsō  
nēc uīgēt quīcquām sīmīle aut sēcūndūm;  
prōxīmōs illī tāmēn ōccūpāuīt  
20 Pāllās hōnōrēs,

proēlīs aūdāx; nēquē tē sīlēbō,  
Lībēr, ēt saeuīs īnīmīcā Vīrgō  
bēlūīs, nēc tē, mētūēndē cērtā  
Phoēbē sāgītā.

25 Dīcam ēt Alcīdēn pūērōsquē Lēdā,  
hūnc ēquīs, īllūm sūpērārē pūgnīs  
nōbīlēm; quōrūm sīmūl ālbā naūtīs  
stēllā rēfūlsīt,

dēflūīt sāxīs āgītātūs ūmōr,  
30 cōncīdūnt uēntī fūgīūntquē nūbēs  
ēt mīnāx, quōd sīc uōlūērē, pōntō  
ūndā rēcūmbīt.

Rōmūlūm pōst hōs prīūs ān quiētūm  
 Pōmpīlī rēgnūm mēmōrem, ān sūpērbōs  
 35 Tārquīnī fāscēs, dūbīto, ān Cātōnīs  
 nōbīlē lētūm.

Rēgūlum ēt Scaūrōs ānīmāquē māgnā  
 prōdīgūm Paulūm sūpērāntē Poēnō  
 grātūs īnsīgnī rēfērām Cāmēnā  
 40 Fābrīcīūmquē.

Hūnc ēt īncōmptīs Cūrīūm cāpīllīs  
 ūtīlēm bēllō tūlīt ēt Cāmīllūm  
 sāuā paupērtās ēt āuitūs āptō  
 cūm lārē fūdūs.

45 Crēscīt ōccūltō uēlūt ārbōr āuō  
 fāmā Mārcēllī; mīcāt īntēr ōmnīs  
 lūlīūm sīdūs, uēlūt īntēr īgnīs  
 lūnā mīnōrēs.

Gēntīs hūmānāe pātēr ātquē cūstōs,  
 50 ōrtē Sātūrno, tībī cūrā māgnī  
 Cāsārīs fātīs dātā: tū sēcūndō  
 Cāsārē rēgnēs.

Īllē seū Pārthōs Lātīo īmmīnētīs  
 ēgērīt īustō dōmītōs trīūmphō  
 55 sīuē sūbiēctōs Ōrīēntīs ōrāe  
 Sērās ēt Īndōs,

tē mīnōr lētūm rēgēt āequīs ōrbēm:  
 tū grāvī cūrrū quātīēs Ōlūmpūm,  
 tū pārūm cāstīs īnīmīcā mīttēs  
 60 fūlmīnā lūcīs.

Para elaborar a tradução oferecida a seguir, optei por transmetrizar a estrofe sáfica horaciana, vertendo os hendecassílabos sáficos nos decassílabos lusos (em seus dois esquemas rítmicos) e em relação ao verso mais curto – o adônico –, ao invés de transmetrizá-lo num hexassílabo – de acordo com a tradição –, a opção adotada recaiu sobre o pentassílabo, mantendo-se o mesmo número de sílabas do adônico:

Pela lira épica, ou aguda flauta  
 Que varão, Clío, tu adotas para honrar?  
 Que deus? De quem ressoa a imagem alegre  
 O preclaro nome

5 Ou nas bordas sombrias do Helicão  
 Ou sobre o Pindo ou o Hemo congelante,  
 Onde desamarrados bosques seguem  
 Órfico cantar,

Por dom da mãe, forte correr dos rios



10 Ameniza, vento bravio em brisa  
E conduzir com dedilhar sonoro  
Carvalhos ouvintes?

Dos soentes, ao Pai, elogios antes  
Que direi, de mortais ou divos feitos,  
15 Que terras, mar, nos ritmos vários Ele  
No mundo tempera?

Onde maior que Jove nada nasce,  
Nem força tem algo segundo ou igual,  
Inda que ao pai Pallas acumulasse  
20 Honrarias próximas,

Audaz ao batalhar, não te emudeço,  
Baco, a hostil às indomáveis feras  
Virgem, ou a ti, com a certa flecha  
Apolo temível.

25 Direi de Alcides, dos varões de Leda,  
Este na montaria, aquele nobre  
Punhos supera e aos nautas luzem alvas<sup>420</sup>  
Estrelas em par,

Às penhas é atirada e escorre a linfa,  
30 Fogem as nuvens e os ventos se chocam,  
Onda minaz – que assim o querem vaga –  
Se espraia no mar.

Que Rômulo<sup>421</sup> depois destes ou o manso  
De Numa<sup>422</sup> reino, eu lembrasse ou os feixes  
35 De Tarquínio<sup>423</sup> arrogantes, morte nobre  
De Catão<sup>424</sup>, hesito.

Régulo<sup>425</sup> e Escauros<sup>426</sup> e de grande vida

<sup>420</sup> A constelação de Gêmeos.

<sup>421</sup> Rômulo foi o fundador lendário e primeiro rei de Roma. Cf. BOWDER (1980, p. 227).

<sup>422</sup> Numa Pompílio foi o segundo rei de Roma (~700 a.C.) e representou um exemplo para a observância das obrigações religiosas públicas. Cf. BOWDER (1980, p. 190).

<sup>423</sup> Lúcio Tarquínio Soberbo (534-510 a. C.) foi o último rei de Roma. Teria sido o responsável por uma série de medidas – drenagem e organização do Fórum, promoção do circo e dos jogos, criação dos fasces e outras insígnias, etc. – que promoveram o desenvolvimento de Roma como cidade-estado e asseguraram sua hegemonia no Lácio. Cf. BOWDER (1980, p. 248).

<sup>424</sup> Marco Pórcio Catão Uticense (95-46 a. C.) foi um estadista romano, seguidor dos princípios estoicos, e defensor intransigente da República agonizante. Combateu ao lado de Pompeu durante a Guerra Civil contra César e, após a vitória deste em Tapsos, se suicida em Útica. Cf. BOWDER (1980, p. 60-61).

<sup>425</sup> Marco Atílio Régulo (299-246 a. C.) foi cônsul em 267 e 256 a.C. Foi o primeiro romano a invadir a África, após sua vitória naval em Ecnomo. Após alguns sucessos iniciais, foi vencido por Xantipo e capturado pelos cartagineses.

<sup>426</sup> Marco Emílio Escauro (163-89 a. C.) era membro de uma família patrícia empobrecida e fez carreira na política romana, sendo um dos mais habilidosos políticos de sua época e se tornando *Princeps* do Senado. Gozando desta função, assumiu cargos diplomáticos, sendo legado na África, durante a guerra contra Jugurta (112-106 a. C.). Após receber suborno e negociar um tratado questionável com Jugurta, passa de defensor de figura moral ilibada a réproba. Com a derrota de seu filho – que tinha o mesmo nome – na Batalha de Vercelas para os cimbrios, Escauro soube da chegada de emissários dele e respondeu-lhes dizendo que preferia recolher os

Paulo<sup>427</sup> prodigioso que venceu  
 Púnico<sup>428</sup>, grato direi com a célebre  
 40 Camena e Fabrício<sup>429</sup>.

Em cabelos desfeitos Curião<sup>430</sup>  
 E o bom Camilo<sup>431</sup> à guerra conduziram  
 Cruel pobreza e terras dos avós  
 Com apta morada.

45 Uma árvore em secreto tempo cresce  
 Qual de Marcelo<sup>432</sup> fama; brilha a estrela  
 Júlia entre todas, tal como entre as chamas  
 Menores que a lua.

Da raça humana, Pai, custodidor,  
 50 Satúrnica prole, guarda a ti cedida  
 De César grão dos fados, tu governes  
 De acordo com César.

Aquele ao Lácio os Partos dominados  
 Em triunfo arrastou justo os vencidos,  
 55 Ou de distantes terras os cativos  
 Sinos e indianos.

Menor que a ti ao rico orbe rege justo;  
 Tu em carro forte o Olimpo abalarás,  
 Tu aos castos bosques pouco lançarás  
 60 Inimigos raios.

---

ossos do filho no campo de batalha a recebê-lo como traidor. A resposta fez com que o filho de Escauro se suicidasse, se jogando sobre sua própria espada. Cf. BOWDER (1980, p. 107-108).

<sup>427</sup> Lúcio Paulo Emílio Macedônio (229-160 a. C.), filho de Lúcio Paulo Emílio – morto na Batalha de Canas, durante a Segunda Guerra Púnica. Foi cônsul em 182 – após uma vitória decisiva na Ligúria – e 168 a.C – após as campanhas fracassadas contra Perseu da Macedônia. Retornando à Itália após a campanha contra Perseu, doou todo o espólio para o Tesouro, fato que fez com que os cidadãos romanos ficassem isentos de pagar impostos por tempo indefinido. Sua morte na pobreza surpreendeu seus contemporâneos, pois confirmara que Paulo nada guardara do espólio de guerra para si. Cf. BOWDER (1980, p. 200-201).

<sup>428</sup> Aníbal Barca (247-183 a. C.), general cartaginês, foi o grande comandante da Segunda Guerra Púnica. Ele empreendeu um feito imenso ao conduzir suas tropas por terra da Espanha até a Itália, cruzando os Alpes. Na travessia, Aníbal conseguiu o apoio de várias tribos gaulesas e impôs maçantes derrotas aos romanos, derrotando dois exércitos consulares em Canas (216 a. C.). Como não conquistou Roma, que passou a evitar o confronto direto, Aníbal se isolou no sul da Itália e sem os reforços de seu irmão Asdrúbal, não teve alternativa se não voltar para a África a fim de defender Cartago da investida de Cipião o Africano. Com a derrota, Aníbal se refugiou na corte de Antíoco III, rei da Selêucia. Cf. BOWDER (1980, p. 26-27).

<sup>429</sup> Caio Fabrício Lusino foi eleito cônsul duas vezes: em 281 e 278 a. C. “Conforme a opinião geral, foi um censor moralista (275), e sua retidão e caráter incorruptível tornaram-se lendários”. Cf. BOWDER (1980, p. 115).

<sup>430</sup> Mânio Cúrião Dentato (330-270 a.C.) figura importante nas guerras contra os samnitas e Pirro (281-278 a. C.), rei do Épiro. Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 159)

<sup>431</sup> Marco Fúrio Camilo (446-365 a. C.) figura lendária do início da República em Roma. Foi tribuno consular seis vezes e ditador cinco. Destacou-se na Guerra contra a cidade de Veios, foi exilado e chamado de volta, após o saque de Roma pelos gauleses. Seus feitos constituem ficção patriótica. Cf. BOWDER (1980, p. 54).

<sup>432</sup> Marco Cláudio Marcelo (268-208 a. C.) foi um político eleito cônsul cinco vezes – 222, 215, 214, 201 e 208 a. C. Tornou-se o terceiro romano a receber os despojos ótimos, após vitória sobre um chefe inimigo em combate singular. Destacou-se na recuperação romana após a derrota em Canas para Aníbal e conquistou Siracusa. Cf. BOWDER (1980, p. 167-168).

Horácio articula nessa ode um encômio – encapsulado na estrofe sáfica, formada por três hendecassílabos<sup>433</sup> sáficos e um adônico<sup>434</sup> – a Augusto. Essa forma métrica é associada tradicionalmente aos nomes de Alceu e Safo e a crítica herdada dos gramáticos latinos da Antiguidade tardia – séculos V a VII – a filia a Alceu, embora se admita que ela seja mais frequente na poesia de Safo<sup>435</sup>. Llewelyn Morgan (2010, p. 183) afirma que “I shall still claim that Sappho provided the primary association of the metre, and (for related reasons) that sapphics had the status of one of the lightest forms available to a lyric poet<sup>436</sup>”.

A partir do que afirma Morgan, entende-se que a preferência de Horácio pela estrofe sáfica se deve à escolha de uma forma mais leve e que estabeleça um circuito mais fechado (*a narrower circuit*), que limite o assunto desenvolvido ao longo da ode em questão. Deve-se lembrar de que não é possível ignorar que os poetas romanos liam e imitavam a poesia grega arcaica sob a ótica da crítica alexandrina<sup>437</sup>, especialmente no que tange ao enriquecimento praticado com junção de elementos de gêneros ‘convidados’ ao gênero ‘hóspede’ – tal como pensa S. J. Harrison (2007). Em relação à recepção dessa forma métrica, Morgan anota o seguinte:

Literary convention has an inherent tendency to simplify and essentialize, and in the reception of the Aeolic poets that is reflected in a polarization of Alcaeus and Sappho which, I shall argue, also influenced the deployment of the metrical forms that went under their names. We can thus reasonably expect the association with Sappho to have had something of the quality of Catullus’ with ‘his’ hendecasyllable, but Alcaeus’ compositions in sapphics always had interests, especially, a self-consciously Alcaic poet who also apparently sought to avoid the more humiliating implications (positively courted by Catullus) of an effeminate form, to cultivate the masculine precedent represented by Alcaeus’ sapphics, and alongside his general preference for alcaics (thirty-seven poems against twenty-six in sapphics, including the *Carmen saeculare*), Horace also encourages the Alcaic history of sapphics to assert itself: *Carm.* 1.10, the hymn to Mercury, is a prominent Sapphic poem with a model in Alcaeus fr. 308 Campbell, and it is in sapphics also that Horace chooses to encapsulate Alcaeus’ poetic character in 1.32, although this poem offers an interestingly partial, and significantly

<sup>433</sup> O hendecassílabo sáfico é um verso de onze sílabas, cujo esquema rítmico é  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$

<sup>434</sup> O adônico é um verso de cinco sílabas, cujo esquema rítmico é  $\sim \sim \sim \sim \sim$ .

<sup>435</sup> Cf. MORGAN (2010, p. 182).

<sup>436</sup> “Devo ainda afirmar que Safo forneceu a associação principal do metro e (por razões relacionadas) que os sáficos tiveram o status de uma das formas mais leves disponíveis para um poeta lírico” [tradução minha].

<sup>437</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 19): “It is now standard in scholarship to seek the origins of the Augustan phenomenon in its Alexandrian counterpart, and to see it as a key feature of the renewal of potentially obsolescent literary genres in two similar periods, where the ‘anxiety of influence’ from archaic and Classical Greek exemplars was strong and innovation consequently required for traditional literary categories to continue to have significant life”, isto é, “É agora padrão na academia buscar as origens do fenômeno augustano em sua contraparte alexandrina e ver isso como uma característica fundamental da renovação de gêneros literários potencialmente obsoletos em dois períodos similares, onde a ‘angústia da influência’ do arcaico e dos exemplos gregos clássicos era forte e a consequentemente necessária inovação para as categorias literárias tradicionais continuam a ter uma vida significativa” [tradução minha].

softened, view of Alcaeus, dissociating his poetry from his political or martial activities<sup>438</sup> (MORGAN, 2010, p. 182-183 [grifos do autor]).

Partindo de uma forma lírica leve e aludindo diretamente ao trecho inicial da *Segunda Olímpica* de Píndaro<sup>439</sup>, Horácio abre sua ode com uma pergunta retórica dirigida a Clio, musa da história e responsável por celebrar as realizações de deuses e heróis: “*quem uirum aut heroa*”, “*quem deum*”, isto é, que homem, herói ou deus ela – como é possível entender a partir da presença de *sumis*, forma de 2<sup>a</sup>. p. s. do verbo *sumere* – se encarregará de celebrar?

A essa pergunta está ligada uma dúvida manifestada no instrumento utilizado para o canto: o eu usará a lira ou a flauta aguda? A escolha do instrumento deixa entrever que o eu põe em dúvida se apresentará ou não seu canto. Como anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 146), Píndaro não daria à sua Musa a possibilidade de escolher entre os dois instrumentos, pois tinha a intenção de cantar seus epinícios.

Guilherme Gontijo Flores (2014, p. 312) – em nota à sua tradução do poema – apresenta a possibilidade de leitura da estrutura à maneira do epinício pindárico – uma estrofe, uma antístrofe e um epodo – com a divisão das partes em grupos de 12 versos, o que nos daria a estrofe inicial compreendida entre os versos 1 e 12, a antístrofe compreendida entre os versos 13 e 24, o epodo entre os versos 25 e 36 e a conclusão entre os versos 37 e 60.

A chave sugerida por Flores é interessante, mas discordo, pois adoto a leitura de Morgan (2010, p. 270). Para este, mesmo a alusão a Píndaro e as dúvidas, que marcam o introito do poema, indicariam que o poeta tentou pintar “[...] the possibility of following the Pindaric model, whilst at the end the emperor receives a significantly qualified style of praise which is emphatic that, for all his achievements, he is subordinate to the gods<sup>440</sup>”.

<sup>438</sup> A convenção literária tem uma tendência inerente para simplificar e essencializar, e na recepção dos poetas eólicos isto está refletido na polarização de Alceu e Safo que, devo argumentar, também influenciou o desenvolvimento das formas métricas chamadas pelos seus nomes. Podemos assim evidentemente supor que a associação de sua obra com a de Safo teve algo da qualidade de Catulo com seu hendecassílabo [falécio], mas as composições de Alceu em sáficos sempre interessaram, especialmente, a um poeta alcaico autoconsciente que também aparentemente buscou evitar as mais humilhantes implicações (positivamente cortejadas por Catulo) de uma forma delicada, para cultivar o masculino previamente representado pelo sáfico de Alceu, e junto à sua preferência geral por alcaicos (37 poemas contra 26 em sáficos, incluindo o *Carmen saeculare*), Horácio também encoraja a história alcaica dos sáficos para afirmá-la: a ode 1.10, o hino a Mercúrio, é um poema sáfico proeminente com modelo em Alceu (fragmento 308 na edição de Campbell), e é nos sáficos também que Horácio escolhe envolver o caráter poético de Alceu na ode 1.32, embora este poema ofereça uma curiosamente parcial e significativamente suavizada visão de Alceu, desassociando sua poesia de suas atividades políticas e guerreiras. [tradução minha].

<sup>439</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 143).

<sup>440</sup> “[...] a possibilidade de seguir o modelo pindárico, embora ao fim o imperador receba um significativamente elaborado estilo de elogio enfático de que, por meio de suas conquistas, ele está subordinado aos deuses” [tradução minha].

Enquanto possibilidade modelada no circuito estreito da estrofe sáfica – uma barreira métrica para modelar as limitações do homem que aspira à divindade – entendo que a leitura de Flores como um epinício em sua estrutura básica dilatada não seja conveniente. Sustento esse ponto de vista com base no que afirma José Alsina (1991, p. 571), acerca da estrutura do epinício dentro da lírica pindárica e da relação entre estrofe e antístrofe em oposição ao epodo:

El hecho más importante relativo a estas relaciones es la llamada *responsión*, que puede definirse como la identidad existente entre los elementos rítmicos de estrofa y antístrofa. En las organizaciones triádicas, pues, hay que establecer una responsión (que puede contener ciertas libertades) métrica y rítmica entre estrofa y antístrofa, en tanto que el epodo presenta una estructura particular, no paralela a la de las otras dos. Tal responsión implica una exacta (en principio) *correspondencia métrica* entre los diversos correspondientes de estrofa y antístrofa, lo que no significa *una absoluta igualdad* [...] (grifos do autor).

Isto posto, se Alsina está certo e o epodo foge ao jogo de espelhamento métrico entre estrofe e antístrofe, apresentando uma estrutura métrica distinta, tanto em Píndaro como nos trágicos com base nos exemplos que dá<sup>441</sup>, é no mínimo estranho pensar que Horácio ignorasse esse fato. Morgan se questiona enfaticamente para entender a razão da escolha tomada pelo venusino:

[...] ‘Why has X metre been chosen as the vehicle for the material of this poem? but rather, ‘Since there must certainly be significance in the choice of one metre over others, what does X bring to this poem?’ With sapphics especially that is no doubt a pious hope, but what I have identified and illustrated in the chapter so far are discernible patterns in the deployment of sapphic stanza, and I round off my discussion of this metre with a sapphic poem of which it has been notoriously difficult to make metrical sense, and which is elusive in other ways as well<sup>442</sup>. (MORGAN, 2010, p. 260)

Ele pensa na seguinte possibilidade para entender a questão:

Indeed *Quem uirum aut heroa*, with its overt allusions to Pindar, might be used to support the hypothesis, already met in connection with Melinno’s Hymn to Rome, of a vanished tradition of choral or pseudo-choral lyric composed in sapphics, and that also implies a belief that Horace could use a metre with a special connection to Sappho, and on other grounds also of relatively low status in the metrical hierarchy, without consideration of the proprieties which such associations entailed. [...] My personal assumption is that Horace is incapable of an unmotivated lapse in taste of this order, and thus that if (as in certain other poems we have considered) the metrical

<sup>441</sup> Cf. ALSINA (1991, p. 570-573).

<sup>442</sup> [...] ‘Por que o metro X foi escolhido como meio para o material deste poema?’ mas ainda, ‘Considerando que deve haver alguma importância na escolha de um metro sobre outros, o que traz X para este poema?’ Especialmente em se tratando dos sáficos essa é sem dúvida uma vã expectativa, mas o que eu identifiquei e ilustrei no capítulo até agora são padrões discerníveis no desenvolvimento da estrofe sáfica e encerro minha discussão acerca deste metro com um poema sáfico do qual tem sido claramente difícil fazer sentido métrico e que é evasivo de outras formas também [tradução minha].

choice of 1.12 seems jarring, that is an effect deliberately sought by the poet; and if we reach the end of the poem still finding the metrical form inexplicable, then we are missing something. In fact, however, I believe we can see that the choice of sapphics for *Quem uirum aut heroa* is well considered, and that the implications of the metrical form and the argument of the poem, properly understood, are mutually supportive. The essential ‘problem’ with the sapphics of 1.12, but also, I shall suggest, the source of an explanation for its metrical form, lies in the strong Pindaric flavor of much of the poem, represented most obviously in the reminiscence of the *Second Olympian* with which it opens. The issue is thus once again why Pindaric material is couched, not just in a monostrophic form, but in the most unassertive lyric metre available<sup>443</sup>. (MORGAN, 2010, p. 261-262 [grifos do autor])

Tendo em vista o raciocínio e os argumentos de Morgan, endosso sua a opinião, quando ele afirma que a “choice of the sapphic stanza, not just a Pindaric metre but the humblest lyric metre, supports the implication of the opening words that Pindar is not a model with whom Horace can feel entirely comfortable<sup>444</sup>” (MORGAN, 2010, p. 271), isto é, deve-se emular o intento de Píndaro sem, contudo, tentar imitar sua forma. Por isso, ao responder a pergunta retórica que abre o poema, Horácio escolhe a forma humilde da estrofe sáfica e não transmetriza e transestiliza o epinício para compor seu elogio ao *princeps*, mas o subscreve numa forma humilde, a fim de valorizar a matriz eólica – sua principal influência – e elevá-la ao patamar da poesia épica.

Em decorrência das perguntas retóricas presentes na estrofe inicial, o eu lírico resgata o mito de Orfeu e a capacidade mágica – herdade de sua mãe Calíope – de sua poesia/canto de alterar a ordem natural das coisas como “*insecutae temere siluae*” – do bosque seguindo ao acaso<sup>445</sup> –, “*rapidus lapsus fluminum morantem*” – o curso rápido dos rios se tornar lento –,

---

<sup>443</sup> Decerto, *Quem uirum aut heroa*, com suas claras alusões a Píndaro, pode ser usado para apoiar a hipótese, já encontrada em conexão com o Hino a Roma de Melinno, de uma tradição desaparecida de lírica coral ou pseudocoral composta em sáficos, e isso também implica uma crença de que Horácio poderia usar um metro com uma conexão especial a Safo e também em outros motivos de status relativamente baixo na hierarquia métrica, sem considerar as propriedades que tais associações implicavam. [...] Minha suposição pessoal é que Horácio foi incapaz de um erro desmotivado no trato dessa ordem e assim, se (como em alguns outros poemas que vimos) a escolha métrica de 1.12 parece destoante, é um efeito deliberadamente buscado pelo poeta; e se chegamos ao fim do poema ainda considera-se a forma métrica inexplicável, então, estamos perdendo alguma coisa. Na verdade, contudo, acredito que podemos ver que a escolha do sáfico para *Quem uirum aut heroa* esteja bem evidenciada, e que as implicações da forma métrica e o argumento do poema, propriamente entendido, são mutuamente sustentados. O ‘problema’ essencial com os sáficos de 1.12, mas também, suponho, com a fonte da explicação para sua forma métrica, se encontra no forte teor pindárico de grande parte do poema, representado mais evidentemente na reminiscência da *Segunda Olímpica* com que ele se abre. A questão é, portanto, mais uma vez, o porquê do material pindárico ser formulado, não em uma forma monostrofica, mas no metro lírico mais leve disponível [grifos do autor; tradução minha].

<sup>444</sup> “escolha da estrofe sáfica, não só um metro pindárico, mas o mais humilde metro lírico, respalda a implicação das palavras de abertura de que Píndaro não é um modelo com quem Horácio pode se sentir inteiramente confortável” [tradução minha].

<sup>445</sup> Não se pode esquecer a menção ao Pindo e ao Hemo, montanhas relacionadas ao mito órfico, influência de Virgílio, como anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 147).

“*celeris uentos blandum*” – os ventos rápidos se abrandarem – e “*ducere auritas quercus*” – conduzir os carvalhos que o ouvem –.

O exemplo escolhido deixa entrever que Clio auxiliará o eu para fazer um canto elevado à moda pindárica, mas que está encapsulado em uma forma simples. Note-se também a presença de duas figuras de linguagem ligadas às repetições palavras. As conjunções *et* – e sua variante –*que* –, *an*, *aut* e *seu* – ou *siue* – constituem exemplos de polissíndeto.

Já as repetições de palavras como “*unde*” (onde) – que aparece no sétimo verso e no décimo sétimo –, “*quem*” – primeiro verso e terceiro –, o pronome acusativo “*hunc*” – este, presente no vigésimo sexto e no quadragésimo primeiro verso –, “*dicam*” – direi, presente no décimo terceiro e no vigésimo quinto versos – e o pronome de segunda pessoa “*tu*”, com as variantes “*te*”/“*tibi*” – presente no quinquagésimo, no quinquagésimo primeiro e entre os versos quinquagésimo sétimo e nono – constituem exemplos de anáfora.

As duas figuras são exploradas para manter a base do esquema métrico/rítmico do hendecassílabo sáfico. A presença do advérbio “*temere*” – ao acaso – implica como apontam Nisbet<sup>446</sup> e Hubbard<sup>447</sup> (2001, p. 148) a confusão na “ordem” natural geral pela mágica emanada a partir da “*uocalem*” – voz –, palavra resgatada de Safo. De acordo com os dois classicistas britânicos, Horácio não leva o mito de Orfeu a sério.

Encerrado esse primeiro quarto do poema, em que o eu lírico apresenta o assunto que cantará e resgata o exemplo de Orfeu, para dar a entender que pretende alçar um alto voo, há a partir da quarta estrofe a inserção de um novo bloco temático, desenvolvimento da palavra-chave “*deum*” presente no terceiro verso. No décimo terceiro verso, há a inserção da presença do eu no texto a partir da presença do verbo “*dicam*” – direi – que alude no contexto a Júpiter, que “*temperat mare, terras variisque mundum horis*” – controla os ritmos da vida no mar, na terra, no mundo.

Na quinta estrofe, o eu prossegue na seara divina, afirmando que “*nil maius generatur ipso*” – nada maior foi gerado que Júpiter – e cita aqueles deuses que ocupam, próximo ao pai, lugar de honra: Pallas – “*proeliis audax*”, isto é, audaz nos combates –, Liber<sup>448</sup> – Baco –, Diana – “*saeuis inimica Virgo beluis*”, isto é, a Virgem inimiga das feras selvagens – e Febo – “*metuende certa sagitta*”, isto é, temível com a flecha certa. A presença da forma verbal

<sup>446</sup> Robert George Murdoch Nisbet (1925-2013).

<sup>447</sup> Margaret Hubbard (1924-2011).

<sup>448</sup> *Liber* é uma divindade itálica antiga associada a Dioniso. Seu nome, que significa *Livre* em latim foi associado pelos poetas ao epíteto helênico de Dioniso, *Lieu*, o libertador. Não possui mito específico. Cf. GRIMAL (2000, p. 278).

“*silebo*” – silenciarei – reforça a presença do eu lírico, que é reiterada na próxima estrofe pela repetição da forma verbal “*dicam*”. Encerra-se dessa forma o catálogo das divindades.

Na sétima estrofe se inicia o catálogo dos heróis com as menções a Hércules – Alcides – e aos Dióscuros – os filhos de Leda –, em que o eu lírico recupera aspectos dos mitos das personagens. Dos Gêmeos resgata-se a equitação como valor heroico, de Hércules a superação das lutas, se fechando a estrofe com a lembrança de que os navegantes se guiam pela luz<sup>449</sup> de Gêmeos no mar, sinal de que ambos são benfazejos dos homens. A oitava estrofe apresenta uma descrição da natureza – a água do mar que bate nas rochas, os ventos violentos que afugentam as nuvens e a onda ameaçadora que se espalha no mar – que é controlada facilmente pelos deuses.

A nona estrofe marca uma mudança no poema, pois até a oitava, havia a presença da tradição grega, tanto na alusão direta a Píndaro, quanto no resgate dos deuses e heróis míticos. Nesse momento, opera-se a abertura de um catálogo romano, que se inicia pelo rei epônimo, Rômulo. Como anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 155) “Romulus by some accounts was deified. There is therefore good reason for assuming that here as elsewhere he is regarded as a hero, and that this stanza goes with the two preceding ones<sup>450</sup>”.

Rômulo constitui, logo, o primeiro herói romano. A ele são equiparados Numa Pompílio e Tarquínio o Soberbo – ponto em que concordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 156) pelo sintagma formado em “*superbos fasces*”. De Tarquínio se exalta, não a figura do último rei romano – de origem etrusca –, mas o feito de ter submetido os etruscos. A presença de Catão de Útica, que encerra o catálogo projetado nesta estrofe, promove uma quebra nesse quadro de heróis romanos. Muito possivelmente, como afirmam Nisbet e Hubbard (2001, p. 156) “It is first sight surprising to find Cato referred to in such glowing terms in a poem in praise to Augustus<sup>451</sup> [...]”, sinal de que a figura de Catão havia sido idealizada após sua morte, em função de sua defesa da República.

A décima estrofe apresenta um catálogo de *exempla* de figuras que idealizam o passado nacional romano, a partir do resgate dos homens ilustres. Régulo e Paulo foram generais importantes durante as guerras púnicas. Os Escauros constituem um exemplo de sacrifício pelo bem da honra e da pátria. Fabrício é retomado como símbolo de moral ilibada. Note-se também a nacionalização de Clio, agora tratada por *Camena* – indício da mudança do

<sup>449</sup> Modernamente, entende-se a luz noturna da constelação de Gêmeos como o fogo de santelmo, menção que também ocorre na ode 1.3.

<sup>450</sup> Rômulo foi deificado por alguns relatos. Há, portanto, uma boa razão para assumir que aqui, como em outros lugares, ele foi considerado um herói e que esta estrofe se alinha com as duas precedentes [tradução minha].

<sup>451</sup> À primeira vista, é surpreendente encontrar Catão referido em termos tão brilhantes em um poema de louvor a Augusto [tradução minha].



imaginário helênico para o romano, esforço empreendido por Horácio ao dar novo alento à mélica grega em Roma –, nome da musa itálica.

A décima primeira estrofe apresenta os exempla de Curião e Camilo, generais destacados na guerra e de origem humilde. O catálogo de heróis nacionais acaba na décima estrofe com a referência a Marcelo. Todos eles são listados pelo eu como exemplos dos antigos valores da república romana – humildade, defesa da honra, brilho no campo de batalha, etc. Ainda aparece na décima segunda estrofe a referência à deificação Júlio César, chamado de “*Iulium sidus*” – estrela Júlia –, que ascendeu aos astros, assim como diversos heróis míticos, dentre os quais Hércules e os Dióscuros, cuja ascendência remontava a Zeus/Júpiter.

A décima terceira estrofe se abre com outra alusão a Júpiter, chamado de “pai e guardião da gente humana e prole de Saturno”. Para Júpiter o destino confiou o cuidado do grande César, que será divinizado. No verso quinquagésimo primeiro o eu lírico exorta Júpiter para que ele reine em benefício de Augusto. Na décima quarta estrofe, há a menção a um fato histórico, o triunfo sobre os Partos, após as invasões destes à Síria, repelidas pelos generais romanos no Oriente. O tom adotado é hiperbólico. Na última estrofe, pela reiteração dos pronomes tu/te, é possível notar uma sobreposição entre Augusto e Júpiter. Concordo com Morgan (2010, p. 266-267), quando ele afirma que:

As Fraenkel rightly insists, *Quem uirum aut heroa* does not end in a full-scale panegyric of Augustus, and it is an intense surprise to the reader that it fails to. This is not to say that the praise that Augustus receives in these concluding stanzas is anything but exaggeratedly generous. It unquestionably is: there are hints of future deification in the expression *Iulium sidus*, for example, and *secundo | Caesare* (51-2) corrects, to Augustus’ great benefit, Horace’s earlier assertion that beside Jupiter *nec uiget quicquam simile aut secundum* (18). Equally, the penultimate stanza is devoted to the power of *magnus Caesar*, even if it transpires that those possible future successes are dependent upon the dominance of Jupiter that is asserted at 57. Yet this is praise within strict limits. [...] Indeed, as Fraenkel points out, Augustus’ subordinacy to Jupiter is expressed in terms reminiscent of Roman constitutional life, ‘as if he were thinking of a *minor* and a *maior magistratus*’. Fraenkel even suggests that ‘all that is said about [Augustus] is kept within the bounds of strictest Roman propriety’, and that seems to me to give too little weight to the hints of 46-8. But I respect Fraenkel’s general point, and his gift for the apposite metaphor. Although the later stanzas of 1.12 gesture towards high praise to the emperor, they do so only sharpen the effect when they veer away from that promise. In fact the depiction of Augustus that we are given in this poem is a significantly circumscribed one. Great he undoubtedly is, but only insofar as he also *knows his place*, recognizes that his proper domain is the mortal realm, and displays above all a proper awareness of his inferiority to Jupiter, paradoxically the source of his own pre-eminence<sup>452</sup>.

<sup>452</sup> Como Fraenkel certamente reitera, *Quem uirum aut heroa* não termina em um panegírico em grande escala de Augusto e é uma enorme surpresa ao leitor que ele falhe nisso. Isso não quer dizer que o louvor que Augusto

A seguir, apresento a tradução de Filinto – presente no Volume III das *Obras Completas* – com a manutenção de suas notas, tal como ele o fizera:

1.12

Que Homem, que Herói, que Deus, oh Clio eleges  
Na lira celebrar, na arguta flauta,  
Cujo nome re-cante Eco engraçada,  
Na umbrosa falda do Hélicon?

5 Ou nos cumes do Pindo, ou do Hemo frio?  
De donde, após Orfeu, se desprendiam  
As selvas, de rondam<sup>453</sup>, quando cantava,  
E com arte materna

Demorava as correntes despenhadas,  
10 E os ventos desenvoltos e co'as cordas  
Canoras, convidava brandamente  
Os auritos Carvalhos?

Quais louvores, primeiro, que os usados  
Dar a Jove, direi? Que o Mar, e as Terras  
15 O Orbe, e o trato dos Homens, e o dos Deuses  
Dispõe, variando os tempos?

Tal, que nada é nascido maior que ele,  
Nada se alenta igual, nem lhe é segundo:  
Só Palas ocupou logo, após Jove  
20 Imediatas honras.

Nem Baco, hei-de calar-te, afouto em lides;  
Nem tu, Virge' inimiga das bravias  
Feras; nem, Febo, tu, para temido  
Pelas certas flechas.

25 Direi Alcides, e de Leda os Filhos?  
Bizarro Cavaleiro este<sup>454</sup> realça,

---

recebe nestas estrofes conclusivas é tudo menos exageradamente generoso. Inquestionavelmente o é: há indícios da deificação futura na expressão *Iulium sidus* – estrela Júlia –, por exemplo, e *secundo* | *Caesare* – *segundo* | *César* – (51-2) corrige, para o grande benefício de Augusto, a afirmação anterior de Horácio que ao lado de Júpiter *nec uiget quicquam simile aut secundum* – nem tem força algo segundo ou igual – (18). Igualmente, a penúltima estrofe é devotada ao poder do *grande César*, ainda que se ache que esses possíveis sucessos futuros dependem do domínio de Júpiter, que é afirmado no verso 57. Sim, um louvor com limites rígidos. [...] De fato, como Fraenkel chama a atenção, a subordinação de Augusto a Júpiter é expressa em termos evocativos de uma vida constitucional romana, ‘como se ele estivesse pensando em um *menor* e um *maior magistrado*’. Fraenkel sugere mesmo que ‘tudo o que é dito sobre [Augusto] é mantido dentro dos limites da mais severa propriedade romana’, e isso me parece dar muito pouco peso aos indícios dos versos 46-8. Mas eu respeito o ponto geral de Fraenkel e seu dom para a metáfora apropriada. Embora as estrofes posteriores de 1.12 acenem para o grande elogio ao imperador, elas apenas enaltecem seu efeito quando se afastam da promessa. Na verdade, a representação de Augusto que nos é dada neste poema é significativamente circunscrita. Indubitavelmente ele é grande, mas só na medida em que ele também *sabe o seu lugar*, reconhecendo que seu próprio domínio é o território mortal e mostra, sobretudo, uma consciência própria de sua inferioridade a Júpiter, paradoxalmente a fonte de sua preeminência. [grifos do autor; tradução e inserções minhas].

<sup>453</sup> A grafia mantida por Fernando Moreira é a que transcrevemos.

<sup>454</sup> Castor [nota do autor].

Aquele<sup>455</sup> destro Atleta. – Apenas brilha  
Sua alva estrela dos Nautas,

A água alv'rotada escorre dos rochedos,  
30 Quebram os ventos, fogem os negrumes;  
Dorme no pego a vaga ameaçadora,  
(Que assim o eles<sup>456</sup> quiseram.)

Traz quem, hesito se hei-de nomear Rómulo,  
Ou já Nume, e o manso Reino seu; ou Varas<sup>457</sup>  
35 Soberbas de Tarquínio, ou já a morte  
Briosa do Uticense<sup>458?</sup>

Narrarei grato, com insigne Tuba,  
Scauros, Régulo, e a ti pródigo, oh Paulo,  
Da grande alma, quando a assoberta Aníbal,  
40 E a ti, Fabrício, e a Cúrio<sup>459</sup>

De empeçada melena (bons na guerra<sup>460</sup>!)  
Com Camilos: do chão<sup>461</sup> Pobreza austera  
Os ergueu, e os criou, nos competentes  
Lares, (avita herança!)

45 Como Árvore de idade obscura, medra  
A fama de Marcelo; a Estrela Júlia  
Entre todas reluz, qual splende a lua  
Entre os fachos menores.

Padre, e Conservador da stirpe humana,  
50 Saturnia prole, os Fados te incumbiram  
Velar o Grande César. – Reina, e César  
Seja segundo Jove.

Ele, ou leve em triunfo bem-ganhado,  
Os já domados Partos, iminentes<sup>462</sup>  
55 Ao Lácio, ou Seres, e Indos, já vassalos,  
Lá dos berços da Aurora;

Contentar-se-á, se rege manso e justo  
O Orbe extenso, menor que tu, que o Olimpo  
Co' grave coche abalas, raios vibra

<sup>455</sup> Polux [nota do autor].

<sup>456</sup> Os dous Filhos de Leda [nota do autor].

<sup>457</sup> “*Tarquinius Priscus, devictis Hetruscis, duodecim Hetruriae Lucumonum scepra, quae postea fasces vocabant adeptus est*”, isto é, “Tarquínio Prisco, com os etruscos submetidos, apoderou-se de doze cetros dos Lúcumos da Etrúria, que, em seguida, chamavam de *fasces*, isto é, feixes” [nota do autor reproduzindo o comentário dos *Scholiis Veteribus* a respeito da referência a Tarquínio, o Soberbo; tradução minha].

<sup>458</sup> Catão [nota do autor].

<sup>459</sup> Fabrício, Camilo e Cúrio, todos três pobres, mas excelentes guerreiros [nota do autor].

<sup>460</sup> “*Curius Dentatus dixit eum esse perniciosum Civem cui septem agri jugera non sufficerent*”, isto é, “Cúrio Dentato disse que é perigoso esse cidadão, para quem 07 jeiras (17640 m<sup>2</sup>) de campo não suprem” – *Vet. Scholiast.* [nota do autor; tradução minha].

<sup>461</sup> Alude ao costume Romano de não dar por filho legítimo, o recém-nascido, se o Pai o não levantava do chão [nota do autor].

<sup>462</sup> Que se apressavam a Conquistar a Itália [nota do autor].

60 Hostis incastos bosques.  
(FILINTO ELÍSIO, 1999, p. 172-174.)

Tendo em vista que não há tradução sem as deformações – tal como conceituadas por Berman (2013) –, meu intuito, nessa e nas leituras seguintes das traduções feitas por Filinto, será o de apreender o método desenvolvido para ler Horácio no contexto do século XVIII e como o poeta luso promoveu a transposição do texto da língua de partida para a de chegada, sem julgar parcialmente o método desenvolvido.

Filinto acomoda sua tradução transmetrizando a estrofe sáfica de Horácio em português na forma equivalente formada por três decassílabos e um hexassílabo. O poeta em sua tradução promove um processo de racionalização<sup>463</sup> ao trazer para o primeiro verso os sintagmas do original “*quem deum*” e “*summis Clio*”, na primeira estrofe. Note-se que Filinto forjou a forma composta “re-cante”, para equivaler a “*recinet*” do original e, além disso, ele traduz “*imago*” por Eco, vertendo “*iocosa imago*” por “Eco engraçada”, um empobrecimento qualitativo. Outro ponto de racionalização presente na primeira estrofe da tradução filintiana é a antecipação de “*aut in umbrosis Heliconis oris*”, quinto verso, que é arrastado para compor o hexassílabo que fecha a primeira estrofe da tradução.

Na segunda estrofe, Filinto promove a clarificação de alguns sintagmas. Em “*uocalem Orphea*”, que traduz por “após Orfeu, (...) quando cantava”, o adjetivo “*uocalem*” é transformado em oração adverbial temporal. O sintagma em Nominativo Plural “*insecutae siluae*”, em que a forma “*insecutus*” provém do verbo deponente “*insequi*”<sup>464</sup> é traduzido pelo poeta por “se desprendiam / as selvas”. Prosseguindo no expediente racionalizador, há a atração do sintagma do verso 9 “*arte materna*”, que é traduzido literalmente e compõe o hexassílabo que fecha a segunda estância.

A terceira estrofe da tradução apresenta uma possibilidade tradutória interessante no nono verso. O sintagma do original “*rapidos morantem / fluminum lapsus*” passa por um processo de condensação, se transformando em “demorava as correntes despenhadas”. Na tradução, o poeta verteu “*morantem*”, um particípio presente marcado em acusativo, por “demorava” e “*rapidos fluminum lapsus*”, por as “correntes despenhadas”. Ao optar por traduzir dessa forma, Filinto mantém a ideia do processo de alteração da natureza promovido pelo canto de Orfeu, que faz com que o fluxo intenso – a ideia concisa em “despenhadas” – dos rios se abrande.

---

<sup>463</sup> Cf. BERMAN (2013, p. 68).

<sup>464</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 615).

Já em relação ao sintagma “*celerisque uentos / blandum*” – afável (retomando Orfeu) os ventos velozes [conduz], grosso modo – que é vertido em português por “e os ventos desenvoltos”, nota-se a modalização do adjetivo “*blandum*”, que é transformado no advérbio “brandamente” e é deslocado para o sintagma seguinte na tradução. Em minha tradução, optei por mantê-lo no sintagma original por haver uma marca limítrofe gerada pela conjunção “*et*” – que reforça que Orfeu “também” era afável em conduzir os ventos e as árvores. O sintagma final da estrofe “*auritas fidibus canoris / ducere quercus?*” é traduzido quase que literalmente em “e co’as cordas / canoras, convidava brandamente / os auritos carvalhos?”, exceto pela modalização da forma verbal “*ducere*” – conduzir<sup>465</sup>, literalmente – que é vertido pela forma convidava.

Em relação à quarta estrofe, observo que Filinto desloca a palavra “*laudibus*” para o verso 13 – enquanto no original ela aparece no seguinte – para compor o sintagma com “*solitis*”, que é traduzida por louvores usados, clarificando o texto, assim como a tradução de “*parentis*” – do pai, em Genitivo, que é vertido por “Jove” – que Horácio usa para aludir a Júpiter. Em seguida ele propõe uma inversão atraindo para o verso quatorze na tradução o verso quinze no original. Ele suprime a anáfora presente na repetição do pronome interrogativo “*qui*” presente nos versos quatorze e quinze mencionando-o em português apenas uma vez. O sintagma “*uariis / horis*” é traduzido por “variando os tempos”; o poeta transformou o adjetivo “*uarius*” no substantivo verbal “variando” e traduziu a palavra “*hora*” por tempo, quando no contexto ela pode significar também as estações do ano – quarto<sup>466</sup> sentido possível.

Na quinta estrofe, observo a omissão de “*unde*” na tradução e conseqüentemente o apagamento desta anáfora, pois a ocorrência anterior no quinto verso do original também foi omitida. Noto ainda que a tradução do texto horaciano segue de perto o original e que houve uma alteração para promover a racionalização em português: o deslocamento do nome “*Pallas*” do adônico – vigésimo verso – para o hendecassílabo – vertido no decassílabo. Isso fez com que o poeta, na tradução, aproximasse num sintagma “*proximos honores*”, que verteu bem por “imediatas honras”.

Na sexta estrofe, constato o deslocamento do sintagma “*proeliis audax*”, que entendo como um aposto de “*Pallas*”. Filinto o entende e traduz, ligando-o a Baco, por “afouto em lides”. A tradução do trecho segue de perto o original, destacando-se a escolha feita para “*metuende*”, forma de gerundivo do verbo “*metuere*”, que é traduzida por “para temido” e a

<sup>465</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 396).

<sup>466</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 558).

alteração do singular para o plural, no sintagma “*certa / sagitta*” – formas de Ablativo singular –, que foi traduzido por “pelas certeiras flechas”.

Na sétima estrofe, observo o alongamento do sintagma “*hunc equis*”, que entendo se referir a Castor e que Filinto traduz por “bizarro Cavaleiro este”, quando, na verdade, ele se encontra no seguinte “*illum superare pugnīs / nobilem*”. Este sintagma, que se refere a Pólux, é condensado pelo poeta em “aquele destro Atleta”, com o apagamento do adjetivo “*nobilem*” e a condensação de “*superare pugnīs*” em “Atleta”. Em relação ao último sintagma “*quorum simul alba nautis / stella refulsit*”, noto o apagamento do pronome relativo “*quorum*”, que retomaria os Gêmeos de Leda, na tradução “Apenas brilha / sua alva estrela dos Nautas”, e a mudança da função sintática da palavra “*nautis*” do original, que leio como forma de Dativo plural, e que é traduzida como forma de Genitivo plural, em “dos Nautas”.

Na oitava estrofe, constato que na tradução Filinto desloca o sintagma “*agitatus umor*” para o início do verso, ao vertê-lo por “A água alv’rotada”, para moldá-lo à ordem do pensamento em português. No trigésimo verso, observo o esforço de se manter fiel ao original, com a alteração da palavra “*nubes*” – nuvens de chuva – por “negrumes”, mantendo quatro sons presentes em latim – /n/, /u/, /e/, /s/. O poeta desloca a oração “*quod sic uoluerit*”, um aposto do adjetivo “*minax*” do trigésimo primeiro para o trigésimo segundo verso, traduzindo-a por uma oração parentética – (Que assim o eles quiseram) – encerrando o hexassílabo.

Na nona estrofe, o sintagma “*post hos*”, que retoma os heróis citados anteriormente abre o verso trinta e três na tradução – “traz quem” – e observa-se o apagamento do advérbio “*prius*” – que já aparecera no verso 13 no original. Além disso, os três heróis lendários citados por Horácio, Rômulo, [Numa] Pompílio e Tarquínio têm sua posição deslocada no interior dos versos para que se mantenha a ordem do português. Filinto optou por trocar o nome de Pompílio por seu prenome Numa – opção que adotei em minha tradução, por questão métrica/rítmica –, assim como o sentido da palavra “*fascēs*”, que ele escolheu traduzir por “varas”.

Houve a manutenção parcial da disjunção aberta pela conjunção “*an*”, presente sempre no mesmo ponto do hendecassílabo do original, entre os versos trinta e três e trinta e cinco. Em relação ao sintagma “*Catonis / nobile letum*”, o poeta preferiu traduzir por “a morte / briosa do Uticense”. A escolha do adjetivo “briosa” se deu para ressaltar o caráter empenhado<sup>467</sup> da figura histórica de Catão de Útica. Este é mencionado pelo epíteto

---

<sup>467</sup> Cf. AULETE (2011, p. 242).

“Uticense”, que se refere ao seu local de suicídio, Útica, quando César venceu a guerra civil contra Pompeu.

Na décima estrofe, há um esforço de racionalização, quando Filinto atrai para o trigésimo sétimo verso o sintagma presente no trigésimo nono “*gratus insigni referem Camena*”, que é traduzido por “Narrarei grato, com insigne Tuba”. Em relação às escolhas do trigésimo sétimo verso na tradução, estranho a tradução de “*Camena*”, Musa, por “Tuba”, que deve ter sido operada por razões de ordem métrica. Nos versos trigésimo oitavo e trigésimo nono, há uma reordenação dos sintagmas do original para clarificar o sentido em português.

Clarificadora é a substituição no sintagma – formas de Ablativo singular do participio presente do verbo “*superare*” e do adjetivo “*poenus*” – constituída em “*superante Poeno*”, isto é, “que supera o Fenício” – por “assoberta<sup>468</sup> Aníbal”, pois Horácio usa um adjetivo gentílico para se referir ao general cartaginês, não o seu nome diretamente. Encerra Filinto o hexassílabo desta estrofe, atraindo o nome do próximo personagem histórico do catálogo horaciano, Curião, que só é mencionado no quadragésimo primeiro verso no original.

Na décima primeira estrofe, há o *enjambement* estabelecido entre o quadragésimo primeiro verso e o anterior devido ao deslocamento da palavra Curião. O sintagma “*utilem bello*” – útil para a guerra, grosso modo –, que entendo referir-se apenas a Curião, é traduzido por Filinto como “(bons na guerra)”, com a referência estendida a Fabrício. A alusão a Camilo, exata em Horácio, na tradução fica vaga devido ao plural usado pelo poeta.

A personagem histórica é uma figura lendária do início da república, não a família inteira. A tradução de “*tulit*”, forma do verbo “*ferre*”, em Filinto se constitui em “do chão (...) os ergueu” e em nota a essa passagem, o poeta alude ao costume dos romanos de reconhecer o filho recém-nascido ao erguê-lo do chão. Creio que devido à silepse de número – *tulerunt* ao invés de *tulit* – a pobreza cruel – austera em Filinto – e a defesa das terras – avita herança em Filinto – dos avós, isto é, da pátria foram as causas que os fizeram abraçar a guerra.

A tradução da décima segunda estrofe segue de perto – quase sem alterações para racionalizar ou clarificar o texto de chegada – o original e é das mais belas realizações de Filinto nesse poema. A tradução da décima terceira estrofe apresenta alguns processos de clarificação. A palavra “*fatis*” – forma de Ablativo plural de *fatum*, destino – é traduzida como se fosse sujeito de “*data*”, quando na verdade não é. Se a oração contida entre os versos quinquagésimo e quinquagésimo primeiro fosse reescrita na ordem do português, o produto seria algo como “*cura data tibi fatis Caesaris magni*” – literalmente “o cuidado confiado a ti

---

<sup>468</sup> Entendo essa forma não dicionarizada como uma variante de assoberba.

dos destinos do grande César” – que é bem diferente de “os Fados te incumbiram / velar o Grande César”, contudo, semanticamente a escolha do poeta se justifica.

Nas escolhas assumidas, Filinto reordenou a sintaxe latina para “clarificar” o sentido em português, construindo outro enunciado, pois a forma do particípio passado latino “*data*” foi transformada no verbo “incumbir”, enquanto o substantivo “*cura*” se tornou o verbo “velar”. A ambiguidade presente no original em “*tu secundo / Caesare regnes*” – tu reines segundo César –, em que se sobrepõem a figura do pai dos deuses e do *princeps*, é clarificada por Filinto quando ele traduz a mesma passagem por “Reina, e César / seja segundo Jove”. Filinto entende que o principado de Otaviano só se sustentará, se ele permanecer submisso a Júpiter.

A tradução da décima quarta estrofe segue o original e destaca-se a escolha do poeta por traduzir o sintagma “*Orientis orae*” por “dos berços da Aurora”, respeitando o fenômeno natural do nascer do sol, que se dá no oriente. Na última estrofe, Filinto apaga a repetição do pronome “*tu*”, com a variante “*te*” – outra ocorrência de anáfora – mas mantém a ambiguidade pretendida por Horácio no original. Em sua tradução, o poeta altera a concordância do adjetivo “*aequus*” que se dá com “*minor*”, construindo uma oração condicional, a partir da introdução da conjunção “se” em português, inexistente no original. Creio que a referência às ocorrências de “*tu*” nos versos cinquenta e oito e cinquenta e nove esteja relacionada a Júpiter. Por fim, o sentido do sintagma “*castis lucis*” – vertido por “incastos bosques” – se trunca na tradução, devido à ambiguidade gerada pela não marcação em português do Ablativo plural.

### 3.5.2 Ode 1.13

Prosseguirei, agora, rumo à leitura da ode 1.13 de Horácio (2004, p. 48-50):

1.13

Cūm tū, Lŷdĭā, Tēlēphĭ  
 cēruĭcēm rōsēām, || cērēā Tēlēphĭ  
 laūdās brācchĭā, uā, mēum  
 fēruēns dĭffĭcĭlĭ || bĭlĕ tūmēt iēcūr.  
 5 Tūnc nēc mēns mĭhĭ nēc cōlōr  
 cērtā sēdē mānēt, || ūmōr ēt ĩn gēnās  
 fūrtĭm lābĭtūr, ārgūēns  
 quām lēntĭs pēnĭtūs || mācērēr ĩgnĭbūs.  
 Ūrōr, seū tĭbĭ cāndĭdōs  
 10 tūrpārūnt ūmērōs || ĩnmōdĭcā mērō  
 rĭxā, sĭuē pūēr fūrēns  
 ĩnrēssĭt mēmōrēm || dēntĕ lābrĭs nōtām.  
 Nōn, sĭ mē sātĭs aūdĭās,



spērēs pērpētūm || dūlcīā bārbārē  
 15 lāedēntem ōscūlā, quā Vēnūs  
 quīntā pārtē sūi || nēctāris īmbūit.  
 Fēlicēs tēr ēt āmpliūs  
 quōs īnrūptā tēnēt || cōpūlā nēc mālīs  
 dīuōlsūs quērīmōnīs  
 20 sūprēmā cītūūs || sōluēt āmōr dīē.

Para elaborar a tradução oferecida a seguir, experimentei transmetrizar o dístico horaciano formado por um verso glicônico<sup>469</sup> e um asclepiadeu menor<sup>470</sup>, vertendo os glicônicos em octossílabos, marcados na 3ª, 6ª e 8ª sílabas – tentando reproduzir o acento das fortes do metro latino –, e em relação ao asclepiadeu menor a opção recaiu sobre o dodecassílabo:

1.13

Ó Lydia, quando tu de Télefo  
 Rósea cerviz, os de Télefo brônzeos braços  
 Louvas, ai, com difícil bile  
 Meu coração (deixas) em férvidos (calores).  
 5 Nem juízo, nem cor, então,  
 Me persevera em sítio fixo e clandestinas  
 Para a face deslizam lágrimas,  
 Ao afirmar, quão lentas chamas me consomem.  
 Se alvos membros te tocam, ardo,  
 10 (Mesmo) do vinho as desavenças desbragadas,  
 Ou se o jovem fora de si  
 Em lábios leves, cunhou nódoa lembrada.  
 Não lhe esperes, se tu me ouvires  
 Bem, tal constância – ferozmente por afagos  
 15 Doces – mordiscada, que Vênus  
 na quintessência de seu mel teria banhado.  
 Vezes três e felizes mais,  
 Os que mantêm laço perpétuo nem por más  
 Zangas sejam distanciados,  
 20 Nem nó d'amor parta veloz no final dia<sup>471</sup>.

<sup>469</sup> O esquema do glicônico é - - - - - .

<sup>470</sup> O esquema do asclepiadeu menor é - - - - - | - - - - - .

<sup>471</sup> Outra tentativa de tradução da mesma ode se enveredou pelo dístico em português, formado pela junção de um decassílabo a um dodecassílabo e eis o resultado (mais antigo):

Quando, Lídia, os braços delicados  
 e o colo róseo, ai, de Télefo elogias  
 meu coração doído, com penosa  
 intumesce tristeza. Então, nem a mente  
 5 nem a cor em lugar certo me esperam  
 pois para as faces furtivamente deslizam  
 lágrimas, declarando por completo  
 que eu seja, por calores brandos, consumido.  
 Me abraço, quer as brigas desmedidas  
 10 os alvos ombros te desfaçam, quer um jovem  
 ardente com os dentes em teus lábios  
 Uma memória conhecida grave. Se bem  
 me ouvires, não selvagememente esperes

No dístico asclepiadeu quarto – formado entre o verso glicônico e o asclepiadeu menor –, há um eu que poderia ser pareado com os dos poemas amorosos de Catulo, mas pelo ângulo oposto ao vértice. Em Catulo, existe um eu lírico nos diversos estágios do relacionamento amoroso, como o início enamorado, ilustrado pelo poema 2<sup>472</sup>, ou o desespero e o ciúme desbragado do amante rejeitado e sua língua maledicente, como ilustram os poemas 58<sup>473</sup> e 60<sup>474</sup>. Horácio segue a trilha oposta, rejeitando as bagatelas cotidianas do relacionamento amoroso incorporadas por Catulo à poesia lírica latina, embora ambos bebam da mesma fonte.

Nisbet e Hubbar (2001, p. 169) anotam que nessa ode há a imitação do fragmento de Safo – preservado no *De sublime* de Longino – em que a poeta helênica descreve os sintomas que o amor causa no estado emocional do seu eu poético. Esta tópica foi imitada por Catulo na terceira estância do poema 51 – “mas torpece-me a língua e leve os membros / uma chama percorre e de seu som / os ouvidos tintinam, gêmea noite / cega-me os olhos” (Cf. CATULO, 1996, p. 102) – e é encontrada na literatura alexandrina. De acordo com os classicistas britânicos, além de falar de si mesmo, o eu lírico pode falar da indiferença de outra pessoa aos seus sentimentos, por isso, eles afirmam acerca de Horácio que ele “(...) conflates these two

curar uma ferida constante com beijos  
 15 doces, que banhou Vênus com a quinta  
 parte de seu mel. São felizes muitas vezes  
 e mais os que a união firme mantém  
 e nem com desavenças terríveis, o amor  
 dilacerado mais rapidamente  
 20 no derradeiro alvorecer desataria.

<sup>472</sup> “*Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere, / quoi primum digitum dare adpetenti / et acris solet incitare morsus, / cum desiderio meo nitenti / carum nescio quid lubet iocari / et solacium sui doloris, / credo, ut tum grauis acquiescat ardor: / tecum ludere sicut ipsa posse / et tristis animi leuare curas / tam gratum est mihi quam ferunt puellae / pernici aureolum fuisse malum, / quod zonam soluit diu ligatam.*”, isto é, “Pássaro, delícias da minha amiga – / com quem brincar e ter no colo, a quem / no ataque dar a ponta dos dedinhos / e acres dentadas incitar costuma / quando lhe apraz ao meu desejo ardente / um capricho, um gracejo preparar, / não sei qual, um consolo à sua dor, / creio, para acalmar o ardor assim – / ah poder eu também brincar contigo / e tristes aflições tirar do peito / é tão bom para mim quanto à menina / veloz se diz que foi a maçã de ouro / que o cinto atado há muito enfim soltou.” (CATULO, 1996, p. 67-70 [tradução de J. A. O. NETO]).

<sup>473</sup> “*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, / illa Lesbia, quam Catullus unam / plus quam se atque suos amauit omnes, / nunc in quadriuis et angiportis / glubit magnanimi Remi nepotes.*”, isto é, “Célio: nossa Lésbia, aquela tal Lésbia, / Lésbia, aquela, única que Catulo / amou mais que a si e todos os seus, / agora nos becos e encruzilhadas / descasca os filhos de Remo magnânimo.” (CATULO, 1996, p. 104 [tradução de J. A. O. NETO]).

<sup>474</sup> “*Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte / tam mente dura procreauit ac taetra, / ut supplicis vocem in nouissimo casu / contemptam haberes, a nimis fero corde?*”, isto é, “Acaso uma leoa das montanhas Líbias, / ou Cila, que tem cães que ladram nas virilhas / te gerou de alma assim tão dura e tão medonha, / que à voz de quem, nas últimas, suplica dás / só teu desprezo, ah insensato coração!?” (CATULO, 1996, p. 105 [tradução de J. A. O. NETO]).

approaches: he purports to be writing about himself (like Sappho), but he also uses words like *arguens*, which suggest rather an outside observer<sup>475</sup>.

Na ode 1.13, devido à adoção do dístico, constata-se um movimento de contenção e distensão discursiva. Nos glicônios há a contenção das sensações – as recomendações à Lídia, as manifestações do seu módico ciúme – do eu que se prolongam em enjabement nos asclepiadeus, distantes dos arroubos de Catulo. A fagulha que desperta a rivalidade no eu é constituída pelos elogios que ele ouve a amada – isso fica evidenciado na escolha do pronome *tu*, com valor enfático – fazer de Télefo, um homem mais jovem, cuja beleza – centrada nas imagens dos braços delicados e do colo róseo – um homem maduro não pode equiparar. Impotente frente ao frescor da juventude, só resta ao eu lírico chorar, enquanto calores de amor o consomem.

De acordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 170-178), algumas escolhas lexicais são dignas de nota. O uso da interjeição “*uae*” dá ao poema um tom coloquial. Esse tom é reforçado pelo uso da palavra “*bile*”. A adoção desta reforça uma visão comum na Antiguidade de que os distúrbios emocionais seriam provenientes de mau funcionamento da bÍlis. O adjetivo “*lentis*” dá a ideia de que o mau de amor consome o eu lírico aos poucos. O adjetivo “*suprema*”, presente no último verso, se refere ao dia da morte e as palavras dispostas nele são simples e francas, dando ao conjunto um tom refinado<sup>476</sup>.

Reconhecendo que a reação da amada pode ser fruto das desavenças entre os dois, o eu se abraça e compreende que Lídia ceder às investidas de um homem mais jovem – e ousado, deixa marcas na amante – se tornou uma estratégia eficaz para colocá-lo em xeque. Por isso, o eu recomenda à amada que não busque curar a ferida em seu coração com beijos banhados com a quinta essência de Vênus, pois eles fornecem uma cura passageira.

Só alcançam a felicidade – “*felices ter et amplius / quos irrupta tenet copula nec malis / diuulsus querimoniis*” – os amantes que perseveraram apesar das desavenças – manifestação de uma postura típica da filosofia estóica – e não abrem mão da união, mostrando um comprometimento maduro. Essa postura estóica se aproxima da que Catulo demonstra no poema 109: “*ut liceat nobis tota perducere uita / aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*”, traduzidos por João Angelo Oliva Neto nestes termos: “e que nos seja dado, a vida inteira, sempre / este pacto viver de amor sagrado”.

---

<sup>475</sup> “combina essas duas abordagens: ele pretende escrever sobre si mesmo (como Safo), mas ele também usa palavras como *arguens* (que declara, declarando), o que sugere um observador externo” [grifo dos autores; tradução e inserção minhas].

<sup>476</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 178).

Apresentarei a tradução de Filinto – presente no Volume III das *Obras Completas* – com a manutenção de suas notas, tal como ele o fizera:

1.13  
Quando de Télefo o rosado colo  
Louvas, oh Lídia, e os níveos<sup>477</sup> braços louvas,  
Ai! Que as entranhas férvidas me empolam  
Com assanhadas iras.

5 Nem juízo me para então, nem cores,  
Em seu fixo lugar; chove-me a furto  
Pranto nas faces, delatando o quanto  
Me gastam lentos fogos.

Ardo, se os alvos membros, te magoaram  
10 Rixas, que imoderado causa o Vinho;  
Ardo, se o Moço<sup>478</sup>, em fúria, nos teus lábios  
Ferrou lembrada nódoa.

Se bem me crês, não tenhas por constante  
Quem tão bárbaro insulta os doces beijos,  
15 Que Vénus embebeu na quinta essência  
De seu subido néctar.

Oh três vezes, e mais, afortunados  
Os que o laço não soltam, nem Cupido  
Por maus arrufos, antes da hora extrema,  
20 Despegado, os desune<sup>479</sup>.  
(FILINTO ELÍSIO, 1999, p. 184.)

Filinto acomoda sua tradução transmetrizando o dístico – glicônico e asclepiadeu menor – de Horácio em português na estrofe sáfica – possivelmente para homenagear o poema 51 de Catulo, em que dialoga intertextualmente com Safo. Esta é uma das formas métricas disponíveis de acordo com os preceitos retóricos do século XVIII e cuja presença é abundante na poesia autoral de Francisco Manoel. O poeta em sua tradução promove um processo de condensação da forma do original, reduzindo dez sílabas das duzentas do original, em cento e noventa na tradução. Mas isso ainda diz muito pouco a respeito da escolha eleita por Francisco Manoel.

Sei que o verso glicônico tem uma estrutura que se assenta na organização de sílabas nesse arranjo rítmico (e temporal) - - - ~ ~ ~ - - ~, logo – lembrando a noção de acento tônico<sup>480</sup> postulado para as sílabas do léxico do latim –, haveria no primeiro verso o seguinte arranjo:

<sup>477</sup> Ou *céreos*; o que se pode entender, ou já pela alvura, ou já pelo torneado. Entre nós era usado dizer – *parece feito de cera*. [nota do autor, p. 184. (Vol. III)]

<sup>478</sup> Télefo. [nota do autor, p. 184. (Vol. III)]

<sup>479</sup> Podia-se traduzir mais fielmente esta última estrofe; mas certa voz gritava – *Parce piis auribus*. [nota do autor, p. 184. (Vol. III)]

<sup>480</sup> Cf. CART et al. (1986, p. 8).

*Cum tu Lydia, Telephi*. A possibilidade de traduzi-lo pelo octossílabo<sup>481</sup> português, seja com arranjo das tônicas marcadas na 1ª, 3ª, 5ª e 8ª, ou com o arranjo marcado na 2ª, 4ª, 6ª e 8ª, se mostra um entrave.

Creio que, ciente do entrave gerado pelos arranjos rítmicos do octossílabo luso, ainda mais se fosse unido em dístico a um alexandrino ou um dodecassílabo – versos estranhos para os padrões poéticos e retóricos em voga no momento –, Filinto se viu obrigado a optar pelo decassílabo – mesclando os dois ritmos possíveis para ele –, unido a um hexassílabo na estrofe sáfica portuguesa, abandonando, conseqüentemente, a forma do dístico horaciano.

A cada estrofe da tradução filintiana correspondem quatro versos do dístico do original. A primeira estrofe – que corresponde aos versos de um a quatro do original – apresenta a inversão de sintagmas do original para clarificar o sentido no texto de chegada. No primeiro verso “Quando de Télefo o rosado colo” há a reorganização do original em nome da construção do sentido em português. Seria como se o original fosse reorganizado da seguinte forma: “*Cum Telephi ceruicem roseam*”, com o deslocamento do sintagma “*tu, Lydia*” para outro verso e a atração da primeira metade do asclepiadeu para o primeiro verso “*ceruicem roseam*”. Na impossibilidade de manter o sentido produzido pelo ritmo no original, o tradutor substitui o ritmo alheio por um conhecido na língua de chegada. Note-se o apagamento do pronome enfático “*tu*” do verso 1 no original, que não é recuperado na tradução.

Em relação ao verso dois da tradução “Louvas, oh Lídia, e os níveos braços louvas”, haveria a reordenação do original da seguinte forma: “*laudas, Lydia, cerea bracchia laudas*”. Nota-se a atração de “*laudas bracchia*” para o segundo verso, a justaposição do vocativo “*Lydia*” do primeiro verso, agora encaixado, e a repetição desnecessária de “*laudas*”. No terceiro verso “Ai! Que as entranhas férvidas me empolam”, o que se mantém do terceiro verso do original é a interjeição “*uae*” e o restante do verso o tradutor fez equivaler a “*feruens tumet iecur meum*”. O hexassílabo que fecha a estrofe “com assanhadas iras” provém de “*difficili bile*”.

Os procedimentos associados para a clarificação de reordenação da cadeia de sentido do original em função da língua de chegada, a substituição de uma cadeia rítmica por outra e o alongamento de certos sintagmas são os recursos manipulados pelo tradutor, além dos seus expedientes habituais. Na segunda estrofe da tradução, que corresponde aos versos de cinco a oito do original, há a perífrase “em seu fixo lugar” utilizada para alongar a forma de “*certa*

---

<sup>481</sup> Cf. CUNHA (2010, p. 402)

*sede*”. O advérbio “*penitus*” – profundamente – foi suprimido na tradução. O verbo “*labitur*” é traduzido por “chover”, acentuando a carga emocional das lágrimas do eu de tristeza.

A terceira estrofe – correspondente aos versos de nove a doze do original – apresenta a anáfora do verbo “arder”, equivalente a “uror”, que ocorre nos versos nove e onze. A escolha de “rixas”, que abre o décimo verso português, reflete o gosto do tradutor de manter os termos mais próximos ao original. O adjetivo “*inmodicae*”, que concorda com “*rixae*”, é traduzido numa perífrase que propõe outro sentido, formando o sintagma formado com “mero”, resultando em “que imoderado causa o vinho”, que seria fruto da seguinte leitura “*rixae, inmodico mero*”. Esta leitura dista da que propõe Horácio ao compor “*inmodicae mero rixae*”, grosso modo, rixas desbragadas pelo vinho.

Na quarta estrofe – versos treze a dezesseis do original – nota-se na tradução, a passagem de uma classe gramatical a outra, como o particípio presente “*laedentem*”, se torna o verbo “insulta”. O mesmo acontece com o advérbio “*barbare*”, que se transforma no adjetivo “bárbaro”. No hexassílabo, há o acréscimo do adjetivo “subido”, ligado a néctar, que não possui paralelo no texto de partida. Na última estrofe – versos dezessete a vinte – nota-se o acréscimo aumentador do substantivo “Cupido”, sem paralelo no original. Mantendo o estilo, o autor conseguiu transcriber a forma do original, dando-lhe uma feição vernácula prevista dentro do rol de fôrmas que Horácio prescreveu para o gênero.

### 3.5.3 Ode 4.2

Prosseguirei à leitura da ode 4.2 de Horácio (2004, p. 220-224):

4.2

Pīndārūm quīsquīs stūdet̄ æmulārī,  
Iūllē, cērātīs ōpē Dædalēā  
nītītūr pīnnīs, ūtrēō dātūrūs  
nōmīnā pōntō.

5 Mōntē dēcūrrēns uēlūt̄ āmnīs, īmbrēs  
quēm sūpēr nōtās ālūērē rīpās,  
fēruēt̄ īmmēnsūsquē rūīt̄ prōfūdō  
Pīndārūs ōrē,

laūrēā dōnāndūs Āpōllīnārī,  
10 seū pēr aūdācīs nōuā dīthýrāmbōs  
uērbā dēuōluīt̄ nūmērīsquē fērtūr  
lēgē sōlūtīs,

seū dēōs rēgēsquē cānīt̄, dēōrūm  
sānguīnēm, pēr quōs cēcīdērē iūstā

15 mōrtē Cēntaurī, cēcīdīt trēmēndā  
flāmmā Chīmærx,

sīuē quōs Ēlēā dōmūm rēdūcīt  
pālmā cælēstīs pūgīlēmue, equōmuē  
dīcīt ēt cēntūm pōtīōrē sīgnīs  
20 mūnērē dōnāt,

flēbīlī spōnsā iūuēnēmuē rāptūm  
plōrāt ēt uīrīs ānīmūmquē mōrēs(que<sup>482</sup>)  
aūrēōs ēdūcīt īn āstrā nīgrō(que)  
īnuīdēt Ōrcō.

25 Mūltā Dīrcæūm lēuāt aūrā cŷcnūm,  
tēndīt, Āntōnī, quōtīēns īn āltōs  
nūbīūm trāctūs; ēgo, āpīs Mātīnæ  
mōrē mōdōquē

grātā cārpēntīs thŷmā pēr lābōrēm  
30 plūrīmūm cīrcā nēmūs ūuīdīquē  
Tībūrīs rīpās ōpērōsā pāruūs  
cārmīnā fīngō.

Cōncīnēs māiōrē pōētā plēctrō  
Cæsārēm, quāndōquē trāhēt fērōcīs  
35 pēr sācrūm cliūūm mērītā dēcōrūs  
frōndē Sŷgāmrōs,

quō nīhīl māiūs mēlīusuē tērrīs  
fātā dōnāuērē bōnīquē dīuī  
nēc dābūnt, quāmuīs rēdēānt īn aūrūm  
40 tēmpōrā prīscūm.

Cōncīnēs lāētōsquē dīēs ēt ūrbīs  
pūblicūm lūdūm sūpēr īmpētrātō  
fōrtīs Aūgūstī rēdītū fōrūmquē  
lītībūs ōrbūm.

45 Tūm mēæ, sī quīd lōquār aūdīēndūm,  
uōcīs āccēdēt bōnā pārs, ēt: “Ō sōl  
pūlchēr, ō laūdāndē!” cānām rēcēptō  
Cæsārē felīx;

tūquē, dūm prōcēdīs, “īō Trīūmphē!”  
50 nōn sēmēl dīcēmūs, “īō Trīūmphē!”  
cīuītās ōmnīs, dābīmūsquē dīuīs  
tūrā bēnīgnīs.

Tē dēcēm taūrī tōtīdēmquē uāccæ,  
mē tēnēr sōluēt ūtūlūs, rēlīctā  
55 mātērē quī lārgīs iūuēnēscīt hērbīs  
īn mēā uōtā,

<sup>482</sup> A vogal da conjunção enclítica *-que* elide-se em *enjambement* métrico com a vogal inicial do verso seguinte e o mesmo ocorre no verso 23.

frōntē cūruātōs ĩmītātūs ĩgnīs  
 tērtiūm lūnāe rēfērētīs ōrtūm,  
 quā nōtām dūxīt, nīuēūs uīdērī,  
 60 cētērā fūluūs.

A tradução versificada da estrofe horaciana – outro exemplo de estrofe sáfica – fiz a partir do que já fizera na ode 1.12, quando escolhi unir aos três decassílabos um pentassílabo. Eis o resultado:

Com Píndaro quem ouse competir,  
 Julo<sup>483</sup>, com asas céreas, em dedálea  
 arte, há de voar e de nomear  
 cristalino mar.

5 Como do monte o rio rola, as chuvas  
 Que acima das antigas margens banha,  
 Píndaro majestoso ferve e extrai  
 Da profunda voz,

Co' o louro apolinar, que há de ser dado,  
 10 Ou pelos ditirambos atrevidos,  
 Novos verbos rolou e da lei é levado  
 Por livres cadências,

Ou deuses e reis canta, divo sangue,  
 Pelos quais os Centauros<sup>484</sup> são feridos  
 15 Com justa morte; extinguiu-se a chama  
 Da mortal Quimera<sup>485</sup>,

Ou quem palma celeste Eléa recolhe  
 À casa, boxador ou boleeiro,  
 Diga e com melhor graça dom conceda  
 20 Que cento de estátuas,

À noiva aflita o arrebatado noivo  
 Chora e forças, valor, áureo modo  
 Aos astros ele eleva, subtraindo  
 Do Averno sombrio.

25 Muitas auras elevam Dirceu cisne,

<sup>483</sup> Julo Antônio (45-2 a. C.), filho do triúnviro Marco Antônio (83-30 a. C.), foi um famoso general e político romano [Cf. BOWDER, 1980, p. 31]. Casou-se com Cláudia Marcela, sobrinha de Augusto. Julo foi também amante de Júlia [Cf. BOWDER, 1980, p. 146-147], filha de Otávio com sua primeira esposa, Escríbônia. Quando se revelaram os diversos casos extraconjugais de Júlia, Julo Antônio se matou para fugir à desonra, enquanto a amante foi exilada pelo pai na ilha Pandatária.

<sup>484</sup> De acordo com Grimal (2000, p. 82), os centauros são monstros compósitos, parte humanos e parte cavalos. Possuem uma natureza selvagem e são antagonistas nos mitos de vários heróis, de ascendência divina como Hércules – filho de Zeus – e Teseu – que parte da tradição afirma ser filho de Egeu, parte, filho de Poseidon.

<sup>485</sup> De acordo com Grimal (2000, p. 402), a Quimera é uma criatura compósita, fruto da união de Tífon e da víbora Equidna. Ela possui cabeça de leão e cabra e a cauda é composta por uma serpente. A Quimera lança chamas terríveis de sua boca e foi criada pelo rei da Cária, Amisodores. Ióbates, rei da Lícia, principal vítima da pilhagem cometida pelo monstro, ordena a Belerofonte – filho de Poseidon – que a mate, feito conseguido com uma lança armada com ponta de bronze e o suporte de Pégaso.



Antônio, e a altas nuvens, muitas vezes,  
 Projetam-no; eu, abelha do Matina,  
 Nos modos e no uso,

Tomilhos gratos ao labor de quem  
 30 Colhe, muito ágil ao redor dos bosques,  
 De úmido regato às margens, humilde,  
 versos eu modelo.

Poeta, cantarás com plectro mor  
 César, quando trazer os indomáveis  
 35 – ornado co’ a c’roa digna – Sicambros,  
 Pelo sacro clivo;

De quem nada maior, melhor, às terras  
 Os destinos doaram e os bons deuses,  
 Não hão de dar, ainda que o tempo volte  
 40 Ao dourado prisco.

Tu cantarás alegres dias, jogos  
 Públicos da urbe, sobre a volta obtida  
 De Augusto forte, o privado fórum  
 De litigiantes.

45 Então – se o que direi for para ouvir –  
 De minha voz se juntará ao melhor:  
 “Oh sol belo, louvável!” feliz, canto  
 A Otávio acolhido;

“Oh triunfo!” tu diz enquanto marchas,  
 50 Só uma vez não diremos: “Oh triunfo!”  
 Mas a urbe toda, aos deuses benfazejos  
 Incensos daremos.

Tu pagarás dez touros, tantas vacas,  
 Eu um, deixado por mãe, tenro novilho,  
 55 Que apascenta nas relvas abundantes,  
 Para os votos meus,

Astros curvados imitou na frente,  
 De lua nova no céu em terço dia,  
 Que na marca nascida alva parece e  
 60 Ruivo no restante.

Passarei à leitura da ode horaciana. A ode 4.2 de Horácio é aberta com uma série de citações acerca da poesia de Píndaro, modelo que o venusino adota para compor boa parte das odes importantes<sup>486</sup> dos três primeiros livros das *Odes*. A primeira estância, devido à alusão ao mito de Dédalo e Ícaro – “*ceratis ope Daedalea / nititur pennis uitreo daturus / nomina ponto*” –, deixa entrever que empreender o esforço de imitar o estilo de Píndaro para

<sup>486</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 200).

competir, rivalizar – “*aemulari*” – com ele é tarefa árdua e destinada ao fracasso, tal como o voo de Ícaro. Há uma *recusatio* de Horácio em relação à empreitada, o que constitui um paradoxo, pois Píndaro é um modelo recorrente nos três livros das *Odes*.

A segunda estância se abre com a comparação de Píndaro ao rio que se origina do degelo das montanhas, caudaloso e que transborda as margens antigas, a partir do lavor poético do cisne tebano, que ferve e extrai da profunda voz as imagens que usa para compor o louvor das figuras por ele celebradas. Ao rio caudaloso que Píndaro é, Horácio, humilde, afirma “não se atrever” a pindarizar seu estilo, quando de fato o pindariza<sup>487</sup>, fato que reforça a leitura de Harrison (2007, p. 200) de uma postura paradoxal. Morgan (2010, p. 226), a partir da leitura que faz da forma métrica adotada por Horácio para dialogar com Píndaro, percebe que o venusino manifesta sua ironia típica, ponto que desenvolverei mais à frente.

Entre a terceira estância e a sexta, segue-se um catálogo de assuntos da poesia pindárica: a poesia báquica dos ditirambos (versos dez a doze), os feitos de reis semidivinos (versos quatorze a dezesseis) que destroem monstros e civilizam o mundo, os epinícios – poemas dedicados aos vencedores dos jogos esportivos – (versos dezessete a vinte) e os lamentos (versos vinte e um a vinte e quatro). Cada estância concentra um dos tópicos pindáricos, recordados por Horácio, que assume que “the high style and great topics of Pindar are not to him<sup>488</sup>”. Essa ideia é reforçada na sétima estância em que para se contrapor ao voo elevado do cisne Dirceu, Horácio elenca a imagem da abelha para caracterizar sua atividade poética humilde.

Como lembra Harrison, a abelha do monte Matina – verso vinte e sete –, a quem Horácio se compara, constitui a imagem escolhida pelo venusino para dar relevo à própria atividade poética, não pindárica, humilde. Entretanto, essa imagem constitui em Píndaro a representação da atividade do poeta, tal como aparece na *Pítica* 10, versos 53-54: “ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων / ἐπ’ ἄλλοτ’ ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον”, isto é, “for the bloom of my songs of praise flits from one theme to another, like a bee<sup>489</sup>”. Por isso, ao escolher a imagem pindárica da abelha para simbolizar sua poesia humilde, Horácio reforça a pretensa e “paradoxal” *recusatio*, anunciada já na primeira estância.

<sup>487</sup> Morgan (2010, p. 229-230) aponta, a partir da observação de Syndikus, que a “repetição das conjunções *siue/seu/-ue*” espelha procedimento análogo adotado por Píndaro (Cf. I. 7.3-15; Peã 9.13-20), assim como “o modo incaracterístico figurativo de expressão que Horácio adota e a elevação estilística alcançada pela acumulação de verbos sinônimos, denotando movimento rápido (5-11) ou as composições poéticas de Píndaro (13-24), todas reminiscências do estilo da lírica coral” [tradução minha].

<sup>488</sup> “o estilo elevado e os grandes tópicos de Píndaro não são para ele” (Cf. Harrison, 2007, p. 199 [tradução minha]).

<sup>489</sup> “para a flor de meus encômios esvoaçar de um tema a outro, como uma abelha” [tradução minha a partir da citação e tradução do grego feita por Harrison (2007, p. 200)].

A oitava estância marca uma transição no poema. As sete estâncias anteriores dedicadas a Píndaro, cuja técnica e estilo são “recusados”, aqui encontram o fechamento na ideia de que a abelha, Horácio, vaga ágil em meio à natureza. Como ela, que vaga leve, Horácio compõe seus versos e num exame detalhado dos livros do venusino, encontram-se os mesmos tópicos pindáricos que foram “recusados”.

Na nona estância, o sujeito da enunciação poética se dirige mais uma vez ao seu interlocutor, Julo Antônio, filho do triúviro Marco Antônio. Este é retomado pela palavra *poeta* – figura exortada pelo eu lírico – que cantará Augusto, quando ele trouxer a Roma, inimigos vencidos, como presa de guerra, em triunfo, com *maiore plectro*, isto é, no estilo épico. Harrison afirma o seguinte acerca da figura de Julo Antônio como interlocutor de Horácio nesta ode:

As I have argued more fully elsewhere, *maiore plectro* refers to epic here; Iullus Antonius is reported as the author of a twelve-book epic *Diomedea* (Ps-Acro on 4.2.33), and the suggestion that the phrase invites him to compose Pindaric lyric is surely excluded by the opening claim of this poem that anyone attempting to soar to Pindaric heights will crash like Icarus, after which such an invitation to a young noble and favourite of Augustus would hardly be taken as a compliment. Horace steps back from raising Augustus in Pindaric style (of which his *Odes* so far indicate that he is in fact thoroughly capable) to leave centre stage to the supposed poetic ambitions of the young Iullus to celebrate Augustus in the suitably lofty style of epic<sup>490</sup>. (HARRISON, 2007, p. 201-202).

Por isso, o que se apresenta entre a nona estância e a décima quinta, constitui um programa épico para o jovem e ambicioso Julo e ecoa de certa forma a construção do discurso de projeção<sup>491</sup> da figura de Augusto que se encontra na *Eneida* de Virgílio. O poema épico de Julo votado a Augusto versaria sobre as vitórias militares de seu protetor e dos escravos trazidos em desfile para Roma, o *princeps* visto como presente dos deuses a Roma, a paz na cidade sem disputas no fórum, o incenso votado aos deuses como sinal de agradecimento para a paz doméstica e os sacrifícios públicos de Julo e Horácio, em agradecimento pelo retorno seguro de Otávio, confirmariam o retorno à idade de ouro. Acerca da importância desse sacrifício, Harrison (2007, p. 203-204) afirma o seguinte, tomando por referência a opinião de Gregson Davis:

---

<sup>490</sup> Como discuti mais detalhadamente em outro lugar, o sintagma *maiore plectro* refere-se ao épico aqui; Julo Antônio é apresentado como o autor de um poema épico de doze livros *Diomedea* (Ps-Acro em 4.2.33), e a sugestão de que a frase o convida a compor a lírica pindárica é seguramente excluída pela reivindicação inicial deste poema de que qualquer um tentando voar para alturas pindáricas cairá como Ícaro, após o que como convite para um jovem nobre e favorito de Augusto dificilmente seria tomado como um elogio. Horácio retrocede de elevar Augusto em estilo pindárico (fato que suas *Odes* até agora indicam que ele é, de fato, completamente capaz) para deixar o centro do palco para as supostas ambições poéticas do jovem Julo para celebrar Augusto no estilo devidamente elevado da poesia épica [grifos do autor; tradução e inserções minhas].

<sup>491</sup> Cf. HARRISON (2007, p. 202-203).

As Gregson Davis has argued, the contrast between Iullus' epic praise and the more slender contribution of Horatian lyric is symbolically articulated in the contrast between their two sacrificial offerings. Iullus' sacrifice is epic in species, size, and gender distribution, recalling the twelve bull sacrificed to Poseidon at *Odyssey* 13.181-7 and the four bulls and four heifers sacrificed to the Nymphs at *Georgics* 4.538-40; it is even epic in expression, with *totidem* recalling the description of the epicized *suouetaurilia* at *Aeneid* 5.96-7 *caedit binas de more bidentis / totque sues, totidemque nigrantis terga iuencos*. Horace's sacrifice is modest but tasteful, the 'small sacrifice' which is a tradicional metaphor for the small but well-wrought poetical work since Callimachus; his choice of the calf may even pick up an apparently metapoetical 'small sacrifice' in Vergil's *Eclogues*. Thus in this ending we find the assertion of Horatian lyric as small and Callimachean as against the grander lyric of Pindar, as well as a symbolic repetition of the inclusion of the epic mode in this lyric poem and the consequent enrichment of this literary texture. This conclusion is also self-reflexive, for it is hard to see the beautifully marked sacrificial animal carefully nurtured by the poet himself as anything other than a *mise en abyme* or symbolic summary of this well-crafted poem<sup>492</sup>.

A par da recusa de rivalizar com seu modelo e do catálogo de gêneros que apresenta de Píndaro, de acordo com os alexandrinos elegeram na edição de seus poemas – ditirambos, hinos, epínícios, trenos – Morgan observa que essa recusa se manifesta também na escolha do metro empregado por Horácio: a estrofe sáfica. Quando Horácio afirma, entre os versos onze e doze, que Píndaro manipula sua poesia em *numerisque fertur / lege solutis*, isto é, em formas não reguladas, ao leitor da época deveria causar estranhamento encontrar um encômio a Píndaro veiculado numa forma regular como a estrofe sáfica. Morgan (2010, p. 227) afirma acerca disso: “Sapphics constitute not just any non-choral metrical scheme, but in terms of ethos, once the history and associations of the form are evoked, the polar opposite of Pindaric systems<sup>493</sup>”.

---

<sup>492</sup> Como argumentou Gregson Davis, o contraste entre o louvor épico de Julo e a contribuição mais delicada da lírica horaciana é simbolicamente articulado no contraste entre suas duas ofertas de sacrifício. O sacrifício de Julo é épico em espécie, tamanho e distribuição de gênero poético, lembrando os doze novilhos sacrificados a Poseidon na *Odisseia* 13.181-7 e os quatro touros e quatro novilhas sacrificados às ninfas nas *Geórgicas* 4.538-40; é mesmo épico na expressão, com *totidem* lembrando a descrição da *suouetaurilia* – sacrifício de uma porca, uma ovelha e um touro – epicizada na *Eneida* 5.96-7 *caedit binas de more bidentis / totque sues, totidemque nigrantis terga iuencos* – de costume, corta uma parrelha da ovelha / e tantos porcas e o couro de tantos novilhos negros. O sacrifício de Horácio é modesto, mas de bom gosto, o “pequeno sacrifício”, que é uma metáfora tradicional para o trabalho poético pequeno, mas bem feito desde Calímaco; sua escolha do bezerro pode até mesmo levantar um “pequeno sacrifício” aparentemente metapoético nos *Éclogas* de Virgílio. Assim, neste final, encontramos a afirmação da lírica horaciana como pequena e calimaqueana contra a lírica maior de Píndaro, bem como uma repetição simbólica da inclusão do modo épico neste poema lírico e o consequente enriquecimento desta textura literária. Esta conclusão também é auto reflexiva, pois é difícil ver o animal de sacrifício lindamente marcado, cuidadosamente nutrido pelo próprio poeta como qualquer coisa além de uma *mise en abyme* – narrativa em abismo – ou resumo simbólico deste poema bem trabalhado. [grifos do autor; traduções do inglês, do latim e do francês minhas, assim como as inserções para facilitar a leitura].

<sup>493</sup> “Os sáficos constituem não só um esquema métrico não coral, mas em termos de éthos, uma vez que a história e as associações desta forma são evocadas, o pólo contrário dos sistemas pindáricos” [tradução minha].

A escolha da estrofe sáfica esteticamente evoca uma impressão de humildade, pois, através dessa forma, Horácio reconhece a si mesmo como inferior e limitado<sup>494</sup> em relação a Julo e a Píndaro. Amparado em Peter Steinmetz, Morgan interpreta a ode 4.2 como uma manifestação da inadequação<sup>495</sup> técnica e métrica de Horácio frente a Julo, que regulariza numa estrutura repetitiva o *monte decurrens uelut amnis*, isto é, o rio caudaloso que desce da montanha que é Píndaro, recebido de forma fluente e descontínua.

Esse ponto de vista é sustentado por Morgan a partir da observação atenta das cesuras<sup>496</sup> do hendecassílabo sáfico, moldadas por Horácio, nos versos 7, 9, 13, 17, 23, 33, 34, 38, 41, 47, 49 e 50, sempre após a 6ª sílaba – fēruēt īmmēnsūsquē || rūīt prōfūdō. A regularização observada por Morgan seria um reflexo da prática literária helenística voltada para a leitura em oposição ao engenho do período arcaico e clássico, em que predominava a prática voltada para o contexto performático. Acerca disso, Morgan afirma que a estranheza da cesura em Horácio, levando-se em conta Píndaro como modelo recorrente “might thus also suggest the greater fluency (and concomitant grandeur) of a real performance, and the contrast between the literary and the oral, *ars* and *ingenium*, the post-Hellenistic and artificial Horace against the authentic Pindar, is undoubtedly an operative one in this poem<sup>497</sup>” (MORGAN, 2010, p. 231). Essa escolha levada a cabo por Horácio causaria estranhamento em leitores mais atentos e seria um dos indícios da ironia presente na escrita horaciana.

Em relação à segunda parte da ode, Morgan (2010, p. 233-237) apresenta leitura parecida com a de Harrison, anotando a presença forte e dissimulada de Calímaco, na escolha do tenro vitelo como oferenda sacrificial pelo retorno seguro de Augusto. Isso seria observável na escolha de uma forma lírica reduzida da ode, veiculada no metro humilde da estrofe sáfica, por sua vez unida à descrição minuciosa da estrela na testa do vitelo. A oposição entre o vitelo do sujeito da enunciação poética e o sacrifício épico de seu interlocutor, Julo, retoma sorrateiramente a oposição estabelecida na primeira parte entre o cisne tebano que voa para o cume das nuvens e a abelha venusina que não voa para além do

<sup>494</sup> Cf. MORGAN (2010, p. 227).

<sup>495</sup> Cf. MORGAN (2010, p. 228).

<sup>496</sup> Morgan ao fim de sua leitura dessa ode apresenta, também, como reflexo da manipulação da cesura do hendecassílabo sáfico empregada por Horácio, a possibilidade de o poema refletir a influência do verso quadrado – ou septenário trocaico –, isto é, o verso popular usado pelos soldados no retorno de seus comandantes para Roma. Ele sustenta isso a partir da presença da fórmula popular “*Oh sol / pulcher, oh laudande!*”, versos 46-47.

<sup>497</sup> “poderia, assim, sugerir também uma maior fluência (e concomitante grandeza) de uma performance real, e o contraste entre o literário e o oral, *ars* e *ingenium*, o pós-helenístico e artificial Horácio contra o autêntico Píndaro, é indubitavelmente uma chave operativa neste poema” [grifos do autor; tradução minha].

ambiente em que está inserida – e representa ela mesma a criação artística conduzida pela *ars*, técnica, consciente de suas limitações.

Prosseguirei rumo ao exame da tradução de Filinto que se encontra presente no Volume IV das *Obras Completas*:

4.2

Quem se abalança a competir com Píndaro,  
Forceja, oh Iulo, dar, com céreas asas  
Pelas Dedáleas artes trabalhadas,  
Nome ao mar cristalino,

5 Qual rio, da montanha despenhado,  
Co'a cheia assoberbou antigas margens,  
Assim Píndaro ferve, e na alta boca  
Sem termo se atropela.

Digno credor dos Apolíneos louros,  
10 Ou já, por atrevidos Ditirambos.  
Novos verbos devolva, e a rojo o levem  
Cadências de leis soltas;

Ou cante Deuses, Reis, Prole de Numes,  
Por quem com justa morte feneceram,  
15 Centauros, feneceu a flamejante  
Quimera assustadora;

Ou os que a palma Eléa endeusados  
Recolhe a Casa; ou Pugil, ou Cavalo  
Cante, e prende com dom de mais valia,  
20 Que centenas de státuas:

Ou carpa Jovem rapto<sup>498</sup> à Esposa flébil,  
Nele as forças, os brios, os costumes  
Das eras de ouro exalça até aos Austros,  
E ao negro Averno os rouba.

25 Robustos ares o erguem, quando, António<sup>499</sup>  
Se assoma às altas, enroladas nuvens,  
Esse Cisne Dirceu; rasteira Abelha  
Lidados versos teço,

À sua arte, e maneira delibando  
30 Pelas sarças, e ribas orvalhadas  
Do Tivoli, o tomilho recendente,  
Com ímproba fadiga.

Tu, Vate, cantarás com maior plectro  
A César quando os ásperos Sicambros  
35 Tirar bizarro, pelo sacro outeiro<sup>500</sup>

<sup>498</sup> A virgem *rapta* em tanto se embravece. – BARRETO, Liv. 2. Est. 10. [nota do autor, p. 71. (Vol. IV)]

<sup>499</sup> Júlio António, filho de Marco António triumvir. [nota do autor, p. 71. (Vol. IV)]

<sup>500</sup> Capitólio. [nota do autor, p. 72. (Vol. IV)]

Co'a merecida rama<sup>501</sup>.

Maiores, nem melhor que ele, nada ao Mundo  
 Deram os Fados, os bons Deuses deram,  
 Nem darão, por mais que inda os tempos volvam  
 40 Aos priscos séc'los de ouro.

Os dias festivos, públicos jogos  
 Cantará da Cidade, que dos Numes  
 Impetrou, que voltasse o forte Augusto;  
 E o Foro, ermo de pleitos.

45 Então (se é para ouvir-se o que eu discanto)  
 Da voz bom trato hei-de juntar à tua.  
 Cantarei – *Sol gentil, Sol de louvar-se*.  
 Feliz! Que houveste a César!

*Io triumpho!* Enquanto nos precedes,  
 50 Toda a Cidade iremos repetindo:  
*Io triumpho!* E dando incenso aos Deuses,  
 Connosco favoráveis.

Tu, com dez touros, e outras tantas vacas,  
 Cumprirás o teu voto; eu, c'um novilho  
 55 Tenro, que a Mãe largou, e em pastos amplos  
 Medra, para os meus votos,

Que, c'uma estrela branca, a testa esmalta,  
 Ruivo em todo o mais corpo, e imita os cornos  
 Da Lua, quando aponta refulgente,  
 60 Já de três dias nova.  
 (FILINTO ELÍSIO, 1999, p. 71-72.)

Em relação às escolhas tradutórias, afirmo que Filinto optou por transmetrizar a estrofe sáfica horaciana, tal como fizera antes, no seu equivalente em português, três decassílabos e um hexassílabo. Em relação à primeira estância, noto que Filinto insere o verbo “forceja” para clarificar a ideia presente no particípio futuro “*daturus*” – literalmente “havendo de dar” – do original. Ao arrastar o equivalente ao sentido de *daturus* para o segundo verso na tradução, o poeta luso clarifica a alusão feita por Horácio ao mito de Dédalo, que termina em desastre. O expediente da clarificação também é utilizado na tradução do sintagma “*ope Daedalea*”, que é alongado na perífrase “Pelos Dedáleas artes trabalhadas”, que traduz a ideia de adjunto adverbial no Ablativo, mas se estende para garantir a dimensão do decassílabo português.

Na segunda estância, o poeta opta por transformar o particípio presente “*decurrens*”, que concorda com “*amnis*”, no adjetivo “despenhado”. O substantivo “*imbres*”, cujo primeiro

<sup>501</sup> De louro. [nota do autor, p. 72. (Vol. IV)]

sentido é chuva<sup>502</sup>, se transforma em “cheia” na tradução. O sintagma no Ablativo “*ore profundo*”, se torna na tradução “na alta boca” e Saraiva (2000, p. 954) abona esse sintagma com a tradução de “Píndaro é uma torrente de poesia”. Entendo que a escolha de Filinto pelo adjetivo “alta” em português, para equivaler a “*profundus*” em latim, recaiu sobre o segundo sentido. Fechando esta estância, entende-se que o hexassílabo “Sem termo se atropela”, seria a tradução de “*immensusque ruit*”. Não traduz literalmente, antes obscurece o original.

Na terceira estância, Filinto traduz o adjetivo verbal passivo, o gerundivo “*donandus*”, que se refere a Píndaro, no Nominativo no verso oito, por “Digno credor”, em função da quantidade de sílabas necessárias para compor o decassílabo. O sintagma em Ablativo “*laurea Apollinari*”, singular, é pluralizado em “Apolíneos louros”. Outra escolha digna de atenção na tradução desta estrofe é que envolve o verbo “*deuoluit*”, pois Francisco Manoel o traduz literalmente por “devolva” em português, mas dele deve provir o complemento elencado para a forma “*fertur*” – na voz passiva latina – “a rojo”. A forma “*fertur*” é traduzida na voz ativa. Os outros sintagmas dessa estrofe são traduzidos de forma bem próxima ao original.

Na quarta estância, o poeta opta por evitar a redundância presente no original ao traduzir a forma de Genitivo Plural “*deorum*”, por “de Numes”, assim como “*sanguinem*”, que é vertido por “Prole”, para dar conta da estrutura do decassílabo luso. A forma de Nominativo Plural “*Centauri*” é transformada em Aposto na tradução, devido ao isolamento entre vírgulas, o que aponta uma reorganização da rede de significação. O mesmo fenômeno pode ser constatado no cotejo entre tradução e original em “a flamejante / Quimera assustadora”. O poeta transforma o substantivo latino “*flamma*” – forma de Nominativo Singular e que desempenha nessa pequena oração a função de sujeito – no adjetivo “flamejante” e o sintagma em Genitivo “*tremendae Quimerae*”, ligado a “*flamma*”, que em português é rearranjado como parte sujeito do verbo “feneceu”, que traduz “*cecidit*”.

Na quinta estância, observo dentre as escolhas de Filinto a tradução do adjetivo “*caelestis*”, por “endeusados” e seu deslocamento para o verso dezessete, a fim de clarificar o sentido do sintagma “*palma Elea*”, uma vez que esse prêmio era destinado aos vencedores dos jogos. Minha hipótese se confirma quando o poeta traduz o restante do verso vinte e oito “*pugilemue equomue*” por “ou Pugil, ou Cavalos”, literalizando o sentido das duas modalidades recortadas pelos étimos latinos, o pugilato e a corrida de carros puxados por cavalos. Além disso, Francisco Manoel traduz o verbo “*dicit*”, presente no verso dezenove por “cante” e insere o sintagma “de mais valia” para traduzir “*potiore*” – ligado por concordância

---

<sup>502</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 574).



a *munere* no Ablativo Singular –, clarificando o sentido do adjetivo comparativo, originado de *potis*.

Na sexta estância, Francisco Manoel, ao traduzir “*plorat*” por “carpa”, fez uma escolha bem acertada semanticamente. O adjetivo “*raptum*” é traduzido literalmente por “rpto”, ao invés de “rptado”, por conta da métrica, e o poeta justifica sua escolha em nota com base no João Franco Barreto fizera no século XVII ao traduzir a *Eneida* de Virgílio em português. O adjetivo “*aureos*” – que se encontra em concordância no Acusativo Plural com *mores* – é desdobrado na perífrase, com intenção clarificadora, “Das eras de ouro”. Devido à sonoridade, Filinto traduz a palavra “*astra*” – astros, estrelas – por “Austro<sup>503</sup>”, alterando a cadeia de sentido. Por conta da métrica, ele substitui a palavra no Ablativo Singular “*Orco*”, por “Averno”, um sinônimo próximo para designar as regiões infernais, onde habitavam as sombras dos mortos.

Na sétima estância, há uma reorganização deliberada da cadeia do sentido no original, para clarificar o sentido moldado no texto de chegada. O sintagma “*Multa aura*” – formas do Nominativo Singular – é pluralizado na tradução em “Robustos ares”, enquanto o outro sintagma do hendecassílabo sáfico “*Dircaeum cycnum*” é deslocado para o vigésimo sétimo verso em português, ganhando o reforço do pronome esse em “Esse Cisne Dirceu”, por conta da quantidade de sílabas necessária para garantir a estrutura do decassílabo heroico.

No vigésimo quinto verso da tradução, há a atração do Vocativo “*Antoni*”, acompanhando da conjunção subordinante “quando”, para compor uma oração subordinada adverbial temporal em “quando, Antônio, / se assoma às altas, enroladas nuvens” – cujo sujeito é justamente “Esse Cisne Dirceu”, na teia construída a partir do hipérbato, que em Filinto tem por meta latinizar o português – que traduz a princípio “*in altos / nubium tractus*”. O poeta transforma o sintagma “*nubium tractus*” em aposto do adjetivo “*altas*”, regido pela preposição “*in*” no original.

Em relação à matéria poética restante do vigésimo sétimo e vigésimo oitavo versos, Filinto opta por apagar na tradução o pronome sujeito “*ego*”, cuja função é apenas de reforço à forma verbal “*finco*” em 1ª. pessoa do singular, presente no trigésimo segundo verso. O mesmo fenômeno acontece com a forma de Genitivo Singular “*Matinae*”, ligada ao substantivo “*apis*”. Para compor “rasteira Abelha / lidados versos teço”, Filinto antecipa e atrai para a estrofe anterior “*operosa paruus / carmina finco*”, sintagma dos versos trinta e um e trinta e dois do original.

---

<sup>503</sup> Nome do vento sul, quente e seco. Cf. SARAIVA (2000, p. 132).

Discordo da leitura feita do poeta, pois entende-se que o adjetivo *paruus*, no Nominativo Singular, se refere ao sujeito da enunciação poética e não à abelha, devido à proximidade com a forma verbal *tingo*, embora em minha tradução, o adjetivo latino “*operosa*” tenha sido interpretado como aposto de “*apis*”, devido ao conhecimento moderno da necessidade constante das abelhas de percorrer as flores para coletar néctar a fim de fabricar mel, que nos conduziu à escolha do adjetivo “ágil”, presente no verso trinta.

A oitava estância da tradução se inicia com “À sua arte, e maneira delibando”, que parece provir do adônico “*more modoque*”, que prolonga o original a partir da combinação com o particípio presente “*carpentis*”, único elemento do verso original que permaneceu no mesmo lugar na tradução. O trigésimo verso da tradução apresenta o acréscimo clarificador “pelas sarças”, que foi inserido para compor o cenário natural percorrido pela abelha.

A construção “e ribas orvalhadas / do Tívoli” foi moldada para traduzir “*uuidique / Tiburis ripas*”. O sintagma no Genitivo singular “*uuidique Tiburis*”, ligado a “*ripas*”, forma de Acusativo Plural, foi parcialmente transformado, pois o poeta lê e traduz “*uuidus*”, úmido, orvalhado, como se houvesse a concordância com “*ripas*”, margens, reorganizando a cadeia de sentido.

O sintagma que fecha a oitava estância na tradução “tomilho recendente / com ímproba fadiga”, traduz “*grata thyma per laborem / plurimum*<sup>504</sup>”. A escolha do poeta por traduzir o adjetivo latino “*grata*” – forma de neutro plural no Acusativo que completaria o sentido do particípio presente “*carpentis*” por “recendente” é fruto da necessidade métrica do decassílabo português, o mesmo acontecendo em “com ímproba fadiga”, desdobrado a partir de “*per laborem plurimum*” para compor o hexassílabo, na verdade, retoma o sintagma “*improbis labor*”, presente na Geórgica I de Virgílio.

A nona estância se abre com a inserção clarificadora do pronome sujeito “Tu”, que não encontra paralelo no original. Para clarificar a rede de sentido, Francisco Manoel desloca o substantivo “*Sygambros*” para o trigésimo quarto verso para compor o sintagma luso “ásperos Sicambros”. Nota-se também a escolha interessante para traduzir o adjetivo “*decorus*” com o adjetivo “bizarro”, abonado por Aulete (2011, p. 224), com o sentido de elegante. Por fim, o sintagma em Ablativo Singular “*merita fronde*” é traduzido pelo poeta em “Co’a merecida rama”, que ele aponta em nota ser feita de louro, símbolo de triunfo militar de um general.

---

<sup>504</sup> Discordamos do poeta e por isso entendemos e traduzimos “*plurimum*” como o advérbio – Cf. SARAIVA (2000, p. 909) – português “muito”.

A décima estância da tradução se apresenta mais próxima ao original e a única deformação – como postula Berman (2013) – é o alongamento da palavra “*aurum*” – trigésimo nono verso – desdobrada na perífrase “séc’los de ouro”, que Filinto usou para compor o hexassílabo. A décima primeira estância apresenta algumas escolhas do poeta que não destoam do método empregado nesta tradução e alhures.

Para a composição do quadragésimo primeiro verso, Filinto afasta na tradução o equivalente à forma verbal “*Concines*” – “Cantarás” – para o verso seguinte e atrai o sintagma “*publicum ludum*”, para compor o decassílabo da tradução. O poeta também insere o sintagma “que dos Numes” para clarificar o sentido proposto no original pelo sintagma preposicionado em Ablativo “*super impetrato reditu*” – sobre a volta obtida.

O particípio passado latino “*impetratus*” – obtido (Cf. SARAIVA, 2000, p. 581) – é transformado em português no verbo “impetrou”, literalizando a transposição lexical e desfazendo a relação de sentido proposta pelo original. O mesmo se dá com o substantivo latino “*reditus*” – volta –, que é transformado na oração subordinada “que voltasse” na tradução, alongando a forma proposta pelo original.

A décima segunda estância segue de perto o original, mas noto algumas escolhas interessantes da parte de Francisco Manoel. Ele opta por traduzir a forma verbal depoente “*loquar*” por “discanto” e omite um equivalente ao pronome possessivo “*meae*” que se encontra em concordância no Genetivo Singular com o substantivo “*uocis*”. Em relação à frase entoada na procissão cívica “*O sol pulcher, o laudande!*”, constata-se que o poeta prefere repetir a palavra sol em “*Sol gentil, Sol de louvar-se*”, ao invés da interjeição latina “*o*”, assim se aproxima da ideia transmitida pelo adjetivo verbal passivo, gerundivo do verbo *laudare, laudande*.

A última escolha peculiar de Filinto se dá em relação ao sintagma em Ablativo “*recepto Caesare*” – *com* (ou *tendo* se a leitura for de Ablativo Absoluto) César acolhido, recebido – que é traduzido por “Que houveste César!”. O particípio passado “*receptus*” possui os sentidos de “recuperado, reavido, tirado, salvo<sup>505</sup>” e contextualmente creio que seu sentido seja o de que Otávio foi recuperado, pois retornou são e salvo ao lar. Por isso, quando Filinto o alonga na perífrase “Que houveste”, observa-se um obscurecimento do sentido proposto pelo original, pois falta alguma coisa na tradução e o problema que poderia ser solucionado com um adjetivo. Mas isso ultrapassaria a medida concisa do hexassílabo.

---

<sup>505</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1004).

A décima terceira estância não apresenta opções da parte do poeta na tradução que obscureçam o sentido proposto pelo original. Por conta da medida do decassílabo, muito astutamente, Filinto propõe para o sintagma “*non semel dicemus*” – não diremos uma única vez, grosso modo – a possibilidade “iremos repetindo”. Fato interessante há na disposição dos versos quarenta e nove e cinquenta e um da tradução. Neles, Francisco Manoel atraiu para o início do verso o sintagma “*io Triumphe!*” do original, mas da maneira como o editor registrou, ambos os versos lusos são decassílabos, mesmo com a supressão da vogal “i” na palavra triunfo, confira-se: “I | o | trum | pho! | En | quan | to | nos | pre | ce | des”, “I | o | trum | pho! | E | dan | do in | cen | so aos | Deu | ses”.

Na décima quarta estância, há no original o seguinte período: “*Te decem tauri totidemque uaccae, / me tener soluet uitulus [...]*”. O que se diz em latim, grosso modo, é “*Dez touros e tantas vacas pagarão*<sup>506</sup> – admitindo-se que há a elipse do verbo *soluent* no verso cinquenta e três – *por ti, um tenro vitelo pagará por mim*”, o que permite que se leia os pronomes “*te*” e “*me*” – como agentes semânticos por trás da ideia delimitada pelo substantivo “*uota*” – marcados no Ablativo. Filinto desfaz na tradução essa construção, transformando *tauri, uaccae, tener uitulus* – sujeitos gramaticais no original, marcados em formas do Nominativo – em pacientes da ação do sujeito da enunciação poética e de seu interlocutor, Julio Antônio.

Por isso, Francisco Manoel apresenta sua leitura da penúltima estância da seguinte forma: “*Tu, com dez touros e outras tantas vacas, / cumprirás o teu voto; eu, c’um novilho / tenro*”. A inserção do sintagma “o teu voto”, que pode ser subentendida no original, aqui possui uma finalidade clarificadora. O sintagma do original “*relicta matre*” – tendo sua mãe deixada, grosso modo – é transformado na oração adjetiva “que a Mãe largou”, para dar a ideia de que o bezerro está desmamado e cresce no pasto para ser oferecido como vítima expiatória. Por fim, Filinto usa o verbo “medrar” para traduzir “*iuuenescit*” – crescer – para fechar o hexassílabo, condensando a matéria fônica do original.

A décima quinta estância apresenta uma leitura clarificadora do original. O verbo depoente “*imitatus*” – forma de *imitari* – é traduzido no verso seguinte, quando se afirma que a marca no bezerro “imita os cornos / da Lua”. Na composição de “a testa esmalta”, noto que a palavra “fronte” – na testa – que marca o local onde há um sinal no bezerro, se torna sujeito em na tradução e o verbo “esmaltar” parece provir de um decalque do participio no Acusativo “*notam*” – presente no penúltimo verso do original. Para “*curuatos ignis*” – astros curvados –,

<sup>506</sup> “Pagar, satisfazer (uma dívida)”, a 9ª acepção registrada por SARAIVA (2000, p. 1111).

o poeta propõe na tradução “estrela branca”, antecipando uma informação presente no adjetivo “*niueus*” – que só aparecerá no penúltimo verso do original – e do adjetivo “*curuatus*”, assim como da observação do céu noturno, ele extrai a ideia de “cornos da Lua”. Do mesmo modo arrasta “*cetera fuluus*”, alongado em “ruivo em todo o mais corpo”, para o penúltimo verso da tradução. O hexassílabo “já de três dias nova”, provém do sintagma “*tertius lunae referentis*”, deslocado para o fecho da tradução.

### 3.5.4 Ode 1.11

A ode 1.11 de Horácio (2004, p. 44), presente no Volume XI das *Obras completas* de Filinto, será nosso primeiro objeto de reflexão dentro desse bloco de traduções:

1.11  
 Tū nē quāsiērīs | (scīrē nēfās) | quēm mīhī, quēm tībī  
 finēm dī dēdērīnt, | Leūcōnōē, | nēc Bābŷlōnīōs  
 tēptārīs nūmērōs. | Ūt mēlīūs | quīcquīd ērīt pātī!  
 Seū plūrīs hīēmēs | seū trībūīt | Iūppītēr ūltīmām,  
 quā nūnc ōppōsītīs | dēbilitāt | pūmīcībūs mārē 5  
 Tŷrrhēnūm, sāpīās, | uīnā līquēs | ēt spātīō brēuī  
 spēm lōngām rēsēcēs. | Dūm lōquīmūr, | fūgērīt īnuīdā  
 aētās: cārpē dīēm, | quām mīnīmūm | crēdūlā pōstērō.

Na elaboração desta tradução versificada, tentei transmetrizar o grande asclepiadeu horaciano no dodecassílabo luso, preservando os núcleos de sentido do original, tal como Filinto Elísio tentara ao fazer o mesmo, usando o verso decassílabo no século XVIII:

Tu não busques (saber é vedado), Leuconoe,  
 Para mim, para ti, que final darão os deuses.  
 Nem os caldeus astrólogos sondes. Se deve  
 suportar tudo! Quer nos destine pai Jove  
 mais invernos, quer o último, já que o Tirreno  
 mar agora arrebenta nas rochas expostas.  
 Proves, coes os vinhos e deixes a longa  
 Esperança de lado. Enquanto falamos,  
 A era invejosa fugirá: do dia desfrute,  
 Pois não se deve confiar no dia vindouro.

Apresentarei um arrazoado acerca da ode 1.11, embora eu admita, humildemente, que melhor leitura<sup>507</sup> dela se encontra em *Lírica e lugar comum* de Francisco Achcar. Horácio construiu a célebre ode acerca da tópica do *carpe diem* a partir do verso grande asclepiadeu. Este é formado por 16 sílabas distribuídas no seguinte arranjo rítmico e temporal: - - - - - - | - - - - - | - - - - - - - . Note-se que ele possui duas pausas, delimitando o pé medial que é formado por

<sup>507</sup> Cf. ACHCAR (1994, p. 87-102).

duas sílabas breves cercadas por duas longas, isto é, um coriambo<sup>508</sup> – – – – – e que se projeta no pé anterior e no posterior a ele. Essa projeção faz com que o arranjo rítmico seja descendente<sup>509</sup>, entre a 1ª e a 4ª sílabas ( – – – – ), ascendente<sup>510</sup>-descendente<sup>511</sup>, entre a 5ª e a 8ª e a 9ª e 12ª sílabas ( – – – – | – – – – ), e ascendente, entre a 13ª e a 16ª sílabas ( – – – – ). A presença dos sintagmas rítmicos ensejada pela exploração na estrutura do coriambo<sup>512</sup> central gera implicações de ordem semântica no interior do verso. Na ode 1.11 Horácio manipula a estrutura rítmica para que as pausas ensejadas pelo arranjo temporal correspondam a pausas sintáticas também, além de promover o enjambement entre os versos um e dois e os de cinco a oito.

Cada pé constitui na presente ode uma unidade de sentido, em que o eu lírico se dirige à Leuconoe – cujo nome vem *leukós*, ingênuo, e *nous*, espírito, em grego<sup>513</sup> – num tom coloquial, mas que não se encontra vazado num registro coloquializante, como anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 136) acerca do uso do pronome *tu*. O imperativo negativo *ne quaesieris*, “não busques”, de acordo com Nisbet e Hubbard, nesse contexto se relaciona a consultas demandadas aos astrólogos, figuras religiosas influentes que transitavam entre os diversos estratos sociais, fato que fez com que Augusto criasse uma lei<sup>514</sup>, proibindo-os de exercer seu labor em Roma.

O coriambo central do primeiro verso – *scire nefas* – contém uma fórmula religiosa – saber é ímpio, nefasto – que completa o sentido do imperativo presente no membro anterior do verso. O terceiro membro do primeiro verso é fechado pelo sintagma *quem mihi, quem tibi*, articulado em torno do terceiro coriambo, e a partir dele se pode entender que a amada, um espírito ingênuo, busca a astrologia para saber que destino os deuses reservam a ela e ao eu lírico. Isso fica evidente a partir da percepção do mecanismo de concordância entre o pronome relativo *quem*, repetido duas vezes no final do primeiro verso, e o substantivo *finem*, em formas de Acusativo para completar o sentido do verbo *dederint*.

<sup>508</sup> Este mesmo pé aparece no verso asclepiadeu menor e no hendecassílabo sáfico.

<sup>509</sup> Na delimitação do arranjo rítmico, sigo Achcar (1994), que isola os pés, não a partir da divisão do verso em três partes a partir da delimitação do coriambo central, mas a partir da seguimentação das dezesseis sílabas em grupos de quatro sílabas.

<sup>510</sup> O tempo inicial do arranjo silábico é breve.

<sup>511</sup> O tempo inicial do arranjo silábico é longo.

<sup>512</sup> No verso 1, o coriambo isola uma fórmula religiosa (*scife nefas*); no verso 2, a destinatária dos conselhos do eu (*Leuconoe*); no verso 3, um lembrete da brevidade da vida (*ut melius*); no verso 4, a indiferença de Júpiter frente aos destinos humanos (*seu tribuit*); no verso 5, a ação da natureza que se repete ciclicamente e transforma o ambiente (*debilitat*); no verso 6, a sugestão do simpósio (*uina liques*) e a desconfiança epicurista em relação ao amanhã; no verso 7, o reforço da ideia de aproveitar o agora (*dum loquimur*); no verso 8, a chave de ouro centrada em *quam minimum*, que reforça o imperativo anterior *carpe diem*.

<sup>513</sup> Cf. ACHCAR (1994, p. 90).

<sup>514</sup> Cf. ACHCAR (1994, p. 88).

O coriambo central do segundo verso – *Leuconoe* – contém o vocativo, que marca o interlocutor do eu já anunciado no pronome *tu*. Esse pé métrico marca a confluência rítmica das extremidades para o centro do verso e delimita a cesura, centralizando por sua vez, uma ideia a ser ressaltada no jogo poético. O terceiro membro do segundo verso *nec Babylonios* – que concorda com o substantivo *numeros* no verso seguinte – sinaliza a vertente de oráculo que Leuconoe busca para saber o futuro do casal. O imperativo negativo empregado pelo sujeito da enunciação poética para admoestar a amada demonstra a preocupação hedonista de se preocupar apenas com o tempo presente. Essa exortação se mostra também no imperativo negativo *nec (...) temptaris*, não toques.

O terceiro coriambo, *Vt melius* – que melhor –, apresenta uma recomendação breve do eu à destinatária, que se fecha no terceiro membro do verso *quicquid erit pati* – será suportar tudo. Este verso encerra o enjambement que vinha desde o primeiro verso no primeiro membro do grande asclepiadeu – *temptaris numeros*. A recomendação – que lembra um dos aforismas de Epicuro, pelo poder de síntese – presente entre o coriambo central e o terceiro membro, reforçam as admoestações epicuristas<sup>515</sup> anteriores – expressas pelos imperativos negativos – do eu à amada, para ela deixe de tentar perscrutar o futuro, se preocupando apenas com o momento presente, para evitar o sofrimento decorrente da angústia, nascida com a preocupação em relação à morte.

O quarto verso – *seu pluris hiemes | seu tribuit | Iuppiter ultimam* – literalmente, “Júpiter atribuiu ou muitos invernos ou o último” – apresenta como recurso a utilização da conjunção disjuntiva *seu*, que marca a alternância no plano discursivo, impossível de determinar, se os dois terão passado muitos invernos juntos ou o último. Sobre o uso da forma *tribuit*, no Pretérito Perfeito, Nisbet e Hubbard (2001, p. 140) afirmam o seguinte: “If the tense is perfect it suits the astrological doctrine that one’s span of life is allotted at birth (...). An Epicurean should not talk in such terms, but Horace is not greatly concerned to deny Leuconoe’s presuppositions<sup>516</sup>”. O eu lírico se mostra condescendente em relação à amada e o uso de *tribuit*, como afirma Achcar (1994, p. 98), relacionado a Júpiter, seria indício de uma indiferença, de uma “atitude desapaixonada”, em relação aos mortais.

O quinto verso – *quae nunc oppositis | debilitat | pumicibus mare* – apresenta a introdução de uma imagem da natureza. A ação do mar Tirreno sobre as rochas da costa, expostas à fúria das águas, dá a entender uma tempestade e constitui uma imagem dinâmica. E

<sup>515</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 139).

<sup>516</sup> Se o tempo [verbal] é o [Pretérito] Perfeito, ele se adequa à doutrina astrológica de que a duração da vida é determinada no nascimento (...). Um epicurista não deveria falar tais termos, mas Horácio não está muito preocupado em negar as pressuposições de Leuconoe [tradução e inserções minhas].

afirmo isso, por entender que ela encerra uma concepção de tempo que sempre se renova, isto é, o tempo cíclico, que se opõe por sua vez ao tempo limitado da vida humana. O espetáculo das ondas se batendo contra as pedras, que sofrem com a força erosiva da água, constitui um momento de excitação para o eu, tal como afirma Pasquali (1920), “O tumulto longínquo das ondas que se quebram contra os escolhos da praia excita-o a viver e lhe dá um desejo irrefreável de prazer, aumentando nele a consciência de sua força” (apud ACHCAR, 1994, p. 98).

Os versos seis e sete apresentam três verbos no Modo Subjuntivo – *sapias*, *liques* e *reseces* – que sucedem a imagem natural do quinto verso. As ações de provar os vinhos e coá-los, assim como deixar uma longa esperança de lado, constituem conselhos do eu para a destinatária e uma retomada da atmosfera íntima que os envolve, num contexto simposiástico. Os dois verbos – *sapias* e *liques* – que tem *uina* como complemento implicariam no simpósio íntimo entre o eu e Leuconoe a necessidade ligada ao instante presente para beber o vinho. Isso apontaria para a desconfiança epicurista em relação ao dia de amanhã<sup>517</sup>.

O verbo *reseces*, completado em sua construção pelo sintagma em Acusativo *spem longam*, deixa incidir sobre si o adjunto adverbial, centrado no sintagma em Ablativo do final do verso sexto, *spatio breui*. Esse sintagma, tal como aponta Achcar (1994, p. 95-96), já foi lido por comentadores como um exemplo de ablativo absoluto – grosso modo, um tipo de oração reduzida –, como ablativo de tempo ou instrumental. Entendo que a relação entre *spatio breui* e *spem longam* é de oposição, pois uma esperança que se projeta além do espaço visível, breve, só pode ser fonte de angústias, tornando essa oração outro aforisma epicurista.

O coriambo central do sétimo verso instaura um período que se estende até o oitavo verso. A oração *dum loquimur* tem um caráter subordinado circunstancial temporal, em relação à principal *fugerit inuida aetas*. Essa simultaneidade se dá, pois o eu lírico discursivamente alerta Leuconoe de que, enquanto eles conversam, o tempo humano corre sem cessar e eles se aproximam da morte. Essa constatação será reverberada no último verso na escolha do imperativo *carpe diem*. Essa máxima concentra a preceituação epicurista de que não vale a pena o ser humano e entregar a deleites desbragados, atingindo o medo e a angústia. Por isso, Leuconoe deve se mostrar *quam minimum credula postero*, isto é, ela não deveria confiar no amanhã e colher o dia, sem preocupar com o futuro e procurar oráculos para saber de sua vida e do amado. O que importa é o agora.

---

<sup>517</sup> Cf. ACHCAR (1994, p. 92).



Encerrado o arrazoado humilde acerca da ode horaciana 1.11, creio ser oportuna a leitura da tradução de Francisco Manuel do Nascimento. A tradução do poeta segue transcrita a seguir e se mantiveram as notas presentes no Volume XI das *Obras completas*:

1.11<sup>518</sup>  
 Tu não trates (que é mau) saber, Leuconoe.  
 Que fim darão a mim, a ti os Deuses;  
 Nem inquiras as cifras Babilônias  
 Por que melhor (qual for) sofrê-lo apures.  
 Ou já te outorgue Jove invernos largos,  
 Ou seja derradeiro o que espedaça  
 Agora o mar Tirreno nos fronteiros  
 Carcomidos penhascos. Vinhos coa:  
 Encurta em tracto breve ampla esperança.  
 Foge, enquanto falamos, a invejosa  
 Idade. O Dia de hoje colhe, e a mínima,  
 No dia de amanhã confiança escoses. (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 69)

Em relação às escolhas tradutórias, observa-se que Filinto optou por transmetrizar o grande asclepiadeu horaciano nos decassílabos lusos. De acordo com os padrões definidos pela retórica no século XVIII – como se viu no capítulo anterior –, não se poderia esperar que Filinto tentasse criar uma possibilidade rítmica que transpusesse o grande asclepiadeu ao rol de versos disponíveis na poesia portuguesa. Por isso, não causa estranhamento que a opção recaísse sobre o decassílabo. Só mais de duzentos anos à frente, como Érico Nogueira (2014) mostrou, Fernando Pessoa proporia uma versão para o grande asclepiadeu, sem as amarras da retórica setecentista.

Isto posto, prosseguirei à leitura da tradução filintiana. Tal como apontei antes, o poeta trabalha na tônica da clarificação, reorganizando a ordem do pensamento em Horácio, manifestação do ritmo orgânico de sua criação, para que o sentido não se desvaneça na língua de chegada. Filinto mais do que destruir o ritmo do original, o modela – mantendo parcialmente os *enjambements*<sup>519</sup> do texto latino –, como o ourives faz com o ouro, dentro das possibilidades expressivas do português, substituindo o ritmo alienígena – não existe a noção

<sup>518</sup> Não sem grande timidez, e quiçá de má vontade deixo correr essas traduções de Odes de Horácio. Esboços foram, a que me deu afouteza a ignorante mocidade, que nada teme, porque não conhece os perigos. Quis à força de trasladá-lo, ver, se depois de passados anos neste exercício, chegaria a arremedá-lo na nossa língua. Hoje que estou certo do contrário, darei todavia conselho aos novos vates Lusos que traduzam Odes de Horácio, e que assim consigam um estilo Lírico. Talvez entre tantos se ache algum que obtenha o que eu não pude, e à Lusitânia dê o que tantas Nações literárias com tanta ambição pretendem.

<sup>519</sup> O *enjambement* entre os versos um e dois em Horácio, Filinto não mantém na tradução. O que se articula entre os versos dois e três é mantido no texto de chegada, assim como o presente entre os versos cinco e seis do original, embora, com a reordenação de “*uina liques*”, que é atraído para antes de sua ocorrência. O *enjambement* final, presente entre os versos sete e oito em Horácio é mantido na tradução

de tempo e nem existiam versos de medida tão longa à época – do original por um que lhe permita estudar e se apropriar da matriz proposta por Horácio.

O primeiro verso da tradução “Tu não trates (que é mau) saber, Leuconoe” foi construído a partir da reordenação clarificante dos primeiros versos do original. “Tu não trates” traduz de forma equilibrada “*Tu ne quaesieris*”. Na sequência, o “que” do sintagma parentético “(que é mau)” é a conjunção explicativa “porque”, inserida para quebrar a parataxe latina entre “*Tu ne quaesieris (scire nefas)*”. O adjetivo “mau” traduz “*nefas*”. “Saber” traduz “*scire*” – primeiro membro do coriambo central no original – e o Vocativo “*Leuconoe*” foi atraído para o primeiro verso em português.

O segundo verso da tradução “Que fim darão a mim, a ti os Deuses” foi construído com base no adiamento do pronome relativo “*quem*” no original, adiado para ficar próximo de “fim” – *finem*, palavra com quem mantém relação de concordância no Acusativo –, assim como foram adiados os pronomes dativos “mim” e “ti”, que se encontravam no primeiro verso em Horácio. Nota-se também a alternância do tempo da forma verbal “*dederint*”, Pretérito Perfeito, que é substituído em português pela forma do Futuro do Presente, “darão”. Essa escolha lexical demonstra que na percepção do tradutor a consulta a um oráculo tem objetivo de investigação perscrutar algo que ainda não aconteceu e não algo que já está pronto, recusando a concepção de destino.

O terceiro verso da tradução “Nem inquiras as cifras Babilónias” traduz de forma exata “*nec Babylonios temptaris numeros*”, mantendo a progressão do original. O quarto verso da tradução “Por que melhor (qual for) sofrê-lo apures” decalca o período composto do original “*ut melius, quicquid erit pati*”. O coriambo central do terceiro verso em Horácio, “*ut melius*” é decalcado na tradução em “Por que melhor”. Na segunda parte do decassílabo luso, percebe-se uma perífrase que alonga o original, como se depreende do sintagma parentético “(qual for)”, que não encontra paralelo em Horácio; já no restante do verso “sofrê-lo apures”, noto que o pronome indefinido neutro *quicquid* se transforma, por compressão, no pronome objeto “o” ligado ao infinitivo sofrer e “apures”, provavelmente traduz a ideia de *erit*, substituindo o Futuro I latino pelo Presente do Subjuntivo em português, devido ao caráter optativo.

O quinto verso da tradução “Ou já te outorgue Jove invernos largos” traduz o original “*seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter*”. A ideia de disjunção, embutida na conjunção *seu*, é mantida na tradução, como se pode depreender do sexto verso filintiano “Ou seja derradeiro o que espedaça”. A inclusão do pronome “te”, assim como da forma verbal “seja” na tradução são indícios de expediente clarificador, pois são construções que podem ser pressupostas de

acordo com a leitura que se faz do original. A construção “que espedaça” promove a atração do sintagma “*quae debilitat*” do quinto verso horaciano, a fim de manter a ordem do pensamento em português.

O sétimo verso da tradução “Agora o mar Tirreno nos fronteiros” traduz uma reorganização do original a partir de “*nunc oppositis mare Tyrrhenum*”. A palavra *pumicibus* é desdobrada na perífrase “carcomidos penhascos”, que clarifica a escolha lexical do original. Achcar (1994, p. 98) afirma o seguinte acerca do efeito expressivo gerado pela escolha de *pumicibus*: “O mar, embora ‘debilitado’ pelas pedras, não será vencido por elas, que são – consequência da força das ondas – pedras corroídas, elas também debilitadas (*pumices*, ‘pedras-pomes’, pedras friáveis) [grifo do autor]”. Nota-se também o apagamento da forma verbal “*sapias*” do original, preferindo o tradutor encerrar seu oitavo verso com “Vinhos coa”, tradução do coriambo central – embora o subjuntivo tenha sido substituído por imperativo – do sexto verso do original.

O nono verso da tradução “Encurta em tracto breve ampla esperança” traduz o original “*spatio breui spem longam reseces*”. Novamente há a ideia optativa do subjuntivo no original substituída por um imperativo na tradução. O décimo verso da tradução “Foge, enquanto falamos, a invejosa” traduz o original “*dum loquimur, fugerit inuida*”, destacando a escolha do tradutor que transformou *fugerit*, forma do Futuro Perfeito latino, em “foge”, forma do Presente do Indicativo em português.

O décimo primeiro verso da tradução “Idade. O dia de hoje colhe, e a mínima” traduz do original “*aetas: carpe diem quam minimum*”. Constatamos que a palavra “*diem*” é alongada na perífrase “dia de hoje” na tradução, em função da métrica e do hipérbato – recurso de estilo que Filinto emprega para latinizar a sintaxe do português – e o mesmo acontece com “*minimum*”, que se transforma em “mínima”, em concordância com “confiança” no verso seguinte. “*Postero*” é alongado em “no dia de amanhã” e a inserção do verbo “escores” em português, serve para clarificar e garantir a constituição métrica do último decassílabo.

### 3.5.5 Ode 1.38

Prosseguirei à leitura da ode 1.38 de Horácio (2004, p. 94):

1.38  
Pērsicōs ōdī, pŭēr, āppārātŭs,  
dīsplīcēnt nēxāe phīlŷrā cōrōnāe,  
mīttē sēctārī, rōsā quō lōcōrŭm

sēřā mōrētūr.

Sīmplīcī mýrtō nīhīl āllābōrēs  
sēdūlūs cūrō: nēquē tē mīnīstrūm  
dēdēcēt mýrtūs nēquē mē sūb ārtā  
uītē bībētēm.

Para elaborar a tradução oferecida a seguir, optei por transmetrizar a estrofe sáfica horaciana, vertendo os hendecassílabos sáficos em hendecassílabos<sup>520</sup> lusos, mantendo o arranjo rítmico acentuado na 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e na 11<sup>a</sup> sílabas, e em relação ao verso mais curto – o adônico –, ao invés de transmetrizá-lo num hexassílabo – de acordo com a tradição –, a opção recaiu sobre o pentassílabo – que mantém o mesmo número de sílabas do verso latino:

Odeio, garoto, adornos da Pérsia,  
Coroas atadas com corda me irritam,  
Em quais locais, deixe de rosas buscar  
Que durem tardantes.

Em murta singela não lavres, pois eu  
Zeloso ornarei: te convém leve murta  
E a mim, encansão, que do vinho degusto  
Sob vide pesada.

Passarei à análise da ode 1.38<sup>521</sup>. Como bem anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 421), essa ode horaciana endereçada a um escravo, uma espécie de copeiro, “era um artifício comum e natural na lírica de simpósio grega e no epigrama<sup>522</sup>” [tradução nossa]. Ambos citam como predecessores de Horácio, por terem tratado do mesmo assunto, Anacreonte, Pseudo-Aristóteles, o poeta cômico Efipo, Antífanos, um dístico de Filodemos e um epigrama de Niceneto, dentre os poetas gregos, sem esquecer que Catulo e Marcial também trabalharam essa temática em solo romano.

A tradução apresentada tentou reproduzir o tom despojado do original em latim do eu rejeitando os adornos ofertados para si e para o escravo no ambiente do simpósio. A escolha das palavras, assim como a sua disposição na estrofe sáfica, formada por três hendecassílabos sáficos, seguidos de um verso adônico, mais curto, são indício de um ideal de simplicidade que alia forma e conteúdo.

<sup>520</sup> Cf. CUNHA (2010, p. 404)

<sup>521</sup> Esta ode foi analisada por mim e Brunno Vieira (2015), em parte do artigo “A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno”, publicado pela Revista *Letras & Letras*, da Universidade Federal de Uberlândia (TEIXEIRA; VIEIRA, 2015, p. 55-57). Aqui apresento uma versão revisada do texto, graças aos apontamentos substanciais feitos pela Profa. Dra. Heloísa M. M. M. Penna, a quem devo um especial agradecimento.

<sup>522</sup> No original: “was a common and natural device in Greek sympotic lyric and epigram” (NISBET; HUBARD, 2001, p. 421).

O poema se inicia com a imagem destacada do sintagma *persicos apparatus* (“os adornos da Pérsia”) – que cercam o *puer*, destinatário das ordens apresentadas nesta estrofe –, objetos que o eu lírico rejeita, pois ele não se sente à vontade com o luxo oriental, que metonimicamente se refere à Pérsia, reino de opulência, censurado desde os gregos. Esta imagem, assim como aquela que aparece no verso dois, *nexae philyra coronae* (“coroas atadas com um tipo de fibra da Tília, trançada em corda”), reforçam a objeção que o eu lírico tem de objetos suntuosos, pois essas coroas o irritam e são o que ele não deseja, como especificam os verbos disfóricos *odi* e *displicent*.

A estrofe termina com a última ordem apresentada ao jovem, o escravo responsável pela adega da casa, de que ele deixe de buscar uma *rosa sera moretur* (“uma rosa de um lugar que dure tardante”) e se deve ao fato de que na Itália as rosas florescem da primavera até o início do verão. Aqui, vê-se configurado um dos símbolos do *carpe diem*, tópica que prega que o tempo presente deve ser aproveitado ao máximo e que foi retomada em diversos momentos na história da lírica ocidental e também na de língua portuguesa, como já pontuou Francisco Achcar (1994, p. 87 ss.) em *Lírica e lugar comum*.

A segunda estrofe se abre com a imagem centrada em *simplici myrto* (“singela murta”), que o eu lírico pede ao jovem que não manuseie, pois, como ele afirma no sexto verso, *sedulus curo* (“zeloso ornarei”). A murta é uma planta comum, rasteira, que aparece nos simpósios, entrelaçada a outras na forma de uma grinalda usada pelos simposiastas. Nisbet e Hubbard (2001, p. 425) anotam que, de acordo com Filonides, dizia-se que a coroa de murta dissipava os vapores do vinho que subiam à cabeça do conviva. A opção pela murta, que também é um elemento associado ao culto de Vênus, assim como a *philyra* e as *rosas* que são rejeitadas pelo eu, marcaria uma escolha pela simplicidade, pelo gênero baixo (*humilis*, “chão”).

O segundo hemistíquio do verso seis e seu prolongamento sintático nos versos sete e oito marcam o fecho da estrofe e do poema. Neste sintagma, a figura do jovem escravo é retomada na palavra *ministrum* (“escanção”), um predicativo do pronome *te* no par em paralelismo métrico e sintático *neque te* (“nem a ti”) do verso 6 e *neque me* (“nem a mim”) do verso sete. O que liga esses dois sintagmas em paralelismo é o sujeito desse período, detectado no sintagma *dedecet myrtus* (“a murta presta ou convém”), que assumiria, a princípio, um sentido negativo por conta da negação *neque*, que aparece duas vezes nessa estrofe, mas que na verdade se transforma em afirmação, situando em um mesmo nível, íntimo, o “garoto” e o eu lírico.

O sintagma que fecha o poema *sub arta uite bibentem* (“que sob vide pesada degustoso”), em paralelo com o que fecha a primeira estrofe *rosa sera moretur* (“uma rosa de um lugar que dure tardante”) reforça novamente a tópica do *carpe diem*. Convém a ambos o cuidado da murta, pois o que eu deseja é aproveitar o tempo bebendo, na companhia do escravo. O poema trabalha com duas tópicas associadas: de um lado, a da simplicidade presente nos versos um, dois, cinco, seis e parte do sete, representada pela *aurea mediocritas*, construída num estilo humilde observável na modulação do discurso e pela escolha da murta e, de outro, a tópica associada ao *carpe diem* verificável na presença das rosas serôdias e no desejo de beber despreocupadamente.

Apresento a tradução de Filinto – presente no Volume XI de suas *Obras completas*:

ODE 1.38  
DO MESMO LIVRO

Dos Persas aborreço os aparatos:  
Desagradam-me, oh Moço,  
C’roas atadas com listões de Tília.  
Abre mão de indagar onde com rosas  
Acertarás do tarde.

Que não te esmeres na singela Murta,  
Disvelado procuro,  
Nem a ti que és meu servo disconforma  
A Murta; nem a mim, que bebo à sombra  
De emparreirada Vide  
(FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 70).

Filinto acomoda sua tradução transmetrizando a estrofe sáfica horaciana em português com um arranjo em que um decassílabo é seguido de um hexassílabo para ser sucedido por dois decassílabos e ser encerrada em um hexassílabo. Esse arranjo variante é diferente do empregado pelo poeta em outras traduções ou mesmo em sua produção autoral, para transmetrizar a estrofe sáfica, que segue o arranjo padrão da época, três decassílabos e um hexassílabo.

Possivelmente, este arranjo seja a base de esquemas variantes para a combinação de decassílabos e hexassílabos, que Francisco Manoel usou como o empregado na ode para encomiar a estátua equestre de D. José I ou para celebrar a coroação de D. Maria I rainha, na sucessão do pai.

O poeta em sua tradução promove um processo de alongamento, visível na expansão do número de sílabas da matéria fônica entre as 72 do original e as 90 da tradução. No confronto entre original e tradução, nota-se a ação de expedientes que promovem a racionalização e clarificação no processo tradutório.

Na primeira estrofe, constato o deslocamento do vocativo “*puer*” do primeiro verso ao segundo na tradução. O primeiro verso da tradução se compõe da tradução literal de “*Persicos odi apparatus*”, alongado na escolha do equivalente para o verbo “*odi*”, “aborreço<sup>523</sup>”.

O segundo verso da tradução é formado pelo verbo “*displacent*” – traduzido pelo primeiro sentido “desagradar<sup>524</sup>” – e pelo vocativo “*puer*”, deslocado do primeiro verso. A construção “oh Moço”, se afasta do primeiro sentido da palavra *puer*, ligado à noção “menino” – criança do sexo masculino –, sem precisar que nesse contexto específico, se refere a um escravo jovem<sup>525</sup>.

O terceiro verso da tradução “C’roas atadas com listões de Tília” tem o acréscimo da palavra listão<sup>526</sup>, faixa feita para amarrar, um expediente clarificador do sentido da palavra latina *philyra*. O quarto verso da tradução “Abre mão de indagar onde com rosas” traduz de forma eficiente o terceiro verso de Horácio “*mitte sectari, rosa quo locorum*” e o mesmo pode ser dito do hexassílabo “acertarás do tarde” em relação ao adônio “*sera moretur*”. Creio que a paráfrase serviu como guia para a transposição do sentido do original.

Afirmo isso acerca da tradução de Filinto, pois leio os versos do original da seguinte forma: “*mitte*” é forma de imperativo de 2<sup>a</sup>. p. s. do verbo *mittere*, que indica um pedido do eu lírico ao jovem, e se completa com o infinitivo do verbo deponente “*sectari*”. Literalmente, “deixa de buscar”. A palavra “*rosa*”, forma de Nominativo, está em concordância com o adjetivo “*sera*”. Entre substantivo e adjetivo se encontra o verbo “*moretur*”, forma de 3<sup>a</sup> p. s. do Presente do Subjuntivo do verbo deponente *morari*.

O sintagma *rosa moretur sera*, leio como uma “uma rosa tardante que dure” grosso modo e uma referência à vida breve da flor, um dos símbolos do *carpe diem*. O sintagma adverbial “*quo locorum*”, literalmente “onde de que locais”, circunstancializa o pedido expresso no imperativo “*mitte*”. O conjunto poderia ser traduzido literalmente por “deixe de buscar uma rosa, onde de que locais (ela é colhida), tardante dure” algo muito próximo do que Filinto propôs.

A segunda estrofe da tradução se inicia no verso seis com “Que não te esmeres na singela Murta”. Este equivale ao original “*simplici myrto nihil allabores*” e noto a transformação do substantivo neutro “*nihil*” no advérbio negativo “não” em português. A tradução clarifica a ordem do original, substituindo a ordem latina – subordinada aos tempos registrados no metro do hendecassílabo sáfico – da frase pela portuguesa.

<sup>523</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 811).

<sup>524</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 383).

<sup>525</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 978).

<sup>526</sup> Cf. AULETE (2011, p. 862).

O sétimo verso “disvelado procuro” – hexassílabo – corresponde a “*sedulus curo*” – primeira parte do hendecassílabo sáfico do verso seis do original. A escolha pelo adjetivo “disvelado” para traduzir “*sedulus*” – cuidadoso, diligente, zeloso, assíduo, atento, dedicado<sup>527</sup> – demonstra a escolha erudita do poeta; quanto a “procuro” como tradução do verbo “*curo*” – de *curare* – nos parece ser uma escolha eruditizante, feita em função do sentido etimológico do verbo latino procurare, isto é, “cuidar em lugar de alguém, tratar com cuidado (negócios alheios)<sup>528</sup>”.

O oitavo verso da tradução “Nem a ti que és meu servo disconforma” equivale a “*neque te ministrum / dedecet*”. O substantivo *ministerium*<sup>529</sup> – um escravo doméstico, copeiro, escansão – é traduzido pela perífrase clarificadora “que és meu servo”, deixando clara, nesse momento, a relação de senhor e escravo do eu em relação ao jovem. A tradução de *dedecet* por disconforma – “que não está conforme, de acordo<sup>530</sup>” – se aproxima do sentido abonado em Saraiva (2000, p. 342) para o verbo impessoal, proveniente de *dedecere*.

O novo e o décimo versos da tradução “A Murta; nem a mim, que bebo à sombra / de emparreirada Vide” foram emparelhados ao trecho final do original “*myrtus neque me sub arta / uite bibentem*”. Nota-se que o poeta transformou o particípio presente *bibentem* no verbo *bebo*. O sintagma “*sub arta uite*” é traduzido por “à sombra de emparreirada vide”. Na tradução “à sombra de” é um acréscimo do tradutor, inferido pelo contexto simpótico resgatado por Horácio no original. A tradução do adjetivo “*arta*” por emparreirada, apesar do alongamento do lexema, se construiu com base na ideia de estreiteza da videira, cheia de cachos de uva. A escolha do lexema “vide”, ao invés de videira, na tradução, é sinal do gosto do poeta de fazer empréstimos do latim, adaptando a forma a partir do resgate da etimologia em “*uitis*”.

### 3.5.6 Ode 3.5

Iniciarei a leitura da ode 3.5 de Horácio (2004, p. 158-160):

3.5  
 Cǣlō tōnāntēm || crēdīdīmūs Iōuēm  
 rēgnārē: præsēns || dīuūs hābēbītūr  
 Aūgūstūs ādiēctīs Brītānnīs  
 ĩmpērīō grāuībūsquē Pērsīs.

<sup>527</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1079).

<sup>528</sup> Cf. NASCENTES (1966, p. 609).

<sup>529</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 738).

<sup>530</sup> Cf. AULETE (2011, p. 463).



5 Mīlēsne Crāssī || cōniūgē bārbārā  
tūrpīs mārītūs || uīxīt ēt hōstīūm –  
prō cūrīa ĩnuērsīquē mōrēs! –  
cōnsēnūīt sōcērōrum ĩn ārmīs

sūb rēgē Mēdō || Mārsūs ēt Āpūlūs  
10 āncīlīōrum ēt || nōmīnīs ēt tōgā  
ōblītūs ātērnāquē Vēstā,  
īncōlūmī Iōue ēt ūrbē Rōmā?

Hōc cāuērāt mēns || prōuīdā Rēgūlī  
dīssēntīentīs || cōndīcīōnībūs  
15 foēdīs ēt ēxēmplō trāhēntī  
pērnīcīēm uēnīēns ĩn āeuūm,

sī nōn pērīrēt || ĩmmīsērābilīs  
cāptīuā pūbēs. || “Sīgna ģgō Pūnīcīs  
ādfīxā dēlūbrīs ēt ārmā  
20 mīlītībūs sīnē cāēdē” dīxīt

“dērēptā uīdī; || uīdi ģgō cīuīūm  
rētōrtā tērgō || brācchīā lībērō  
pōrtāsquē nōn clāūsās ēt āruā  
Mārtē cōlī pōpūlātā nōstrō.

25 Aūrō rēpēnsūs || scīlīcēt ācrīōr  
mīlēs rēdībīt. || Flāgītīo āddītīs  
dāmnūm. Nēque āmīssōs cōlōrēs  
lānā rēfērt mēdicātā fūcō,

nēc uērā uīrtūs, || cūm sēmēl ēxcīdīt,  
30 cūrāt rēpōnī || dētērīōrībūs.  
Sī pūgnāt ēxtrīcātā dēnsīs  
cēruā plāgīs, ērīt illē fōrtīs,

quī pērfīdīs sē || crēdīdīt hōstībūs,  
ēt Mārtē Poēnōs || prōtērēt āltērō,  
35 quī lōrā rēstrīctīs lācērtīs  
sēnsīt ĩnērs tīmūītquē mōrtēm.

Hīc, ūndē uītām || sūmērēt ĩncīūs,  
pācēm dūēllō || mīscūīt. Ō pūdōr!  
ō māgnā Cārthāgō, prōbrōsīs  
40 āltīōr Ītālīā rūnīs!”

Fērtūr pūdīcā || cōniūgīs ōscūlūm  
pāruōsquē nātōs || ūt cāpītīs mīnōr  
āb sē rēmōuīsse ēt uīrlēm  
tōruūs hūmī pōsūīssē uūltūm,

45 dōnēc lābāntīs || cōnsīlīō pātrēs  
fīrmārēt aūctōr || nūnquam ālīās dātō,  
īntērquē māxētīs āmīcōs  
ēgrēgīūs prōpērārēt ēxsūl.

Ātquī scīebāt || quā sībī bārbārūs  
 50 tōrtōr pārārēt; || nōn ālītēr tāmēn  
 dīmōuīt ōbstāntīs prōpīnquōs  
 ēt pōpūlūm rēdītūs mōrāntēm

quām sī clīēntūm || lōngā nēgōtīā  
 dīiūdīcātā || litē rēlīnquērēt,  
 55 tēndēns Vēnāfrānōs īn āgrōs  
 aūt Lācēdēmōnīūm Tārēntūm.

Como critério escolhido, para a tarefa de transmetrização do original, tentei reforjar os versos de Horácio em português, a partir da medida do original, dois hendecassílabos, um eneassílabo e um decassílabo. Eis o resultado obtido:

3.5

No céu Jove pai trovejante fiamos  
 Reinar: será tido presente e divino,  
 Com Britanos e Partos ferozes  
 Unidos sob nosso poder, Augusto.

5 Com bárbara esposa, de Crasso o soldado,  
 Ignóbil marido, viveu e dos imigos –  
 Oh Senado! Oh costumes inversos! –  
 Encaneneu sobre armas dos vis sogros.

Os homens, sob rei Medo, Marsos e Apúlios,  
 10 Da toga, do nome, de sacros broqueis,  
 Esquecidos de Vesta imortal,  
 Com Roma urbe e seguro Jove Pai?

Previra isto a mente zelosa de Régulo  
 De paz condição vergonhosa e afrontante,  
 15 Afastando e do exemplo que leva  
 À ruína e legado p'ra o porvir,

Se não percessem cativos soldados  
 Sem ser confortados. “Nos púnicos, há,  
 Templos, fixas insígnias e as armas  
 20 Por homens sem verter sangue” ele diz

“tomadas eu vi; eu vi os pulsos atados  
 de meus cidadãos que não foram escravos  
 e portões não fechados e campos  
 rotos por nossos homens, renascendo.

25 É claro, com ouro, mais bravo virá  
 O pago soldado? À infâmia juntais  
 Prejuízo. Nem cores perdidas  
 Recobra a lã, com fuco, preparada,

Nem vera virtude, quando ela se afasta,

30 E, ser renovada entre os, busca, covardes<sup>531</sup>.  
 Se enredada cervídea luta com  
 Redes espessas, forte ele será,

P'ra pérfido imigo quem vida entregou  
 E púnicos há de pisar co' outro Marte,  
 35 Quem correias nos braços restritos  
 Inerte sentiu e a morte receou.

Ignavo onde a vida tomasse, aquele  
 A paz com combates confunde. Oh vergonha!  
 Oh Cartago elevada, mais alta  
 40 Que d'Itália ruínas infamantes!"

Um beijo da esposa afastou virtuosa  
 E os filhos pequenos, como ex-cidadão  
 De si tinha arredado e feroz  
 Tivesse posto ao chão o vulto viril,

45 Enquanto em consílio hesitantes patrícios  
 Firmasse o orador jamais outras propostas  
 E entre amigos que estavam aflitos  
 Se apressava o notável exilado.

Co'efeito sabia o que p'ra si preparasse  
 50 Algoz estrangeiro; contudo evitou,  
 Mesmo assim, estorvantes parentes  
 E o povo que retinha seu retorno

Que se de clientes assuntos mui longos  
 Julgados no fórum tivesse deixado,  
 55 Para os campos venáfrios partindo,  
 Ou a Tarento d'Esparta filha itálica.

Em relação à construção da ode, Horácio a compôs utilizando a estrofe alcaica. Esse arranjo estrófico é constituído por dois hendecassílabos alcaicos – ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ –, um eneassílabo alcaico – ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ – e um decassílabo alcaico – ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘. A estrofe alcaica, por misturar pés datílicos – ˘ ˘ ˘ –, espondeicos – ˘ ˘ –, trocaicos – ˘ ˘ – e antibáquicos – ˘ ˘ ˘ –, ou jâmbicos<sup>532</sup> – ˘ ˘ – e alternar ritmo ascendente e descendente, se torna o equivalente lírico do hexâmetro datílico – e, por extensão, do canto épico –, constituindo o suporte adequado para “imortalizar os assuntos e personagens<sup>533</sup>” referidos em seu corpo.

<sup>531</sup> Este verso eu traduzi usando um arranjo filintista/gonçalvino. Desfeito o hipérbato, teríamos, retomando a construção que se inicia no verso anterior “quando ela (a virtude) se afasta e busca ser renovada entre os covardes”, em que Régulo censura o intento de ceder ao pagamento de resgate pelos soldados capturados pelos cartagineses. Nem o peso do ouro restauraria a virtude dos soldados salvos, que deixaram de morrer lutando até o esgotamento das forças, tal como a imagem seguinte, da corça enredada.

<sup>532</sup> Há a possibilidade, devido à primeira sílaba ser *anceps*, de se ler a primeira parte do eneassílabo alcaico como parte de um ternário jâmbico catalético (˘ ˘ ˘ ˘ ˘).

<sup>533</sup> Cf. PENNA (2007, p. 115).

Antônio Feliciano de Castilho, em seu *Tratado de metrificacão portuguesa* (1874), apresenta uma descriçãõ detalhada dos versos que compõem o rol tradicional dos metros em português e desenvolve uma descriçãõ de conformações estróficas utilizáveis, mas não discorre sobre equivalentes estróficos aos sistemas formais, emulados no século anterior a partir da matriz horaciana, como os utilizados por Filinto Elísio, na composiçãõ das odes brotadas a partir do estro.

Já Olavo Bilac e Guimarães Passos no seu *Tratado de versificacão* (1905) seguem a liçãõ proposta por Castilho e silenciam também em relaçãõ às disposições estróficas que dialogassem com a tradiçãõ greco-latina. Os dois oferecem uma contribuiçãõ maior que a de Castilho, pois apresentam um sumário dos principais gêneros poéticos, acompanhados de exemplos de boa cepa que os ilustrem. Acerca da ode, transcrevo a definiçãõ oferecida por ambos, acompanhada por dois exemplos:

Entre os gregos antigos, a *ode* era, em geral, todo o poema destinado a ser cantado, como os cantos heroicos de Pindaro e Alcêo, as canções bacchicas ou eróticas de Anacreonte e de Sapho, os cantos guerreiros de Tyrtêo, etc. Para a majestade da *ode*, concorriam a musica, os çóros, e muitas vezes a dança.

Mas, já entre os romanos, separou-se a ode da musica; é ella ficou sendo o que ainda é hoje,—um poema lyrico, em que se exprimem, de modo ardente e vivo, os grandes sentimentos da alma humana.

A ode pôde ser *sagrada*,—*heroica* ou *pindarica*,— *anacreontica*—e *philosophica* ou *moral*. A primeira é religiosa; a segunda celebra factos heróicos; a terceira, tecida de delicadeza e graça, canta o amor e os prazeres; e a quarta, pela natureza do seu assumpto philosophico, pôde ser com mais propriedade incluída no gênero didactico.

Não ha regras precisas e invioláveis para a factura da ode. D'ella escreveu Boileau:

«*Son style impetueux souvent marche au hasard;  
Chez elle, un beau désordre est un effet de l'art*<sup>534</sup>.»

Em geral, a ode é dividida em estrophes, iguaes pela natureza e pelo numero dos versos.

Exemplos de ode :

#### ODE AOS BAHIANOS

Altiva Musa, ó tu, que nunca incenso  
Queimaste em nobre altar ao despotismo,  
Nem insanos encomios proferiste  
De cruéis demagogos,  
[...]  
Calou-se então, voou; e as soltas trancas  
Em torno espalham mil sabeus perfumes ;  
E os zephyros as azas adejando,\*  
Vasam dos ares rosas...

<sup>534</sup> “Seu estilo impetuoso frequentemente marcha ao perigo; / Nele, uma bela desordem é um efeito da arte” [traduçãõ minha].

## ODE À GRÉCIA

Abra-se a tumba há séculos fechada  
 Pela manopla férrea do Islamita.  
 Nas cinzas, a alma dos heroes se agita.  
 Soam na Hellade toques de alvorada ;  
 O' Grécia, resuscita !  
 Toma a égide e a panoplia de Minerva .  
 E os raios do teu Júpiter empunha !  
 Investe a raça barbara e proterva !  
 Do que lias sofrido o mundo é testemunha !  
 [...]  
 (BILAC; PASSOS, 1905, p. 111,112, 118)

Note-se que os exemplos usados por Bilac e Guimarães para abonar a definição de ode são provenientes do estro de José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) e Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963). Aquele usa a estrofe sáfica tal como usara Filinto Elísio, a quem toma por modelo e Azeredo, embora o exemplo não demonstre filiação horaciana direta, ao contrário dos textos de *Odes e elegias* (1904), possivelmente dialoga também com Filinto, nos arranjos estróficos que o vate luso adotou para diversificar sua lira, além da estrofe sáfica e dos dísticos, muito abundantes.

Heloísa M. M. M. Penna (2007), em sua tese de doutoramento, acerca do *éthos* veiculado pela estrofe alcaica, avança que “as guerras, as glórias, os triunfos, os heróis romanos, o príncipe, em sua, assuntos de elevado sentimento nacionalista combinavam, no parecer de Horácio, com o ritmo, a extensão e a musicalidade presentes nessa estrofe” (PENNA, 2007, p. 115). Acerca da composição das seis odes iniciais do livro 3, Penna afirma que elas são fruto de dois estímulos: a “encomenda” solicitada por Mecenas e as vitórias militares de Augusto que trariam paz ao orbe<sup>535</sup>.

De acordo com a eminente professora da UFMG, resgatando a comparação de Croiset<sup>536</sup> entre a estrofe sáfica e a alcaica, é possível chegar ao entendimento de que a organização rítmica variada da estrofe alcaica seja o meio adequado para registrar figuras e fatos cheios de vigor, espelhando o metro, a natureza masculina da inspiração poética, enquanto o ritmo mais brando e regular da estrofe sáfica, torne os assuntos veiculados a partir dela mais graciosos e femininos e a transforme em um suporte inadequado, para a exaltação de figuras heroicas, como a ode 3.5.

Por isso, entendo que a ode 3.5, uma das Odes cívicas romanas de Horácio, feitas para exaltar a necessidade de se resgatar e manter o cultivo das virtudes tradicionais romanas,

<sup>535</sup> Cf. PENNA (2007, p. 115).

<sup>536</sup> Cf. PENNA (2007, p. 120).

como a austeridade, tenha na estrofe alcaica um suporte expressivo adequado. O assunto cívico desenvolvido no poema pode ser segmentado em três partes: a primeira estância em que se exalta a figura de Augusto; as estâncias dois e três, em que se resgata a memória do fracasso de Crasso contra os Partas; as estâncias de quatro a quatorze, em que a Crasso é contraposto o exemplo austero de Marco Atílio Régulo, cuja lenda ganha relevo nos versos horacianos.

A primeira estância é aberta com a menção à crença pessoal do poeta de que Júpiter reina, distante, nos céus. Ao Pai Supremo é comparada a figura de Augusto, “*praesens diuus*”. Deve-se notar como afirmam Nisbet e Rudd (2004, p. 83), que o particípio presente “*praesens*”, oriundo do campo religioso, signifique um deus manifestado<sup>537</sup> na superfície terrestre e não uma deidade distante como Júpiter. O terceiro e o quarto versos, devido à menção feita às campanhas planejadas contra os Britanos e os Partas, indicariam que o poema seria posterior a 27 a. C., quando Otávio recebera o nome de Augusto do Senado.

O ablativo absoluto “*adiectis Britannis [imperio] grauibusque Persis*”, sugestão da linguagem burocrática<sup>538</sup>, denotaria dúvida, devido à escolha de qual adversário enfrentar, sugerida pela do particípio “*adiectis*”, enquanto a escolha do adjetivo “*grauis*” apontaria o resgate da lembrança da invasão dos Partas aos territórios romanos na Anatólia, em 40 a. C., não repelida por Marco Antônio. O divo Augusto deveria ser melhor do que Crasso e Marco Antônio, que fracassaram na execução da política externa romana.

Após a exaltação de Augusto na primeira estância, a segunda é aberta com a reminiscência ao desastre em batalha do governador da Síria, Marco Licínio Crasso (114-53 a. C.), em que 20 mil soldados romanos foram mortos pelos inimigos e 10 mil soldados foram capturados, devido à imperícia de seu comandante. Ao crime de lesa-pátria, cometido por estes prisioneiros, se dirige a indignação, condensada no sétimo verso “*pro curia, inuersis mores!*”, manifestada mais amplamente nesta estância, pois para os padrões de lealdade à pátria, era inadmissível que eles, “*turpes mariti*”, aceitassem se casar com esposas bárbaras e ser incorporados ao exército parta<sup>539</sup> – “*socerorum in armis*” –, vivendo indignamente, ao invés de se suicidarem, preservando a honra.

A terceira estância ainda desenvolve o tópico relativo às tropas indignas de Crasso. O nono verso “*sub rege Medo Marsus et Apulus*”, faz referência indiretamente ao sul da Itália,

<sup>537</sup> Não se deve esquecer que Júlio César, tio de Otávio, que fora divinizado após seu assassinato, também teria sido um “*praesens diuus*”, assim como Alexandre.

<sup>538</sup> Cf. NISBET; RUDD (2004, p. 84).

<sup>539</sup> Nisbet e Rudd (2004, p. 85) anotam que o exército parta era formado majoritariamente por escravos, presas de guerra.

Apúlia<sup>540</sup>, e aos soldados do centro da Itália, que compunham o contingente das legiões de Crasso. O décimo verso e o seguinte “*anciliorum et nominis et togae / oblitus aeternae Vestae*” fazem menção ao horror e indignação causados por aqueles que abandonam a própria identidade e a honra em nome da salvação da vida. Nisbet e Rudd (2004, p. 86) anotam que o escudo ancil teria caído dos céus no reinado de Numa Pompílio e teria sido guardado desde então pelo colégio dos Sálíos, sacerdotes de Marte.

O nome romano “was the most powerful symbol of their identity, transcending local loyalties<sup>541</sup>”, um símbolo abstrato da identidade, sendo comparado ao lendário escudo ancil e à toga<sup>542</sup>, roupa usada pelos homens que possuíam a cidadania romana. Abandonar a reverência a qualquer desses elementos seria um ato imoral, nódoa impurificável, tanto quanto se esquecer do culto doméstico de Vesta<sup>543</sup>, cujo culto fora introduzido pelo herói fundador da Urbe, Rômulo. Nisbet e Rudd (2004, p. 87) anotam que o décimo segundo verso “*incolumi Ioue et urbe Roma*”, fazem referência específica ao Templo de Júpiter no Capitólio e o verso reproduz uma antiga fórmula religiosa.

O exemplo de Crasso é resgatado para se enfatizar que, no contexto do período, os Partas representavam uma ameaça externa, não resolvida, para Roma e que ameaça maior representaria o abandono da própria identidade, por romanos que se tornassem presas de guerra do inimigo e lutassem em outras ocasiões contra seus compatriotas. Para contrapor a austeridade necessária frente a uma situação dessas, resgata-se, no microcosmo do texto, a lenda de Régulo e a importância, do exemplo fornecido por esta personagem histórica, de se manter o caráter firme e ilibado.

A quarta estância retoma o exemplo lendário de Marco Atílio Régulo, cônsul durante a Primeira Guerra Púnica, vencido<sup>544</sup> pelo mercenário espartano Xantipo e capturado pelos

<sup>540</sup> Região de influência de Crasso, especialmente após o levante de escravos de Espártaco ter sido sufocado (Cf. NISBET; RUDD, 2004, p. 86).

<sup>541</sup> “era o mais poderoso símbolo de sua identidade, transcendendo as lealdades locais” (Cf. Nisbet; Rudd, 2004, p. 86 [tradução minha]).

<sup>542</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1207).

<sup>543</sup> Pierre Grimal (2000, p. 466-467) afirma que Vesta era uma divindade arcaica, por seu templo se encontrar no fórum romano, fora dos limites da cidade atribuídos a Rômulo, e por ser sacrificado em honra à deusa, um burro, animal mediterrâneo por excelência e não um cavalo, símbolo dos migrantes indo-europeus. Só tardiamente, se formulou um mito, sob influência helenística, para explicar a associação do burro ao culto de Vesta, que nos dias das *Vestalia* (meados de Junho) era coroado e desobrigado do trabalho árduo.

<sup>544</sup> Depois das habituais demoras que antecediam as batalhas, Xantipo mandou atacar os elefantes e os Romanos avançaram ao encontro dos animais com gritos de guerra e batendo ritmicamente com as armas nos escudos, como era seu costume, informa-nos Políbio. A cavalaria romana, frente a um inimigo que lhe era, no mínimo, quatro vezes superior em número, foi rapidamente desbaratada. [...] A infantaria romana vergou sob o peso da carga dos elefantes, mas, apesar das baixas, a profundidade da sua formação impediu-a de quebrar. Alguns manípulos e pequenos grupos abriram caminho pelos animais, refizeram a sua formação e avançaram sobre a falange cartaginesa. Fatigados, decerto já sem os seus *pila* e em grande inferioridade numérica, foram facilmente derrotados. Entretanto, a cavalaria púnica caiu sobre os flancos da infantaria romana. Os seus ataques retiraram à

cartagineses. O historiador britânico Adrian Goldsworthy (1969-) explica a importância da derrota de Régulo, dentro do contexto da guerra contra Cartago e a formação da lenda acerca do retorno de Régulo a Roma nos seguintes termos:

[...] Mais tarde, surgiu uma tradição profundamente romântica em torno de Régulo, segundo a qual ele foi enviado a Roma pelos Cartagineses, para negociar o resgate dos prisioneiros, mas aconselhou os Romanos a não aceitarem o acordo. Obrigado por juramento a regressar a Cartago, Régulo decidiu nobremente cumprir a sua palavra e recusou-se a ficar em Roma, apesar de saber que o seu regresso equivaleria a uma morte cruel pela tortura. Uma fonte diz que começaram por lhe cortar as pálpebras, e que morreu espezinhado por um elefante enraivecido. Outra tradição diz que foram oferecidos à mulher dois eminentes cativos cartagineses e que ela, para vingar o marido, mandou brutalizá-los até que um deles morreu. Alguns estudiosos sentiram-se tentados a aceitar esta parte da história, dizendo que a lenda de Régulo foi inventada para justificar a crueldade da sua família, mas talvez seja mais seguro rejeitar a tradição por inteiro, até porque nenhum destes acontecimentos é mencionado por Políbio. (GOLDSWORTHY, 2009, p. 117-118).

Após a elucidação dada pelo historiador britânico, retome-se a leitura do poema. A quarta estância serve de introdução ao exemplo resgatado pelo sujeito da enunciação lírica de Régulo. O décimo terceiro verso “*Hoc cauerat mens prouida Reguli*” abre a introdução deste exemplo que dominará o restante do texto para se contrapor ao de Crasso. Ao contrário de Crasso, que se afastara da mediania, Régulo, mesmo derrotado e feito prisioneiro em Cartago, não afastara o zelo da mente, havendo uma oposição entre os adjetivos “*prouida*” e “*turpis*” e “*oblitus*”. Não se critica o vencedor de Espártaco pelo fracasso, pois morrera em combate, mas a fraqueza moral de seus soldados, que se esqueceram do exemplo austero de Régulo.

O décimo quarto verso e o início do seguinte “*dissentientis condicionibus / foedis*” aludem ao papel de Régulo como emissário enviado de volta à Roma para negociar a libertação dos 500 reféns ainda cativos em Cartago, após a derrota. Régulo como mantém a mente zelosa, provida, aconselha ao Senado que rejeite as condições oferecidas pelos cartagineses para fazer a libertação dos reféns, pois entende que aceitá-las, seria compactuar com ignomínia, com a afronta à honra romana.

Essa ideia é reforçada pelo restante do décimo quinto e pelo décimo sexto versos “*et exemplo trahenti / perniciem ueniens in aeuum*”, pois o peso de um exemplo negativo como esse aumentaria o moral das tropas inimigas e seria algo lastimável para as futuras gerações, assim como constitui uma advertência de que é necessário preservar as virtudes tradicionais

---

formação romana o ímpeto ofensivo que lhe restava, dado que os manípulos dos flancos tiveram que volver para fazer face à nova ameaça. Atingidos pelos projéteis lançados pela cavalaria ou espezinhados pelos elefantes, foram aniquilados. Régulo e 500 homens conseguiram escapar, mas não tardaram a ser capturados. (GOLDSWORTHY, 2009, p. 116-117 [grifo do autor]).



romanas, dentre as quais a austeridade de caráter, coisa que o “deus presente” certamente é capaz de fazer.

A quinta estância termina essa introdução ao discurso de Régulo – modelado pelo eu lírico a partir do segundo hemistíquio do décimo oitavo verso – condensado no trecho “*si non periret immiserabilis / captiua pubes*”, que alude aos jovens soldados, feitos reféns em território inimigo, cujo destino é esperar a morte sem conforto de seus familiares. O restante da estrofe apresenta a descrição do butim amealhado pelos vitoriosos e depositado nos templos da cidade tíria: as insígnias fixadas, as armas não usadas em combate, tomadas aos prisioneiros, como reforça a presença do verbo “*uidi*” no vigésimo primeiro verso.

A sexta estância o segundo hemistíquio do hendecassílabo alcaico, verso 21, se inicia pela palavra que aparece como fim do período iniciado na estrofe anterior, o verbo “*uidi*”. Há a apresentação de novas imagens vistas por Régulo que dão conta do tratamento dado aos cidadãos – *retorta brachia tergo libero*. A forma verbal “*uīdī*”, que possui a marca de primeira pessoa do Pretérito Perfeito latino, normalmente longa, se elide com o “*ē*” do pronome “*ego*”, usado para reforçar a dramaticidade da descrição feita pelo ex-cônsul, em “*uīdi\_ēgō*”, como apontam Nisbet e Rudd (2004, p. 89).

A imagem apresentada dos braços amarrados nas costas livres<sup>545</sup>, isto é, “*retorta brachia tergo libero*” constrói, no imaginário dos ouvintes do discurso de Régulo, a visão de que os cidadãos livres de Roma, capturados em Cartago, tinham seus direitos suprimidos e reduzidos à condição de escravos e que isso era válido para o próprio ex-cônsul. Frente a esse quadro, Cartago confirmaria a pouca importância que deveria dispensar a Roma, caso as condições de paz fossem aceitas, mantendo seus portões abertos – *portas non clausas* – e cultivando os campos devastados pela guerra – *arua / Marte coli populata nostro*.

A sétima estância apresenta um exercício de lógica a partir de duas comparações que Régulo propõe. A primeira sentença, “*Auro repensus scilicet acrior / miles redibit*”, é permeada por um matiz irônico, como denota o advérbio *scilicet* e o adjetivo comparativo *acrior*. O ouro é condenado, em tom moralista, como instrumento de compra da bravura, após o pagamento do resgate aos púnicos. A segunda sentença, “*neque amissos colores / lana refert medicata fuco*”, apresenta um fenômeno físico, cuja concretude pode ser observada.

Logo, a primeira sentença é contraposta à segunda, se reforçando a ideia de que, não é porque A não acontece, que B não acontecerá. Se o Senado optar por pagar o resgate exigido,

---

<sup>545</sup> Nisbet e Rudd (2004, p. 98), acerca da palavra “*libero*”, lembram que ela se aplicava a outras partes do corpo que não as costas, uso que tinha a intenção de comover os Senadores, tal como eu lírico modela o discurso de Régulo.

isso não garantirá que os soldados capturados retornem mais bravos, assim como a lã tratada com um pigmento não recobrirá sua cor. Insistir no caminho oposto ao apontado pelo orador é o mesmo que “*additis damnum flagitio*”, isto é, juntar o prejuízo pecuniário ao dano moral, que surge como conclusão do silogismo proposto.

A oitava estância mantém o silogismo, com duas novas premissas: a primeira, presente nos versos vinte e nove e trinta, e a segunda, nos versos trinta e um e trinta e dois. A primeira premissa aponta que não se deve buscar a renovação – *uera uirtus cum excidit / curat reponi deterioribus* – da verdadeira virtude entre os covardes, isto é, os soldados que se permitiram capturar pelo inimigo. A eles falta o instinto que a corça demonstra na segunda premissa, ao lutar – *si pugnat extricata densis / cerua plagis* – contra as armadilhas dos caçadores. Se eles demonstrarem o mesmo instinto e bravura e atenderem a condição proposta, serão fortes – *erit ille fortis*.

A nona estância apresenta uma retomada do tratamento indigno dispensado aos prisioneiros de guerra romanos. Os cartagineses são homens de má fé<sup>546</sup>, assim como os caçadores aludidos na imagem da corça presa em redes da estância anterior. À imagem da corça presa, liga-se a imagem das correias presas nos braços de homens inertes – *qui lora restrictis lacertis / sensit iners timuitque mortem* – que apenas temem – comentário mais severo que se poderia fazer de um soldado romano (NISBET; RUDD, 2004, p. 92) – a chegada da morte.

A décima estância apresenta a síntese das premissas levantadas pelo orador: se o Senado ceder às exigências do inimigo – “*hic, unde uitam sumeret inscius, / pacem duelo miscuit* – destruirá o bom senso dos cativos, fazendo-os confundir paz e combates. O discurso de Régulo é encerrado com uma exclamação de vergonha e desgraça – *O pudor! O magna Carthago probrosis / altior Italiae ruinis* –, frente à incerteza do resultado da guerra, que “emprestam peso à intenção de Otávio de confrontar os Partas”<sup>547</sup>.

A décima primeira estrofe retoma a narração iniciada na quarta estância, que é contraposta ao exemplo dos soldados de Crasso. Enquanto estes se sujeitaram a casamentos vis com as mulheres do inimigo, abandonando o orgulho e a honra, Régulo, vendo a si mesmo como um ex-cidadão – *ut capitis minor* –, indigno de manter seus direitos civis, afasta de si a esposa e os filhos – *pudicae coniugis paruosque natos* –, imagem que compõem um quadro romano de família exemplar e que exalta a austeridade do ex-cônsul, ao desviar o olhar para o chão – *et uirilem toruus humi possuisse uultum* –, sinal de que se via como indigno.

<sup>546</sup> Cf. NISBET; RUDD (2004, p. 91).

<sup>547</sup> Cf. NISBET; RUDD (2004, p. 93).

A décima segunda estância, aberta com os hendecassílabos alcaicos “*donec labantis consilio patres / firmaret autor nunquam alias dato*”, apresenta um vocabulário de ordem política, como atestam a presença das palavras “*consilio*” – conselho –, “*patres*” – senadores, que provinham dos patrícios – e “*auctor*” – reinvenção de autoridade. Apresentando aquele discurso, com proposições inéditas, ao Senado Romano, Régulo não considerava mais a si mesmo como um senador ou um Romano<sup>548</sup>. Da mesma forma, enquanto outros senadores, “*maerentis amicos*”, aflitos com a partida de Régulo, este parte como um “*egregius exsul*”, um oximoro, devido à assonância dos sons de “*eg-*” e “*ex-*”, que possuem o mesmo tempo.

A décima terceira estrofe apresenta a imagem de destemor de Régulo, que antevê as torturas que os cartagineses reservaram para ele. Nisbet e Rudd (2004, p. 94) fazem menção aos mesmos fatos citados nas fontes, que Goldsworthy menciona na citação transcrita acima. No sintagma “*barbarus tortor*”, a palavra *barbarus* não tem o sentido de “nem romano ou grego<sup>549</sup>”, mas sim algo mais próximo do sentido moderno, de cruel<sup>550</sup>, concepção reforçada pelas fontes antigas e por recentes descobertas arqueológicas. A determinação do herói lendário é tamanha de acordo com as cores emprestadas pelo pincel horaciano, que nem à comoção de parentes ou do povo ele cede e permanece em Roma.

A última estância pinta a imagem de Régulo como um patrono – que legalmente deveria representar seus clientes no fórum – a partir da escolha de um vocabulário prosaico, de acordo com Nisbet e Rudd (2004, p. 95), como atestam a presença de palavras como “*clientum*”, “*negotia*” e “*diudicata*”. A imagem presente no quinquagésimo quinto verso, “*tendens Venafranos in agros*”, dá a entender que o eu lírico ficcionaliza que Régulo repousaria nos campos de olivais de Volturno ou em Tarento, um resort muito procurado, no século I a. C., fato que constitui um anacronismo para Nisbet e Rudd (2004, p. 95). O adjetivo “*lacedaemonium*”, espartano, produz um fechamento impressionante, reforçando o caráter inflexível da personagem lendária.

Prosseguirei rumo à leitura da tradução – que optei por numerar, com finalidade analítica – de Filinto que se encontra no Volume XI de suas *Obras Completas* e está reproduzida a seguir, assim como as notas apostas pelo poeta:

ODE V<sup>a</sup>  
DO III<sup>o</sup> LIVRO DE HORÁCIO

Reinar cremos nos Céus troante Jove  
Nós crê-lo-emos presente Divo, a Augusto,

<sup>548</sup> Cf. NISBET; RUDD (2004, p. 94).

<sup>549</sup> Cf. NISBET; RUDD (2004, p. 95).

<sup>550</sup> Cf. AULETE (2011, p. 203).

Desque cresceu o Império  
 C'os Britanos, e c'os cansados Persas<sup>551</sup>  
 5 Torpe Esposo viveu, co'a Mulher bárbara,  
 O soldado de Crasso? E o Marso, e o Ápulo<sup>552</sup>  
 Sob Rei Medo, encaneceu nas armas  
 Dos inimigos sogros? Deslebrado,  
 (Oh Cúria! oh desmudança de costumes!)  
 10 De Ancílios, Nome, Toga e eterna Vesta?  
 Salva a Cidade Roma, e Jove salvo?  
 Bem Régulo previsto o precavera,  
 Quando às vis condições não assentia  
     E à perdição, que o exemplo  
 15 Para as eras vindouras acarreta,  
 Se os Cativos (sem dó) Moços<sup>553</sup> não morrem:  
 “Vi, nos Púnicos Templos, pender armas,<sup>554</sup>  
 Bandeiras (diz) tomadas aos soldados  
 Sem sangue;<sup>555</sup> e em livres costas de Romanos,  
 20 Torcidos pulsos: vi, francas as portas,  
 Lavrar Campos, que em guerra devastámos.  
 Mais fera, se a pesais a ouro,<sup>556</sup> a tropa,  
 Virá ela? ajuntais à infâmia o preço.<sup>557</sup>  
 Não torna à cor nativa a lã que embebes  
 25 Noutra tinta; nem cuida a sã virtude<sup>558</sup>  
 Se em fracos descaiu, tornar ao que era.  
 Solta de bastos nós,<sup>559</sup> se a Corça briga,  
 Será valente o que a contrários pérfidos  
 Se confiou: lá, noutra Marte,<sup>560</sup> os Poenos  
 30 Trilhará, se ora inerte em roxos pulsos  
 Cordas sofreu, e teve medo à Morte,  
     Intermeiou paz com guerra,  
     Nem soube onde é que a vida  
 Recobre. Oh Vitupério! Oh gran Cartago,  
     35 Hoje mais exalçada  
 Co'as derrotas da Itália desonrosas!”  
     Da Consorte pudica  
     O ósculo, e os filhinhos  
 É dito que arredara de si longe,  
     40 Menoscabado,<sup>561</sup> e em terra  
 Cravara torvo o varonil semblante:  
     E em tanto roborava  
     Os titubantes Padres  
 No voto que ele deu,<sup>562</sup> (nunca aliás dado!)

<sup>551</sup> Que cansavam os Romanos com importunas correrias, e hostilidades. Já mais que muito mostrei noutras notas quanta elegância tinham na língua latina estes adjectivos passivos com significação activa: e com que elegância não vêm imitados nos nossos Clássicos [nota do autor, 2001, p. 73].

<sup>552</sup> Soldados destas províncias, e havidos por mui valorosos [nota do autor, 2001, p. 73].

<sup>553</sup> A mocidade do exército, que se deixou vencer [nota do autor, 2001, p. 73].

<sup>554</sup> Diz Régulo no Senado de Roma [nota do autor, 2001, p. 73].

<sup>555</sup> Sem esses soldados haverem derramado sangue pelejando [nota do autor, 2001, p. 73].

<sup>556</sup> Resgatando-a a peso de ouro [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>557</sup> Do resgate [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>558</sup> Ou *vero esforço*, necessária virtude num soldado [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>559</sup> Solta das redes de Caça [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>560</sup> Noutra batalha [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>561</sup> Capite minus [nota do autor, 2001, p. 74].

45 E entre os amigos tristes  
 Se dava pressa o egrégio desterrado:  
 Bem certo, do que o algoz lhe apresta bárbaro!  
 Não rompe de outra sorte  
 Por obstantes<sup>563</sup> Parentes  
 50 Pelo Povo que a volta<sup>564</sup> lhe atardava,  
 Qual se deixando os pleitos dos Clientes  
 Com despacho à Tarento Lacedémone,  
 53 Ou de Venafro aos Campos caminhasse (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 73-75)

Em relação às escolhas tradutórias, Filinto operou em sua tradução por condensar os 56 versos horacianos em 53 na tradução, embora não proponha um equivalente formal para a estrofe alcaica e mescle a um contínuo de 40 decassílabos 13 hexassílabos. Os quatro primeiros versos – três decassílabos e um hexassílabo – da tradução correspondem à primeira estância do original. Noto que para clarificar o sentido na tradução, o poeta atrai o verbo “*regnare*”, presente no segundo verso do original, para o primeiro na tradução, para constituir o decassílabo luso.

Filinto também repete o verbo “*crer*” no segundo verso da tradução, racionalizando a comparação proposta no original e atrai o nome de Augusto para o segundo verso, por conta da métrica em português. O eneassílabo do original pode ser condensado num hexassílabo, com o desdobramento do particípio passado “*adiectis*” do original na perífrase “desde que cresceu”, que é completado pelo substantivo “Império”, que se encontra no quarto verso de Horácio.

Reordenando o resto dos elementos do original ele compõe o quarto verso e explica em nota a tradução do adjetivo “*gravis*” por “cansados”, em nome de uma literalidade que obscurece o sentido, uma vez que o adjetivo latino significa nesse contexto, “formidáveis, ferozes”, sentido abonado por Nisbet e Rudd (2004, p. 84). Talvez a forma “cansantes” estivesse mais próxima do sentido defendido por Francisco Manoel na nota aposta à escolha de “cansados”, justificada nestes termos: “que cansavam os Romanos com importunas correrias, e hostilidades”.

Os versos de cinco a oito da tradução apresentam algumas escolhas interessantes do poeta. O verso cinco “Torpe esposo viveu, co’a mulher bárbara<sup>565</sup>” é formado a partir da antecipação do sintagma “*turpis maritus uixit*”, que se encontra no verso seis e que de aposto

---

<sup>562</sup> De não aceitar a paz [nota do autor, 2001, p. 74].

<sup>563</sup> Que lhe impediam a partida [nota do autor, 2001, p. 75].

<sup>564</sup> Voltar a Cartago [nota do autor, 2001, p. 75].

<sup>565</sup> Este sintagma traduz “*coniuge barbara*”, que é o segundo hemistiquio do hendecassílabo alcaico disposto no verso cinco.

de “*milesne Crassi*”, se torna sujeito, respeitada a disposição da ordem do pensamento horaciana. O verso seis, “O soldado de Crasso? E o Marso, e o Ápulo”, é formado da mesma maneira que o anterior. “*Milesne Crassi*<sup>566</sup>”, primeiro hemistíquio do hendecassílabo alcaico é afastado para o verso seguinte, enquanto o sintagma “*Marsus et Apulus*”, segundo hemistíquio do hendecassílabo alcaico presente no verso nove é arrastado para compor o sexto verso da tradução.

O verso sete, “Sob Rei Medo, encaneceu nas armas”, é formado a partir da atração do primeiro hemistíquio do verso nove horaciano “*sub rege Medo*”, que é re combinado a um trecho do verso oitavo – o decassílabo alcaico – do original “*consenuit in armis*”. O verso oito, “Dos inimigos sogros? Deslembrado”, tem a inserção do adjetivo “inimigos”, que clarifica, a partir do deslocamento de “*hostium*” o substantivo “*socerorum*” do original; a palavra “deslembrado”, antecipa o adjetivo “*oblitus*”, que só aparece no décimo primeiro verso de Horácio. O poeta opta por não traduzir a estrofe alcaica com outros versos que não sejam o decassílabo e o hexassílabo, por isso, propõe uma formação rítmica mais “livre”, que substitui o ritmo forte e bem marcado do original.

O nono verso da tradução “(Oh Cúria! Oh desmudança de costumes!)” traduz com exatidão o sétimo verso do original e a escolha de “desmudança” para traduzir o adjetivo “*inuersi*” foi bem acertada semanticamente. O décimo verso da tradução “De Ancílios, Nome, Toga e eterna Vesta?” traduz literalmente os sintagmas presentes entre os versos dez e onze do original, “*anciliorum et nominis et togae / [...] aeternae Vestae*”. O verso onze da tradução, “Salva a Cidade Roma, e Jove salvo?” equivale, guardada a repetição do adjetivo “salvo” por conta da contagem silábica, a “*incolumi Ioue et urbe Roma?*”

Os versos de doze a quinze da tradução equivalem à quarta estância do original. Nota-se que o tradutor reordena o pensamento proposto em “*mens prouida Reguli*”, apagando o substantivo “*mens*” e fazendo o adjetivo “*prouida*” concordar com “*Regulus*” de que da forma de Genitivo “*Reguli*”, passaria ao Nominativo, sendo “Régulo previsto<sup>567</sup>” o equivalente de “*prouidus Regulus*”. O verso treze, “Quando às vis condições não assentia”, traduz, modalizando em uma oração subordinada adverbial temporal, o ablativo absoluto, oração reduzida, de “*dissentientis condicionibus foedis*”.

---

<sup>566</sup> Na ordenação proposta por Francisco Manoel, a fim de garantir a construção dos quatro decassílabos entre os versos cinco e oito da tradução, este sintagma, sujeito na ordem original, passa a ser aposto, cujo núcleo é “*miles*” e a forma de Genitivo “*Crassi*”, adjunto adnominal.

<sup>567</sup> A construção da tradução “Régulo previsto o precavera” ecoa a sonoridade do original, contida na distribuição de vogais e consoantes de “*cauerat mens prouida Reguli*”.

O verso quatorze, “E à perdição, que o exemplo”, traduz “*et exemplo / perniciem*”. Essa escolha antecipa a presença de “*perniciem*”, que aparece no décimo sexto verso do original, enquanto possivelmente há o deslocamento do particípio presente “*trahenti*” no ablativo, que forma sintagma em concordância com o substantivo “*exemplo*”, para o verso seguinte. O verso quinze, “Para as eras vindouras acarreta”, opera com a transformação do particípio presente “*ueniens*” no adjeto “vindouro”, enquanto “*trahenti*”, do verso anterior no original, é transformado no verbo “acarretar<sup>568</sup>”, escolha bem acertada para forjar em português o sentido de *trahere*<sup>569</sup>.

Os versos de dezesseis a vinte e um da tradução equivalem ao período entre os versos décimo sétimo e vigésimo quarto do original, com o condensamento das estrofes alcaicas e a consequente redução de 82 sílabas de material fônico no original para 66 na tradução. O verso 16, “Se os Cativos (sem dó) Moços não morrem:”, traduz “*si non periret immiserabilis / captiua pubes*”, com a condensação do adjetivo latino “*immiserabilis*” no trecho parentético “(sem dó)” e do verbo “*periret*” em “morrem”. O verso 17, “Vi, nos Púnicos Templos, pender armas,”, traduz “... *ego uidi Punicis / adfixa delubris et arma*”, com a atração do verbo “*uidi*” do vigésimo primeiro verso para próximo, o apagamento do pronome de 1ª pessoa, “*ego*”, e o deslocamento do substantivo “*signa*” para o verso seguinte.

O verso 18, “Bandeiras (diz) tomadas aos soldados”, traduz “*signa derepta militibus, dicit,*”, com a atração do particípio passado “*dereptus*”, originalmente alocado no início do vigésimo primeiro verso, e a solução bem acertada de inserir o verbo “*dicit*” entre parêntesis, por marcar uma quebra no discurso direto inserida pelo sujeito da enunciação poética. O verso 19, “Sem sangue; e em livres costa de Romanos,”, traduz “*sine caede ciuium tergo libero*” literalmente.

O verso vinte, “Torcidos pulsos: vi, francas as portas,”, traduz “*uidi ego retorta bracchia portasque non clausas*”, que apresenta sintagmas dos versos 21, 22 e 23 do original. Noto que o pronome de 1ª pessoa “*ego*” é novamente apagado, uma vez que não auxilia a construção do decassílabo em português, tal como feito pelo poeta. O verso 21, “Lavar Campos, que em guerras devastámos”, traduz “*arua / Marte coli populata nostro*”, clarificando o idiomatismo “*populata Marte nostro*”, isto é, “devastados pelo nosso Marte”, literalmente, ou “por nossos exércitos”.

O período entre os versos 22 e 31 da tradução equivale ao trecho compreendido entre os versos 25 e 36 do original, condensando 16 versos em 10! A tradução segue de perto o

<sup>568</sup> Cf. AULETE (2011, p. 22), segunda acepção.

<sup>569</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1214), segunda acepção.

original, devendo-se destacar o hipérbato no verso 22, “Mais fera, se a pesais em ouro, a tropa,”, recurso utilizado pelo tradutor em suas traduções e mais profusamente em sua obra própria para latinizar o estilo; a tradução de “*fuco*”, verso 28 do original, por “noutra tinta”, alongando a ideia do pigmento que não devolverá a cor original da lã desbotada; a eufemização da ideia do verbo “*proteret*”, “pisasse” literalmente, que é vertido por “trilhará”, deixando a ideia de subjugar o inimigo, mais branda.

O período compreendido entre os versos 32 e 46 da tradução corresponde ao trecho compreendido entre os versos 37 e 48 do original. Nesse trecho há a incidência maior de hexassílabos da tradução – versos 32, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 43 e 45 –, que entendo serem modelados aí para promover a transição do discurso de Régulo ao Senado para compor a dramaticidade da cena de sua retirada, rejeitando a família e os amigos. Nota-se que o apagamento do sintagma “*hic inscius*”, verso 37, torna o trecho traduzido entre os versos 32 e 33, “Intermeiou paz com guerra, / nem soube onde é que a vida”, obscuro. Além disso, o poeta promove três decalques na tradução: “menoscabado”, que traduz “*ut capitis minor*”, provém de *minuscapare*, isto é de *minus* + *cap(ut)* + *are*<sup>570</sup>; “torvo<sup>571</sup>”, que traduz o adjetivo “*toruus*”; “(nunca aliás dado)”, que traduz “*nunquam alias dato*” e só é possível pelo trabalho do tradutor que clarificou o sentido na passagem com a inserção do trecho “No voto que ele deu”, justificado em nota que se refere ao discurso de não aceitar a paz em troca do resgate pago pelos prisioneiros.

Os versos 47 a 53 da tradução correspondem ao trecho final de Horácio, isto é, os versos 49 e 56. Noto que o sintagma “*Atqui sciebat*” é modalizado e condensado na tradução em “Bem certo”; a conjunção “*tamen*” é suprimida na tradução, assim como o adjetivo “*longa*” – em concordância com *negotia*; o sintagma “*diiudicata lite*”, “julgados por um juiz”, literalmente, se torna “com despacho” na tradução. Fora esses detalhes, o poeta segue próximo o original.

### 3.5.7 Ode 1.3

Passarei à ode 1.3 de Horácio (2004, p.28-30.), seguida de uma tradução versificada. A tradução foi pautada na tentativa de aproximar o texto em língua portuguesa do texto latino a partir da escolha do verso octossílabo (com marcação na quarta e na oitava sílabas) e do dodecassílabo (com as variantes terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas e quarta,

<sup>570</sup> Cf. AULETE (2011, p. 915), etimologia.

<sup>571</sup> Cf. AULETE (2011, p. 1347).



oitava e décima segunda sílabas), pensados como uma possibilidade para dar conta do dístico formado por um verso glicônico<sup>572</sup> e um asclepiadeu menor<sup>573</sup>.

1, 3  
 Sic tē dīuā pōtēns Cýpri,  
 sic frātrēs Hēlēnāe, || lūcidā sīdērā,  
 uēntōrūmqūē rēgāt pātēr  
 ōbstrīctīs ālīs || prāētēr Īapýgā,  
 5 nāuīs, quāe tībī crēdītūm  
 dēbēs Vērgīlīum; || fnībūs Āttīcīs  
 rēddās incōlūmēm prēcōr  
 ēt sēruēs ānīmāe || dīmīdiūm mēae.  
 Īllī rōbūr ēt āes trīplēx  
 10 cīrcā pēctūs ērāt, || quī frāgīlēm trūcī  
 cōmmīsīt pēlāgō rātēm  
 prīmūs, nēc tīmūt || prāecīpitem Āfrīcūm  
 dēcērtāntem Āquīlōnībūs  
 nēc trīstīs Hýādās || nēc rābīēm Nōtī,  
 15 quō nōn ārbītēr Hādriāe  
 māiōr, tōllērē sēu || pōnērē uōlt frētā.  
 Quēm mōrtīs tīmūt grādūm  
 quī siccīs ōcūlīs || mōnstrā nātāntiā,  
 quī uīdīt mārē tūrbīdum ēt  
 20 infāmīs scōpūlōs || Ācrōcēraūniā?  
 Nēquīcquām dēūs ābscidīt  
 prūdēns Ōcēānō || dīssōciābilī  
 tērrās, sī tāmēn ĩmpīae  
 nōn tāngēndā rātēs || trānsīlīunt uādā.  
 25 Aūdāx ōmniā pērpētī  
 gēns hūmānā rūīt || pēr uētītūm nēfās;  
 aūdāx Īapētī gēnūs  
 ĩgnēm fraūdē mālā || gēntībūs ĩntūlīt;  
 pōst ĩgnem āethērīā dōmō  
 30 sūbdūctūm mācīēs || ēt nōuā fēbrīūm  
 tērrīs incūbūīt cōhōrs  
 sēmōtīquē priūs || tārdā nēcēssītās  
 lētī cōrrīpūīt grādūm.  
 Ēxpērtūs uācūūm Dāedālūs āērā  
 35 pēnnīs nōn hōmīnī dātīs;  
 pērrūpīt Āchērōnta Hērcūlēūs lābōr.  
 Nīl mōrtālībūs ārdūi ēst;  
 cāelum ĩpsūm pētīmūs || stūltītīā nēquē  
 pēr nōstrūm pātīmūr scēlūs  
 40 ĩrācūndā Īouēm || pōnērē fūlmīnā.

Tradução versificada minha, de acordo com o exposto anteriormente:

Tal qual a grande deusa Cípria<sup>574</sup>,

<sup>572</sup> O verso glicônico é formado por um pé espondeu, um coriambo e o último pé pode ser um jambo ou um díbraco: - - | - - - - | - - - - .

<sup>573</sup> O verso asclepiadeu menor possui estrutura similar ao glicônico, possuindo após a cesura um pé coriambo ligado ao pé final, um jambo ou díbraco: - - | - - - - || - - - - | - - - - .

<sup>574</sup> Na verdade a construção empregada consiste numa metonímia em que a terra natal da deusa de Chipre (diua Cypri) é tomada no lugar do nome de Vênus. Cf. GRIMAL (2000, p. 10).

Assim também, astros brilhantes, os irmãos<sup>575</sup>  
 De Helena e dos ventos o pai<sup>576</sup>,  
 Com os demais, menos o Jápige<sup>577</sup>, prendidos,  
 5 Te guiem, nau, que a ti fiado  
 Deves Virgílio conduzir íntegro e são  
 dos confins áticos, conserves  
 De minh' alma a metade, te peço. Do peito  
 em volta tinha ele o vigor  
 10 do querco e triplo bronze, quem antes<sup>578</sup> lançou  
 ao bravo mar frágil batel,  
 nem receou o precipitante Áfrico vento  
 com Aquilões ao se bater,  
 as tristes Híades<sup>579</sup>, ou do Austro o frenesi,  
 15 do qu' este mor não há juiz  
 do Adriano<sup>580</sup> em querer subir ou baixar ondas.  
 Da morte quem o andar teme, u,  
 Ele que viu com olhos secos monstruosos  
 Nadantes e o revolto mar,  
 20 As escarpas mortais da costa Acroceráunia?  
 Um deus prudente separou  
 Sem proveito o Oceano que as terras limita,  
 todavia longe ultrapassam  
 às profundezas intocáveis ímpios barcos.  
 25 Audaciosa a humana gente  
 a ousar tudo se arroja por crime interdito;  
 audaz de Jápeto<sup>581</sup> a progênie  
 trouxe o fogo p'ras gentes por fraude ardilosa;  
 depois de o fogo subtrair  
 30 de etéreos paços, a miséria e de moléstias  
 tropa nas terras se dilata,  
 a antes tardia imposição da vagarosa  
 morte<sup>582</sup> apressou a marcha dos passos.  
 Dédalo exp'rimetou dos ares o vazio  
 35 Com penas não p'ro homem cedidas;  
 Aqueronte o labor heraclida<sup>583</sup> rompeu.  
 Para os mortais nada é difícil;  
 Ao próprio céu<sup>584</sup> nos dirigimos por tolice

<sup>575</sup> Os Dióscuros, Castor e Pólux, dos quais a ascensão ao céu originou a constelação de Gêmeos Cf. GRIMAL (2000, p.123).

<sup>576</sup> Éolo, deus dos ventos, filho de Posídon. Cf. GRIMAL (2000, p. 139).

<sup>577</sup> Vento que sopra no sul da Itália, na mesma região, a Japígia, que recebeu o nome do filho de Dédalo.

<sup>578</sup> Possível alusão à Argo pilotada por Jasão, primeiro barco a transpor o mar, na busca do velocino de ouro. Cf. GRIMAL (2000, p. 42-43).

<sup>579</sup> Filhas de Atlas que estão associadas à chegada da estação das chuvas. Após chorarem a morte do irmão Hias num acidente, elas foram transformadas em um conjunto de estrelas que está localizado na cabeça da Constelação do Touro. Cf. GRIMAL (2000, p. 227).

<sup>580</sup> O mar Adriático, que banha a cidade de Ádria.

<sup>581</sup> Alusão a Prometeu. Cf. GRIMAL (2000, p. 396-397).

<sup>582</sup> Alusão à Pandora, pois antes dela libertar os males e as doenças sobre o mundo, os homens morriam de velhice. Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 56).

<sup>583</sup> Alusão a Hércules, que trouxe Cérbero do mundo inferior à superfície no décimo primeiro trabalho. Cf. GRIMAL (2000, p.212.).

<sup>584</sup> Nisbet e Hubbard (2001, p. 57.) anotam que a alusão contida nesse verso, que trata do ápice da impiedade com os mortais voltando-se contra os céus, tem como referência o mito da Gigantomaquia, ou seja, a última tentativa de desafio à supremacia das divindades olímpicas.

Por crime nosso não deixamos  
40 aos iracundos raios Júpiter depor.

Esse poema endereçado à nau constituía o que os antigos chamavam de *propemptikon*, isto é, um voto e desejo de boa viagem para o viajante que parte, de acordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 41), pois “as jornadas no mundo antigo eram sérias ocasiões. As ausências eram longas, as comunicações incertas e o mar estranho e imprevisível”.

As origens do *propemptikon* podem ser rastreadas até Homero no canto 13 da Odisseia (versos 38 a 46) quando Ulisses se despede do rei dos Feácios, Alcínoo, além de pedir para ser conduzido em segurança de volta ao lar a fim de rever seus familiares, também solicita presentes com o intuito de se lembrar dali, desejando que a bonança reine nesta terra estrangeira que o acolheu:

“Poderoso Alcínoo, insigne entre todos os povos,  
Conduzi-me, incólume, após libarem, e alegrai-vos.  
Pois já se completou o que caro ânimo queria,  
Condução e caros dons: que esses os deuses celestes  
Me tornem afortunados; em casa, a impecável consorte,  
Após retornar, eu encontre com os meus, ilesos.  
Vós, aqui ficando, regozijai-vos com as esposas  
Lídimas e os filhos; que deuses concedam sucesso  
Vário, e que mal algum ocorra na cidade”.  
(HOMERO, 2014, p. 368 [Trad. Christian Werner])

Além do trecho exemplar de Homero transcrito acima, há também exemplos do gênero nos fragmentos da lírica e da elegia grega, como o fragmento 5 de Safo em que há uma invocação à Afrodite e às Nereidas (ninfas marinhas), traduzido por Flores (2014, p. 296): “Cípria, e vós, Nereidas, a salvo peço / que trazeis pra cá meu irmão querido; / tudo aquilo que ele ansiar no peito / dai-lhe de tudo”, assim como o fragmento 400 de Calímaco, da época helenística, também traduzido por Flores (2014, p. 296), em que se encontra um voto dirigido ao barco e apresenta o mesmo metro empregado por Horácio, o asclepiadeu: “Nau que levas a luz, que eu mais amei, doce do meu viver / eu suplico que a Zeus guarda-do-cais”.

Francis Cairns em *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (1972, p. 6) propõe uma classificação para o que ele denomina gênero em termos de conteúdo e não das grandes formas arquetípicas como se ensina e aprende nos bancos escolares de épico, lírico, elegíaco ou epistolar. Cairns (p. 9) levando em conta aspectos de conteúdo apresenta três possibilidades de classificação do *propemptikon* de acordo com a teorização proposta por Menandro rétor, do século III d. C: o *propemptikon* dirigido de um superior a um inferior (o caso do professor de retórica que se dirigiria a seu aluno), o dirigido entre iguais (em que há a

demonstração de afetividade ou amizade) e o dirigido de um inferior para um superior (o caso do orador que se dirige a um governante).

De acordo com Cairns (1972, p. 21-23), além das figuras envolvidas no exercício enunciativo, isto é, o eu lírico/enunciador e seu destinatário há alguns lugares comuns que aparecem em diversos exemplos da literatura antiga e na ode que se lerá a seguir. São alguns desses lugares comuns: a presença de um verbo de movimento que anuncia a viagem, a expressão e a demonstração da afeição do eu lírico pelo viajante ou a de ambos, o pedido do favor divino para o viajante e a ênfase na sua segurança pelo percurso.

Isto posto sobre o gênero *propemptikon*, matriz da ode em estudo, passar-se-á agora à leitura de como Horácio trabalha o mito no texto. Nos primeiros versos, ao dirigir uma prece ao barco que levará Virgílio em segurança à Grécia, o eu lírico associa à nau o favor dos numes celestes ligados à navegação: Vênus, os Dióscuros (Castor e Pólux) e Éolo.

Vênus é tomada como guia benfazeja dos barcos, devido à sua origem. A menção aos Dióscuros se deve ao fenômeno físico do fogo de santelmo (uma descarga dupla de plasma branco azulado que se dá no alto do céu devido a uma diferença de potencial elétrico na atmosfera), aludido no sintagma *lucida sidera*, sinal propício durante uma tempestade (Cf. NISBET; HUBBARD, 2001, p. 46).

A referência a Éolo como *uentorum pater*, que deveria represar todos os ventos menos o Jápige, é uma alusão à Odisséia 10, versos 19 a 22, uma vez que Zeus o incumbira de domar os ventos (2011, p. 277), isto é, ser o seu senhor. Na passagem em questão, aludida por Horácio, Odisseu pede o mesmo favor a Éolo: “Deu-me um saco feito da pele de um boi de nove anos / que ele próprio esfolara, em que atou os caminhos / dos ventos turbulentos: (...) / podendo estancá-los ou incitá-los, conforme lhe aprouvesse.” *Pater* nesse contexto é sinônimo de *paterfamilias*, isto é, chefe, mestre, não de pai como atestam Nisbet e Hubbard (2001, p. 47).

Possivelmente, pode-se detectar uma alusão aos versos 52 a 57<sup>585</sup> (VIRGILIO, 1916, p. 266) do livro I da Eneida, quando Juno pede a Éolo que solte os ventos que provocariam uma tempestade sobre a frota de Eneias que navega no mar Tirreno, para assim se livrar dos odiados troianos. Éolo em Virgílio mantém os mesmos atributos que possui na Odisseia, sendo o rei dos ventos, controlando os ímpetos de seus subordinados e mantendo-os numa

---

<sup>585</sup> Cf. [...] *Hic uasto rex Aeolus antro / luctantes uentos tempestatesque sonoras / império premit ac uinclis et cárcere frenat. / Illi indignantes magnocum murmure montis / circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce / scepra tenens mollitque ânimos et temperat iras.*

prisão, debaixo de uma montanha. A soltura indiscriminada dos ventos poderia ocasionar a destruição do orbe terrestre.

O pronome *te* apresentado no primeiro verso cria uma expectativa no leitor que será realizada no verso três por tratar de um acusativo que completa o verbo *regat* (guiar) na terceira pessoa por concordar com o nominativo mais próximo *pater*, mas que também pode ser entendido e associado aos sintagmas em nominativo *diua potens Cypri e fratres Helenae*.

*Nauis* no quinto verso é um vocativo relacionado ao *te* já anunciado no primeiro verso e aqui o eu lírico emprega uma metáfora do depósito<sup>586</sup>, pois a nau carrega Virgílio, que lhe foi confiado; isto é *creditum tibi*, tal como uma carga de muito valor, algo reforçado pelo sintagma que aparece no verso 9 *animae dimidium meae*, que demarca o laço afetivo entre os dois amigos. Virgílio deve ser conservado pela nau e trazido intacto de volta (*reddas*) da Grécia.

A tentação de uma possível leitura com base em fatos biográficos dessa ode, relacionando essa viagem aludida por Horácio à viagem da qual Virgílio não volta da Grécia, é afastada por Cairns (1972, p. 235), que enxerga em Horácio uma metáfora do fazer poético na viagem marítima e, por conseguinte, a maior viagem, que é fazer poesia épica. Para ele, Horácio trata da composição que havia sido completada da *Eneida* em termos alegóricos, assim como a ode 1.14, que é outro *propemptikon* endereçado a um barco e que também é um poema alegórico. Por isso, Cairns (1972, p. 235) fecha dizendo que, “Se esta sugestão tem alguma plausibilidade, ela também retiraria da biografia de Virgílio, diferentemente, a viagem anterior não confirmada para a Grécia, provavelmente evidenciada pela Ode 1.3.”.

Esses oito versos fecham a parte inicial da ode. A segunda parte que se inicia no verso 9 se abre com uma referência ao artífice do primeiro barco a transpor o mar, centrada no pronome demonstrativo *illi*. Essa censura ao artífice que tem um coração duro como o carvalho – madeira usada na construção naval, (*robur ... pectus erat*) –, reforçado por três camadas de bronze (*aes triplex*), seria um indício de insensibilidade e crueldade de acordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 48). Metonimicamente, o artífice é tão insensível quanto os materiais utilizados para construir barcos, no caso, o carvalho e o bronze.

No período que se estende do segundo hemistíquio do verso 10 até o verso 11, há um exemplo de quiasmo, pois há um cruzamento sintático, devido ao sistema de casos (Acusativo e Dativo X Dativo e Acusativo), entre os pares que formam dois sintagmas: *fragilem truci vs*

<sup>586</sup> SARAIVA (2000, p. 316) sobre a palavra *creditus*, particípio do verbo *credere*, nos informa que seu sentido geral é o de empréstimo, isto é, o de possuir algo emprestado por alguém, mas abona que em Horácio, neste poema em particular tem o sentido de algo entregue, confiado, recomendado, o que suaviza a ideia do empréstimo, uma vez que não se trata de uma coisa, mas de outro ser humano, um igual.

*pelago ratem* ligados pelo verbo *commisit*, isto é, aquele que lançou a frágil, ao selvagem pélogo, jangada. O quiasmo cria um efeito imagético intenso, como se o mar selvagem também adentrasse o pequeno espaço da jangada ao mostrar o quão pretensiosa é a empreitada humana.

O desejo de transpor o desconhecido revela um sentimento forte de *hybris*<sup>587</sup>, a desmedida, isto é, a perda dos limites que leva os homens à catástrofe, por perturbar o equilíbrio cósmico. Os romanos não traduziram o conceito de *hybris* (Cf. SARAIVA, 1993, p. 563; GLARE, 1968, p. 810.) em sua língua, mas com certeza operavam com ele, como é o caso de Horácio na ode em estudo.

Para retomar a visão que os antigos tinham sobre o excesso enquanto força negativa, mencionarei o que pensa Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* (1987, p. 32-33) que diz o seguinte em relação à virtude e ao excesso e à carência de acordo com seu sistema filosófico:

[...] a virtude deve ter o atributo de visar ao meio-termo. Refiro-me à virtude moral, pois é ela que diz respeito às paixões e ações, nas quais existe excesso, carência e um meio-termo.

Por exemplo, tanto o medo como a confiança, o apetite, a ira, a compaixão, e em geral o prazer e a dor, podem ser sentidos em excesso ou em grau insuficiente; e, num caso como no outro, isso é um mal. Mas senti-los na ocasião apropriada, com referência aos objetos apropriados, para com as pessoas apropriadas, pelo motivo e da maneira conveniente, nisso consistem o meio-termo e a excelência característicos da virtude.

Analogamente, no que tange às ações também existe excesso, carência e um meio-termo. Ora, a virtude diz respeito às paixões e ações em que o excesso é uma forma de erro, assim como a carência, ao passo que o meio-termo é uma forma de acerto digna de louvor; e acertar e ser louvada são características da virtude. Em conclusão, a virtude é uma espécie de mediania, já que como vimos, ela põe a sua mira no meio-termo.

[...] A virtude é, pois uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. E é um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta; pois que, enquanto os vícios ou vão muito longe ou ficam aquém do que é conveniente no tocante às ações e paixões, a virtude encontra e escolhe o meio-termo.

Tendo em vista que o ideal que o homem deva buscar é a mediania, só o excesso, isto é, a perda e o distanciamento do meio-termo<sup>588</sup> almejado pelo cultivo da virtude é que faz com

<sup>587</sup> De acordo com Malhadas et al. (2010, p. 154), este termo significa “1. tudo o que ultrapassa a medida; excesso. 2. orgulho, insolência;”.

<sup>588</sup> Há também um fragmento do poeta romano Lucílio defirne *uirtus* a partir da metáfora comercial (apreciar e estabelecer o valor de cada coisa) e que é desenvolvido até a seguinte definição: “[...] *uirtus* é dar aquilo que por si só é devido à honra, / ser adversário e inimigo dos homens de costumes maus, / e, ao invés, defensor dos homens e costumes bons, / e a estes prezá-los, a estes querer-lhes bem, ser seu amigo” [Trad. Maria Helena da

ele desperte em si a *hybris* e cometa a partir daí atos que perturbem o equilíbrio do cosmos. Em decorrência disso, para que se cometam atos imbuídos do *nefas*, que seriam “qualquer violação à lei divina, o que é ímpio, ilícito, injusto” (SARAIVA, 2000, p. 773.) é preciso que o homem tenha se afastado da mediania, medida da virtude, e se deixe levar por sentimentos imbuídos de uma desmedida pelo excesso, isto é, a *hybris*.

Esse sentimento de desmedida na ode em estudo é reforçado pelo catálogo dos ventos implacáveis que açoitam o mar e que não despertam o temor dos homens, mencionados nos versos de 12 a 16: o Áfrico precipitante que se bate com os Aquilões, as chuvas anunciadas pela visão da Híadas no céu, o frenético Noto, vento chefe (*arbiter*) do mar Adriático, que eleva ou baixa as ondas, o que torna a navegação nesse mar ainda hoje em dia perigosa (Cf. NISBET; HUBBARD, 2001, p. 51).

O décimo sétimo verso *quem mortis timuit gradum* (“temeu qual passo da morte”) abre um lugar comum ligado à aproximação certa da morte devido às incertezas que rondavam as viagens marítimas. Esse lugar comum continua sendo desenvolvido, com o acréscimo da imagem centrada no olhar seco dos marinheiros, endurecidos pela vida no mar, que relatam a visão de monstros marinhos, do mar revoltado (verso 19) e da visão da cadeia de montanhas (verso 20) de Acroceráunia (atualmente Karaburun), na costa albanesa, lugar perigoso para a navegação (Cf. NISBET; HUBBARD, 2001, p.53).

O vigésimo primeiro verso abre um período sintático que se estende em *enjambement* até o vigésimo quarto. Nisbet e Hubbard (p. 53) anotam que o sentido do verbo *abscedit* seria indício para se entender que Horácio trabalha com uma noção de cosmogonia baseada em Empédocles, de acordo com o qual o universo se originou da separação dos quatro elementos, a partir do caos primordial, devido à ação de uma divindade prudente (como estaria marcado na escolha do adjetivo *prudens*), possivelmente, a providência divina.

Essa ideia de separação se sustenta no uso do ablativo no sintagma *Oceano dissociabili* (um anagrama entre as palavras OCEA-no e diss-OCIA-bili) em relação ao acusativo *terras*, pois marcaria um ponto de separação físico entre os dois elementos. Encerrando o período, entre os versos vinte e três e vinte e quatro há o seguinte período: *si tamen impiae / non tangenda rates transiliunt uada* (se, contudo, ímpios barcos ultrapassam as profundezas intocáveis).

Note-se que a escolha do gerundivo *tangenda*, em concordância com *uada* no acusativo complemento do verbo *transiliunt*, marcaria uma ideia de sacrilégio, pois até que o

---

Rocha Pereira, 2002, p. 407], que me parece, bem próxima da aristotélica, pois o homem que cultivava a mediania se encontra mais próximo do bem.

primeiro barco fosse lançado ao mar, este elemento ainda repousava em seu estado de pureza. Outro indício de *hybris*, tal qual deixa transparecer a censura à raça humana presente nos versos 25 e 26 na sequência.

O vigésimo sétimo verso abre um pequeno catálogo de referências e alusões míticas, tal como ocorre no trecho citado de Píndaro acima, antes de se iniciar a leitura e discussão de Horácio, para amplificar a censura que se faz contra a *hybris* dos homens que se estende até o quadragésimo verso. Entre os versos vinte e sete e vinte e oito, há a alusão a Prometeu que roubou o fogo da morada celeste e o concedeu aos homens.

Como consequência, existe entre os versos vinte e nove e trinta e três o surgimento das doenças entre os viventes e o apressamento da morte (antes, uma necessidade tardia que só se manifestava com a velhice avançada), uma possível alusão ao mito de Pandora, portadora de males, que puniu os homens ao libertá-los, em consequência do crime de Prometeu.

Entre os versos trinta e quatro e trinta e cinco encontra-se a alusão ao mito de Dédalo que rompeu os ares com asas feitas de penas coladas com cera, algo que os homens não possuem. O verso seguinte faz uma alusão ao décimo primeiro trabalho de Hércules, que invadiu o Aqueronte em busca de Cérbero para satisfazer a curiosidade de Euristeu.

Os versos trinta e sete e trinta e oito trazem o ápice da *hybris* dos mortais, pois para eles nada é difícil (lugar comum herdado da poesia grega), uma vez que por tolice nos voltamos contra os céus. Esta é uma alusão ao mito da Gigantomaquia. Gaia teria insuflado seus filhos, os Gigantes, para que atacassem os deuses olímpicos, por estes terem vencido os Titãs e os encarcerado na escuridão do Tártaro.

Por fim, os versos trinta e nove e quarenta fecham o texto com uma chave de ouro, pois o eu lírico até então distante se incorpora ao coro dos homens que padecem da *hybris*, como fica evidente na escolha do adjetivo *nostrum*, que forma par com o substantivo *scelus*, um eco da escolha da forma verbal *petimus* de primeira pessoa do plural no verso 38. Todos os homens, quando acometidos pela desmedida não deixam Júpiter depor os raios iracundos, isto é, forçam o deus a punir esse desequilíbrio cósmico.

Fecha-se assim a segunda parte da ode em que há uma série de condenações e alusões aos males que a *hybris* trouxe ao mundo dos homens, enquanto força motriz de uma série de atos marcados por um caráter de *nefas*, num tom claramente moralizante assumido pelo eu lírico. Mas como então se pode perceber a equivalência entre os oito primeiros versos e os trinta e dois seguintes? De que maneira é possível entender como partes relacionadas o voto de boa viagem e a exemplificação das invasões do espaço dos elementos praticadas pelos mortais?



Para que seja possível expandir a compreensão do jogo alusivo na segunda parte da ode em estudo, recorri à chave proposta por Umberto Eco em *As formas do conteúdo* (2001). No terceiro ensaio da obra, intitulado “Semântica da metáfora”, Eco apresenta o problema relacionado à possibilidade do que ele chama de código<sup>589</sup> ligado à questão do uso da metáfora enquanto elemento de exploração da “criatividade regida pelas regras” (2001, p. 78).

E recorre-se a Eco para entender a utilização dos lugares comuns e das alusões míticas na segunda parte da ode analisada em relação à primeira, pois Horácio trabalha com um campo semântico em que esses elementos estão articulados.

Para entender esse fenômeno observado no texto horaciano, crê-se que está em jogo um aspecto do que Eco (2001, p. 78) aponta em relação à utilização da metáfora: “toda metáfora pode ser reduzida a uma cadeia subjacente de conexões metonímicas que constituem a ossatura mesma do código e pelas quais se rege a constituição de todo campo semântico parcial ou (em teoria) global”.

Por isso, entende-se que Horácio articula na ode em questão uma cadeia de metonímias que constituem uma metáfora global, uma vez que se realça a ossatura do código, formada pelos lugares comuns e pelas alusões míticas vinculadas pela *hybris*, conectadas por algum elemento contíguo que não está explícito. Resumidamente o que existe na ordenação das alusões é o seguinte:

Versos de 1 a 8		Versos de 9 a 40
Invocação da proteção das divindades marítimas		Censura ao artífice / primeiro barco temerário frente aos perigos do mar
Virgílio depositado aos “cuidados” da nau	Nau	Vida endurecida dos marinheiros pelo ofício / perigos naturais
O laço afetivo com Virgílio		Pausa: Separação dos elementos
		Lista de impiedades / invasões aos elementos: - Retorno da imagem da penetração no mar por um navio (água);

<sup>589</sup> No entender de Eco (2001, p. 77), código seria a língua enquanto sistema aliado à *competence* de um falante (elemento não completamente analisável) que se expande para muito além da ordenação de significados aliados a significantes arbitrariamente. Essa expansão permite ao sistema semântico que dá base para a comunicação de mensagens produzidas pelo falante e que não estão previstas nas possibilidades do sistema de comunicar experiências inéditas e de por em dúvida a estrutura do código. Isso seria o que Eco chama de “criatividade regida pelas regras” (2001, p. 78.).

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Roubo do fogo divino por Prometeu – Pandora e o surgimento das doenças que abreviam o curso da vida;</li> <li>- O voo de Dédalo (ar);</li> <li>- Catábase de Hércules em busca de Cérbero (terra);</li> <li>- Desafio dos Gigantes aos deuses olímpicos.</li> </ul>
--	--

Tabela 1

Tendo em vista a organização das imagens míticas e lugares comuns na segunda parte do texto da forma como se resumiu acima, crê-se que elas constituem uma cadeia de metonímias que têm em comum o fato de exemplificarem a *hybris* humana (e algumas vezes suas consequências, como no caso de Pandora) que constituem uma metáfora.

Na chave de ouro, o eu lírico assume-se enquanto parte dessa cadeia de *hybris*, a partir dos exemplos por ele recordados nos versos anteriores, que reforçam seu discurso moralizante, negando os excessos. Quando os excessos fazem emergir a possibilidade de retorno ao caos e do rompimento da ordem estabelecida, há uma sanção divina para corrigir esse desvio. Mas quando o excesso humano é tutelado por um deus o homem realiza feitos grandiosos que engrandecem a si e à divindade benfazeja, protetora.

Por isso, quando a *hybris* ultrapassa os limites da moderação e os mortais desejam superar sua condição e desafiar a potência dos numes, como no caso da alusão à Gigantomaquia (e mesmo no de Ícaro), devem estar preparados para as sanções que lhes são impostas.

Nesse contexto, antevê-se uma *hybris* positiva, pois a viagem marítima empreendida pelo amigo do eu lírico pode ser abençoada pelos numes celestes, apesar de ser a repetição da invasão de um espaço sagrado empreendida pelo homem. Logo, essa benção poderia originar um feito grandioso.

Ao compor esta metáfora com material comum, isso possibilitaria ao eu lírico fazer o que Eco (2001, p.101) afirma sobre esta figura de retórica: “A metáfora (...) extrai a ideia de uma conexão possível de dentro do círculo da semiose ilimitada, embora a nova conexão reestruture o próprio círculo nas suas conexões estruturantes”. Assim, Horácio pôde reestruturar esse material mítico e de lugares comuns para a criação de algo novo, que não

está previsto nas regras do código e nem tenha sido dito anteriormente, um exemplo claro de “criatividade regida pelas regras”.

Inclusive, poderia se retomar a leitura de Cairns (1972, p. 235.), para quem a viagem de navio seria uma alegoria da criação de poesia épica por Virgílio, que Horácio elogia como um feito memorável nesta ode de tom encomiástico. Ao parear a viagem de navio de Virgílio com os mitos dos argonautas, de Prometeu, Dédalo e Hércules, Horácio promove a elevação do amigo, tal qual Píndaro fez com Hierão, no trecho anteriormente citado, dando um caráter épico à travessia, seja ela de fato a travessia literal pelo mar ou a composição poética em um gênero que o próprio Horácio recusou como atestam algumas das odes dos quatro livros que nos chegaram. A alusão a esse conjunto de mitos em que heróis não são punidos com a extinção de suas vidas nos permite inferir que o feito realizado pelo amigo é tão grande e digno de elogio, quanto os feitos das figuras míticas aludidas por Horácio na segunda parte da ode.

Passarei ao exame da tradução de Filinto – com as notas do poeta mantidas –, que se encontra no Volume XI das *Obras Completas*:

1.3<sup>590</sup>  
 Assim de Chipre a Deusa poderosa,  
 E de Helena os Irmãos, astros luzentes  
 E ao Pai dos ventos hajas por Piloto  
 Que os mais represe, e só te solte o Jápix,<sup>591</sup>  
 5 Te peço, oh Nau, que deves  
 Virgílio, a ti confiado  
 Aos Áticos confins o dêz incólume,  
 E salves de minha alma essa metade.  
 Tinha em tresdobro ao peito o robre, e o bronze  
 10 Quem cometeu, primeiro, ao mar sanhudo  
 Frágil baixel, sem receiar os Áfricos<sup>592</sup>  
 Despenhados, c’os Aquilões lutando,  
 Tristes Híadas, nem raivoso Noto.  
 Maior que este não tem Árbitro o Hádria,  
 15 Que lhe as assanhe, ou lhas aplaque.  
 Que género temeu de morte aquele,  
 Que os nadadores monstros, com enxutos  
 Olhos viu? viu o mar revolto, e infames  
 Cachopos avistou Acroceráunios?  
 20 Retalhou Deus prudente, em vão as Terras  
 Co’ Oceano dissociável, se já agora  
 As ímpias Naus transpõem vaus não tocandos.  
 Ousada a arrostar tudo a gente humana  
 Pelos defesos medos atropela.  
 25 Trouxe ousada a progénie de Japeto

<sup>590</sup> Sei que o nosso Ferreira traduziu ou imitou esta Ode. Mas há tantos anos que não tenho um Ferreira; e que pudesse com a sua emendar esta versão!...

<sup>591</sup> O vento Oes-noroeste.

<sup>592</sup> Ventos Sudoestes.

Lume às gentes, com fraude iníqua; e logo,  
 C'o lume subtraído à Casa etérea,  
 Fez pendor sobre as Terras a Magreza  
 E nova ala de febres: e a tardua  
 30 Necessidade de morrer, que andava  
 Desviada até então, deu-se mor pressa.  
 Dédalo exp'rimetou o vão dos ares,  
 Com asas inconcessas aos humanos  
 Forçou o afã de Alcides o Aqueronte.  
 35 Nada aos Homens é árduo!  
 O Céu mesmo (quão loucos!) escalamos;  
 Nem a Jove deixamos pôr de quedo,  
 38 C'o nosso error, os iracundos raios. (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 75-76)

Em relação às escolhas tradutórias, Filinto optou por transmetrizar o dístico horaciano – formado por um verso glicônico e um asclepiadeu menor – num contínuo de decassílabos lusos, interrompidos por três hexassílabos – localizados nos versos 5, 6 e 35 dos versos filintianos. Em nota, o poeta afirma se lembrar de que Antônio Ferreira (1528-1569) – poeta renascentista – havia traduzido ou imitado esta ode de Horácio. Ferreira fez uma paráfrase que é a ode 6<sup>593</sup> do primeiro livro das odes dos seus *Poemas lusitanos* (2000).

Filinto manifestou o desejo de emendar a sua tradução a partir da de Antônio Ferreira. Ao dizer isso, entendo que essa tradução seja um rascunho, não finalizada. Só não posso ter certeza indubitável de que Francisco Manoel quisesse adotar a forma utilizada por Ferreira em sua paráfrase<sup>594</sup>: uma estrofe formada por um hexassílabo, seguido de dois decassílabos, com mais um hexassílabo, seguido de dois decassílabos. Transcreve-se a primeira estância da paráfrase de Ferreira como exemplo:

Assi a poderosa  
 Deosa de Chipre, e os dous irmãos de Helena,  
 Claras estrelas, e o grã rei dos ventos,  
 Segura nau, e ditosa,  
 Te levem, e te tragam sempre com pequena  
 Tardança aos olhos que te esperam atentos;

Esta forma foi adotada por Filinto na ode que ele fez à aclamação da rainha D. Maria I, já lida no capítulo anterior. Francisco Manoel em sua quase monóstrofe decassilábica substituiu o ritmo ensejado pela forma horaciana, por um provisório, que não foi lapidado numa versão final. É notável o esforço de síntese do tradutor que comprimiu os quarenta versos de Horácio em trinta e oito na tradução – feito depois imitado por Odorico Mendes.

<sup>593</sup> Cf. FERREIRA (2000, p. 114-115).

<sup>594</sup> Lemos a tradução de Ferreira como uma paráfrase, pois são traduzidas apenas algumas imagens horacianas com algumas mudanças como, por exemplo, a mudança de destinatário, que se torna o irmão do poeta luso e não mais Virgílio.

Os quatro versos iniciais da tradução correspondem aos quatro versos do poema horaciano paralelamente. O verbo “*regat*”, presente no terceiro verso em Horácio, é traduzido por Filinto através de uma perífrase “hajas por Piloto”, alongando e clarificando o sentido de um lexema, possivelmente em função da estrutura do decassílabo. No verso quatro em Horácio, o ablativo absoluto “*obstrictis aliis*” – com/tendo os outros presos – se torna a estrutura subordinante perifrástica “que os mais represe” e o sintagma preposicionado “*praeter Iapyga*” – exceto o Jápige – se transforma por sua vez em “e só te solte o Jápix”, notando-se a perífrase que desdobra a preposição latina numa construção oracional – o verbo soltar pode ser depreendido pelo contexto.

Os versos de cinco a oito da tradução correspondem aos versos de cinco a oito do original. A ordenação dos períodos na tradução segue a ordem do pensamento em português, desfazendo o ritmo intrincado da ordem lúcida – as redes de concordância dispersadas em razão dos metros – do pensamento horaciano, mas não poderia ser de outra forma, pois as estruturas que condensam o ritmo entre as duas línguas são opostas, o que inviabilizaria uma tradução palavra por palavra.

Da maneira como se dispõe a ordem lúcida nessa seção do texto de Horácio, há: *navis, quae tibi creditum / debes Vergilium, finibus Atticis / reddas incolumem precor, / et serues animae dimidium meae*<sup>595</sup>. O substantivo “*navis*”, no Vocativo, é o destinatário da prece do eu lírico subentendida no verbo “*precor*”, núcleo da oração principal. A esta oração principal se articulam outras três constituídas pelos verbos “*debes*”, “*reddas*” e “*serues*” e seus complementos em Acusativo. O pronome “*tibi*” marca o destinatário da ação centrada no verbo “*debes*”. E o sintagma “*animae meae*” é um adjunto adnominal do substantivo “*dimidium*”.

Os versos de nove a doze na tradução correspondem aos de nove a treze no original aproximadamente. No nono verso de sua tradução, Filinto promove a atração do lexema “*pectus*” do verso dez do original e apaga a preposição “*circa*”. O sintagma “*robur et aes triplex*” é vertido por “em tresdobro ao peito o robre e o bronze” e o equivalente de “*pectus*” é ligado a tresdobro, com a elipse da preposição “junto”. Nos versos de nove a doze da tradução há a reorganização da cadeia de sentido do original para clarificar a transposição entre as

<sup>595</sup> Optei pela colorização do trecho para ilustrar como a ordem do pensamento se dissemina entre os versos para compor o rítmico captado pelo metro. Em preto mantive o verbo da Oração Principal; em azul o Vocativo; em roxo o Dativo, que marca o destinatário, que completa o sentido do particípio “*creditum*”, em concordância com “*Vergilium*”, complemento do verbo “*debes*”, núcleo de uma oração adjetiva; em vermelho os verbos, “*reddas*” e “*serues*”, das Orações Subordinadas Substantivas Objetivas Diretas que completam o sentido do verbo principal “*precor*”; em laranja os complementos dos verbos das orações subordinadas em Acusativo; em rosa o adjunto adverbial de destino no Ablativo; em verde o adjunto adnominal em Genitivo; em dourado o pronome Nominativo.

línguas, o que gera a atração de sintagmas que se estendem até o décimo terceiro verso em Horácio.

Os versos de treze a quinze da tradução correspondem aos versos de quatorze a dezesseis do original. No verso treze, Filinto traduz quase literalmente, mas suprime a primeira conjunção “*nec*” e, da palavra “*Noti*”, ele altera a ideia embutida pela morfologia do Genitivo, fazendo na tradução a concordância com “*rabiem*” – substantivo transformado em adjetivo em português –, como se o sintagma fosse “*rabiosum Notum*”, o que justifica a tradução “raivoso Noto”, distante do original “a raiva do Noto”.

O décimo quarto verso da tradução promove a atração do adjetivo comparativo “maior” do verso seguinte no original para compor o decassílabo com “que este não tem Árbitro o Hádria” e a relação expressa pelo Genitivo no original “*Hadriae*” também é neutralizada, se tornando sujeito – deslocado por conta do hipérbato para manter a mesma posição da palavra no original – da oração em português – O Hádria não tem Árbitro maior que este.

No décimo quinto verso da tradução, nota-se o apagamento de “*freta*” – ondas – do original, recuperado pelos pronomes “lhe as” e “lhas”, que completam respectivamente os verbos “assanhe” e “aplaque”. De uma forma geral, a tradução de Francisco Manoel segue de perto Horácio e são aplicados os mesmos recursos – a atração de palavras ou sintagmas para reordenar a cadeia de sentido, a substituição de palavras como Hércules do original que se torna Alcides na tradução apenas em função da métrica, a condensação de construções – descritos até o momento que contribuíram para a compressão do original, como já se ilustrou nos parágrafos anteriores.

### 3.5.8 Ode 1.23

Prosseguirei para a leitura da ode 1.23 (HORACE, 2004, p. 68):

1.23  
 Vítas ínũlěō || mē sīmĩlīs, Chlōē,  
 quāērēntī pāuidām || mōntībūs āuĩs  
 mātrem nōn sīnē uānō  
 āurārum, ēt sīlũā mētũ.

5 Nām seũ mōbĩlĩbūs || uēĩs ĩnhōrrũĩt  
 āduēntūs fōlĩs, || seũ uĩrĩdēs rūbũm  
 đĩmōuēřē lācērtā,  
 ēt cōrde ēt gēnĩbūs trēmĩt.

Ātquī nōn ěgō tē, || tīgrīs ūt āspĕrā  
 10 Gāetūlūsue lēō, || frāngĕrĕ pĕrsĕquōr:  
 tāndēm dĕsīnĕ mātĕrĕm  
 tĕmpĕstīuā sĕquī uīrō.

Minha proposta de tradução versificada se amparou no uso do dodecassílabo e do heptassílabo:

Cloe, me repeles, similar a um corçozinho  
 Que nas montanhas isoladas chama a mãe  
 Tímida, não sem o medo  
 Das brisas, da mata, vão.

5 Pois, se o início cobriu, com folhas dispersadas,  
 da primavera, ou se fenderam a amoreira  
 verdes lagartos, no peito  
 e nos joelhos ele treme.

Porém, assim como feroz tigresa ou gétulo  
 10 Leão, eu não te sigo para trucidar:  
 Alfim não sigas a mãe,  
 Madura és p'ra ser de um *uir*.

A ode de Horácio constitui um exemplo da estrofe asclepiadeia B, que é formada por dois versos asclepiadeus menores – - - - - || - - - - - -, seguidos de um ferecrácio – - - - - - - - - - e um glicônico – - - - - - - - - - . Essa ode constitui um exemplo de poesia erótica dentro do corpo das *Odes* horacianas. Como anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 273-274) o material de base para a composição deste poema proviria da imitação de três poemas de Anacreonte: o fragmento 408<sup>596</sup>, o fragmento 417<sup>597</sup> e o fragmento 346<sup>598</sup>.

A partir da leitura dos três fragmentos de Anacreonte – citados no rodapé a partir da tradução de Guilherme Flores em sua tese de doutoramento – pode-se entender que a comparação que Horácio usa para convencer a Cloe, a jovem moça, a ceder a sua investida amorosa, foi construída a partir da alusão à obra do poeta de Teos. A imagem do filhote de cervo apavorado encontra paralelo no fragmento 417, pois tal como o animal, Cloe evita se distanciar da mãe, receosa dos perigos que o mundo – os homens – pode apresentar.

O nome da jovem, Cloe, que em grego significa verdor e imaturidade<sup>599</sup>, é a escolha ideal para contrapor a insegurança da figura feminina à segurança do homem na maturidade.

<sup>596</sup> “por outro tens a mente / temerosa, ó mais linda das jovens; / e parece que [em ca]as / tua mãe] te mantém bem junto / carinhando. T[ / as ter]ras jacint[inas / on]de a Cípria do jugo / --- pr]ende os corcéis.” Cf. FLORES (2014, p. 336).

<sup>597</sup> “delicada como jovem cervato / que ainda mama, extraviado em bosques, / longe da mãe cornífera, teme.” Cf. FLORES (2014, p. 336).

<sup>598</sup> “ó potra trácia, por que / apesar do olhar macio / sem dó me foges; tu pensas / que não sei de nada sábio?” Cf. FLORES (2014, p. 336).

<sup>599</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 275).

Por isso, a comparação de Cloe ao filhote de cervo persiste na segunda estância, uma vez que qualquer alteração na natureza, como o movimento de folhas dispersadas, ou a passagem de lagartos nas árvores, se torna causa de receio e tensão frente a um perigo inexistente.

Na última estrofe, o sujeito da enunciação poética retorna à cena e para convencer a jovem de que não pode lhe oferecer mal, ele se compara à tigresa e ao leão gétulo – da Numídia. Como ele não é um animal selvagem, não persegue a jovem para trucidá-la e se alimentar de seus ossos, mas lhe propõe um convite amoroso. Mas esse convite não poderia ser oferecido sem uma ponta de ironia, pois com a idade que ela tem Cloe já se encontra madura para conviver com um varão.

Após este curto arrazoado, deve-se ler a tradução de Francisco Manoel para esta ode. A tradução de Filinto se encontra no Volume XI das *Obras Completas*:

Qual o gamo, que a mãe medrosa busca  
 Por montes sem vereda,  
 Do vento, e até das matas  
 Se assusta em vão, de mim, Cloé, te ariscas.

5 Se vem a Primavera, e em imóveis folhas  
 Silvou rijo, ou na sarça  
 Verde sardão remexe,  
 Treme-te o coração, joelhos te batem.

Sou Gétulo Leão? Sou feroz Tigre,  
 10 Que, para espedaçar-te  
 Te persiga? És madura  
 Para vodas. De mãe convém te quites.  
 (ELÍSIO, 2001, p. 77)

Em relação às escolhas tradutórias, Filinto opta por transmetrizar a estrofe asclepiadeia B por dois decassílabos, intercalados por dois hexassílabos. Ao proceder dessa forma, o tradutor condensa a matéria fônica do original reduzindo as 39 sílabas do original para 35 na tradução.

Na primeira estrofe, há uma reordenação para clarificar o sentido do original no texto de chegada e, possivelmente, uma tentativa condensada de transestilizar Horácio. O primeiro verso “Qual o gamo, que a mãe medrosa busca” surge a partir da reordenação de sintagmas do original, grosso modo, algo como “*Similis inuleo, quaerenti pavidam matrem*”; do posicionamento em Horácio, apenas o primeiro sintagma “*similis inuleo*” está no mesmo lugar, enquanto “*quaerenti pavidam*”, presente no segundo asclepiadeu é atraído para o primeiro verso, assim como “*matrem*”, que está em concordância com “*pavidam*”, ambas no Acusativo Singular.



O segundo verso da tradução “Por montes sem vereda”, um hexassílabo, surge a partir do decalque da segunda parte do segundo asclepiadeu “*montibus auis*”, que é alongado. Parece-nos que Filinto deseja captar o mesmo ritmo dilatado nos versos maiores e condensado nos menores, sintaticamente, que Horácio usou para caracterizar o estado de espírito do corço, que por sua vez é similar ao de Cloe, por analogia.

O terceiro verso da tradução “Do vento e até das matas” surge a partir da transmetrização do glicônico, que ocupa na estrofe a quarta posição, condensado num hexassílabo. Do original, permanece o sintagma “*aurarum et siluae*”, que ao ser traduzido recebe o advérbio até, que exagera a impressão de insegurança que toma conta da jovem.

O quarto verso da tradução “Se assusta em vão, de mim, Cloé, te ariscas” surge a partir da reordenação do material que sobrou, grosso modo, “*Metu(it) uano, me, Cloe, uitas (te)*”. Percebe-se no confronto com o original que o advérbio “*non*” e a preposição “*sine*” foram suprimidos pelo tradutor, para afirmar que o medo a possuía de fato, enquanto no original se nega para censurar sua postura distante. Sem a preposição “*sine*”, o substantivo *metu* foi derivado na forma verbal “*metuit*”, que creio equivaler a “se assusta” na tradução. Do sintagma original “*sine uano metu*”, apenas o adjetivo “*uanus*” manteve-se no Ablativo Singular. Da mesma forma, para clarificar o sentido do verbo “*uitas*”, o tradutor inseriu o pronome reflexivo “te”, para dar suporte à opção “ariscas”, e que se encontra dentro do mesmo campo semântico de “evitar, fugir”.

O quinto verso da tradução “Se vem a Primavera, e em imóveis folhas”, percebe-se novamente um apagamento da conjunção “*nam*”, assim como o deslocamento da palavra “*foliis*” – que se encontra em concordância com o adjetivo “*mobilibus*” – do sexto verso para o quinto. Além disso, nota-se que a palavra “*uer*” tem sua função sintática alterada, pois ela de uma forma de Genitivo Singular – *ueris* – passa ao Acusativo Singular – *uer* –, a fim de completar o sentido do verbo “vem”, escolhido para traduzir o verbo latino “*inhorruit*”, transformando a noção de passado veiculada pelo Pretérito Perfeito latino na noção pontual do Presente português.

O sexto verso da tradução “Silvou rijo, ou na sarça”, um hexassílabo, constitui na verdade um acréscimo do poeta, pois não encontra paralelo no texto original, a exceção de “sarça”, que traduz o substantivo “*rubus*<sup>600</sup>”. O sétimo verso da tradução “Verde sardão remexe” constituiu-se a partir de um decalque do sintagma presente entre o sexto e o sétimo

---

<sup>600</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1047).

versos do original “*uirides dimouere lacertae*”. O poeta, ao traduzir “*lacerta*” por sardão<sup>601</sup>, faz uma escolha econômica, adequada para compor o hexassílabo, o mesmo ocorrendo na escolha dos lexemas “verde” e “remexe”, em que há uma substituição do plural no original pelo singular na tradução.

O oitavo verso da tradução “Treme-te o coração, joelhos te batem”, entendendo originar-se a partir do decalque do glicônico que encerra a segunda estância “*et corde et genibus tremi*”. Interpreto que o sujeito a que se refere a forma verbal *tremi* seja ainda o *inuleus*, o pequeno cervo, a quem Cloe é comparada, contudo a opção adotada pelo poeta, que subentende tratar-se de Cloe, não é inválida. Isso tanto é verdade que, para transformar o glicônico latino em decassílabo luso, Filinto insere os pronomes objeto “te” e depreende do estado físico do temor causado pelo desconhecido a forma verbal “batem”, que se mantém dentro do mesmo campo semântico de “tremem”, sem esquecer que a tradução pluraliza a ação do verbo presente no original.

O nono verso da tradução “Sou Gétulo Leão? Sou feroz Tigre”, surge a partir da atração da primeira parte do asclepiadeu seguinte – verso 10 – “*Gaetulusue leo*” somado à segunda parte do asclepiadeu do verso presente “*tigris aspera*”, com o apagamento da conjunção “*ut*” e a mudança da oração interrogativa indireta para duas diretas. No original os dois sintagmas fazem parte da comparação que eu lírico usa para convencer à amada, embora Filinto mude, na tradução, o gênero de “*tigris*”, de feminino para masculino, como se depreende a partir da concordância com o adjetivo “*aspera*”, que ele traduz por “feroz”. Não se pode esquecer que houve também o apagamento da conjunção “*atque*” na tradução.

O décimo verso da tradução “Que, para espedaçar-te”, um hexassílabo, provém da recombinação de elementos dos versos 09 e 10 do original, grosso modo, “*ut frangere te*”. Nota-se que o poeta, ao invés de ler “*ut*” como conjunção comparativa, opta por transformá-lo em pronome relativo tornando o seu verso uma oração adjetiva ligada a “leão”, palavra que encerra o nono verso da tradução.

O décimo primeiro verso da tradução “Te persiga? És madura” se origina da junção da forma verbal “*persequor*” – presente no fim do verso 10 no original – ao adjetivo “*tempestiua*” – que aparece no décimo segundo verso do original. Filinto repete o pronome objeto “te” na tradução e traduz o adjetivo latino por “madura”, se aproximando semanticamente do original para manter a regularidade do hexassílabo.

---

<sup>601</sup> Não encontramos o verbete acerca desse lexema na versão impressa do *Novíssimo Aulete*, mas, sim, na versão virtual: <<http://www.aulete.com.br/sardão>>. Acesso em: 02 Fev. 2018.

O último verso da tradução “Para vodas. De mãe convém te quites” surge a partir da reordenação elementos dos dois últimos versos em Horácio, o ferecrácio e o glicônico, grosso modo, “*sequi uiro. Tandem matre desine (te)*”. Seguir um homem, literalmente *sequi uiro*, pode ser entendido como sinônimo de casar-se, por isso a escolha enxuta “para vodas” é bem acertada. “Convém” parece ser outra opção econômica para traduzir o advérbio *tandem*, resgatando o tom irônico do original. “De mãe te quites” traduz literal e economicamente “*matre desine (te)*”.

Como demonstrei, os expedientes adotados por Filinto associam à reordenação da rede de sentidos, proposta pelo original, um intuito racionalizador na medida em que é criada uma nova cadeia rítmica, para substituir o que ele não consegue transpor ao texto de chegada. Assim sendo, creio que esta tradução se encontra muito próxima do ideal primevo, diacronicamente, de transcrição, tal como Haroldo de Campos formula e teoriza a partir do resgate de Odorico Mendes.

### 3.5.9 Ode 1.22

Passarei à leitura da ode 1.22 de Horácio (2004, p. 66):

1.22

Īntēgēr uītā scēlērīsquē pūrūs  
nōn ēgēt Maūrīs iācūlīs nēque, ārcū  
nēc uēnēnātīs grāuidā sāgītīs,  
Fūscē, phārētrā,

5 sīuē pēr Sýrtīs ītēr āstūōsās  
sīuē fāctūrūs pēr īnhōspītālēm  
Caūcāsūm uēl quāē lōcā fābūlōsūs  
lāmbīt Hýdāspēs.

Nāmquē mē sīluā lūpūs īn Sābīnā,  
10 dūm mēām cāntō Lālāgēn ēt ūltrā  
tērminūm cūrīs uāgōr ēxpēdītīs,  
fūgīt īnērmēm,

quālē pōrtētūm nēquē mīlītārīs  
Daūnīās lātīs ālīt āscūlētīs  
15 nēc lūbāē tēllūs gēnērāt, lēōnūm  
ārīdā nūtrīx.

Pōnē mē pīgrīs ūbī nūllā cāmpīs  
ārbōr āstīuā rēcrēātūr aūrā,  
quōd lātūs mūndī nēbūlāē mālūsquē  
20 Iūppītēr ūrgēt;

pōnē sūb cūrrū nīmīum prōpīnquī

sōlīs īn tērrā dōmībūs nĕgātā:  
dūlcĕ rīdĕntĕm Lālāgĕn āmābō,  
dūlcĕ lōquĕntĕm.

A tradução proposta abaixo tentou utilizar o verso hendecassílabo e o pentassílabo para modelar a estrofe sáfica do original na tradução, da mesma forma que fiz na tradução da ode 1.38:

Intacto da vida e de crimes isento  
De mouros projéteis, nem d'arco levou  
Nem flechas, pesada, em veneno banhadas,  
Aljava, meu Fusco,

5 Ou a rota por Sirtes ferventes areias  
Ou quem trilhará através da selvagem  
Caucásia ou os locais em que o mítico rio  
Hidaspes se estende.

De fato, em Sabina silva um lobo me vem,  
10 Enquanto cantava Lalage e mais longe  
Do termo eu vagava sem armas dispostas,  
inerte fugiu,

guerreiro artifício, tal hórrido monstro,  
Dauníade não nutre, em carvalhos extensos,  
15 nem terra de Juba concebe leões,  
nutriz ressequida.

Me ponha onde, em campos sem vida, nenhum  
por tórrida brisa, arv'redo floresce,  
do mundo em que lado sombrias borrascas  
20 e nébulas pesam;

me ponha sob carro – que bate mui perto –  
solar em negados p'ra lar territórios:  
tão doce, Lalage risonha amarei,  
tão doce ao falar.

Horácio compôs essa ode com a estrutura da estrofe sáfica, endereçada ao amigo próximo, gramático e comediógrafo<sup>602</sup>, Arístio Fusco. De acordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 262), Fusco e Asínio Polião estão dentre os leitores críticos do Venusino que o aprovaram como poeta. A primeira estância se abre com um quiasmo “Integer uitaē scelerisque purus”, uma vez que há nas extremidades formas de Nominativo – “integer” e “purus” – que estão dentro do mesmo campo semântico, originalmente da esfera religiosa<sup>603</sup>, que cercam formas de Genitivo – “uitae” e “sceleris”.

<sup>602</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 261).

<sup>603</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 264).

Ao cercar as forma de Genitivo, as palavras que se encontram nas extremidades garantem ao primeiro verso um tom grandiloquente, que nesse contexto exaltam o amante detentor de um coração puro. A ideia do amante puro sob proteção dos deuses é um lugar comum da poesia elegíaca, que é retomado de forma jocosa aqui, especialmente se se tiver em mira os versos de Propércio 3.16, citados por Nisbet e Hubbard (2001, p. 263):

nec tamen est quisquam, sacros qui laedat amantes:  
 Scironis medias his licet ire via.  
 quisquis amator erit, Scythicis licet ambulet oris,  
 nemo adeo ut feriat barbarus esse uolet.  
 sanguine tam parvo quis enim spargatur amantis  
 improbus, et cuius sit comes ipsa Venus?  
 luna ministrat iter, demonstrant astra salebras,  
 ipse Amor accensas praecutit ante faces,  
 saeua canum rabies morsus auertit hiantis:  
 huic generi quouis tempore tuta uia est<sup>604</sup>.

Como se pode deprender, Horácio dialoga com a lírica de Propércio, mas aqui, o tom é assumidamente irônico, especialmente se se levar em conta o segundo verso “*non eget Mauris iaculis neque arcu*”, em que a máxima concentrada no sintagma “*non eget*”, está mais próxima da autossuficiência estóica do que do epicurismo, por isso, o amante que está purificado não tem necessidade de armas para andar por terras estranhas. Essa ideia é desenvolvida ainda pelas imagens presentes no terceiro e no quarto versos, “*non uenenatis sagittis*” e “*grauida pharetra*”.

A segunda estância apresenta sítios exóticos que retomam a ideia de Círon e Cítia em Propércio: o Golfo de Sydra – região entre Cartago e a Cirenaica, atualmente parte da costa mediterrânea da Líbia – escaldante, a cordilheira do Cáucaso – onde Prometeu permaneceu preso e supliciado por uma águia – ou a região banhada pelo rio Hidaspes – atualmente o rio Jhelum, afluente do Indo, entre o Paquistão e a Caxemira – conhecida por ter sido o local de uma vitória de Alexandre e o exército macedônico contra o rei Poro. Mesmo nessas regiões selvagens, o eu lírico do poema se sente seguro e sem a necessidade de portar armas e se fecha a ideia aberta na primeira estância.

A terceira estância, aberta com o nono verso “*Namque me silua lupus in Sabina*”, apresenta o exemplo do sujeito da enunciação poética. Ele, que se encontra na floresta Sabina, brinca<sup>605</sup> ao compará-la aos sítios inóspitos e distantes da vista, citados na segunda estância.

<sup>604</sup> Mas não há quem maltrate os sagrados amantes: / pela estrada de Círon eles passam. / Quem ama pode andar pelas praias da Cítia: / ninguém há de feri-lo feito um bárbaro. / Pois que perverso verteria o frágil sangue / do amante, se até Vênus o acompanha? / Lua indica o caminho, astros mostram buracos, / o próprio Amor chacoalha um facho aceso / e mesmo um cão raivoso afasta suas dentadas: / a t odo instante a estrada está segura (SEXTO PROPÉRCIO, 2014, p. 241[trad. de G. G. FLORES]).

<sup>605</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 268).

Nisbet e Hubbard (2001, p. 268) lembram que os lobos constituíam uma figura comum no folclore itálico e que no século XX não era incomum que homens fossem atacados por lobos, na região de floresta mencionada no poema.

O décimo verso “*dum meam canto Lalagen et ultra*” apresenta o eu inspirado para compor o seu poema amoroso. Nisbet e Hubbard (2001, p. 268) anotam, a respeito dessa figura feminina, que ela inspirou comentadores de diversas épocas que tentaram ver nela uma mulher real, para assumirem uma leitura biografista do poema. Entretanto, o nome Lalage é atestado em poucos autores – Propércio 4.7, 45, por exemplo – e se liga ao verbo λαλαγειν, tagarelar, uma forma de λαλειν.

O décimo primeiro verso, “*terminum curis uagor expeditis*”, apresenta algumas escolhas lexicais importantes para a composição da imagem proposta. “*Terminum*” para os romanos marcava os limites seguros do estado e designava algo concreto<sup>606</sup>, como uma rocha ou uma árvore. Logo, o eu lírico constrói de si a imagem de um desbravador nas florestas da Sabina, vagando sem armas.

O particípio “*expeditus*”, desimpedido, desembaraçado, em concordância com o substantivo “*cura*”, reforça a ideia apresentada na primeira estância de que ele não necessita de cuidados, de proteções. Essa imagem do eu cantante, que é capaz de fazer com que um lobo ameaçador fuja, fraco, possui paralelo com o que se diz na literatura antiga dos sacerdotes de Cibele<sup>607</sup>.

A quarta estância é aberta com o verso “*quale portentum neque militaris*”. Nisbet e Hubbard (2001, p. 269) atentam para o fato de que “*portentum*” parodia o tom heroico, por significar algo surgido contra as leis da natureza, e “*militaris*” se refere ao recrutamento do Exército Romano, feito nas terras da Apúlia.

O décimo quarto verso, “*Daunias latis alit aesculetis*”, em que o eu lírico faz uma menção à ascendência lendária da população do norte da Apúlia, incluindo sua cidade natal Venúsia, que de acordo com a lenda, teria cruzado o mar Adriático com o herói grego Diomedes. Este, ao se estabelecer na Itália, teria desposado a filha de um líder local chamado Dauno. Além dessa associação à poesia épica, os classicistas britânicos anotam também uma história atribuída a Pitágoras que falava de um “urso Dáunio”, um monstro terrível, que parece ser a referência por detrás do lobo<sup>608</sup> mencionado no nono verso.

<sup>606</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 268).

<sup>607</sup> Nisbet e Hubbard (2001, p. 262) atestam a presença da imagem de um *Gallus* – sacerdote da deusa frígia Cibele – que espanta um leão com o som de seu tamborim, em um epigrama da *Antologia Grega* (Dioscórides 6.220).

<sup>608</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 270).

O décimo quinto verso, “*nec Iubae tellus general, leonum*” faz referência a Juba II, rei da Numídia, que lutou ao lado de Augusto em *Actium* e foi reconduzido ao controle do reino de seu pai. A Numídia – região compreendia entre a parte ocidental da Argélia e o Marrocos – era a terra dos leões, convencionalmente gétulos em Horácio – 1.23 – e Virgílio – Eneida 5.351.

O décimo sexto verso “*arida nutrix*”, constitui um exemplo de oximoro, pois a nutriz na Antiguidade desempenhava o mesmo papel das amas de leite, durante a escravidão no Brasil, especialmente no Império. A oposição entre as duas palavras reforça a ideia de que nem mesmo a *secura* do deserto africano, que sustenta leões – veja-se a luta pela sobrevivência no deserto do serengeti, ao sul do continente – é capaz de gerar um prodígio tal como o “urso Dáunio” a quem o sujeito da enunciação poética faz menção no décimo terceiro verso.

A quinta estância, aberta com o verso “*Pone me pigris ubi nulla campis*”, retoma o movimento iniciado na primeira de que o eu lírico se submete a percorrer regiões inóspitas. O imperativo “*pone me*” – repetido<sup>609</sup> no vigésimo primeiro verso – equivale semanticamente a uma oração condicional e confere ao discurso um tom pomposo. Isso permite que se veja na ode lida um exemplo de *ring composition*, pois a ideia apresentada inicialmente é retomada para que se feche o círculo.

O sintagma “*pigris campis*”, reforça o ponto geográfico que será desenvolvido depois, como atestam os lexemas<sup>610</sup> “*latus*”, “*mundi*”, “*nimium*”, “*propinqui*” e “*terra*”. Esse campo semântico trabalhado pelo sujeito da enunciação poética permite-lhe dialogar com a tradição de geógrafos gregos, para os quais há terras que não se adequam para o estabelecimento de um *oikos*, sendo por isso, o sintagma “*terra domibus negata*”, no entender de Nisbet e Hubbard (2001, p. 272), a tradução dessa ideia.

A imagem presente no sintagma “*nulla ... arbor aestiua recreatur aura*” retoma uma concepção mediterrânea, que vê no vento um doador do sopro vital, capaz de fazer com que cresçam árvores. A referência feita a “*nebulae*” e ao “*malus Iuppiter*” se liga aos fenômenos atmosféricos e à visão de Júpiter como deus indo-europeu que controla as nuvens de chuva.

O fecho do poema, “*dulce ridentem Lalagen amabo*”, dialoga com Catulo 51.5, “*dulce ridentem, misero quod omnes*<sup>611</sup>”, transcrição de Safo, enquanto o último verso, “*dulce loquentem*”, retomaria a fonte comum aos dois vates, Safo – 31.3. Além disso, o particípio

<sup>609</sup> Na segunda ocorrência, o sujeito da enunciação poética deseja ser posto sobre o carro do sol e alcançar terras distantes, inabitáveis como as etíopes, aludidas indiretamente (Cf. NISBET; HUBBARD, 2001, p. 272).

<sup>610</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 271).

<sup>611</sup> “doce rir, o que pobre de mim todo” (Cf. CATULO, 1996, p. 102 [trad. J. A. O. NETO]).

presente “loquentem” retoma a ideia por trás do nome de Lalage, o tagarelar, constituindo um clímax efetivo no encerramento da declaração de amor e afastando a leitura pomposa proposta no primeiro verso. Llewely Morgan (2010, p. 211) lê esta ode, concordando com as anotação de Nisbet e Hubbard (2001), nos seguintes termos:

*Integer uitae* is well recognized as a poem which flirts with the possibility that it had something solemn to say about ethics (and it has historically convinced many that it really does). But its conclusion reveals that it is, after all, light-hearted, and the man ‘upright in life and innocent of evil’ is not the representative of an austere philosophical sect, as the pompous opening had led us to expect, but the lover: the apparently incidental detail of Horace’s song at 10, *dum meam canto Lalagen*, returns as the unexpected explanation of Horace’s invulnerability in the last two lines<sup>612</sup>.

Voltarei minha atenção para a tradução de Filinto, que se encontra no Volume XI das *Obras Completas*:

Homem de vida sã, limpa de crimes  
Nem de venablos, nem de mauros arcos,  
Nem de aljavas de ervadas flechas prenhe,  
Oh Fusco, necessita:

5 Ou já por entre as Sirtes naufragosas,  
Ou por Cáucaso inóspito caminhe  
Ou queira decorrer sítios, que lambe  
O Fabuloso<sup>613</sup> Hidaspe.

Que, enquanto além barreiras, canto Lálage,  
10 Vagueando inerme, e de cuidados livre,  
De mim ao longe foi fugindo um Lobo  
Na Sabina espessura.

Não cria assombro tal Dáunia guerreira,  
Nos seus largos sobrais; nem a torrada  
15 Mãe de Leões, país do Mauro Juba,  
Produz, que lhe emparelhem.

Põe-me Campos inertes, em que a estiva  
Viração não recreie árvore alguma,  
Lá nos quadris<sup>614</sup> deste Orbe, a quem apremam  
20 Nevoeiros e ruins ares:

Põe-me onde o sol seu Carro assaz bate,

<sup>612</sup> *Integer uitae* é bem reconhecido como um poema que flerta com a possibilidade de ter algo solene para dizer sobre ética (e historicamente tem convencido muitos que realmente o faz). Mas sua conclusão revela que, afinal, é leve, e o homem “reto na vida e inocente do mal” não é o representante de uma austera seção filosófica, como a abertura pomposa nos levou a esperar, mas o amante: o detalhe aparentemente incidental da canção de Horácio no verso 10, *dum meam canto Lalagen*, retorna como a explicação inesperada da invulnerabilidade de Horácio nas duas últimas linhas [grifos do autor; tradução minha].

<sup>613</sup> Quer o muito erudito Huet, que dos redores desse Rio surgissem as primeiras fábulas, e talvez fosse essa também a opinião de Horácio [nota do autor, 2001, p. 78].

<sup>614</sup> Como se diz que é o Homem um mundo abreviado, dir-se-á também, que é o Orbe um homem desmesurado; e então lhe cabe ter quadris, ter pernas *et caetera graeca* [nota e grifo do autor, 2001, p. 78].



Terra a Casas negada, inda em tais sítios,  
 Hei-de em Lálage amar os doces risos,  
 Amar as doces falas.  
 (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 78-79)

Filinto na tradução optou por verter como costumeiramente a estrofe sáfica horaciana pelo seu equivalente luso: três decassílabos e um hexassílabo. Esta é uma das formas predominantes na produção autoral de Francisco Manoel concernente ao gênero ode. O verso um da tradução, “Homem de vida sã, limpa de crimes”, não mantém o quiasmo do original; além disso, o tradutor optou por inserir a palavra “Homem” para clarificar o sentido dos adjetivos do original “*integer*” – “sã” em português – e “*purus*” – “limpa” – e desfaz a relação sintática entre “*purus*” e o hipotético “*homo*”, que daria margem para a inserção clarificadora, ao fazer o adjetivo da ponta direita concordar na tradução como aposto de “vida”.

O segundo verso da tradução, “Nem de venablos, nem de mauros arcos”, apresenta uma versão adequada para a língua de chegada do original, embora a forma verbal “ *eget* ” tenha o seu equivalente deslocado para o quarto verso em “necessita”. No verso três da tradução, “Nem de aljavas de ervadas flechas prenhe”, nota-se que dentre as escolhas efetuadas pelo poeta, há a atração do lexema “*pharetra*” – aljava –, que é deslocado do quarto verso para este, e a sua estrutura sintática, na cadeia produtora de sentido, é alterada – possivelmente em decorrência da métrica – com a passagem do substantivo de forma de Nominativo para de Genitivo<sup>615</sup>, fato que justifica a tradução “de aljavas”; há o abrandamento do adjetivo latino “*uenenatis*” – envenenadas<sup>616</sup> – que é vertido por ervadas – em função da métrica – assim como o decalque do adjetivo latino “*grauida*” – na tradução “prenhe” – a partir do sentido que o adjetivo latino manteve em português.

O verso quatro da tradução é formado a partir da reordenação da estrutura, com a inserção do equivalente de “ *eget* ” – necessita –, usado para compor o hexassílabo com o Vocativo “Oh Fusco”. O verso cinco da tradução, “Ou já por entre as Sirtes naufragosas”, em relação ao original, apresenta o deslocamento do substantivo neutro “*iter*” – caminho – e a tradução de “*aestuosas*” por “naufragosas”, substituindo a ideia do adjetivo latino de  *calor* , pelo risco à navegação, representado pelo Golfo de Sidra.

O verso seis da tradução, “Ou por Cáucaso inóspito caminhe”, apresenta o substantivo “*Caucasum*” atraído do verso seguinte, devido à concordância com “*inhospitalem*” no Acusativo Singular. Possivelmente a forma verbal “caminhe” teria sido forjada a partir de “*iter facturus*”, pois Saraiva (2000, p. 469) registra, na 13ª acepção do verbo *facere*, o sentido

<sup>615</sup> Como se o original fosse “*pharetrae*”.

<sup>616</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 1260).

de “andar, percorrer (um espaço) ...”. O verso sete na tradução, “Ou queira decorrer sítios, que lambe”, apresenta a perífrase “queira decorrer sítios” como tradução – clarificadora devido à inserção do verbo “decorrer” – para “*quae loca*”, e a atração da forma verbal “*lambit*” do verso seguinte, para compor a medida do decassílabo. No verso oito, “O Fabuloso Hidaspe”, há o deslocamento do adjetivo latino “*fabulosus*” para o adônico a fim de dar sustentação ao hexassílabo luso.

O verso nove da tradução, “Que, enquanto além barreiras, canto Lálage”, é formado, assim como a estrofe de uma forma geral, a partir de uma reordenação da ordem do pensamento – *lucidus ordo* – horaciana. Do original, apenas a conjunção “*Namque*” permaneceu, sendo decalcada na conjunção “Que”. O Acusativo “*terminum*” – verso onze do original – foi atraído para antes de sua ocorrência, o mesmo fato se dando com “*canto Lalagen*” e a conjunção “*dum*”, presentes no verso dez.

O verso dez da tradução, “Vagueando inerme, e de cuidados livre”, foi constituindo a partir do apagamento do pronome possessivo latino “*meam*” – que se refere à Lalage – e da atração do trecho “*curis uagor expeditis*” – presente no verso onze originalmente –, assim como a atração do adjetivo “*inermem*”. A forma verbal depoente “*uagor*” é adverbializada em português, ao ser transposta no gerúndio “vagueando”.

O particípio passado latino “*expeditis*” – cujo sintagma no Ablativo com “*curis*” é desfeito – é transformado em aposto da 1ª pessoa verbal, embutida na forma “*canto*”, assim como “*inermem*”, que leio como referente ao lobo que foge assustado diante do canto amoroso do sujeito da enunciação poética e nesse ponto, discordo de Filinto e sua solução.

O verso onze da tradução, “De mim ao longe foi fugindo um Lobo”, foi formado a partir do distanciamento do pronome “*me*” – presente no verso nove –, da leitura de “*ultra*” como advérbio, o que justifica a tradução “ao longe”, a atração de “*fugit*”, desdobrado na perífrase “foi fugindo” e do distanciamento do substantivo “*lupus*”, que nesse verso permanece sujeito, devido ao hipérbato, mecanismo alatinador da sintaxe filintiana, muito recorrente. O verso doze “Na Sabina espessura” traduz o sintagma do verso nono “*silua in Sabina*”. Nota-se que a escolha de “espessura” para traduzir *silua*, se dá por conta do hexassílabo, com a elipse de “bosque” espesso recuperável a partir do confronto com o original.

O verso treze da tradução, “Não cria assombro tal Dáunia guerreira”, é formado a partir da atração de dois lexemas do verso seguinte: “*Daunias ... alit*”, arranjos num período conciso pela força do hipérbato no decassílabo luso. O verso 14 da tradução, “Nos seus largos sobrais; nem a torrada”, nota-se o alongamento – com a inserção do pronome

possessivo “seus” – do sintagma do original “*latis aesculetis*”, em função da métrica, assim como a atração do adjetivo, presente no adônico, “*arida*”; constato também a opção do tradutor que verteu “*aesculetis*” – condensando a massa fônica do original no termo equivalente – por *sobral*<sup>617</sup>, coletivo de *sobreiro*<sup>618</sup>, um tipo de carvalho do qual se extrai a cortiça.

O verso quinze da tradução, “Mãe de leões, país do Mauro Juba”, é formado a partir da atração de “*nutrix*” – “mãe”, mais precisamente “ama de leite” – do verso seguinte; o Genitivo “*leonum*”, aparece reordenado, próximo a “*nutrix*”; há a inserção do adjetivo “Mauro”, para precisar quem foi Juba, com função clarificadora – e garantir a construção do decassílabo. O verso dezesseis da tradução, “Produz, que lhe emparelhem”, é formado a partir do distanciamento da forma verbal “*generat*” e da inserção do sintagma “que lhe emparelhem”, em que se explicita a comparação entre o “urso Dáunio” de Pitágoras e os leões do deserto em termos de horror, coisa que fica implícita no original.

O verso dezessete da tradução, “Põe-me em Campos inertes, em que a estiva”, é formado a partir da atração do adjetivo latino “*aestiua*”. O verso dezoito, “Viração não recreie árvore alguma”, é formado a partir da inserção do pronome indefinido “*nulla*”, distanciado do verso dezessete, do deslocamento de “*aura*” – vertido por “viração” – do fim para o começo do verso luso, e do decalque da forma verbal “*recreatur*”, que da voz passiva no original, passa a português na voz ativa.

O verso dezenove da tradução, “Lá nos quadris deste Orbe, a quem apremam”, é formado a partir da clarificação de “*mundi*” que é vertido, e alongado, em “deste Orbe”, pela atração de “*urget*” – última palavra da estância e fecho do adônico – que é vertido por “apremam” e a opção do tradutor que transforma “*latus*” em “quadris”, atribuindo ao mundo, metaforicamente, parte do corpo humano, como ele próprio esclarece em nota. O verso 20 da tradução, “Nevoeiros e ruínas ares”, um octossílabo na verdade, pelo deslocamento de “*nebulae malusque / Iuppiter*”, vertido de forma adequada.

O verso vinte e um da tradução, “Põe-me onde o sol seu Carro assaz bate”, é constituído a partir da atração de “*solis*”, do verso seguinte. Além disso, o tradutor opera a mudança da estrutura sintática, pois de Genitivo, ligado ao sintagma “*sub curru*”, há a mudança para Nominativo – assumindo em português a função de sujeito do verbo “bater” – evidenciando uma reorganização da cadeia de sentido proposta pelo original. O sintagma preposicionado no Ablativo “*sub curru*” é transformado em complemento do verbo “bater” na

<sup>617</sup> Cf. AULETE (2011, p. 1272).

<sup>618</sup> Cf. AULETE (2011, p. 1273).

tradução, com o apagamento da preposição “*sub*”. O sintagma “*nimum propinqu*” foi vertido como “assaz bate”, amparado pela tradução de comentadores de Horácio.

O verso vinte e dois da tradução, “Terra a casas negada, inda em tais sítios”, apresenta a tradução literal – feita a partir do decalque do original – de “*in terra domibus negata*”, a não ser pelo apagamento da preposição “*in*”, que neste contexto rege ablativo. O sintagma “inda em tais sítios” interpreto como uma inserção feita pelo tradutor para manter a estrutura do decassílabo. O verso 23 da tradução, “Hei-de em Lálage amar os doces risos”, e o último, “Amar as doces falas”, apresentam-se como tradução adequada dos originais.

### 3.5.10 Ode 2.9

Prosseguirei à leitura da ode 2.9 de Horácio (2004, p. 112-114):

2.9

Nōn sēmpēr īmbrēs || nūbībūs hīspīdōs  
mānānt īn āgrōs || aut mārē Cāspīūm  
uēxānt īnāquālēs prōcēllā  
ūsquē, nēc Ārmēnīs īn ōrīs,

5 āmicē Vālgī, || stāt glācīēs īnērs  
mēnsīs pēr ōmnīs || aut Āquīlōnībūs  
quērquētā Gārgānī lābōrānt  
ēt fōlīs uīdūāntūr ōrnī:

tū sēmpēr ūrgēs || flēbīlībūs mōdīs  
10 Mŷstēn ādēmpētūm, || nēc tībī Vēspērō  
sūrgēntē dēcēdūnt āmōrēs  
nēc rāpīdūm fŷgīēntē sōlēm.

Āt nōn tēr āuō || fūctūs āmābīlēm  
plōrāuit ōmnīs || Āntīlōchūm sēnēx  
15 ānnōs nēc īnpūbēm pārētēs  
Trōīlōn aut Phrŷgīā sōrōrēs

flēuērē sēmpēr. || Dēsīnē mōllīūm  
tāndēm quērēllārum, et pōtīūs nōuā  
cāntēmūs Aūgūstī trōpāā  
20 Cāēsārīs ēt rīgīdūm Nīphātēn

Mēdūmquē flūmēn || gēntībūs āddītūm  
uīctīs mīnōrēs || uōluērē uērticēs  
īnrāquē prāscrīptūm Gēlōnōs  
ēxīgūīs ēquītārē cāmpīs.

A tradução apresentada a seguir tentou repetir a experiência efetuada na tradução da ode 3.5 adaptando a estrofe alcaica à estrutura em português constituída por dois hendecassílabos, um eneassílabo e um decassílabo. Eis o resultado:

Nem sempre das nuvens aos campos torrados  
 Emanam as chuvas ou ao mar caspiano  
 Inquietam mutáveis procelas  
 Nem até nos armênios litorais –

5 Oh Válgio querido – ficou imóvel o gelo  
 Por todos os meses, ou contra o Aquilão  
 Carvalhais do Gargano balançam  
 E das folhas os freixos são privados:

Tu sempre lamentas em versos queixosos  
 10 Teu Mistes roubado, nem com ascendente,  
 A ti, Véspero morre a saudade  
 Nem do fuginte tão ligeiro sol.

Por mais de três<sup>619</sup> eras gozante ancião  
 A Antíloco<sup>620</sup> não, muito amado, chorou  
 15 Anos todos, nem Troilo<sup>621</sup> jovem  
 As troianas irmãs ou pais reais

Choraram p'ra sempre. Por fim, abandones  
 Queixa feminil e as vitórias recentes  
 Em batalha de Augusto, cantemos,  
 20 César no rigoroso *mons Nifates*<sup>622</sup>

E as águas dos Medos<sup>623</sup> às gentes vencidas,  
 Unidas rolaram cascatas menores,  
 Nos limites exatos cavalgam  
 Gelonos citas em restritos prados.

A ode 2.9 é aberta na primeira estância com imagens que se relacionam a fenômenos e elementos naturais – *imbres, nubibus, hispidos in agros, inaequales procellae* –, assim como a localidades da Ásia – *Mare Caspium* e *Armeniis oris*. De acordo com Nisbet e Hubbard (2004, p. 135), a fúria incontável dos elementos não é eterna e constitui uma

<sup>619</sup> Nestor, herói destacado na Guerra de Troia, por personificar o ancião prudente, é o filho mais novo de Neleu e Clóris. Nestor foi o único sobrevivente ao massacre empreendido contra Neleu e seus onze irmãos. Por ser neto de Níobe, cujos filhos e filhas foram massacrados por Apolo, Nestor ganhou do deus solar a possibilidade de viver o tempo equivalente aos anos retirados de seus tios e tias. Em Troia, Nestor tem participação ativa nos combates e é salvo por Antíloco, que se sacrificou para salvar o pai das mãos de Mémnnon, que depois foi morto por Aquiles (Cf. GRIMAL, 2000, p. 329).

<sup>620</sup> Antíloco, filho de Nestor, acompanhou o pai à Guerra de Troia. Belo e veloz na corrida, Antíloco gozava da afeição de Aquiles, depois de Pátroclo e, quando este morreu, foi o filho de Nestor quem deu a notícia a Aquiles e chorou a morte do filho de Meneceu nas mãos de Heitor. Antíloco morre depois de Pátroclo em combate contra Mémnnon para defender o pai de um ferimento fatal (Cf. GRIMAL, 2000, p. 31).

<sup>621</sup> Troilo era o filho caçula de Príamo e Hécuba. Segundo um oráculo, caso o jovem completasse vinte anos, Troia não seria conquistada. Mas, ele foi morto logo que os gregos chegaram a Troia. Variantes do mito apontam que ele poderia ter sido surpreendido por Aquiles, perto dos portões da cidadela, e conseqüentemente capturado e sacrificado, ou que Aquiles, ao ver o rapaz, tenha se apaixonado por ele e tentado possuí-lo. Troilo fugiu e se refugiou no templo de Apolo Timbreu. Aquiles tentou convencê-lo a sair e vendo que não conseguiria demover o jovem, o trespassou com sua lança no interior do templo (Cf. GRIMAL, 2000, p. 456-457).

<sup>622</sup> Cadeia de montanhas da Armênia Central.

<sup>623</sup> O rio Eufrates.

metáfora para as vicissitudes da felicidade humana. A referência à região da Ásia próxima aos limites dos territórios romanos na Anatólia poderia a princípio fazer uma alusão às campanhas militares de Augusto no Oriente.

Essa relação de imagens da natureza – *glacies iners, querqueta laborant, foliis uiduantur orni* – que podem ser contrapostas à felicidade humana prosseguem na segunda estrofe e proviriam da poesia simpótica<sup>624</sup>. Nela, há a menção ao destinatário do sujeito da enunciação poética, Válgio. De acordo com Nisbet e Hubbard (2004, p.134-135), Caio Válgio Rufo foi um amigo próximo de Horácio e um intelectual de talentos variados, pois traduziu o tratado de retórica de seu mestre, Apolodoro, se devotou a Augusto e foi um poeta de talento variado.

A terceira estrofe nos permite identificar que Válgio é um poeta a partir do sintagma “*urges flebilibus modis*”, isto é, lamenta em versos elegíacos a ausência de um jovem escravo, Mistes, que foi “*ademptum*”, isto é, tomado. Possivelmente, Horácio retoma, mas rejeita as convenções da elegia amorosa, promovendo a sua inserção na ode em estudo, para constituir uma paródia do discurso de lamentação elegíaco e da sentimentalidade persistente de Válgio<sup>625</sup>.

Nisbet e Hubbard (2004, p. 137) afirmam que esse poema imita a forma de uma *consolatio*<sup>626</sup> e que não se deve entender que Mistes tenha morrido, apenas que tenha acompanhado outro amo, o que causaria a dor do amante rejeitado. Essa situação, demasiadamente prolongada, não é amenizada pelo simples correr do tempo, como sugerem as imagens do amanhecer – *Vespero surgente* – e do anoitecer – *rapidum fugiente solem* – usadas hiperbolicamente pelo eu lírico.

A quarta estrofe ao trazer as imagens de Nestor e de Príamo – Hécuba e filhas – que lamentam a morte de belos rapazes, nos permite depreender que o sofrimento de Válgio provém de uma natureza retoricamente homoerótica. Afirmando isso, a partir da presença de duas figuras míticas: Antíloco e Troilo.

<sup>624</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2004, p. 136).

<sup>625</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2004, p. 136).

<sup>626</sup> Estácio compõe *consolatio* na *Silua* 2.1, dirigida a Mélior: “*Quod tibi praerepti, Melior, solamen alumni / improbus ante rogos et adhuc uiuente fauilla / ordiar? abruptis etiam nunc flebile uenis / uulnus hiat, magnaue patet uia lubrica plagae, / cum iam egomet cantus et uerba medentia saeuus 5 / consero, tu planctus lamentaque fortia mavis / odistique chelyn surdaque auerteris aure. / intempesta cano: [...]*” isto é, “Que consolo a ti, Mélior, do aluno ceifado, / insolente, ante as piras em brasa queimando, / eu cantarei? As veias inda estão rompidas, / o corte aberto e a chaga pulsando co golpe. / Enquanto, atroz, palavras de alívio e cantares / eu congrego, flagelo, e lamentos preferes, / e a lira odeias e a repeles sem ouvir. / Canto infortúnios. [...]

(Trad. L. CARDOSO apud CARVALHO et al., 2017, p. 220-221).

Os dois são famosos por sua beleza e ambos estão relacionados a Aquiles, este como objeto de impulso amoroso abrupto, aquele como partícipe numa relação de *philia* muito intensa. A alusão aos mitos do filho de Nestor e do filho de Príamo constitui a chave que precisa o contexto homoerótico abordado pelo sujeito da enunciação poética.

A quinta estrofe abre um novo bloco temático no texto em questão. O eu lírico propõe a seu interlocutor que abandone as queixas emolientes e que ambos cantem as vitórias – *noua tropaea* – asiáticas de Augusto, exaltadas hiperbolicamente. Nisbet e Hubbard (2004, p. 148) anotam que a menção a Otávio pelo cognome em “*Augusti (...) Caesaris*” constitui um elogio tópico ao *princeps*, ressaltando a força adjetiva de *Augustus*.

Isso fica comprovado a partir das menções geográficas presentes nas duas primeiras estrofes e nas duas últimas – “*rigidum Niphaten*”, “*Medumque flumen*” e “*Gelonos exiguis (...) campis*” – num poema panegírico. As regiões mencionadas seriam representadas, humilhadas, numa processão triunfal, simbolizando o poder romano no Oriente. Por fim, a paródia do discurso elegíaco, veiculada num texto aparentemente consolatório, mas que se revela um convite para a construção de um panegírico, encapsulada na estrofe alcaica, demonstra a versatilidade da lírica horaciana ao incorporar elementos de outros gêneros ao gênero trabalhado e a riqueza de seu plectro.

Voltarei minha atenção para a tradução de Filinto que se encontra no Volume XI das *Obras Completas*:

Nem sempre as nuvens sobre altivas brenhas  
 Chuveiros manam; desiguais borrascas  
 Não vexam porfiadas o mar Cáspio.  
 Nem, nas raias, Arménias, Válgio amigo,  
 5 Dura nos meses todos gelo inerte;  
     Nem laboram c’os Áquilos  
     Os carvalhos do Gárgano,  
 Nem das folhas os Freixos enviuvam.

Tu sempre insistes, com sentido Canto,  
 10 No teu roubado Mistes: e as saudades  
 Nem quando aponta o Véspero te deixam,

Nem quando à rapidez do sol se esquiva,  
 Contudo o Velho<sup>627</sup> que logrou três eras  
     Não chorou sempre a Antíloco;  
 15 Nem a Troilo impúbere  
 Sempre as Frígias Irmãs, c’os Pais choraram.

Despede enfim as moles carpiduras:  
 De Augusto César discantemos antes  
 Novos troféus; o ríspido Nifates,

<sup>627</sup> Nestor [nota do autor, 2001, p. 79].

20 E o Medo Rio, que aos vencidos Povos  
 Se avinculou, donde hoje menos grossos  
 Cachões revolve undosos  
 E os Gelões, que em curto âmbito  
 Já por campos cavalgam demarcados  
 (FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 79-80).

Em relação às escolhas tradutórias, Filinto, assim como na tradução da ode 3.5, não apresenta um equivalente para a estrofe alcaica. A tradução feita pelo poeta luso mantém a mesma extensão do original, mas mescla versos decassílabos – 18 – e hexassílabos – 6. O primeiro verso da tradução, “Nem sempre as nuvens sobre altivas brenhas”, é formado a partir da reorganização do pensamento do original, para clarificar o sentido, com o distanciamento de “*imbres*” para o segundo verso e a atração de “*in agros*” para o primeiro e a alteração de “*nubibus*” que, de Ablativo plural marcando a origem da chuva, se torna sujeito em português, como se no original a forma “nuvens” fosse equivalente à de Nominativo plural, “*nubes*”.

O segundo verso da tradução, “Chuveiros manam<sup>628</sup>; desiguais borrascas”, surge a partir de reordenação de trechos do segundo e do terceiro versos, justapostos à “*imbres*”, que foi deslocada do primeiro, como se o original fosse “*imbres manant inaequales procellae*”. A escolha do lexema “chuveiro” para traduzir “*imbres*” constitui um exemplo de como a variação linguística transforma o sentido do vocábulo, pois o sentido de “chuva forte e passageira”, que constitui a motivação do tradutor para a escolha da palavra, atualmente é a 5<sup>a</sup><sup>629</sup> acepção possível em português e talvez fosse a primeira no século XVIII. A tradução de “*inaequales procellae*” por “desiguais borrascas” se fez acertada semanticamente.

O verso três da tradução, “Não vexam porfiadas o mar Cáspio”, surge a partir de “*uexant mare Caspium*”. A conjunção disjuntiva “*aut*” foi apagada, pois no entender do tradutor, não há uma alternância entre um fenômeno ou outro, mas que eles aconteçam naturalmente e o advérbio “Não”, inserido no início do verso, nos parece ser uma duplicação do “*Non*” que abre o poema. A inserção do adjetivo “porfiadas”<sup>630</sup>, predicativo de borrascas, é um exemplo de alongamento do original para manter a estrutura do decassílabo, uma vez que o tradutor adequa o ritmo do original à variante rítmica considerada padrão na época, que considerava versos como o hendecassílabo e o eneassílabo versos pouco nobres, sejam para a composição ou tradução dos mestres antigos. Isso tanto é verdade, que Filinto não cogita, nas traduções da estrofe alcaica, usar o hendecassílabo e o eneassílabo lusos, apenas o decassílabo e o hexassílabo.

<sup>628</sup> Decalcado a partir de “*manant*” do original.

<sup>629</sup> Cf. AULETE (2011, p. 328).

<sup>630</sup> Cf. AULETE (2011, p. 1088).



O quarto verso da tradução, “Nem, nas raias, Armênicas, Válgio amigo”, é feito a partir da tradução literal de parte do quarto verso, “*nec Armeniis oris*”, e do início do quinto, “*amice Valgi*”, embora o advérbio “usque” tenha sido apagado, para garantir possivelmente a estrutura do decassílabo luso. O quinto verso da tradução, “Dura nos meses todos gelo inerte”, traduz literalmente “*stat glacies iners / mensis per omnis*” e a distribuição dos lexemas, a fim de tornar a elisão um recurso produtivo, se dá para garantir as dez sílabas necessárias para o decassílabo luso.

O sexto verso da tradução, “Nem laboram c’os Áquilos”, traduz “*Aquilonibus [...] laborant*” literalmente e a conjunção “nem” em português parece provir de uma nova duplicação do “*non*” inicial, para garantir o hexassílabo. O sétimo verso da tradução, “Os carvalhos do Gárgano”, por sua vez traduz literalmente, num hexassílabo, “*querqueta Gargani*”. O oitavo verso, “Nem das folhas os Freixos enviúvam”, traduz “*foliis uiduantur orní*”, e na tradução noto a clarificação através da substituição da voz passiva verbal latina pela voz ativa verbal portuguesa e a inserção da conjunção “nem”, espelha o “*nec*” presente no quarto verso.

Os oito versos iniciais da tradução correspondem, ressalvadas as alterações feitas para clarificar a ordem do pensamento em português, às duas estâncias iniciais de Horácio. Na tradução, os versos nove, dez e onze – todos decassílabos – são separados dos anteriores, possivelmente para demarcar a exortação feita pelo sujeito da enunciação poética ao seu interlocutor, retomado pelo pronome enfático “*tu*” no nono verso. O nono verso, “Tu sempre insistes, com sentido Canto”, apresenta uma solução adequada para “*tu semper urges flebilibus modis*”.

O décimo verso da tradução, “No teu roubado Mistes: e as saudades”, traduz “*Mysten ademptum, / amores*”, uma reorganização da estrutura de pensamento entre os versos dez e onze do original. A opção “e as saudades” para traduzir a “*amores*” constitui um achado raríssimo, pois creio que a saudade despertada pela ausência do ser amado calhe com a ideia motivadora do sofrimento embutido no discurso elegíaco. O décimo primeiro verso da tradução, “Nem quando aponta o Véspero te deixam”, traduz “*nec tibi Vespero / surgente decedunt*” e a opção feita por “quando aponta”, para traduzir o particípio presente no Ablativo “*surgente*”, se mostra adequada.

O bloco anterior marca a exaltação do interlocutor pelo sujeito lírico. Embora o décimo segundo verso do original faça parte dessa unidade, ele foi deslocado na tradução para compor um terceiro bloco que engloba os versos equivalentes à quarta estância horaciana. O

décimo segundo verso da tradução, “Nem quando à rapidez do sol se esquiva”, traduz “*nec rapidum fugiente solem*”.

Nota-se que, tal como fizera no verso onze, o tradutor insere a conjunção temporal “quando” para modalizar o particípio presente latino, “*fugiente*”, em oração subordinada, ao vertê-lo na forma verbal “se esquiva” e ao modalizar o adjetivo latino “*rapidum*” no substantivo “rapidez” e a forma de Acusativo do substantivo latino “*solem*” em adjunto adnominal “do sol”, cujo equivalente seria “*solis*”, a fim de clarificar o sentido pretendido para o texto de partida em português.

O décimo terceiro verso da tradução, “Contudo o Velho, que logrou três eras”, traduz “*at ter aevo functus, senex*” de forma adequada e promove a atração do substantivo “*senex*”, presente no décimo quarto verso no original, enquanto o advérbio “*non*” é deslocado para o verso seguinte. O décimo quarto verso da tradução, “Não chorou sempre a Antíloco” – um hexassílabo –, traduz “*non ploravit omnis Antilochum / annos*” e constato que a inserção do advérbio “sempre” traduz de forma condensada o sintagma no Acusativo, com valor adverbial “*omnis annos*”.

O décimo quinto verso da tradução, “Nem a Troilo impúbere”, traduz o rearranjo entre os versos 15 e 16 do original “*nec impubem (...) / Troilon*” literalmente. O décimo sexto verso da tradução, “Sempre as Frígias Irmãs, c’os Pais choraram”, traduz trechos dos versos 15, 16 e 17 “*parentes / (...) aut Phrygiae sorores / fleuere semper*”, rearranjados para favorecer a construção do decassílabo, e nota-se que “parentes”, forma de Nominativo plural, foi traduzida pelo poeta como se fosse forma de Ablativo plural, indicando um adjunto adverbial de companhia, o que corresponderia no original a “*cum parentibus*”.

Os últimos versos da tradução correspondem às duas estâncias finais do original. O décimo sétimo verso da tradução, “Despede enfim as moles carpiduras”, traduz “*Desine mollium tandem querelarum*” literalmente e constata-se, a partir da informação abonada por Saraiva (2000, p. 362), que uma das possibilidades de regime do verbo *desinere* é a construção com Genitivo, justamente nessa passagem, ao invés do Acusativo.

O décimo oitavo verso da tradução, “De Augusto César discantemos antes”, corresponde a um rearranjo dos versos 18, 19 e 20 “*potius (...) / cantemus Augusti (...) / Caesaris*”, traduzido literalmente, e nele há de se notar a presença do neologismo “discantemos” cunhado pelo poeta para manter nesse verso o ritmo do decassílabo sáfico, tal como se assinalou acima.

O décimo nono verso da tradução, “Novos troféus; o ríspido Nifates”, traduz os elementos que sobraram do rearranjo do verso anterior “*(...) noua / (...) tropaea / et rigidum*”.

*Niphaten*”. A escolha de “troféus” para traduzir “*tropaea*” se mostra feita a partir de um critério guiado pela literalidade – o mesmo se aplica à escolha de “rísido” em relação a “*rigidum*” –, mas nesse contexto, mais do que se referir a um monumento erigido em campo de batalha, primeira acepção encontrada em Saraiva (2000, p. 1227), entendo que o sentido seja o de celebrar, hiperbolicamente, as “vitórias” dos exércitos de Augusto no Oriente.

O vigésimo verso da tradução, “E o Medo Rio, que aos vencidos Povos”, traduz “*Medumque flumen gentibus (...) / uicits*”, com o distanciamento de “*additum*” e a atração de “*uictis*”, para manter o sintagma no Ablativo plural, de forma literal. O vigésimo primeiro verso da tradução, “Se avinculou, donde hoje menos grossos”, traduz “*additum / minores (...)*”, que é alongado a partir da inserção de “donde hoje (...) grossos”, feita para garantir a extensão do decassílabo.

O vigésimo primeiro verso da tradução, “Cachões revolve undosos”, traduz “*uoluere uertices*”. Noto que a inserção do adjetivo “undosos” se dá para garantir o hexassílabo e decorre a partir da escolha de “cachões” para traduzir “*uertices*”. De acordo com o sentido registrado no *Novíssimo Aulete* para o verbete “cachão” (2011, p. 255), o de “1. Jato que sai com ímpeto; BORBOTÃO”. Constatei que essa abonação se adequa para traduzir o sentido de “*uertices*”, pois Saraiva (2000, p. 1268) abona em Horácio o sentido de “Cume (d’um monte, d’uma serra), sumidade, pincaro, viso, cabeça”. Saraiva (2000, p. 1290) abona, no verbete do verbo “*uoluere*”, para esta passagem o sentido de “arrojar turbilhões menos impetuosos”, isto é, a natureza se dobra ao poder militar romano, sendo, portanto, as escolhas de Filinto acertadas semanticamente.

O vigésimo terceiro verso da tradução, “E os gelões, que em curto âmbito”, traduz de forma adequada o último eneassílabo “*intraque praescriptum Gelonos*”, condensado num hexassílabo. O vigésimo quarto verso, “Já por campos cavalgam demarcados”, traduz “*exiguus equitare campis*” de forma adequada e a inserção do advérbio “já” marca uma temporalidade, que se pode subentender pretendida no original, devido à intenção de celebrar os feitos militares de Augusto, proposta pelo sujeito da enunciação poética.

### 3.5.11 Ode 1.31

Passarei, por fim, à leitura da ode 1.31 de Horácio (2004, p. 80):

1.31  
 Quīd dēdicātūm || pōscīt Āpōllīnēm  
 uātēs? Quīd ōrāt, || dē pātērā nōuūm

fūndēns līquōrēm? Nōn ōpīmāe  
Sārdīniāe sēgētēs fērācēs,

5 nōn āstūōsāe || grātā Cālābrīāe  
ārmētā, nōn aūrum, aūt ēbūr Īndīcūm,  
nōn rūrā, quāe Līrīs quīētā  
mōrdēt āquā tācītūrnūs āmnīs.

Prēmānt Cālēnām || fālcē quībūs dēdīt  
10 Fōrtūnā uītēm, || dīuēs ēt aūrēis  
mērcātōr ēxsīccēt cūlūllīs  
uīnā Sýrā rēpārātā mērcē,

dīs cārūs īpsīs, || quīppē tēr ēt quātēr  
ānnō rēuīsēns || āquōr Ātlāntīcūm  
15 īmpūnē. Mē pāscūnt ōlīuāe,  
mē cīchōrēā lēuēsquē māluāe.

Frūī pārātīs || ēt uālidō mīhī,  
Lātōē, dōnēs, || ēt, prēcōr, īntēgrā  
cūm mēntē, nēc tūrpēm sēnēctām  
20 dēgērē nēc cīthārā cārēntēm.

Apresento minha proposta de tradução versificada, vertendo a estrofe alcaica com dois hendecassílabos, um eneassílabo e um decassílabo:

Que pede à morada sagrada de Apolo  
O vate? Que roga da taça vertendo  
Intocado liquor? Nem da rica  
Sardenha os trigais mui copiosos,

5 Da ardente Calábria nem muito jucundos  
Rebanhos, nem o ouro ou marfim indiano,  
Nem os campos que as águas do Líris  
Silenciosas mordem, rio quieto.

Separem Calena videira co'a foice  
10 Aqueles a quem deu fortuna, em áureas  
Mercador rico esgote *culignas*,  
Em comércio trocado, vinhos sírios,

Aos mesmos, é caro, *dis*, três, quatro vezes  
Por ano, retorna do Atlântico mar  
15 Salvo e são. A mim nutrem olivas,  
A mim, as leves malvas e a chicória.

Saúde e vigor, de que tenho, gozar,  
Latoído, me dê e te peço com mente  
Incorrupta, nem torpe velhice  
20 Me desgaste ou da cítara careça.

A ode em questão constitui outro exemplo de estrofe alcaica. De acordo com Nisbet e Hubbard (2001, p. 347) essa ode constitui um exemplo de uma verdadeira ambientação

romana, pois é motivada pela consagração – em 9 de outubro de 28 a. C. – de um novo templo a Apolo no monte Palatino, muito próximo à morada de Otávio. Esse fato foi celebrado por Propércio em dois poemas: na elegia 2.31<sup>631</sup>, como uma graciosa bagatela, e na 4.6<sup>632</sup>, como uma composição pretensiosa em que o poeta assume a imagem de um sacerdote que canta as glórias da vitória em *Actium*.

Mas ao contrário de Propércio, Horácio celebra não o dia da consagração do templo a Apolo, mas o festival realizado dois dias depois, as *Meditrinalia*, fazendo uma prece privada, não um hino público. Glare (1968, p. 1090) explica que no dia consagrado à Meditrina – deusa da saúde –, o novo vinho era apreciado, o que nos permite depreender que se trate de uma festividade agrícola, ligada ao cultivo da vinha. Além disso, o poema é aberto com uma série de *priamels*, figura retórica que consiste em apresentar diversas alternativas para retardar o anúncio do verdadeiro assunto do poema, que é apresentado num clímax.

Isto posto, passarei à leitura do poema. A primeira estância é aberta com uma oração interrogativa direta, “*Quid dedicatum poscit Apollinem / uates?*”, em que a imagem proposta retoma o templo dedicado a Apolo por Augusto, durante a guerra contra Sexto Pompeu e possuía uma biblioteca grega e uma latina<sup>633</sup>. Acerca do adjetivo “*dedicatum*”, Nisbet e Hubbard atentam para o significado contextual do lexema, que toma por referência o templo dedicado a Apolo e um contexto de prece pública – tal como aparece na elegia 4.6 de Propércio –, discordando de Paul Veyne que, na opinião dos classicistas britânicos, erra<sup>634</sup> ao pensar apenas no contexto do festival das *Meditrinalia*.

O sujeito da enunciação poética ao referir-se como “*uates*”, retoma a velha tradição que provém dos poetas gregos mais antigos – como Hesíodo, por exemplo – que se diziam sacerdotes de Apolo e das Musas e cujo canto era inspirado pelas divindades do Hélicon. A

<sup>631</sup> “*Quaeris, cur ueniam tibi tardior? aurea Phoebi / porticus a magno Caesare aperta fuit. / tantam erat in speciem Poenis digesta columnis, / inter quas Danaï femina turba senis.*”, isto é, “Queres saber por que me atraso? O magno César / a Febo dedicou um áureo pórtico. / Eram de encher os olhos as colunas Púnicas / onde as filhas do velho Dânao ficam.” (SEXTO PROPÉRCIO, 2014, p. 176-177[trad. de G. G. FLORES]).

<sup>632</sup> “*Sacra facit uates: sint ora fauentia sacris, / et cadat ante meos icta iuuenca focos. /serta Philiteis certet Romana corymbis, / et Cyrenaeas urna ministret aquas. / Costum molle date et blandi mihi turis honores, / terque focum circa laneus orbis eat. / spargite me lymphis, carmenque recentibus aris / tibia Mygdoniis libet eburna cadis. / Ite procul fraudes, alio sint aere noxae: / pura nouum uati laurea mollit iter. / Musa, Palatini referemus Apollinis aedem: / res est, Calliope, digna fauore tuo. / Caesaris in nomen ducuntur carmina: Caesar / dum canitur, quaeso, Iuppiter ipse uaces!*”, isto é, “Ritos consagra o vate – silêncio no rito! / Que tombe uma novilha em meus altares. / Vem guirlanda Romana em heras de Filetas / e que a urna verta as águas de Cirene. / Dai-me custo agradável e suave incenso, / que a lâ rodeie o meu altar três vezes. / Banhai-me em linfa! E que nas aras flauta eúrnea / sorva o canto das ânforas Migdônias. / Pra longe, fraudes! Fazei males noutros ares! / Puro louro abre ao vate novas vias. / Musa, eu falo do templo a Apolo Palatino, / obra digna do teu favor, Calíope. / César eu louvo no meu canto e enquanto a César / canto eu te peço, ó Júpiter – escuta-me!” (SEXTO PROPÉRCIO, 2014, p. 290-291[trad. de G. G. FLORES]).

<sup>633</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 348).

<sup>634</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 349).

segunda oração interrogativa, “*Quid orat de patera nouum fundens liquorem?*”, já antecipa o caráter religioso predominante a partir da terceira estância, a partir da inserção do lexema “*patera*” – taça rasa – usada para fazer libações aos deuses, com um “*nouum liquorem*”<sup>635</sup>, um novo vinho.

A estância é fechada com uma imagem que já se mostra ligada ao universo rural, “*Non opimae / Sardiniae segetes feraces*”, e evidencia a tradição acerca da fertilidade – reforçada no sintagma “*segetes feraces*” – abundante da ilha da Sardenha, anteriormente celeiro de Cartago e depois das Guerras Púnicas, celeiro do Exército Romano. Essa imagem constitui uma resposta negativa às perguntas retóricas, que será reforçada ao longo da estância seguinte.

A segunda estância é aberta com outra imagem ligada ao universo rural, “*non aestuosae grata Calabriae / armenta*”, trata do clima quente e seco – como denota o adjetivo “*aestuosae*” – da Calábria, região do sul da Península Itálica. Nisbet e Hubbard (2001, p. 351) anotam que a Calábria na Antiguidade era a região que modernamente se conhece por Apúlia – o salto da bota –, enquanto o *Brutium* – os dedos da bota – modernamente recebe o nome de Calábria.

Acerca do sintagma “*grata armenta*”, Nisbet e Hubbard anotam que o texto apresenta duas objeções. A primeira seria a de que entre “*grata*” e “*aestuosae*” não apresentam uma relação de decorrência entre si e, ancorados em Heinze, defendem que o jogo de palavras constitua um exemplo de oximoro. A segunda seria a de que “*armenta*”, normalmente se referiria a um rebanho de cavalos, mas no contexto regional – a criação de gado da região não era famosa –, o gado típico da região seriam as ovelhas, chamado pelos antigos de “*Graecum pecus*”.

A segunda imagem desenvolvida nesta estância diz respeito ao “*non aurum aut ebur Indicum*”. O ouro e o marfim, normalmente associados a casas citadinas luxuosas, são elementos depreciados pelos moralistas, que defendiam uma vida simples – *aurea mediocritas* –, enquanto o epíteto “*Indicum*”, aplicado a ambos, indica o caráter maravilhoso desses elementos provenientes do subcontinente, que povoava o imaginário dos antigos.

A terceira imagem desenvolvida centra-se em torno do eneassílabo e do decassílabo alcaicos, “*non rura quae Liris quieta / mordet aqua taciturnus amnis*”. Nisbet e Hubbard (2001, p. 352) anotam que o rio Liri – nasce nos Apeninos e desce em direção à Campânia,

---

<sup>635</sup> Nisbet e Hubbard (2001, p. 350) anotam que o verbo “*fundere*”, presente no texto na forma de participio presente, é um termo técnico de natureza religiosa e que a escolha do substantivo abstrato “*liquor*” ao invés de “*uinum*” se deve à intenção de afastar as associações comuns do vinho, do seu caráter sagrado no ritual de libação.

separando-a do Lácio, até desembocar no mar Tirreno – era favorito dos literatos e possuía uma atmosfera lírica. Nesse contexto, a menção ao rio Liri está ligada aos vinhais e já antecipa a festividade mencionada na terceira estância. Os classicistas britânicos (2001, p. 353) ainda anotam o uso do lexema “*mordet*” seria uma imitação de Calímaco e que “*taciturnus*” seria um termo presente em Virgílio, Tibulo e Propércio.

A terceira estância apresenta a ideia da festividade das *Meditrinalia*. Isso fica evidente na imagem presente entre os versos nove e dez, “*Premant Calenam falce quibus dedit / fortuna uitem*”. A construção “*Premant falce*” encontra paralelos em Virgílio nas *Geórgicas* e em Ovídio nas *Metamorfoses* (Cf. NISBET; HUBBARD, 2001, p. 353). O adjetivo “*Calenam*” – de Cales – é um epíteto aplicado a “*uitem*”, que aparece só no verso seguinte, e dentro do contexto religioso, um vinho sem qualificação não poderia ser dom da fortuna.

A outra imagem que se faz presente na estância, distribuída entre os versos 10 e 12, “*diues et aureis / mercator exsiccet culullis / uina Syra reparata merce*”. Observa-se que a conjunção “*et*” está posposta ao adjetivo “*diues*” em função da estruturação rítmica do hendecassílabo sáfico, assim como a inserção do adjetivo “*aureis*” – forma de Ablativo plural –, imita autores gregos<sup>636</sup>. O sintagma “*exsiccet culullis*” – esvazia a taça – nos permite entender que se trata de um gesto ritual, pois o lexema *culullus*<sup>637</sup> designa uma espécie de vaso de argila usado em cerimônias religiosas pelos sacerdotes e pelas Vestais.

O uso do adjetivo gentílico “*Syra*”, em concordância com “*uina*”, constitui um recurso comum na poesia horaciana e encontra paralelo nos autores gregos, como Sófocles, por exemplo. Deve-se entender o uso de *Syra*, como referência ao imaginário construído em torno da fama dessa região, exótica e rica para os romanos, uma vez que, de acordo com as anotações do filósofo neoplatônico Porfírio<sup>638</sup> (234-304?/309? d. C.), se importavam da Síria púrpura, pimenta e unguentos. Da mesma forma a inserção de “*merce*” – fecho do decassílabo alcaico – após “*mercator*” – abertura do eneassílabo alcaico – possivelmente foi uma escolha para surpreender o leitor, devido à repetição não só de aliterações, mas da mesma raiz.

A quarta estância se abre com a imagem distendida entre os versos 13 e 15, “*dis carus ipsis, quippe ter et quater / anno reuisens aequor Atlanticum / impune*”. Nisbet e Hubbard (2001, p. 355) anotam que o sintagma “*dis carus*” constitui a retomada sarcástica de um lugar

<sup>636</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 354).

<sup>637</sup> Cf. SARAIVA (2000, p. 324).

<sup>638</sup> Cf. NISBET; HUBBARD (2001, p. 354).

comum<sup>639</sup> explorado pelos poetas gregos, assim como a menção ao Oceano Atlântico retomaria um ponto do imaginário antigo que associava o perigo à navegação além das colunas de Hércules. A segunda imagem desenvolvida na estância é a da dieta vegetariana – “*me pascunt oliuae / me cichorea leuesque maluae*” – tópica retomada da poesia helenística, assim como defendida pelos filósofos, como se nutrir apenas do necessário para subsistir e gozar de boa saúde.

A quinta estância marca um retorno da prece empreendida pelo sujeito da enunciação poética a Apolo, retomado no décimo sétimo verso, pelo epíteto “*Latoe*”. O décimo sexto verso, “*Frui paratis et ualido mihi*”, enfatiza um lugar comum da filosofia epicurista, pois o eu lírico deseja gozar de boa saúde física – ideia concentrada no sintagma “*ualido mihi*” – e mental – ideia presente no sintagma “*integra cum mente*” –, a partir das bênçãos obtidas da divindade.

Acerca da construção “*et, precor*”, Nisbet e Hubbard (2001, p. 357-358) anotam que esse parêntese restritivo causa certo embaraço, pois há leituras que sustentam no lugar da conjunção “*et*”, “*at*”, ou “*sed*”, resolvido pela fixação do texto com “*et*”. O fim da prece dirigida a Apolo retoma dois lugares comuns da tradição grega: o caráter negativo da velhice, devido à presença do adjetivo “*turpem*”, e o medo da perda da eloquência, sintetizado em “*cithara carentem*”.

Reticamente, em síntese, há a abertura que gera uma expectativa de um poema grandioso, para celebrar a consagração do templo dedicado a Apolo, a partir de duas perguntas retóricas, exemplo do priamel. A essas perguntas se seguem três negativas, que retardam o assunto proposto realmente para o canto do sujeito da enunciação poética. Este canto só fica claro na terceira estância com a menção explícita ao festival das *Meditrinalia* e a consagração do vinho, que nos permitem entender que se trata de uma prece privada.

A quarta estância parte da retomada de um lugar comum dos poetas gregos para promover uma quebra com a menção à dieta vegetariana do eu lírico, sinal da presença da *aurea mediocritas*. A última estância marca uma retomada da prece particular dirigida a Apolo, para que o eu lírico goze da benção divina, manifestada na boa saúde do corpo e da mente e que mesmo a velhice, vista como marca negativa da desintegração do homem, não prejudique o canto do sujeito da enunciação poética.

---

<sup>639</sup> A meu ver uma tirada sarcástica em relação a esse mercador que representaria hipoteticamente os comerciantes que enriqueceriam vendendo mercadorias que era possível encontrar em solo romano, como o vinho.



Voltarei minha atenção para a tradução de Filinto que se encontra no Volume XI das *Obras Completas*:

ODE XXXI  
DO LIVRO Iº DE HORÁCIO

Que pede o Vate a Apolo,  
No templo, ao Deus, há pouco, dedicado!  
Que roga, quando verte  
Da taça o licor novo? Não as grossas  
5 Searas da frutífera Sicília,  
Não o grato armentio.

Da estuosa Calábria, não ouro,  
Nem Índico marfim, nem as herdades,  
Que o taciturno Leiris  
10 Morde com mansas ondas.  
Da Fortuna os mimosos talhem cepas,  
Com a fouce, Calenas<sup>640</sup>;  
O rico Mercador aos Numes caro,  
Que três e quatro vezes no ano cruza  
15 Impune o mar de Atlante,  
Esgote, de áureas taças Sírios vinhos,

Por mercancia em troco.  
Que endívia, olívio fruto e leves<sup>641</sup> malvas  
Me alimentam. Com tanto que, oh Lato,  
20 Do haver que hei junto desfrutar me outorgues,  
Me dês o corpo são, e sã a mente,  
E não viva velhice desonrosa,  
Nem Cítara me falte, é quanto peço.  
(FILINTO ELÍSIO, 2001, p. 80-81)

Em relação às escolhas tradutórias, Filinto na tradução optou por usar versos decassílabos misturados a hendecassílabos, sem propor uma forma para transcriar a estrofe alcaica do original. Os vinte versos do original são alongados em vinte e três e estes são agrupados em três estrofes. Nota-se que o tradutor reorganiza a ordem do pensamento no original, para viabilizar o texto na língua de chegada, procedimento recorrente em outras das traduções de Horácio, já lidas neste trabalho.

A primeira estrofe da tradução corresponde aproximadamente aos seis versos iniciais da ode horaciana. O primeiro verso da tradução, “Que pede o Vate a Apolo” – um hexassílabo –, surge a partir da atração do sujeito “*uates*” – forma de Nominativo singular – que se encontra no segundo verso para o primeiro e o afastamento do participípio passado “*dedicatum*” para o verso seguinte.

<sup>640</sup> *Calenam falce*. Com pequena fouce, ou podoa [nota do autor, 2001, p. 80].

<sup>641</sup> De ligeira digestão [nota do autor, 2001, p. 81].

O segundo verso da tradução, “No templo, ao Deus, há pouco, dedicado!”, clarifica o sentido do participípio “*dedicatum*”, que é alongado e esclarece a circunstância ao leitor mencionada, da consagração do templo a Apolo Palatino em 9 de outubro de 28 a. C. O terceiro verso da tradução, “Que roga, quando verte”, traduz literalmente “*Quid orat*”, mais o participípio presente “*fundens*”, atraído do terceiro verso no original para o segundo.

O quarto verso da tradução, “Da taça o licor novo? Não as grossas”, traduz literalmente “*de patera nouum liquorem? Non opimae*”, trechos reorganizados do segundo verso e do terceiro do original. O quinto verso da tradução, “Searas da frutífera Sicília”, traduz “*Sardiniae segetes feraces*”, embora seja no mínimo estranha a substituição<sup>642</sup> de uma ilha por outra.

O sexto verso da tradução, “Não o grato armentio”, traduz literalmente o sintagma da segunda estância do original “*non grata armenta*”, ao mesmo tempo em que singulariza em português o plural latino. O sétimo verso, marca a abertura da segunda estrofe da tradução. Este, “Da estuosa Calábria, não ouro”, traduz literalmente trechos dos versos cinco e seis, “*aestuosae [...] Calabriae / non aurum [...]*”.

O oitavo verso da tradução, “Nem Índico marfim, nem as herdades”, traduz literalmente “*ebur Indicum / non rura*”, e nota-se o apagamento da conjunção disjuntiva “aut”, assim como a escolha de “herdades<sup>643</sup>” em português capta um dos sentidos possíveis, proposto pelo lexema “*rura*<sup>644</sup>”. O nono verso da tradução, “Que o taciturno Leiris”, traduz “*quae Liris [...] taciturnus*” literalmente, embora constata-se o apagamento do lexema “*amnis*” no texto de chegada.

O décimo verso da tradução, “Morde com mansas ondas”, traduz “*quieta / mordet aqua*” e nele observa-se a pluralização do sintagma sublinhado, que se encontra no Ablativo singular, assim como a tradução de “*aqua*” por ondas, uma licença poética do tradutor.

O décimo primeiro verso da tradução, “Da Fortuna os mimosos talhem cepas”, traduz uma reordenação dos versos 9 e 10 – “*Premant [...] quibus dedit / Fortuna uitem*” – do original, com o deslocamento do sintagma “*Calenam falce*” para o verso seguinte. Noto que o tradutor lê “*Fortuna*” como forma de Ablativo singular e não como sujeito do verbo “*dedit*”, assim o pronome relativo “*quibus*” em forma de Dativo plural – e complemento do verbo *dare* – é transformado no adjetivo “mimosos”, em português.

<sup>642</sup> Coxilo do tradutor? Rememoro das “*Sicelides Musae*” virgilianas?

<sup>643</sup> Grande propriedade rural. Cf. AULETE (2011, p. 739).

<sup>644</sup> Saraiva (2000, p. 1050) registra em Horácio a acepção de casa de campo, um sinônimo no mundo romano para as grandes propriedades rurais.

Desfeita a subordinação da oração adjetiva em relação ao verbo “*premant*” e com a pluralização de “*uitem*” em cepas, o tradutor propôs uma leitura para o original da qual discordo, mas que entendo proceder para facilitar a construção do decassílabo no texto de chegada. Da mesma forma, entendo que o décimo segundo verso da tradução, “Com a fouce, Calenas”, é construído dessa forma para facilitar o ritmo do hexassílabo, mas à custa da destruição do sintagma “*Calenam / uitem*”, em ressonância no Acusativo singular.

O décimo terceiro verso da tradução, “O rico Mercador aos Numes caro”, é construído a partir da reordenação de sintagmas do décimo, décimo primeiro e décimo terceiro versos, “*diues [...] / mercator [...] / dis carus*”, traduzido literalmente. O décimo quarto verso da tradução, “Que três e quatro vezes no ano cruza”, surge a partir da tradução literal de “*quippe ter et quater / anno reuisens*” – trechos dos versos 13 e 14 no original –, com a modalização do particípio presente “*reuisens*”, na forma verbal “cruza”.

O décimo quinto verso da tradução, “Impune o mar de Atlante”, traduz “[...] *aequor Atlanticum / impune*” literalmente. O décimo sexto verso da tradução, “Esgote, de áureas taças Sírios vinhos”, retoma a imagem dos versos 10 e 12, contida em “*aureis / [...] exsiccet culullis / uina Syra*”, deslocada em relação à sua posição na ode horaciana.

O décimo sétimo verso – “Por mercancia em troco” – abre a última estrofe da tradução e verte para o português o sintagma “*reparata merce*” e nota-se que o tradutor não o lê como uma unidade vinculada pela concordância no Ablativo singular, mas sim como duas unidades, por isso surgiu a opção que não segui.

O décimo oitavo verso da tradução, “Que endívia, olívio fruto e leves malvas”, traduz literalmente – rearranjando a ordem do pensamento entre os versos 15 e 16 do original – o sintagma “*oliuae / [...] cichorea leuesque maluae*” e nota-se o apagamento de um dos pronomes objeto no Acusativo “*me*” – utilizado para enfatizar a presença do sujeito da enunciação poética e manter a estrutura métrica do original.

O décimo nono verso da tradução, “Me alimentam. Com tanto que, oh Latoo”, traduz o sintagma “*Me pascunt*”, deslocado do verso 15, em sua primeira parte. A segunda parte do decassílabo possivelmente seria o alongamento de “*at, Latoe*”, trecho reordenado, numa perífrase para manter a estrutura do verso na língua de chegada.

O vigésimo verso da tradução, “Do haver que hei junto desfrutar me outorgues”, alonga o período contido em “*Fruí paratis [...] mihi / [...] dones*”, a partir da opção adotada para traduzir a forma de Ablativo plural do particípio passado “*paratis*” – “do haver que hei junto”.

O vigésimo primeiro verso da tradução, “Me dê o corpo são, e sã a mente”, é construído a partir do sintagma “*ualido [...] / integra / cum mente*”, reorganizado a partir de trechos dos versos 17, 18 e 19, além da repetição do sintagma “*mihi / donec*” – que entende-se ter sido traduzido em “me outorgues” anteriormente –, para garantir a estrutura do decassílabo luso.

O vigésimo segundo verso da tradução, “E não viva velhice desonrosa”, creio ter sido forjado a partir de “*et / nec turpem senectam / degere*”, trechos pinçados dos versos 17, 19 e 20, além da modalização do infinitivo “*degere*” na forma de Presente do Subjuntivo portuguesa “viva”. Isso acontece, pois o verbo principal que é completado por “*frui*”, “*donec*” e “*degere*” é deslocado de lugar.

O último verso da tradução, “Nem Cítara me falte, é quanto peço”, traduz “*nec cithara carentem / precor*”. A escolha do tradutor em distanciar o verbo principal do período para o último verso e fechar o poema com ele, reproduz uma técnica do próprio Horácio, que o faz na ode 1.3, com o acréscimo clarificador de “é quanto”.

Com a leitura dessa última tradução, chegamos, caro leitor, ao final do arrazoado apresentado em quase cem páginas acerca das traduções horacianas de Filinto Elísio e espero ter contribuído, humildemente, para apresentar uma leitura da técnica tradutória do poeta setecentista, que se encontra nas raízes da proposta de transcrição haroldiana.

## Considerações finais

Em suma, apresento a seguir a leitura analítica das odes de Horácio traduzidas por Filinto. Da comparação entre original e tradução, pude sintetizar a leitura formal de Francisco Manoel fez do mestre Venusino da seguinte forma:

	HORÁCIO	FILINTO ELÍSIO
<i>Ode</i>	<i>Configuração métrica no original</i>	<i>Configuração métrica na tradução</i>
1.12	Estrofe sáfica	Estrofe sáfica
1.13	Dístico (glicônio + asclepiadeu menor)	Estrofe sáfica
4.2	Estrofe sáfica	Estrofe sáfica
1.11	Monostrofe (grande asclepiadeu)	Monostrofe (decassílabo)
1.38	Estrofe sáfica	Estrofe (1 dec. + 1 hex. + 2 dec. + 1 hex.)
3.5	Estrofe alcaica	40 dec. +13 hex.
1.3	Dístico (glicônio + asclepiadeu menor)	33 dec. +3 hex.
1.23	Estrofe asclepiadeia B (2 asclepiadeus menores + 1 ferecrácio + 1 glicônico)	Estrofe (1 dec. + 2 hex. + 1 dec.)
1.22	Estrofe sáfica	Estrofe sáfica
2.9	Estrofe alcaica	18 dec. + 6 hex.
1.31	Estrofe alcaica	16 dec. + 7 hex.

Tabela 2

Isso significa que, embora a estrofe alcaica não receba um equivalente em português, a leitura que Filinto faz de Horácio é a base evidente para a construção do próprio estro relativo ao gênero. Além disso, ele fecha o círculo tradutório, vertendo Horácio, dentre outros autores latinos, para o português e com base no estudo da matriz horaciana, compondo/traduzindo odes em latim<sup>645</sup> e em francês<sup>646</sup>.

<sup>645</sup> Confronte-se a ode “*In Britannos bella renovantes*” (1999, p. 334-338), composta em latim por Filinto Elísio no dístico formado por um verso glicônico e um asclepiadeu menor e que foi traduzida pelo poeta num arranjo dístico formado por um hexassílabo e um decassílabo.

<sup>646</sup> Confronte-se a ode “Não tinha em ondas de ouro desparzidas”, presente no Vol. I (1998, p. 353-354) das *Obras completas* do poeta, e a sua tradução em francês (1998, p. 355-356), “Sur un rocher desert, Andromède attachée. A ode em português foi composta na estrofe sáfica e sua versão em francês numa monóstrofe a partir do verso alexandrino.

É interessante também resgatar a presença no Vol. IV das *Obras completas* de uma ode vazada em estrofe alcaica latina, feita pelo médico que atendia Francisco Manoel. Filinto a traduziu no dístico formado por um decassílabo e um hexassílabo. Apresentarei apenas uma das estrofes latinas e sua tradução pelo poeta (1999, p. 344-345):

“Sic est; neque humanae imérito gemens  
 Inflicta genti tot quereris mala,  
 Francisce, damnatosque longi  
 Terrigenas miseros laboris.”

“É certo: e não sem causa te lastimas  
 Com grandes gemidos, das penas  
 Inflingidas à triste prole humana,  
 Votada a longas lidas.”

Talvez consequência da maturidade, a solução encontrada tenha sido fruto de meditada reflexão, que possivelmente o poeta não tivesse tido na juventude, época em que traduziu Horácio. Admito que Filinto não ouse usar outros versos, que não o decassílabo e o hexassílabo, nas odes de criação própria ou nas traduzidas, por aqueles não constituírem parte do padrão admitido e preconizado pelos teóricos de poesia do Século das Luzes.

Independente dessas limitações, o legado deixado pela poesia de Francisco Manoel ao aclimatar a ode horaciana é enorme e inegável, pois ele não se limitou a tergiversar as tópicas do mestre em outros gêneros. Mais do que isso, Filinto assimilou e trasladou um éthos que não se limita aos metros antigos, mas a um gênero forjado na lira horaciana e que não encontrou grande desenvolvimento em Camões e Antônio Ferreira, dois séculos antes. Coube aos poetas neoclássicos dar uma forma à ode em português e dentre eles, Filinto foi um de seus cultores mais destacados.

A força de sua poética e dos arranjos formais que adotou, sejam a estrofe sáfica, os dísticos, ou as estrofes variantes formadas por arranjos diferentes de decassílabos e hexassílabos, se fazem sentir na poesia de Magalhães de Azeredo e seu contemporâneo Fernando Pessoa. Fernando Pessoa estudou Horácio, tal como Francisco Manoel fizera um século e meio antes, e isso possibilitou ao poeta, matriz de outros poetas, construir a obra lírica de fôlego que assina sob o heterônimo de Ricardo Reis, inclusive, criando uma forma híbrida entre a estrofe sáfica e o grande asclepiadeu, sem se limitar a “reciclar” Horácio ou os neoclássicos.

A par da riqueza da obra de Francisco Manoel, não se pode esquecer o afirma o crítico Hernâni Cidade acerca da poesia do Século das Luzes, em que há “a gradual invasão da obra literária pela realidade, tanto moral quanto física” (1957, p. 141). Em Filinto a tensão entre o

modelo adotado e o sofrimento que o sujeito histórico vivencia fica evidente em diversas odes. Eis um exemplo, colhido no Vol. III das *Obras completas*:

Feliz quem rumas de calções possui!  
 (Calções, digo, nem rotos, nem surados).  
 O santo Job, chagado na esterqueira,  
 Calções não precisava.

[...]

Mas eu... Não digo mais. –Passem dois dias,  
 Não saio. – E, se eu sair, na rua, a gente  
 Me corre às apupadas, e os garotos  
 Me enxovalham com lama.

Dois calções, cujas eras me não lembram,  
 Sobrepondo fundilhos a fundilhos,  
 Não sofrem ponto sem rasgar-se o pano,  
 Que lhes clamou concerto.

Quis, da minha Reguinga d’há seis anos  
 (Velha, mas inda inteira) tirar calças.  
 Eis que ela, à força de uso, é qual Camisa  
 De que isca fez Vulcano.

Das Mulheres não falo; que olhos fitos  
 Aguçam para a plaga dos fundilhos.  
 Não lhe escapa remendo, nem rotura  
 Que atentas não registrem.

Feliz quem tem calções! Vai campanudo  
 Correr Secas, e Mecas: ante as Damas,  
 Na luzida Tertúlia, ou no passeio  
 Folgado se espernega.

Apolo é nu: nus quer os seus Poetas.  
 Sem mais Calções, que os que lhes deu Natura.  
 E, se, mau grado seu, Calções, seus Filhos  
 Trajam, lhos rasga irado.  
 (FILINTO ELÍSIO, 1999, p. 73-74)

A pobreza, fiel companheira do cotidiano do poeta, se faz presente nesta ode, em que ele se lamenta de não ter tostões para mandar fazer calções. Vazada na estrofe sáfica, adequada para assuntos humildes, há uma bagatela corriqueira, que raramente constituiria matéria de poesia e mesmo a formação clássica de Francisco Manoel serve para direcionar a ironia contra si mesmo.

Essa tensão é um dos primeiros passos rumo à modernidade, e a poesia de Filinto Elísio é testemunha dessa transformação, assim como a poesia teatral de Bocage. Ambas registram um enriquecimento dos gêneros da tradição clássica, tal como afirma Harrison

(2007) acerca de Horácio e Virgílio para a literatura latina em relação a seus antecessores gregos, por incorporarem a experiência humilde, oriunda da existência cotidiana, como matéria-prima para o sublime, possibilidade só aventada e desenvolvida no século XX.

O enriquecimento de gênero não se limita à práxis poética de Filinto e Bocage. A proposta de enriquecimento genérico levantada por Harrison prevê que exista uma predominância do gênero anfitrião, que é enriquecido ao acolher elementos do gênero hóspede. Contudo, o que se dá quando a relação entre ambos é tensionada a tal ponto, que a convivência entre anfitrião e hóspede genéricos gere um híbrido? Uma possível resposta pode ser encontrada nas reflexões de Maria Esther Maciel.

A professora da UFMG, Maria Esther Maciel (1963-), retoma em um texto presente no volume *As ironias da ordem* (2010) a noção de “lei do gênero” da filosofia de Jacques Derrida (1930-2004). De acordo com Maciel (2010, p. 110), a partir da leitura feita de Derrida, “[...] todo gênero, não obstante se sustente da ideia de limite e de pureza, excede, potencialmente, as fronteiras que o constituem”. O viés de Maria Esther Maciel é voltado para a poesia contemporânea brasileira, mas creio que ele possa ser útil para explicar algo que ficou, a meu ver, inacabado no artigo de Érico Nogueira, citado no item 3.4 do último capítulo desse trabalho.

Na composição da ode, “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio<sup>647</sup>”, Fernando Pessoa promove a construção de uma ode híbrida formalmente, a meu ver, expandindo o hendecassílabo sáfico horaciano a partir de um pé métrico comum entre este verso mais curto e outros dois a ele aparentados: o asclepiadeu menor e o grande asclepiadeu. Esse pé métrico seria o coriambo –  $\bar{~} \sim \sim \bar{~}$  –, presente nos três versos, na seguinte proporção: um pé, no hendecassílabo sáfico, dois pés, no asclepiadeu menor e três pés, no grande asclepiadeu. A passagem do hendecassílabo para o grande asclepiadeu, como Érico Nogueira demonstrou, foi o que permitiu que Fernando Pessoa tensionasse o verso latino, a partir da observação da tonicidade – seis ou cinco sílabas – presente em Horácio, ao transmetrizá-lo em português.

Em relação ao verso mais curto da estrofe sáfica, o adônico –  $\bar{~} \sim \sim \bar{~} \sim$  –, entendo que Fernando Pessoa o expandiu a partir do espelhamento possibilitado no verso glicônico – que também possui um coriambo  $\bar{~} \sim \sim \bar{~} \sim$  –, constituindo assim o último verso de cada estrofe da ode com três sílabas tônicas. Essa observação me permite afirmar que Fernando Pessoa cunhara uma forma híbrida, nessa ode heterométrica, que se poderia chamar de grande estrofe

---

<sup>647</sup> Cf. PESSOA (2007, p. 30-31).



sáfica ou asclepiadeia, a partir da presença de um pé métrico que se repete nos versos da tradição eólica.

Mais do que isso, o poeta latiniza o verso em português, ao moldá-lo, não a partir de uma quantidade fixa de sílabas, mas pela presença de seis ou cinco sílabas, nos versos longos, e três sílabas, no verso curto, moldando um ritmo “estranho”, se comparado ao ritmo dos versos pares tradicionais de nossa língua materna, alcançando esse feito, por se ver livre, justamente, das amarras da retórica neoclássica. A percepção do feito de Fernando Pessoa, calcado no ritmo, me faz resgatar certa passagem de “O filho da civilização” de Brodsky:

Um poema é o resultado de uma certa necessidade: é inevitável, assim como sua forma. “A necessidade”, como afirma Nadezhda Mandelstam, a viúva do poeta, em seu “Mozart e Salieri” [...], “não é uma compulsão, nem a maldição do determinismo, mas um elo entre eras, se a tocha transmitida pelos antepassados não tiver sido pisoteada”. Claro que não é possível ecoar as necessidades; mas o tradutor que desrespeitar formas iluminadas e santificadas pelo tempo estará pisoteando a tocha (BRODSKY, 1994, p. 86).

No pensamento brodskyano, a impulsão lírica e a forma do poema são duas necessidades inevitáveis, que são transfiguradas na bela imagem da tocha. Esta, enquanto elo entre eras, me soa como argumento plausível para sustentar a adoção de escolhas tradicionais, elencadas pelo tradutor. O respeito às formas herdadas é uma baliza segura, que deixa o tradutor numa zona de conforto, e se pode constatar na tradução de João Franco Barreto da *Eneida*, que usa a forma de Ariosto, herdada de *Os lusíadas*, muito embora hoje, sua tradução soe como pastiche de Virgílio camonizado. Contudo, algo ainda me incomoda no axioma brodskyano e está relacionado ao sema religioso, que contamina as formas transmitidas pela tocha.

O arsenal de formas, que a tradição nos lega, não pode constituir uma camisa de força – ou seria fôrma? – para amarrar o trabalho do tradutor. Se assim for, traduções/transcrições como a pessoana seriam “amaldiçoadas” justamente por se distanciar da estrada de tijolos amarelos iluminada pela tocha brodskyana. E isso ocorre devido à visão reducionista que subjaz ao axioma do poeta/tradutor russo, que considera o ritmo como algo secundário em relação à forma, advogando uma pureza das formas que inexistiu e já inexistia na literatura augustana, como bem o aponta Harrison (2007). Acerca do enriquecimento, através da hibridização de gêneros poéticos, por fim, gostaria de lembrar um soneto, do poeta carioca Alexei Bueno (1963-), transcrito abaixo:

### **Tróia**

Tudo houve aqui, e aqui era tão pouco...  
Nem portais, nem palácio, nem muralhas

Viram tais blocos de adobes e palhas,  
Nem mesmo Aquiles rouco

De dor, nem um estranho cavalo oco...  
Só ele, o Cego, os viu. Tantas batalhas  
De após, entre milhões, foram migalhas  
Junto a esse sonho louco.

Vós, mortos de outras guerras, sois as lendas  
Perto desses que nunca guerrearam.  
Mortal, nunca te prendas

Demais ao que achas que é. Quem faz o mundo  
É o sonho. Os olhos do cego fitaram  
O humano sol mais fundo.  
(ALEXEI BUENO, 2003, p. 278-279)

No poema, que faz parte do livro *Lucernário*, eu vejo o esforço do poeta para dialogar com a tradição em duas direções: a reapropriação da ode sáfica horaciana, forma mais humilde de poesia – usada para tratar de temas épicos, como no *Carmen* 4.2 de Horácio –, que é hibridada, ao ser sobreposta à estrutura breve e concisa do soneto, e a recusa ao mesmo tempo do passado mítico épico, tomado discursivamente – dentro da tradição – como ápice dos feitos humanos, a partir da negação de Aquiles e de seu cantor cego – Homero. Os mortos de Troia não passam de miragem, frente aos feitos esforçados dos soldados que morreram em todas as guerras registradas. Intrigante soneto sáfico que merece ser explorado, mas em outra ocasião – ou não.

## Referências Bibliográficas

- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALBRECHT, M. *História de la literatura romana: desde Andronico hasta Boecio*. Trad. Dulce Estefanía e Andrés Pociñá Pérez. Barcelona: Herder, 1997. (2 v.)
- ALMEIDA GARRETT. O Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. In \_\_\_\_\_. *Obras completas de Almeida Garrett: prosas*. Grande edição popular, ilustrada, prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teophilo Braga. Lisboa: Empreza da História de Portugal/Livraria Moderna, 1904, p. 347-362.
- ALSINA, J. *Teoría literária griega*. Madrid: Gredos, 1991.
- ANDRADE, A. G. *Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio\\_de\\_pseud%C3%B3nimos\\_e\\_iniciais\\_d.html?id=A7zrnQEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio_de_pseud%C3%B3nimos_e_iniciais_d.html?id=A7zrnQEACAAJ&redir_esc=y)>. Acesso em: 20 Abr. 2017.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira. Coleção Nova Aguilar)
- ANDRADE, M. *De pauliceia desvairada a Lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores)
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Prefácio M. H. R. Pereira. Tradução A. M. Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura européia*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AULETE, C. GEIGER, P (Org.). *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.
- BACKÈS, Jean Louis. *Musique et littérature: Essai de Poétique Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- BARREIROS, A. J. *História da literatura portuguesa: séculos XVII-XX*. 2 ed. Braga: Pax, [19--]. (Vol. II)
- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. 2 ed. Trad. M-H. C. Torres et al. Tubarão / Florianópolis: Copiart / PGET/UFSC, 2013.
- BILAC, O; PASSOS, G. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4711>>. Acesso em: 20 Jun. 2014.

- BOCAGE. [imagem.]. Disponível em: <<http://geneall.net/pt/nome/37313/manuel-maria-barbosa-du-bocage/>>. Acesso em: 19 Jul. 2017.
- BOCAGE. *Excerptos*. Rio de Janeiro/Paris: B. L. Garnier/A. Durand, 1867. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=4TshAAAAMAAJ&pg=PA45&dq=Bocage+a+formiga+e+a+cigarra&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjmr6z3-4rYAhWEIpAKHVEjDvYQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Bocage%20a%20formiga%20e%20a%20cigarra&f=false>>. Acesso em: 14 Dez. 2017.
- BOWDER, D. *Quem foi quem na Roma Antiga*. Trad. Maristela R. de Almeida Marcondes. São Paulo: Círculo do Livro/Art Editora, 1980.
- BRAGA, T. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*. Porto: Chardron, 1901.
- BRODSKY, J. O filho da civilização. In: \_\_\_\_\_. *Menos que um*. Trad. S. Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 73-87.
- BRUNEL, Pierre. *Mythopoétique des genres*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- BUENO, A. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CALAME, C. Pourquoi les “Odes” de Pindare? Les designations du chant dans la poésie “lyrique” grecque. *Camena*, nº. 20, p. 1-20, Décembre 2017. Disponível em: <<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/427a4dc0bf2623780a40a893d3714926/camena-20-2-ode-claude-calame-corrige.pdf>>. Acesso em: 10 Nov. 2017.
- CART, A. et al. *Gramática latina*. Trad. e adap. M. Evangelina V. N. Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CARVALHO, R. et al. *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Clássica)
- CASTELO BRANCO, C. *Curso de Litteratura Portuguesa*. Lisboa: Mattos Moreira, 1876.
- CASTILHO, A. F. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Porto: Livraria Moré, 1874. Disponível em: <<https://archive.org/details/tratadodemetrif00castgoog>>. Acesso em: 20 Jun. 2014.
- \_\_\_\_\_. “Carta ao livreiro Antônio Maria Pereira”. In: *Novas telas literárias*. Lisboa: Livraria Moderna, 1908, p. 29-101. (Vol. 3)
- CASTRO, A. P. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Trad. João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

CIDADE, H. *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1957. (Col. Studium)

\_\_\_\_\_. *Lições de cultura e literatura portuguesas: da reação contra o formalismo seiscentista ao advento do Romantismo*. 4 ed. Coimbra: Coimbra editora, 1959.

CORRÊA, R. A (Org.). *Dicionário escolar francês-português, português-francês*. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1961.

COSTA E SILVA, J. M. [Texto acerca de Filinto.]. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/200310.html>>. Acesso em: 29 Jun. 2017.

CUNHA, C. *Gramática do português contemporâneo: edição de bolso*. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Lexikon/L&PM, 2010.

CUNHA, X. *Filinto Elysio: bibliophilo*. Lisboa: Libanio da Silva, 1912. (Boletim – Sociedade de Bibliophilos Barbosa Machado).

DE GIORGIO, J. P. Horace, es emplois du terme ode et l'identification generique de la poesie "lyrique" chez Diomedes et les Grammatici Latini. *Camenaes*, nº. 20, p. 1-14, Décembre 2017.

Disponível em:

<<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/e44298edeba70ff346de1aed063aab58/camenaes-20-5-ode-jpdegiorgio-corrige.pdf>>. Acesso em: 10 Nov. 2017.

DIOMEDES GRAMMATICUS. *Ars grammatica – liber tertius: de metris Horatianis* [texto].

Disponível

em:

<[http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?table=Diomedes\\_Grammaticus\\_cps13&rumpf\\_id=Diomedes\\_Grammaticus\\_cps13,%20Diomedis%20ars,%20%20%203,%20%20%20p147&id=Diomedes\\_Grammaticus\\_cps13,%20Diomedis%20ars,%20%20%203,%20%20%20p147&level=4&corpus=13&current\\_title=liber%20tertius](http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?table=Diomedes_Grammaticus_cps13&rumpf_id=Diomedes_Grammaticus_cps13,%20Diomedis%20ars,%20%20%203,%20%20%20p147&id=Diomedes_Grammaticus_cps13,%20Diomedis%20ars,%20%20%203,%20%20%20p147&level=4&corpus=13&current_title=liber%20tertius)>. Acesso em: 30 Mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *Ars grammatica – liber tertius: liber quintus qui epodon inscribitur* [texto]. Disponível em:

<[http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?table=Diomedes\\_Grammaticus\\_cps13&corpus=13&allow\\_download=0&lang=0](http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?table=Diomedes_Grammaticus_cps13&corpus=13&allow_download=0&lang=0)>. Acesso em: 30 Mar. 2018.

D'HULST, L. *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.

DONÁ, T. O. D. *Métrica e ritmo das odes de Horácio*. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – FFLCH, USP, São Paulo.

DUARTE, Newton. Concepções afirmativas e negativas sobre o ato de ensinar. *Cad. CEDES*, Campinas, v. 19, n. 44, p. 85-106, Apr. 1998. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000100008&lng=en&nrm=iso)

[32621998000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 14 Dez. 2017.

ECO, U. *As formas do conteúdo*. 3 ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ESTÁTUA EQUESTRE DE D. JOSÉ I (1775). [imagem.]. *Lisbon and its surroundings*. Lisboa: Colibri. Disponível em: <<http://comjeitoearte.blogspot.com.br/2012/11/estatu-equestre-de-d-jose-i.html>>. Acesso em: 03 Jun. 2017.

FERREIRA, A. *Poemas lusitanos*. Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

FILINTO ELÍSIO (Francisco Manuel do Nascimento). *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. I)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. II)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. III)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. IV)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. V)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2000. (v. VI)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. IX)

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2001. (v. XI)

FILINTO ELÍSIO. [imagem]. Disponível em:

<<https://global.britannica.com/biography/Francisco-Manuel-do-Nascimento>>. Acesso em: 19 Jan. 2017.

FLORES, G. G. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*: comentário e tradução poética. 2014. 627 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – FFLCH, USP, São Paulo.

GENETTE, G. *Palimpsests: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

GLEASON, A. *A companion to Russian History*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

GOLDSWORTHY, A. *A queda de Cartago: as Guerras Púnicas – 265-146 a. C.* Trad. Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2009.

- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GONÇALVES, R. *Filologia e Literatura*. São Paulo: Editora Nacional, 1937.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HARRISON, S. J. *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HIGHET, Gilbert. *La Tradición Clásica: Influências gregas e romanas en la literatura occidental*. Trad. Antonio Alatorre. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954. (2 v.)
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Hinos homéricos*. RIBEIRO JR (Org). Tradução, notas e estudo E. B. da Rosa [et al.]. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HORACE. *Odes and epodes*. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.
- HOLZBERG, N. *Horaz: Eine Bibliographie*. 2007, 176 f. (Texto policopiado) München. Disponível em: <<http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html>>. Acesso em: 16 Jan. 2016.
- JALABERT. C. F. Vergil, Horaz, Varius, Maecenas [imagem]. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Horaz#/media/File:Vergil\\_Horaz\\_Varius\\_Maecenas.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Horaz#/media/File:Vergil_Horaz_Varius_Maecenas.jpg)>. Acesso em: 17 Jun. 2018.
- LA FONTAINE, J. *Oeuvres complètes: fables, contes et nouvelles*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 2005.
- LANSON, G; TUFFRAU, P. *Manual de historia de la literatura francesa*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Editorial Labor, 1956.
- LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUCANO. *Farsália: cantos de I a V*. Intr. trad. e notas Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

- MACIEL, M. E. Poéticas do inclassificável: hibridismo textual na literatura contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- MALHADAS, D; DEZOTTI, M. C. C; NEVES, M. H. M. *Dicionário grego-português*. Cotia: Ateliê, 2006. (Vol. 1)
- \_\_\_\_\_. *Dicionário grego-português*. Cotia: Ateliê, 2010. (Vol. 5)
- MALICK-PRUNIER, S. De “l’odes” latine à l’hymne chretien, Metamorphoses d’un genre, d’Horace à Prudence. *Camena*, nº. 20, p. 1-11, Décembre 2017. Disponível em: <<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/b8d6b3ebda43a72a3360d7c06b5de343/camena-20-4-ode-s-malick-corrige.pdf>>. Acesso em: 10 Nov. 2017.
- MARNOTO, R. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Neoclassicismo e Pré-romantismo*. Lisboa: Verbo 2010. (Vol. 4)
- MARQUÊS DE POMBAL. [imagem.]. Disponível em: <<http://portugalidade.blogspot.com.br/2013/11/a-estatu-a-equestre-do-rei-dom-jose-no.html>>. Acesso em: 03 Jun. 2017.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. SECCHIN, A. C (Org.). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira. Coleção Nova Aguilar)
- MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. J. P. Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTEIRO, O. P. Bocage e Filinto: confluências e dissonâncias. In: BORRALHO, M. L. M. (Org.). *Leituras de Bocage*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2006, p. 119-131. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1175&sum=sim>>. Acesso em: 20 Jul. 2017.
- MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. FERRAZ, E (Org.). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008. (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira)
- MOREAU, P. *Le Romantisme*. Paris: Del Duca, 1957.
- MOREIRA, F. A. T. Introdução. In: FILINTO ELÍSIO (Francisco Manuel do Nascimento). *Obras completas de Filinto Elísio*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998, p. XI-XXXVII. (v. I)
- \_\_\_\_\_. *Em torno de Filinto Elísio: ensaios*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras/Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2011.
- MORGAN, L. *Musa Pedestris: metre and meaning in Roman Verse*. Oxford: Oxford University Press, 2010.



- NASCENTES, A. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1966.
- NETO, J. A. O. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Revista Letras*, Curitiba, nº 89, p. 187-204, 2014.
- NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. *A commentary on Horace Odes, Book I*. Oxford: Claredon Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A commentary on Horace Odes, Book II*. Oxford: Claredon Press, 2004.
- NISBET, R. G. M.; RUDD, N. *A commentary on Horace Odes, Book III*. Oxford: Claredon Press, 2004.
- NOGUEIRA, É. Versos de medição greco-latina em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” de Ricardo Reis. *Revista Letras*, Curitiba, nº 89, p. 173-186, 2014.
- OLAVO, C. *A vida amargurada de Filinto Elísio*. Lisboa: Guimarães e Cia, 1947.
- OLIVEIRA, S. V. V. C. *Ressonâncias epicuristas na lírica horaciana*. 2009. 73 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – UFRJ, Rio de Janeiro.
- PAYEN, J-C; CHAUVEAU, J-P. *La poésie des origines à 1715*. Paris: Armand Colin, 1968.
- PENNA, H. M. M. M. *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*. 2007. 333 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – USP, São Paulo.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana*. 3 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002. (Vol. II)
- \_\_\_\_\_. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2008.
- PEREIRA, M. H. R. et al. (Orgs.) *Horácio e sua perenidade*. Coimbra: Centro Internacional de Latinidade Léopold Senghor / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010. Disponível em: <[http://bdigital.sib.uc.pt:8080/classicadigitalia/bitstream/123456789/26/1/horacio\\_e\\_a\\_sua\\_perenidade.pdf](http://bdigital.sib.uc.pt:8080/classicadigitalia/bitstream/123456789/26/1/horacio_e_a_sua_perenidade.pdf)> Acesso em 09 Jun. 2010.
- PESSOA, F. *Poesia completa de Ricardo Reis*. (Org.) SILVA, Manuela Parreira da. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- PICCOLO, A. P. *O arco e a lira: modulações da épica homérica nas Odes de Horácio*. 2015, 385 f. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, UNICAMP, Campinas.
- PIERRE, M. Horace, inventeur de l’ode? A reinterpretation horatienne du melos grec et ses enjeux poetiques. *Camena*, nº. 20, p. 1-12, Décembre 2017. Disponível em: <<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/5d3be7303f70a65b4297266343a34059/camena-20-3-ode-m-pierre-horace-corrige.pdf>>. Acesso em: 10 Nov. 2017.
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias menor)*. Intr. trad. e notas André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

- \_\_\_\_\_. *A República de Platão*. Org. e trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PONTES, M. R. Filinto Elísio: na transição, o pressentimento. In: CASTRO, F. L. (Ed.). *História da literatura portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*. Lisboa: Alfa, 2002, p. 319-327. (v. 3)
- REGO, R. C. C. *Filinto Elísio e a França*. 1962. 203 f. Dissertação (Licenciatura em Filologia Românica) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- REMÉDIOS, M. *História da literatura portuguesa: desde as origens até a atualidade*. 6 ed. Coimbra: Atlântida, 1930.
- RETÓRICA A HERÊNIO. Trad. e Intr. Ana P. C. Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- RODRIGUES, A. M. *Introdução a Odorico Mendes: poética da Eneida Brasileira*. 1977. 131 f. Tese (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – USP, São Paulo.
- RUEDAS DE LA SERNA, J. A. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SALNIER, V-L. *La littérature française du siècle classique*. 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- SARAIVA, A. J; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 13 ed. Porto: Porto, 1985.
- SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11 ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 7 ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1981.
- SARNELIUS. *Guia sentimental do Caraça*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.
- SÊNECA. *Agamêmnon*. Tradução, introdução, posfácio e notas José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- SERÓDIO, A. *A Fama*. [imagem.]. Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: <<http://comjeitoarte.blogspot.com.br/2012/11/estatua-equestre-de-d-jose-i.html>>. Acesso em: 03 Jun. 2017.
- \_\_\_\_\_. *O Triunfo*. [imagem.]. Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: <<http://comjeitoarte.blogspot.com.br/2012/11/estatua-equestre-de-d-jose-i.html>>. Acesso em: 03 Jun. 2017.
- SERRÃO, J. V. *História de Portugal: Estado, pátria, nação (1080-1415)*. 3 ed. Lisboa: Verbo, 1979. (Vol. 1)
- \_\_\_\_\_. *História de Portugal: Formação do Estado Moderno (1415-1495)*. 8 ed. Lisboa: Verbo, 1996. (Vol. 2)

- \_\_\_\_\_. *História de Portugal: O século de ouro (1495-1580)*. 3 ed. Lisboa: Verbo, Lisboa, 2001. (Vol. 3)
- \_\_\_\_\_. *História de Portugal: A restauração e a monarquia absoluta (1640-1750)*. 2 ed. Lisboa: Verbo, Lisboa, 1996. (Vol. 5)
- \_\_\_\_\_. *História de Portugal: O despotismo iluminado (1750-1807)*. 5 ed. Lisboa: Verbo, 1996. (Vol. 6)
- SEXTO PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Org., trad., introd. e notas de G. G. Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Coleção Clássica)
- SILVA, E. E. F. *Projeções do Antigo: Horácio e Ricardo Reis*. 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UFMG, Belo Horizonte.
- SILVA, F. I. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859. (Tomo II)
- \_\_\_\_\_. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. (Tomo IV)
- \_\_\_\_\_. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. (Tomo VI)
- \_\_\_\_\_. *Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870. (Tomo IX)
- SILVA, J. M. P. *Filinto Elysio e sua epoca: estudo historico e critico*. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1891.
- SUETONIO. *De poetis e biografi minori*. Restituzione e commento di Augusto Rostagni. Torino: Loescher, 1956. Vita Horati [texto]. Disponível em: <[https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue\\_vd28.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue_vd28.html)>. Acesso em: 27 Dez. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Vidas de los doce cesares y Vidas de hombres ilustres*. Trad. Francisco de P. Samaranch y Candido Sol. Madrid: Aguilar, 1969, p. 437-439.
- STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. 3 ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1997.
- TAPIA, M; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TAVARES, J. P. Prefácio. In: *Filinto Elísio: poesias*. Seleção, prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1941, p. IX-XLVI.
- TEIXEIRA, F. D. *Os Fragmenta de Césio Basso: leitura crítica e tradução anotada*. 2005, 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – FCL, UNESP, Araraquara.

\_\_\_\_\_. O Lírico e a Poética. *Clássica*, v. 21, p. 126-134, 2008.

\_\_\_\_\_; VIEIRA, B. V. G. A permanência da tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno. *Letras & Letras*, v. 31, p. 45-66. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/28555>>. Acesso em; 23 Dez. 2017.

TEIXEIRA, I. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

THAMOS, M. Equivalência métrica na tradução do hexâmetro latino para o decassílabo português. In: NOBRE, C. K. et al (Org.). *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo: Anais do V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos..* Pelotas: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2005. v. 1. p. 261-270.

\_\_\_\_\_. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. 2007, 338 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – FCL, UNESP, Araraquara.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française: de 1789 a nos jours*. Paris: Stock, 1936.

TRINGALI, D. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

TRONI, G. *Maria I, Queen of Portugal*. [imagem.]. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria\\_I\\_de\\_Portugal#/media/File:Maria\\_I,\\_Queen\\_of\\_Portugal\\_-\\_Giuseppe\\_Troni,\\_atribu%C3%ADdo\\_\(Turim,\\_1739-Lisboa,\\_1810\)\\_-\\_Google\\_Cultural\\_Institute.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_I_de_Portugal#/media/File:Maria_I,_Queen_of_Portugal_-_Giuseppe_Troni,_atribu%C3%ADdo_(Turim,_1739-Lisboa,_1810)_-_Google_Cultural_Institute.jpg)>. Acesso em: 25 Jun. 2017.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Publicações Periódicas Existentes: na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1641-1910)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1983. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=b1NvolrQ7ocC&pg=PA213&lpg=PA213&dq=O+Ramalhte+Jornal+de+Instru%C3%A7%C3%A3o+e+Recreio&source=bl&ots=8mDaHDfSvq&sig=AFaFR2jBZ2VKfIRnjh6qQ1Wx4RM&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi8rf7-upDVAhWFxpAKHdLzDTEQ6AEIjAA#v=onepage&q=O%20Ramalhte%20Jornal%20de%20Instru%C3%A7%C3%A3o%20e%20Recreio&f=false>>. Acesso em: 30 Jun. 2017.

VIRGIL. *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. TransL. by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1916. (Loeb Classical Library 63). Disponível em: <<https://www.loebclassics.com/view/LCL063/1916/volume.xml>>. Acesso em 01 Jan. 2018.

VERGILIUS MARO, P. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília/São Paulo: Editora da Universidade de Brasília/A Montanha, 1983.

VERNEY, L. A. *O verdadeiro método de estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. Valença: Antonio Balle, 1746. [livro]  
Disponível em: <<http://purl.pt/118/4/>>. Acesso em: 3 Mar. 2017. (2 Vol.)

VERNEY, L. A. [imagem]. Disponível em:  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs\\_Ant%C3%B3nio\\_Verney#/media/File:Lu%C3%ADs\\_Ant%C3%B3nio\\_Verney.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ant%C3%B3nio_Verney#/media/File:Lu%C3%ADs_Ant%C3%B3nio_Verney.jpg)>. Acesso em: 25 Abr. 2017.

VIEIRA, B. V. G. Filinto Elísio, tradutor de Lucano: estudo introdutório, edição crítica e notas de uma versão da Farsália (I 1-227). *Nuntius Antiquus*, v. 1, p. 19, 2008.

\_\_\_\_\_. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. *Phaos*, v. 10, p. 139-154, 2012.

\_\_\_\_\_. Bocage e Filinto: duas maneiras de traduzir os clássicos. In: DIAS, P. B. (Org.). *Boletim de Estudos Clássicos 60*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 167-179. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41485/1/BOCAGE%20E%20FILINTO.pdf?ln=es>>. Acesso em: 20 Jul. 2017.

### **Bibliografia complementar**

ADRADOS, F. R. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.

ALBERTE, A. Coincidencias estético-literarias en la obra de Cicerón y Horacio. *Emerita*, 57. Nº 1, 1989, p. 37-88.

ANDREWES, M. Horace's Use of Imagery in the Epodes and Odes. *Greece & Rome*. Cambridge, v. 19, n. 57, Oct. p.106-115. 1950. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/642036>>. Acesso em: 07 ago. 2009.

BASSNETT, S. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.

BARCHIESI, A. Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition. In: DEPEW, Mary; OBBINK, Dirk (Orgs.). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. 167-182.

BAXTER, W. *Q. Horatii Flacci Eclogae: cum scholiis veteribus*. Londres: Impensis J. Johnson, 1809. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=m09CAAAAYAAJ&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.br/books?id=m09CAAAAYAAJ&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s)>. Acesso em: 15 Jul. 2017.

- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: EDUFSC, 2006. p. 187-215.
- BERMÚDEZ, R. J. Capacidad expresiva de los sonidos en las Odas de Horacio: función semántica. *Myrtia* 6, Revista de Filología Clásica. Murcia. P. 49-70, 1991.
- BIGNONE, E. *Historia de la literatura latina*. Trad. Gregorio Halperín. Buenos Aires: Losada, 1952.
- BOCAGE, M. M. B. *Obras de Bocage*. Porto: Lello & Irmão, [19-].
- BOILEAU-DESPREAUX, N. *A arte poética*. Trad. Célia Berreteni. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei romani*. Roma: Carocci, 2000.
- BOWRA, C. M. *Inspiration and poetry*. London/New York: Macmillan/St. Martin, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides*. 2 ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- BRINK, C. O. *Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- BRITO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BROWN, J. C. The Verbal Art of Horace's Ode to Pyrrha. *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, v. 111, p. 17-22, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/284114>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- CALLEBAT, L. Roma y la tradición clásica: sublimación y apropiación. In: SALAS, Omar D. Álvarez (Ed.). *Cultura clásica y su tradición: Balance y perspectivas actuales*. México: UNAM, 2008.p. 311-324.
- CAMÕES, L. *Lírica Completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. [S. L.]: Imprensa Nacional, 1981.
- CANFORA, L. *Histoire de la Littérature Grecque: d'Homère à Aristote*. Traduit par Denise Fourgous. Paris: Desjonquères, 1994.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COLLINGE, N. E. *The structure of Horace's Odes*. London: Oxford, 1961.
- COMMAGER, S. The Function of Wine in Horace's Odes. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Baltimore, v. 88, p. 68-80, 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/283893>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- CONTE, G B. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Translated by Charles Segal. Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.

- CORDRAY, J. M. The Structure of Horace's Odes: Some Typical Patterns. *The Classical Journal*. Chicago, v. 52, n. 3, p. 113-116. 1956. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3294893>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- COUTO, A. Horácio crítico literário. *Máthesis*, 11, 2002, p. 125-163.
- CROISSET, A; CROISSET, M. *Histoire de la Littérature Grecque*. Paris: Ernest Thorin, 1890.
- CRUSIUS, F. *Iniciación en la métrica latina*. Versión y adaptación de Á. Roda. Prólogo de J. Echave-Sustaeta. Barcelona: Bosch, 1951.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- D'ANNA, Giovanni. L'evoluzione della poetica di Orazio. In: *Atti dei convegni di Venosa, Napoli, Roma. Comitato nazionale per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco*. Atti dei convegni n° 3. Venosa Osanna. 1993. p. 241-272.
- DOLEŽEL, L. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- DRIÈRE, C. Horace and the Theory of Imitation. *The American Journal of Philology*. Baltimore, v. 60, n. 3, p. 288-300, 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/291294>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Luis Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1979.
- EDMUNDS, L. Intertextuality: terms and theory. In: \_\_\_\_\_. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2001, p. 133-163.
- EASTERLING, P. E; KNOX, B. M. W (Ed.). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University): Literatura griega*. Version de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. (Vol. I)
- ELIA, S. O horaciano Ricardo Reis. *Boletim Bibliográfico*. São Paulo. Biblioteca Mário de Andrade, v. 48, n. 1/4, p. 40-59, jan./dez. 1987.
- FANTUZZI, M; HUNTER, R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FARIA, E. *Gramática superior da língua latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.
- FEENEY, D. Horace and the Greek Lyric poets. In: RUDD, N (ed.). *Horace 2000: a celebration: essays for the bimillennium*. Michigan: University of Michigan Press, 1993. p. 41-63.

- \_\_\_\_\_. Becoming an authority: Horace on his own reception. In: HOUGHTON, L. B. T; WYKE, M. *Perceptions of Horace: a Roman poet and his readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- FERRONATO, C. Horácio, poeta perene. *Revista Letras*. Curitiba, v. 38, p. 231-249, 1989.
- FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford: Claredon Press, 1980.
- FRANK, T. Horace's Definition of Poetry. *The Classical Journal*. Chicago, v. 31, n. 3, p. 167-174. 1935. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3291022>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- FRÄNKEL, H. *Early Greek poetry and philosophy: A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Tranlated by Moses Hadas and James Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- FREDRICKSMEYER, Ernest A. Horace's Ode to Pyrrha (Carm. 1. 5). **Classical Philology**. Chicago, v. 60, n. 3, Jul. p. 180-185. 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/267547>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- GARÇÃO, C. *Obras Completas: Poesia lírica e satírica*. Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva. Lisboa: Sá da Costa, 1957. (v. I)
- GENTILLI, B; LOMIENTO, L. *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella grecia antica*. Castello: Mondadori, 2003.
- GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: PUF, 1978.
- \_\_\_\_\_. Recherches sur l'épicurisme d'Horace. *Revue de Études Latines*. Paris, p. 154-160, 1994.
- GUINSBURG, J. *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HARDWICK, L; STRAY, C. *A companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell, 2009.
- HALPORN, J. W. et al. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. Great Britain: Methuen, 1963.
- HARRISON, S. J. The literary form of Horace's Odes. In: LUDWIG, W. *Horace: l'oeuvre et les imitations: un siècle d'interpretation*. Genève-Vandoeuvres: Fondation Hardt, 1993. p. 131-162.
- \_\_\_\_\_. *A companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2005.
- \_\_\_\_\_. The Primal Voyage and the Ocean of Epos: Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace. *Dictynna 4*. Lille. p. 1-17, 2007. Disponível em: <<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/4Articlespdf/Harrison.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2009.
- HASEGAWA, A. P. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. 2010. 227 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – USP, São Paulo.



- HIGHBARGER, E. L. The Pindaric Style of Horace. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Baltimore, v. 66, p. 222-255, 1935. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/283298>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- HINDS, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Roman Literature and its Contexts). New York: Cambridge University Press, 1998.
- HORÁCIO. *Odes e epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Col. Biblioteca Martins Fontes)
- HUTCHINSON, G. O. *Talking books: Readings in Hellenistic and Roman books of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- IVO, O. S. Estrutura métrica em Horácio e em Ricardo Reis. *Revista Ensaios de Literatura e Filologia*. Publicações do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, v. 3, 1981.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.
- JESUS, C. A. M. *A flauta e a lira: Estudos sobre Poesia Grega e Papirologia*. Prefácio de José Ribeiro Ferreira. Disponível em: <<http://www.fluirperene.com/livros/A%20flauta%20e%20a%20lira.pdf>>. Acesso em 14 Jun. 2010.
- JOHNSON, T. S. *Wine, song, and the potens vates: the sympotic structure of Horace's Odes*. Dissertation. (195 f.) .Urbana: University of Illinois at Urbana, 1993.
- KARAMALENGOU, H. MVSA ou MVSÆ? Poétique ou poétiques chez lês poètes augustéens? *Revue de Études Latines*. Paris, p. 133-156, 2004.
- KENNEY, E. J; CLAUSEN, W. V. *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University): Literatura Latina*. Versión de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989. (Vol. II)
- LA FONTAINE, J. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugenio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (2 Vol.)
- LAVARENNE, M. *Iniciation a la métrique et la prosodie latines*. Paris: Magnard, 1948.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIMA, A. D. De metrificação e poesia latina. *Alfa: revista de linguística*. São Paulo, v. 47 (1), p. 99-109, 2003.
- MACLEOD, C. W. Horatian *imitatio* and *Odes* 2.5. In: WEST, D; WOODMAN, T (Orgs.). *Creative Imitation and Latin Literature*. London: Cambridge University Press, 2001.

- MAFRA, J. J. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaio de Literatura e Filologia*. Belo Horizonte, v. 3, p. 137-152, 1981.
- MARTIN, R; GAILLARD, J. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1990.
- MARTÍN, M. N. M. O poeta em Roma. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*. nº 5. Aveiro, p. 31-41, 2003.
- MARTÍNEZ, M. E. Una poética báquica en Horácio. *Veleia* 21. Vitória, p. 159-173, 2004.
- MICHEL, A. Poétique et sagesse dans les Odes D'Horace. *Revue de Études Latines*. Paris, p. 126-137, 1993.
- MILLER, P. A. *Lyric texts & Lyric consciousness: the birth of a genre from archaic Greece to Augustan Rome*. London/New York: Routledge, 1994.
- MORITZ, L. A. Some 'Central' Thoughts on Horace's Odes. *The Classical Quarterly, New Series*. Cambridge, v. 18, n. 1, May, p.116-131. 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/637693>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Helysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Klincksieck, 1948.
- OLIENSIS, E. *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge: University Press, 1998.
- PAES, J. P. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. Gaveta de tradutor: versões de poesia. São Paulo: Letras Contemporâneas, 1996. p. 13-19.
- PARATORE, E. et al. *Quattro lezioni su Orazio*. Firenze: Leo S. Olschki, 1993.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- POUND, E. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PRADO, J. B. T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma Poética da Expressividade em língua latina*. 1997. 272 f. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. A desumana neutralidade da métrica. *Alfa: revista de lingüística*. São Paulo, v. 47 (1), p. 111-118, 2003.
- \_\_\_\_\_. Poesia e métrica: tempo estruturado nas palavras. *Boletim do CPA*. Campinas, nº 18, jul./dez., p. 99-117, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Epistula ad Pisones*, de Horácio: arte performativa? *ANAIS do II Seminário Internacional ARCHAI Diálogos Antigos: encontro de saberes nas origens do pensamento ocidental*. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, v. 1, p. ?-?, 2004.
- \_\_\_\_\_. Um prosodema para a poesia latina. In: NOBRE, C. K.; CERQUEIRA, F. V.; POZZER, K. M. P (Eds.). *Fronteiras e etnicidade no Mundo Antigo: Anais do V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, Pelotas, 15 à 19 de setembro de 2003. Canoas: ULBRA, 2005. p. 207-218.
- PUTNAM, M. C. *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1986.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Trad. P. Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SALTARELLI, T. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, 19 Número Especial, jul.dez., p. 251-264, 2009
- SALVATORE, A. *Prosódia e métrica latina: Storia dei metri e della prosa metrica*. Roma: Jouvence, 1983.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. *Poesia lírica grega*. Araraquara: 2000 (texto mecanografado).
- SCHAEFFER, J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- SELLAR, W. Y. *The Roman Poets of the Augustan Age: Horace and the elegiac poets*. Oxford: Clarendon Press, 1924.
- SILVA, M. E. S. O amor e a reflexão filosófica em Horácio. *Calíope*. Rio de Janeiro, v. 6, p. 89-97, jan./jun. 1987.
- SMITH, W. K. Horace's Debt to Greek Literature. *The Classical Review*. Cambridge, v.49, n.3, Jul. p. 109-116, 1935. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/697455>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- SUTHERLAND, E. H. Audience Manipulation and Emotional Experience in Horace's "Pyrrha Ode". *The American Journal of Philology*. Baltimore, v. 116, n. 3, Autumn, p. 441-452, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/295331>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- SWIDERSKI, L. La tradición clásica en la obra de Fernando Pessoa. *Revista Letras*. Curitiba, n. 64, set./dez. p. 45-60. 2004. Disponível em: <[http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf\\_revistas/lilian.pdf](http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/lilian.pdf)>. Acesso em: 09 ago. 2009.
- SYMONDS, J. A. *Studies of the Greek poets*. 3 ed. London: A. and C. Black, 1920.

- THÉVENAZ, O. Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les *Odes* d'Horace. *Dictynna* 4. Lille. p. 1-30, 2007. Disponível em: <<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/4Articlespdf/Thevenaz.pdf>>. Acesso em 15. ago. 2009.
- THOMAS, H. Musical Settings of Horace's Lyric Poems. *Proceedings of the Musical Association*, 46th Sess. London, p. 73-97, 1919-1920. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/765487>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- TINTELNOT, H. *Do neoclassicismo à arte moderna*. Lisboa: Verbo, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- TOLL, H. C. Unity in the "Odes" of Horace. *Phoenix*. Toronto, v. 9, n. 4, p.153-169, Winter, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1086342>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- VASCONCELLOS, P. S. Duas odes horacianas e uma imitação camoniana. *Clássica*. São Paulo, v. 15/16, n. 15/16, p. 233-248. 2002/2003.
- VERRALL, A. W. *Studies Literary and Historical in the Odes of Horace*. New York: G. E. Stechert, 1924.
- WALTZ, A. *Des variations de la langue et de la métrique d'Horace dans ses différentes ouvrages*. Paris: Joseph Baer et Cie, 1881.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- WILKINSON, L. P. *Horace & his lyric poetry*. Cambridge: University Press, 1968.
- WOODMAN, T; FEENEY, D. *Traditions and contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge: University Press, 2002.



		Todos, suplico-te, porque jogas-te a Síbaris amando
estrofe asclepiadeia A – formada por três versos asclepiadeu menores e um glicônico	<pre> - - - - -   - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - -   - - - - - - </pre>	<p><i>Quīs dēsīdērīō   sīt pūdōr aūt mōdūs /</i>  <i>tām cārī cāpītīs?   Prācīpē lūgūbrīs /</i>  <i>cāntūs, Mēlpōmēnē,   cuī līquīdām pātēr /</i>  <i>uōcēm cūm cīthārā dēdīt. (1.24) /</i></p> <p>Que vergonha há em ter saudades ou a medida /  de alguém tão amado? Ensina os condoídos /  cantos, Melpômene, a quem o pai líquida /  voz com a cítara deu.</p>
estrofe asclepiadeia B – dois asclepiadeu menores + um ferecrácio + um glicônico	<pre> - - - - -   - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - </pre>	<p><i>Vītās īnūlēō    mē sīmīlīs, Chlōē,</i>  <i>quērēntī pāuidām    mōntībūs āuīs</i>  <i>mātrēm nōn sīnē uānō</i>  <i>āurārum ēt sīlūcē mētū. (1.23)</i></p> <p>Cloe, me repeles, similar a um corçozinho /  Que nas montanhas isoladas chama a mãe / Tímida, não sem o medo /  Das brisas, da mata, vão.</p>
dístico formado por um glicônico e um asclepiadeu menor	<pre> - - - - - - - - - - - -   - - - - - - </pre>	<p><i>Sīc tē dīuā pōtēns Cýprī, /</i>  <i>sīc frātrēs Hēlénāe,    lūcīdā sīdērā, (1.3) /</i></p> <p>Tal qual a grande deusa Cípria /  Assim também, astros brilhantes, os irmãos de Helena</p>
dístico alcmânico – hexâmetro datílico + quaternário datílico	<pre> - </pre>	<p><i>Laūdābūnt ālī clārām Rhōdōn aūt</i>  <i>Mýtīlēnēn /</i>  <i>aūt Ēphēsōn bīmārīsuē Cōrīnthī (1.7) /</i></p> <p>Louvarão outros a ilustre Rodes ou Mitilene /  ou Éfeso ou os bigolfos de Corinto.</p>
dístico arquiloquiano I – hexâmetro datílico +	<pre> - </pre>	<p><i>Dīffūgērē nīuēs, rēdēunt iām grāmīnā</i>  <i>cāmpīs /</i></p>

ternário catalético	datílico - - - - -	<i>ārbōrībūsquē cōmāē</i> (4.7) / A neve se derreteu, já aos campos retorna a grama / e às árvores a copa
dístico IV – verso arquiloquiano + arquiloquiano trímetro jâmbico catalético <sup>648</sup>	- - - - -   - - - - - - - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - -	<i>Sōluītūr ācrīs hīēms grātā uicē   uērīs ēt</i> <i>Fāuōnī, / trāhūntquē siccās   māchīnāē</i> <i>cārīnās</i> (1.4) / Se dissipa o acre frio com a volta agradável da Primavera e dos Favônios / e os guindastes arrastam as quilhas secas
dístico dímetro catalético + jâmbico catalético	hiponacteu – trocaico trímetro - - - - -   - - - - - - - - - -	<i>Nōn ēbūr nēque aūrēūm /</i> <i>mēā rēnīdēt   īn dōmō lācūnār</i> (2.18) / Nem marfim, nem ouro / o teto ornado reluz em minha casa
jônico menor <sup>649</sup>	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	<i>Mīsērārum ēst   nēque āmōrī   dārē lūdūm</i> <i>  nēquē dūlcī /</i> <i>mālā uīnō   lāuēre, aūt ēxāmīnārī  </i> <i>mētūēndīs /</i> <i>pātrūāē uērbērā līnguāē.</i> (3.12) / Das infelizes jovens nem ao amor podem afastar, nem em doce / vinho as aflições afogar, ou ser pesadas, receosas dos ataques de língua severa.

Tabela 3

<sup>648</sup> Um metro nomeado catalético é aquele em que falta a sílaba final.

<sup>649</sup> Rudd afirma que a ode 3.12 é composta por uma sucessão de jônicos menores ( - - - ) e que sua divisão é incerta (Cf. HORACE, 2004, p. 14).

**Anexo B – Configurações métricas nas odes de Filinto Elísio (tabela)**

Verso inicial da ode	Vol.	Páginas	Configuração métrica
Que vale à vida entesourada cópia	I	20-21	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Quem, pode aos pés lançar soberbas iras	I	98-100	Dístico (1 decassílabo + 1 hexassílabo)
Quanto acerta o que orgulhos e etiquetas	I	102-104	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Sei, que um dia fatal me espera, e talha	I	106-107	Dístico (1 decassílabo + 1 hexassílabo)
Estro filho de Apolo, quando desces	I	111-119	Estrofe pindárica (2 decassílabos + 2 hexassílabos + 2 decassílabos)
Que cuidas, meu Pilaer, que pede aos Fados	I	122-125	Dístico (1 decassílabo + 1 hexassílabo)
Tu, cujo ingenho ergueu para baliza	I	128-131	Décima (5 decassílabos alternados por 5 hexassílabos)
Pede, pede (me disse Jove um dia,	I	141	Terceto (2 decassílabos + 1 hexassílabo)
Qual vai lambendo activa labareda	I	143-144	Estrofe (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Foragida entre os homens, e medrosa	I	147-151	Estrofe (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Quem me dirá que incógnito caminho,	I	154-155	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Vagando entre o matiz, e ingénuas várzeas	I	157-190	Estrofe e antístrofe de 11 versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.) e seguidas de um epodo que varia entre 8 e 7 versos (2 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 3/2 decas.)
Não quero cantar Moças, que estou velho,	I	195-196	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Prometeu, quando quis, industrioso	I	202	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Poetas por Poetas sejam lidos	I	204-207	Verso decassílabo
Lendo os teus versos, numeroso Elmano	I	209	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Quando o sol, já subindo do horizonte	I	215-216	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Aos que prendaram com seus dons as Musas	I	222-223	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Eis-nos, honrado Mathevon, na vida,	I	225-226	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Passemos, Aguiar em festa, e riso,	I	229-230	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Coberto o Campo está, coberta a altura	I	232-233	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)



Aos feros golpes da Fortuna iníqua	I	234-235	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Quos genus, Clio facilis, modorum	I	235-236	Estrofe sáfica (3 hendecassílabos sáficos + 1 adônico)
Com que métricos sons a afável Clio (tradução em português da anterior)	I	236-237	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Aguiar, quanto és contente	I	240-241	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
Dá de mão à preguiça lisonjeira	I	242-243	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Repousse loin de toi la paresse flatteuse; (tradução em francês da anterior)	I	244-245	Dístico (1 alexandrino + 1 octossílabo)
Não te assombre de longe a mão da Idade	I	247-248	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Vai o Mundo a pior, Amigo calvo;	I	251-255	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Quando a Fortuna, de inconstante aviso,	I	257-258	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
O Lavrador que rasga à terra ingrata	I	262-264	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Céus, que tirastes do encoberto Nada	I	267-275	Estrofe de 6 versos (2 decas. + 2 hexas. + 2 decas.)
Tens bem razão, Amor: largaste o facho, (Ode a Cupido)	I	278	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Vem, vem, doce Esperança, único alívio (Ode à Esperança)	I	284-286	Estrofe de 5 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Quando sinto subir-me à memória	I	293	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Cantei essa Ode, Mathevon difícil,	I	297-299	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Irritado da dor, de ver zombada,	I	307-311	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
As breves Horas, co'as fugazes plantas	I	314-315	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Rompem curvadas quilhas atrevidas	I	318-322	Estrofe de 6 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Lira, há tempos ativa, temerária;	I	323-326	Estrofe de 7 versos (1 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Foge, profano vulgo, que aborreço, (Ode de arromba a uma morte mui sentida)	I	327-329	Estrofe de 6 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Em vão, Cupido, setas sobre setas,	I	331-332	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Empunhemos, Amigos ( <i>Genial ex abrupto</i> , ou Ode a Baco)	I	334-340	Terceto (1 hexas. + 2 decas.)
Quais as chamadas do raio despedido	I	348-350	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)

Não tinha em ondas de ouro desparzidas	I	353-354	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Sur um rocher desert, Andromède attachée, (tradução francesa da anterior)	I	355-356	Alexandrino
Insta o Tempo: daqui, d'além derruba	I	358-359	Estrofe de 6 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Se depois do infortúnio de nascermos (Ode à amizade, 23/12/1786)	I	361-362	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
A tarda Aurora, no rosado coche (Ode a Élia)	I	365-366	Estrofe (2 decassílabos + 2 hexassílabos)
O Ribeiro, que nasce na montanha	I	381-383	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Hoje, que as boas festas, e as bandejas (Ode ao Sr. Manuel José d'Herman)	I	384-385	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Não confia o Campeão, que afronta as lanças	I	386-387	Estrofe de 5 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Et thorace et ahenea (tradução da anterior por Antônio Mathevon de Curnieu)	I	387-388	Dístico (glicônico + asclepiadeu menor)
Anoso Ulmeiro, que os frondentes ramos	I	389-390	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Para que hei-de eu falar sempre ferrenho	I	391-392	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Já da Arrábida a serra penitente	I	393-394	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Três lustros, e três anos revolvidos	I	398-399	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Inda assaz não tem Jove fulminado ( <i>paródia</i> da ode 1.2 de Horácio)	I	401-402	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Melhor, Licínio, lograrás a vida (tradução <i>insípida</i> da ode 2.10 de Horácio)	I	404-405	Estrofe de 6 versos (1 decas. + 4 hexas. + 1 decas.)
E quem há hi, que, sem anajo possa	III	14-15	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
E inda há quem diga, que este Mundo seja	III	16-17	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Oh Deusa da Amizade, oh vem do alcácer	III	18-19	Estrofe de 6 versos (2 decas. + 2 hexas. + 2 decas.)
Quando rompe as esferas o Estro ardente	III	21-22	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Enquanto vai a Nau surcando as ondas,	III	27-28	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Onde estás, Lira? Onde é, que te escondeste?	III	29-31	Estrofe de 6 versos (2 decas. + 2 hexas. + 2 decas.)
Oh Esperança, oh sonho de	III	33-34	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1

acordados			hexassílabo)
Filinto não contempla a pena; os passos	III	35-36	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Deseja o Peregrino, que anos longos	III	37	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Que dias tão formosos vê perdidos	III	39-40	Estrofe sáfica (3 decassílabos + 1 hexassílabo)
Vem, meu Domingo gordo, aguça as pernas	III	42-43	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nossos Netos quanto hão-de ser felizes!	III	45-46	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Como todos, entrei, neste Universo	III	46-47	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Nem vinho! Nem dinheiro, com que o compre!	III	47-49	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Trabalhou o mau Fado em miserarme.	III	50	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Cuidar, que eu tenho forja de Vulcano;	III	51-52	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nunca, em tempo melhor veio a Dieta;	III	53-54	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quem me dera ir rasgando, a voo solto	III	57-58	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Por três vezes faltar-me, como um negro,	III	58-89	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Entre embruscados desabridos Dias	III	61-62	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
No prazer engolfada uma alma nobre	III	63-64	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quisera eu, hoje, opíparos manjares	III	67-70	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Benção de Deus te caia, oh mão ditosa,	III	71	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Feliz, quem rumas de Calções possui!	III	73-74	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Tomaram Babilónia os Vechabis?	III	74-75	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Onde te foste, venturoso Dia	III	76-77	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Sevos Juízes, Verdier e Brito	III	77-78	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Tu, que ao teu Tradutor dás um Condado	III	79-80	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Mal que primeiros vi, raios do Dia	III	81-82	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Traze-me, oh Moço louros, flores traze-me:	III	84-85	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
A cantar o imortal nome dos Lusos	III	85-86	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Um dia, que engolfado em mar revolto	III	91-92	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Servido ao Rei, e à Pátria, sessenta	III	93-94	Estrofe sáfica (3 decas. + 1

anos			hexas.)
Vem, Lira minha, vem: acode aos votos	III	98	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Mentiu quem disse, que da Terra, o voo	III	99-100	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Quatro de Julho! Memorável Dia!	III	102-103	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Porque acalente a Inópia, trovas canto;	III	104-105	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Que lucro espero às literárias lidas,	III	106-107	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Ao mundo vim. Melhor, não ter cá vindo.	III	108-109	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Era noite: e Morfeu me tinha em braços.	III	110-111	Estrofe de seis versos (2 decas. + 1 hexas. + 3 decas.)
Cuide em stender a Vida, a largos anos,	III	113-114	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
E inda há, no Mundo, quem dê preço e fama	III	115	Estrofe de quatro versos (2 decas. + 2 hexas.)
Que digna voz me dás, Clío divina	III	116	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Inda hoje, todo alheio	III	117	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
Louvores, com que ao Vate exalça, e ufana	III	118-119	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
No bulício da vida	III	122-123	Estrofe de quatro versos (2 hexas. + 2 decas.)
Ao ver um Holandês lapuz, mazorro,	III	125-126	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Na alma assentou seu trono, e reluz na alma	III	128-129	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Pedra és de fino toque, oh Infortúnio:	III	130	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Deixei-te, oh Pátria saudosa, e ingrata;	III	132-133	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão rápida e volúvel a Fortuna	III	135	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Com mágoa ouvi, que partes, caro Borges.	III	143-144	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Ora Febe nos mostra a face inteira,	III	148-149	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Pois e o Senhor mandar põe seu capricho	III	150-151	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que Lúcifer levou para os seus quintos	III	153	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Ei-los, que chegam. Ei-los que celebram	III	155-156	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Esperei. – Esperei. – Já desespero	III	156-157	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Ao vir buscar o preguiçoso leito	III	157-159	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quem queres que eu celebre,	III	160-161	Estrofe sáfica (3 decas. + 1

ingénuo Brito,			hexas.)
Que diferente que vinhas, há trinta anos,	III	162-163	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Esses livros tão pulcros, tão dourados,	III	165	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Porque consentes, Clio, que o teu Vate	III	167-168	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Como virá inchando o nosso B****.	III	171-172	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que Homem, que Herói, que Deus, oh Clio eleges	III	172-174	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Qual fora o meu prazer, se hoje sentados	III	177-178	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Arroste Cook, arroste La Peyrouse	III	179-180	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se atégora, invoquei Apolo, e Musas	III	181-182	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando de Telefo o rosado colo	III	184	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Contente logre as horas descuidadas	III	186	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando nas margens do sereno Tejo,	III	187-190	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Jardins, prados viçosos	III	191-192	Estrofe de seis versos (1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 3 decas.)
Invicto General da leve tropa	III	196-197	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Nos teus olhos, Delmira, noto os Astros	III	198	Estrofe de quatro versos (2 decas. + 2 hexas.)
Desce do bipartido monte, oh Ninfa [dedicada, no original, ao nascimento do futuro duque da Bretanha]	III	199-203	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Agora, que já lassos de combates	III	207-208	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Só quando o desfrutá-la é já defeso	III	212-213	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
O que espera ter nome esclarecido	III	222-223	Estrofe de cinco versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Descia por um Vale, que vecejava	III	225-228	Estrofe de três versos (2 decas. + 1 hexas.)
Que enleuada anda agora, e turva, a frente	III	238-239	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Mirtilo, mau Mirtilo descuidado,	III	240-241	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
De ver que o caro Brito se remancha,	III	241-242	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que infausta estrela, oh Sábios desditosos	III	242-243	Estrofe de quatro versos (2 decas. + 2 hexas.)
Hoje, que é o fausto dia,	III	245-246	Distício (1 hexas. + 1 decas.)

Nunca eu cuidei, que piedoso o Tempo	III	246-248	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Duas vezes cantada,	III	249-250	Estrofe de quatro versos (3 hexas. + 1 decas.)
Que desastres que eu vi! Que desacertos	III	251-252	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vem, Dia fausto! Dia o mais formoso	III	252-254	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Aqui d'El-Rei! A mim, a mim é que ousam	III	254-255	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vem, minha Clio, vem; que inda que velho	III	256	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Correios – mais Correios – vêm sem cabo	III	257	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Meu rico santo Antão, no vosso dia,	III	258	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Enquanto gozas da áurea Mocidade,	III	259-260	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quatro lustros com duas Primaveras	III	262-263	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que não acabam desastrosos dias!	III	263-264	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Qual brando Orvalho, na manhã serena,	III	265-267	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nunca tal viram Gregos, nem Romanos	III	272-273	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Já os frios vêm e as neves não nos falham:	III	273-274	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Para unidos se amarem, socorrerem,	III	277	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Qual sai em borbotões, da verde encosta	III	278-279	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quanto é certo, que entramos no Universo,	III	280-281	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão cheios de razão iam em Roma	III	282-283	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando as Musas, no Conclave Divino	III	284	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 3 hexas.)
Eu, com Marqueses, Cavalheiros guapos,	III	285-286	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que queres, Lira? Cessa as aldavadas	III	289-290	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Desce, Musa, à tribuna de Pilatos	III	290-291	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Avista o crime a inficionada Mente,	III	291-292	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que tristeza aqui lavra na Tebaida!	III	296-297	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Viu-te Proteu descer do Olímpio grêmio	III	298	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)

Já de todo estancada a Paciência	III	299	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Salve oh Musa, que em margens do áureo Tejo	III	300-301	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Onde estás, caro Açúcar?	III	301-302	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
Muito há, que ouvi dizer, que da Ignorância	III	303	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Pudeste, oh Lira em mãos dum Grego Vate	III	304-305	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Até quando Megera enfurecida (14 <sup>a</sup> .)	III	328-329	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Oh Paz, amável Paz, onde fugiste? (15 <sup>a</sup> .)	III	329-331	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
O meu Herói venceu! Alegres lágrimas, (16 <sup>a</sup> .)	III	331-332	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Monstro infernal, que as cavernosas fauces, (17 <sup>a</sup> .)	III	333-334	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Cessa de ser, após três anos, Fábio, (18 <sup>a</sup> .)	III	335-336	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Ir-se-á este Orbe ao fim? Algum dilúvio (19 <sup>a</sup> .)	III	336-337	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Permite, oh Esculápio, oh caro Amigo, (20 <sup>a</sup> .)	III	338	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Aquele, a quem a Mãe, entre os dulcíssimos (21 <sup>a</sup> .)	III	339-340	Estrofe de seis versos (2 decas. + 2 hexas. + 2 decas.)
Nem Orác'los de Témis, nem querelas, (22 <sup>a</sup> .)	III	340-341	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Tão leve em desfechar do aço homicida, (23 <sup>a</sup> .)	III	341-342	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Tu, que harmónica regras os que rodam, (24 <sup>a</sup> .)	III	343-344	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
O Herói, por cuja vida estremecias, (25 <sup>a</sup> .)	III	344-345	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
De imortal Mãe degenerada Filha, (26 <sup>a</sup> .)	III	346	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Filho de Baco e Vénus, que és nascido (27 <sup>a</sup> .)	III	347-348	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Acaso é Jove o mais supremo Nume (28 <sup>a</sup> .)	III	348-350	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Quando o Piloto, na soberba Armada, (29 <sup>a</sup> .)	III	350-354	Estrofe de cinco versos (2 decas. + 3 hexas.)
Tinge, oh Camilo de vergonha as faces (30 <sup>a</sup> .)	III	355-357	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Tu, que amas na Poesia, amas na História (31 <sup>a</sup> .)	III	357-358	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Heróis de Federico, à Prússia caros, (32 <sup>a</sup> .)	III	359-360	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Adivinhei, oh Ninfas destas várzeas (33 <sup>a</sup> .)	III	360-361	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)

Oh mais bela que a Aurora, oh Berenice (34 <sup>a</sup> .)	III	361-363	Quadras decassilábicas
Oh! Tu, emanção do Ente Divino (35 <sup>a</sup> .)	III	363-365	Monóstrofe decassilábica
Amor, que muita vez, deixas os Numes (36 <sup>a</sup> .)	III	365-366	Estrofe de três versos (2 decas. + 1 hexas.)
Meu Canto de louvor, oh da Germânia (37 <sup>a</sup> .)	III	366-367	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Deusa do amor, um Templo hoje te sagra (38 <sup>a</sup> .) <sup>650</sup>	III	367-369	Estrofe de quatro versos (2 decas. + 2 hexas.)
Antes que, à terra os olhos criadores,	III	370-374	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Tem Deus os corações dos Reis, na dextra;	III	385-386	Estrofe de quatro versos (2 decas. + 2 hexas.)
Do Templo da Memória, onde os sentara	III	386-388	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quanto era de anelar; que em qualquer Homem	III	389	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Suave Mãe de Amor, Ciprina bela, (A Vénus Física)	III	391-399	Poema pindárico. Esquema: Estrofe/Antístrofe de 6 versos (2 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.); Epodo de 12 versos (2 decas. + 2 hexas. + 5 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Sublime Melibeu, não envergonhe,	III	427-429	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Não bastavam aos Cisnes do áureo Tejo,	III	437-440	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vão-se as nuvens rasgando os horizontes	III	443-444	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Ousarias, tu Musa, encarregar-te	III	461-462	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão Malvados!... Roer na fama ousaram	III	491	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão saudosas lembranças me recordas,	III	492-493	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Deu-me sumo prazer; e lho agradeço	III	494	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Melhor que os Cisnes, discantou Marreco,	III	495	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Onde me sobes, Musa?	IV	5-8	Estrofe (1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Vate, que mandar quer à Eternidade	IV	16-17	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Feliz, quem no silêncio descansado	IV	19-20	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Desde hoje, às aras do ífero	IV	20-21	Estrofe irregular (13 decas. + 7

<sup>650</sup> O conjunto de odes numeradas (14<sup>a</sup>. a 38<sup>a</sup>.), na verdade, constitui um *corpus* tradutório das poesias de Karl Wilhelm Ramler (1725-98), poeta alemão que celebrou a grandeza do reinado de Frederico II. Filinto se baseou na tradução francesa do original alemão.



Tirano,			hexas.)
Já de ti disse Horácio (grão Profeta!)	IV	21-22	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Enquanto os olhos de Élia me aqueciam,	IV	27-29	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Sentado à mesa c'um fiel amigo	IV	31-34	Estrofe (2 decas. + 3 tetras. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Enquanto abre as janelas do Oriente	IV	35-36	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nas veias me arde o fogo, que irritava	IV	37-40	Esquema livre (mistura de decassílabos e hexassílabos)
Pelas rotas estranhas dos penhacos	IV	40-41	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
As armadas undi-vagas povoam	IV	43-47	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não queiras, Dafne, que na roda alegre	IV	48-50	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Linda Vénus, téqui nunca louvada	IV	56-57	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Erguida a nova Atenas Lusitana	IV	59-61	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Louvores alternados	IV	62-63	Estrofe de seis versos (1 hexas. alternado a 1 decas.)
Não esperes, formosa, e meiga Dafne,	IV	65-66	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Agora, sim: que as Ninfas já do Sena	IV	68-69	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quem se abalança a competir com Píndaro	IV	71-72	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Pôde o Gama animoso	IV	74-75	Estrofe de quatro versos (2 hexas. + 1 decas. +
Coma alho, mais nocivo que as Cicutas	IV	76	Terceto (2 decas. + 1 hexas.)
Num dia, qual o de hoje (há vinte e outo anos)	IV	78-80	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
As invejadas, túmidas riquezas	IV	82-86	Estrofe de sete versos (3 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 2 hexas.)
Vejo, (mas longe!) vir luzindo um dia,	IV	88-90	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Cinco lustros, mais uma Primavera	IV	91-93	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Empegada no Golfão da Vaidade	IV	94-96	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Calíope divina	IV	100-102	Arranjo variante (1 hexas. + 1 decas. + 2 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Abutre mais faminto, que o de Tício,	IV	103-105	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vejo apontar o Inverno pelos cumes	IV	107-109	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)

Desterrado da Pátria, e dos Amigos,	IV	110-111	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que errado pões, Leitão, a confiança	IV	113-114	Esquema variante (mistura de decassílabos e hexassílabos)
Amante incurioso, que se paga	IV	116-118	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Sobre acima dos Reis o home' animoso,	IV	119-120	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
De exércitos brutais trilhada a Europa,	IV	122-123	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Despedida a Estação, que às flores dava	IV	125-126	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Velho, e cansado a voz se me enfraquece;	IV	128-129	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Já a Paz firmou um pé na turva Europa;	IV	130-131	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Morreram os meus bens, e a minha fama:	IV	133-135	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Maldito o Bonzo, e mais maldito o Naire,	IV	137-138	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando arde o antigo, e o novo mundo em guerra,	IV	140-142	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não quis a minha Musa desvairada	IV	148-149	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Tu queres compreender quanto na Lusa	IV	153-154	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Sacode, Mathevon, da alma afligida	IV	155-156	Estrofe (2 decas. + 2 hexas.)
E consente inda o Povo Lusitano	IV	157-158	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Entre os braços tranquilos de Morfeu	IV	161-162	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que desastres que eu vi! Que desacertos	IV	164 e 166	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Eheu! Quam lacrymabiles	IV	165 e 167	Dístico (glicônico e asclepiadeu menor)
Invejosos os Deuses não quiseram	IV	169-172	Estrofe (3 decas. + 2 hexas.)
Quem sabe, se amanhã as negras Parcas	IV	177-178	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Dai-me, Amores, a Lira de Petrarca	IV	180-181	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se Amor me desse um dia, um só momento	IV	182-184	Estrofe variante (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Vem, vem meigo Himeneu, acende o facho	IV	185-186	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
E pude!... E não morri! Quando das faces	IV	189-190	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Não peço aos Céus privanças orgulhosas	IV	191-193	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)

Não te enleves nos saltos encarnados	IV	193-194	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
A Amizade, que pisa as vãs riquezas,	IV	195-196	Estrofe variante (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Concede, oh Musa este último trabalho,	IV	197-200	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Costumados a ver descer dos ares	IV	200-201	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que triste festa, Aguiar, que hoje nos fazes	IV	218-219	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Em perene chuva, dos Céus caem,	IV	221-222	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Ao banquete dos Deuses convidados	IV	228	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Perdes, Andrada, co'a tardia vinda	IV	231-232	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Queres, Verdier, que a Ernesto, e que a Marília	IV	233-234	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Juntando as pontas da ebúrnea lua	IV	236	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Não temas que a teus versos sonoros	IV	239	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se arrojado, os grilhões não despedaçes	IV	240-241	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vens hoje, triste Dia, de meus anos	IV	244	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Deitado à sombra de frondoso Ulmeiro	IV	245-246	Esquema variante (2 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Lá te vás afundar no Vasto Oceano	IV	247-252	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não solta o velho Lavrador curvado,	IV	254-255	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Depõe, oh Musa, o Canto entristecido	IV	256-257	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Como vens arraiada, e folgazona,	IV	259-260	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não títulos pomposos, que a poeira	IV	260-261	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quando, à beira do Lima saudosos	IV	267	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nem sempre é cego o Numen da Fortuna	IV	269	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nos Illecebrae, Curio, tamdiu (ode latina de A. M. de Curnieu)	IV	270 e 272	Estrofe asclepiadeia B
De que vem, Curião, que tão durável (tradução de Filinto da precedente)	IV	271 e 273	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Já me transborda pela boca o tédio	IV	278-279	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Aurea tecta regum et	IV	280 e	Estrofe (glicônico e ferecrácio)

		282	
Definha-se de inveja o Vulgo stúpido	IV	281	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Desleal Pensamento, que, há três lustros	IV	288-290	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quando, assentada no sublime Pindo,	IV	292-294	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quando já transpusemos as balizas	IV	295-296	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que não pode a Virtude, quando inflama	IV	299	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que dia tão feliz me fora o de hoje	IV	304-305	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
O que deve entre os homens, entre os Numes	IV	306-308	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Agora, que curvadas as videiras	IV	312-313	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nesta rápida via, que corremos	IV	315-316	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não quis o Fado meu inda outorgar-me	IV	319-320	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Chegou o Borges, que nos trouxe a nova	IV	322-323	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se as nuvens de ouro rasga apavonadas	IV	326-327	Estrofe variante (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Consigo levam mágoas e trabalhos	IV	330-331	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Não só foi dado ao Cidadão de Teios,	IV	333	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Fogem os anos; desfrutar a vida	IV	335	Estrofe variante (1 decas. + 3 hexas.)
As serras não têm sempre os cumes crespos	IV	337-338	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Não te lastimes mais, não desesperes;	IV	340-342	Estrofe variante (1 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Sic est; neque humanae imerito gemens	IV	344, 346, 348	Estrofe alcaica
É certo: e não sem causa te lastimas (tradução de Filinto para a anterior, feita por seu médico em latim)	IV	345, 347, 349	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quem de nós, no balanço dos sucessos	IV	359-360	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão forte és, Amizade, quando escoras	IV	361-362	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Na Lira, que me dás, que Vate ousado	IV	364-365	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Bouvons, amis, le temps s'enfuit (ode de Antoine Houdart de la Motte, transcrita por Filinto)	IV	370	Quadra octossilábica
Bebamos : que nos vai fugindo o	IV	371	Estrofe sáfica (3 decas. + 1

Tempo; (tradução em português de Filinto para a ode de Houdart de la Motte)			hexas.)
Bibamus. Aetas praecipites agit (tradução latina da ode de Houdart de la Motte)	IV	372	Estrofe alcaica horaciana
Bebamos: que veloz transpõe a Idade (tradução em português de Filinto para a versão latina da mesma ode de Houdart de la Motte)	IV	373	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Não tomou a seu cargo a douta Clio	IV	375	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quae Pindo super imperat (tradução da precedente por A. M. de Curnieu)	IV	376-377	Dístico (glicônico e asclepiadeu menor)
Quando outrora a florente Mocidade	IV	377-378	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quando à Cítara de ouro a mão lançava	IV	378-380	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Apenas no alto peço proceloso	IV	380	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Vem, doce Lira, dom das brandas Musas	IV	382-386	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Biester, o Fado austero tem vedado	IV	388-389	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Esta Europa, que abraçam por dous lados	V	19-22	Estrutura formada por estrofe e antístrofe de 9 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.) e epodo de 8 versos (2 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)
Sobre Hinos imortais irás subindo	V	23-24	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
No quarto ano do lustro sexto-décimo	V	25-26	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando cheio de Apolo omnipotente	V	27-30	Estrofe de 6 versos (4 decas. + 2 hexas.)
Crave embora o Gageiro	V	30-33	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
Enquanto assanha os ventos furibundos	V	34-35	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quão cegos, quão errados no caminho	V	87-88	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Que é o que eu ouço, oh Deuses!	V	90-95	Estrofe variante de 6 versos (2 hexas. + 2 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Verdade austera me ressoa na alma	V	97-99	Estrofe variante de 6 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas.)

Musa, que te afoutaste a ver comigo,	V	101-102	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quae vesania, quis furor	V	104, 106	Dístico (glicônico + asclepiadeu menor)
Oh desatino! Oh fúria! (tradução em português da anterior)	V	105, 107	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
Eis descem as Camenas	V	119-122	Estrofe variante de 6 versos (2 hexas. + 1 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Assim deixou de Creta as cem Cidades	V	143-147	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Ciprina, ou louro néctar,	V	159-162	Dístico (1 hexas. + 1 decas.)
As correntes auríferas, que entorna	V	167-171	Estrofe variante de 5 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas.)
Que me vale ter sido em verdes anos	V	173-174	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Como quando ao descer da escura treva	V	176-177	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
E hei-de inda eu aturar, um mês prolixo,	V	179-182	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Qual, no cume do Cáucaso escarpado	V	186-188	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se, pelas Nacionais, outrora régias	V	191-192	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Que tenho eu que fazer, em tão chuvoso	V	194-195	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que me rendeu vir cá morar na Holanda?	V	196-199	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Qual vai honesta Virgem passeiando	V	203-204	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Já as Híadas abraçam	V	208-212	Estrofe de 3 versos (2 hexas. + 1 decas.)
Vivem nos campos bem aventurados	V	222-225	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Para quem os nevados Lírios teço	V	227-228	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Lá vem a Aurora, o manto apavonado	V	230-232	Estrofe variante de 8 versos (3 decas. + 3 hexas. + 2 decas.)
Como foge, Morais, o veloz Tempo	V	234-235	Estrofe variante de 6 versos (3 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Quão formosa a Virtude resplandece	V	236-238	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quando desce do Ménalo sombrio	V	239-240	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Eu nunca consenti, que a minha Lira	V	242-248	Estrutura forma por estrofe e antístrofe de 6 versos (1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas.) e epodo de 4 versos (2 hexas. + 1 decas. + 1 hexas.)
Qual Rio caudaloso vai a Vida,	V	250-251	Estrofe sáfica (3 decas. + 1

			hexas.)
A barba, e espessa grenha penteando,	V	265-267	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Venha cá Necker; venha o mais pintado	V	269-270	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Enfim, já assoma às portas do Oriente	V	273-276	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Como é grato acordar na madrugada,	V	277-278	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se ao teu Nume of'reci, piedosa Vênus,	V	300-307	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Quem pudera dizer co' amigo Horácio:	V	307-309	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Das ribeiras do Sena tão falado	V	311-312	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Divindade, que o templo teu sentaste	V	318-320	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Leges Juraque proterat	V	334-336	Dístico (glicônico + asclepiadeu menor)
Leis, e direitos pise, (tradução da ode latina anterior)	V	336-338	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Agora, que da estragadora guerra	V	338-345	Estrofe variante de 4 versos (1 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Escapei, escapei; mas não sem custo	V	375-376	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Saiba, Araújo, neste dom escasso,	V	388-389	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Amante da Verdade, oh tu sublime, (tradução de Voltaire feita por Filinto)	XI	3-7	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
A Virtude em si mesma se confia;	XI	15-16	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Queixam-se, e sem razão, de mim, os Frades	XI	17-18	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Lá da escarpada, da íngreme montanha	XI	18-19	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
São, nossas mentes, como uns vastos mares	XI	20-21	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Que mal te fiz; oh Pátria? Que assim deixas	XI	22-23	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Em tristezas ruins todo embebido	XI	29-30	Estrofe variante de 8 versos (2 decas. + 1 hexas. + 1 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas.)
Um soir, accablé de tristesse, (o editor põe em dúvida se esta seria a original da anterior ou sua tradução em francês)	XI	31-32	Estrofe de oito versos octossílabos
Não vive o Néscio, bem que a vida alongue	XI	33-34	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Preclaro vate, de argentino canto,	XI	34-35	Estrofe sáfica (3 decas. + 1

			hexas.)
O profundo Filósofo que scruta	XI	35-36	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Até que desamue o meu amuado,	XI	39	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Aquele que nasceu sujeito ao ceptro (tradução de uma ode de Carlos Loison, feita por Filinto)	XI	40-42	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
A meu canto aspirai, Ninfas do Pindo,	XI	42-43	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Quando, outrora, com pé seguro e amigo,	XI	44	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Salve, oh Estro gentil, honra do Tejo (ode dedicada a Filinto)	XI	45-47	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Tu, dos Reis timbre, dos Franceses glória,	XI	48	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
Amador de Camões, de honrar a Pátria,	XI	49	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Se, por estranho caso, hoje surgissem	XI	50-52	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Liviano véu trajando, auri-bordado	XI	52-53	Estrofe de 3 versos (2 decas. + 1 hexas.)
Revolvidos, enfim, seis leitos lustros,	XI	54-55	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Tu não trates (que é mau) saber, Leuconoe. (tradução da ode 1.11 de Horácio)	XI	69	Monostrofe decassilábica
Dos Persas aborreço os aparatos: (tradução da ode 1.38 de Horácio)	XI	70	Estrofe variante (1 decas. + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas.)
Celestes Musas, este dia é vosso; (imitação feita a partir da ode 2.12 de Horácio)	XI	71-72	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Reinar cremos nos Céus troante Jove (tradução da ode 3.5 de Horácio)	XI	73-75	Arranjo de 40 decassílabos e 13 hexassílabos
Assim de Chipre a Deusa poderosa, (tradução da ode 1.3 de Horácio)	XI	75-76	Arranjo de 33 decassílabos e 3 hexassílabos
Qual o Gamo, que a Mãe medrosa busca (tradução da ode 1.23 de Horácio)	XI	77	Arranjo estrófico (1 decas. + 2 hexas. + 1 decas.)
Homem de vida sã, limpa de crimes (tradução da ode 1.22 de Horácio)	XI	78-79	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Nem sempre as nuvens sobre altivas brenhas (tradução da ode 2.9 de Horácio)	XI	79-80	Arranjo de 18 decassílabos e 6 hexassílabos
Que pede o Vate a Apolo (tradução da ode 1.31 de Horácio)	XI	80-81	Arranjo de 16 decassílabos e 7 hexassílabos
Já vem o tristonho Inverno	XI	81-83	Estrofe variante de 5 versos (1 hexas. + 1 decas. + 2 hexas. + 1



			decas.)
Eia, dourada Lira,	XI	87-88	Dístico (1 hexas. + decas.)
Não mais cantar-te pode, meu Filinto (homenagem ao poeta por Filinto Insulano)	XI	174-175	Dístico (1 hexas. + decas.)
Ser-me-á feliz este ano outenta e cinco,	XI	176-177	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Eu sou feliz: que mereci a Dafne	XI	178-179	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Alcipe não me ver? Ao seu Filinto	XI	181-182	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Na triste Casa o enojo me consume;	XI	182-183	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Fausto, oh Aónias, fausto dia, oh Febo!	XI	184-185	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Salve, laureado vate; Apolo e as Musas	XI	212-214	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Este és, Dia Feliz! Dia maldito!	XI	220-221	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)
No quarto ano do lustro sexto-décimo	XI	221-223	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Em tristezas ruins todo embebido	XI	227-228	Estrofe variante de 8 versos (2 decas. + 1 hexas. + 1 decas + 1 hexas. + 2 decas. + 1 hexas.)
Vem, oh Baco: oh vem tu também, Cupido (tradução de ode de Michel-Jean Sedaine)	XI	228-229	Estrofe variante de 4 versos (2 decas. + 2 hexas.)
Viva o bom Cordial! Viva a Tisana	XI	248-249	Estrofe sáfica (3 decas. + 1 hexas.)
Habitants des rives du Tage, (ode de François Just Marie Raynouard)	XI	251-255	Décima de versos octossílabos
Vós, que as praias trilhais do Tejo aurífero (tradução de Filinto para a ode precedente)	XI	256-262	Dístico (1 decas. + 1 hexas.)

Anexo C<sup>651</sup>

## O Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa

[...] - VI

## Quinta época: restauração das letras em Portugal – Meio do século XVIII até o fim

A civilização e as luzes que a geram, tinham-se estendido do sul para o norte. A corrupção que após elas vem em seu marcado período, as fora apagando, ou enevoando ao menos, na mesma direção. De sorte que pelos fins do XVII século, o meio dia, que havia sido berço da ilustração da Europa, quase se enoitava das trevas da ignorância, as quais pareciam voltar como em *reação* para o ponto donde partira a primeira *ação* da luz que as dissipara.

O norte, que mais tarde se havia iluminado, progredia, no entanto, as boas letras, as artes, as ciências floresciam na Inglaterra e por quase toda a Alemanha. Milton, Descartes, Newton e Lineu brilharam ao setentrião da Europa; e nós meridionais estudávamos as *categorias* e as *sumas*, aguçávamos distinções, alambicávamos conceitos, retorcíamos a frase no discurso, torcíamos a razão no pensamento.

Porém a face do mundo estava começada a mudar: as antigas barreiras que a política e os preconceitos erguiam entre povo e povo quase desapareciam; as mútuas necessidades, e até o mesmo luxo faziam quase indispensável precisão as permutações do comércio; e o comércio fraternizou as nações.

Reciprocamente se estudaram as línguas, generalizou-se esse estudo. Então é que exatamente os sábios começaram a ser de todos os países: os bons livros pertenceram a todas as línguas e, verdadeiramente se formou dentro de todos os estados um estado que (sem os inconvenientes do *status in statu* dos ultramontanos) com justiça e exação obteve e mereceu o nome de república das letras, a qual é uma, universal, e sem perigo de cismas.

Os efeitos desta alteração no modo de existir do universo foram sensíveis. As luzes não se reverteram (sem retrogradar) do norte para o sul, mas se difundiram gerais. A França viu então o século de Luís XIV; a Itália deixou Santo Tomás e os *concetti* por melhor filosofia e melhor gosto; a Espanha teve o seu Carlos III; e Portugal no reino do rei D. José subiu à altura dos outros povos, senão é que em muitas coisas acima.

E ainda na reforma da universidade não tinham aparecido Monteiros-da-Rocha e os outros portugueses que dali expulsaram a barbaridade entrincheirada em Coimbra como em sua última cidadela da Europa, e já a razão e o gosto recobravam seu império na literatura. Já as odes do Garção, as obras do padre Freire e de outros ilustres filólogos haviam afugentado as *silvas*, os *acrósticos*, e os campanudos períodos do conde da Ericeira, regenerado a poesia e restituído a língua.

Outra vez ainda o limitado deste bosquejo me impede de mencionar outros engenhos que tanto mereceram da pátria e da literatura e remoçaram a perdida língua de Camões. Exige o meu assunto e o meu espaço que me estreite no círculo poético.

Garção foi o poeta de mais gosto e (por aventurar uma expressão que não é legítima, mas pode ser legitimada portuguesa) de mais *fino tato* que entre nós apareceu até agora. Haverá em outros mais fogo, outros ferverão em mais entusiasmo, criarão acaso mais, porém, a delicadeza de Garção só tem rival na antiguidade. A musa pura, casta, ingênua, nunca lhe desvairou: em suas composições há delas onde a mais aguçada crítica não esmiuçar um

<sup>651</sup> Transcrito e atualizado ortograficamente a partir da edição das *Obras Completas de Almeida Garrett* (1904, p. 354-362), organizada por Tófilo Braga. Mantiveram-se os grifos e as notas do autor e do editor ao texto, assim como os retratos de Filinto Elísio, presente à página 359 da edição consultada, assim como o de Bocage, presente à página 361.

defeito. Tal é a cantata de Dido, umas das mais sublimes concepções do engenho humano, uma das mais perfeitas obras executadas da mão do homem. Todo se deu ao gênero lírico, especialmente ao horaciano; e nesse ninguém o excedeu, antes ninguém o igualou. A ode à virtude, a que se intitula o *Suicídio* (que pela primeira vez sai a lume nesta coleção) outras muitas que longo fora enumerar, são de uma beleza, de uma correção, de um acabado (como dizem os pintores) que dificilmente se imitará, tarde se chegará a igualar.

Não da mesma sorte Antônio Diniz, que mais arrojado, mais pomposo, menos correto e elegante, assim correu mais caudalosa, porém menos pura torrente. Enquanto lírico, tem rasgos pindáricos verdadeiramente sublimes; mas o todo de suas odes é em demasia ornamentado; e elas, entre si, pecam amiúde de monotonias e repetições. Talvez o jugo das consoantes, que tão desnecessariamente se impôs, o acanhou a isso. Mas nas anacreônticas é ele sem disputa o primeiro poeta português, e digno rival do ancião de Teos. No gênero bucólico também nos deixou muito bonitas coisas, nenhuma perfeita. Porém, a verdadeira coroa poética do Diniz, Tália lha teceu, que não outra musa. O *Hissope* é o mais perfeito poema herói-cômico de seu gênero<sup>652</sup> que ainda se compôs em língua nenhuma. Se no castigado da dicção o excede o *Lutrin*; no desenho da obra, na regularidade do edifício, na imaginação, foi o discípulo de Boileau, muito além de seu grande mestre. E com mais exação se diria de um e outro, o que de Camões e Tasso presunçosamente disse Voltaire: que se a imitação daquele fizera este, a sua melhor obra era essa. O palácio do gênio das Bagatelas, a conversa do deão na cerca dos capuchos, a ressurreição e vaticínio do *galo assado*, a caverna d'Abacadabra serão, enquanto houver gosto, estudados como exemplar pelos literatos, lidos e relidos sempre com prazer por todos os amigos das artes.

Após estes, vem o virtuoso e honrado Quita, a quem pagou a pátria com miséria e fome, as imensas riquezas que para a língua e literatura de seus versos herdou. Um pobre cabeleireiro, a quem as musas que serviu, os grandes que com elas honrou, nunca o tiraram do triste ofício, pôde de sua baixa condição social alevantar-se do primeiro grau literário, que acaso lhe disputam ignorantes ou presunçosos, nenhum homem de gosto deixará de lhe dar.

Este é em meu humilde conceito o nosso melhor bucólico. Tomo a liberdade de contrastar a opinião comum, porque o meu dever de crítico me obriga a enunciar lealmente o meu pensamento. Tenho para mim (e fico que acharei quem me siga se de boa fé quiserem entrar no exame) que imensa cópia de composições pastoris, as quais não são riqueza, mas desperdício de nossas musas, ou pecam por empoladas, por inverossímeis, por baixas, por demasiado naturais, por sobejo elevadas. Um meio termo difícilíssimo de tocar, de nele permanecer, um estilo singelo como o campo, mas não rústico como as brenhas, são dos mais difíceis requisitos que de um poeta se podem exigir. Se tem engenho, custa-lhe a moldar-se e a retê-lo que não suba mais alto que a difícil medida, e raro deixa de excedê-la, de perder-se do bosque e acabar em jardins cidadãos e conversas de damas e cavalheiros, o que começara no monte ou na várzea entre pastores e serranas.

Nem Virgílio dali escapou, nem Sannazaro, nem Camões; Gessner sim, e depois de Gessner, o nosso Quita. Não digo que não tenha defeitos, ainda em seu gênero pastoril, mas a boa e honrada crítica fala em geral, louva o bom, nota o mau, porém não faz timbre em achar defeitos e erros na menor falta para se regozijar da censura. Grandes homens, grandes erros. A natureza da mediocridade é cingir-se a tristes preceitos para esconder sua mesquinhez. Porém, de tais nunca falou posteridade. Horacio e Boileau foram atrevidos quando lhes cumpriu, e desprezaram regras e arte quando os chamou a natureza, e lhes mostrou sublime. Filinto, que os sabia de cor, também se levantou acima das regras, e nunca foi tamanho. E, todavia, foi ele o maior poeta de seu século, mas os grandes engenhos não contravém a lei, são superiores a ela, e são eles viva lei.

<sup>652</sup> Digo de seu gênero, porque Orlando furioso também é herói-cômico, mas de outro gênero.

Muito distinto lugar obteve entre os poetas portugueses desta época Cláudio Manoel da Costa: o Brasil o deve contar seu primeiro poeta<sup>653</sup>, e Portugal entre um dos melhores.

Deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no gênero de Metastásio, com as melhores cançonetas do delicado poeta italiano. A que dirige à lira com sua palinódia imitando a tão conhecida do mesmo Metastásio a Nice, *Grazie agl'inganni tuoi*, pode-se apontar como excelente modelo. Nota-se em muitas partes dos outros versos dele vários resquícios de *gongorismo* e afetação *seiscentista*.

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece. A educação europeia apagou-lhes o espírito nacional. Parece que receiam de se mostrar americanos e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.

Muito havia que a tuba épica estava, entre nós, silenciosa, quando Frei José Durão a embocou para cantar as romanescas aventuras de *Caramuru*. O assunto não era verdadeiramente heroico, mas abundava em riquíssimos e variados quadros, era vastíssimo campo, sobretudo para a poesia descritiva. O autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto, mas de leve o fez. Só se estendeu nos menos poéticos objetos e daí esfriou muito do grande interesse que a novidade do assunto e a variedade das cenas prometia. Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis?

O estilo é por vezes afetado, lá surdem aqui e ali seus gongorismos, mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas, ainda sublimes.

Depois de Diniz o lugar imediato nos anacreônticos pertence a outro Brasileiro.

Gonzaga, mas conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua Marília, cuja beleza e amores tão célebres fez naquelas nomeadas liras. Tenho para mim que há dessas liras algumas de perfeita e incomparável beleza. Em geral a Marília de Dirceu é um dos livros a quem o público fez imediata e boa justiça. Se lhe houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, ele pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virginia de Saint Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso – que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso – ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém, dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezal, que pintura, se a desenhasse com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga!

Justo elogio merece o tão sensível cantor da infeliz Lindoia que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. *O Uruguai* de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem, em minha opinião. Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva, frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados, não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional,

---

<sup>653</sup> Em Antiguidade.

e legítima americana. Mágoa é que tão distinto poeta não limasse mais o seu poema, não lhe desse mais amplidão, e quadro tão magnífico o acanhasse tanto. Se houvera tomado esse trabalho, desapareceriam algumas incorreções de estilo, algumas repetições, e certo desalinho geral, que muitas vezes é beleza, mas continuado e constante em um poema longo, é defeito.

Muito há que os nossos autores desamparam o teatro. Eis aí o faceto Antônio José, a quem muitos quiseram apelar Plauto português e que sem dúvida alguns serviços ele tem a esse título, porém não tantos como apaixonadamente lhe decretaram. Em seus informes dramas algumas cenas há verdadeiramente cômicas, alguns ditos de suma graça, porém, essa degenera amiúde em baixa e vulgar. Talvez que o *Alecrim e a Manjerona* seja a melhor peça de todas, e de certo o assunto é eminentemente cômico e português. Hoje teria todo o mérito de uma comédia histórica. E se fora tratada no gênero de Beaumarchais, produziria uma excelente peça.

## VII

### Sexta época – decadência da língua e literatura: galicismo e traduções

À volta este tempo se formou a academia das ciências de Lisboa pelos generosos esforços do duque de Lafões. Esse corpo científico, de quem tanto bem se augurou para a língua e literatura nacional, nem fez tudo o que dele se esperava, nem uma parte muito pequena do que podia e lhe cumpria fazer. Mas nem foi inútil, nem, como alguns têm querido, prejudicial. E, todavia, sua força moral não foi bastante para vencer um mal terrível que já no tempo de sua criação se manifestava, mas que depois, cresceu e avultou a ponto, que veio a tornar-se quase indestrutível.

Este mal foi a galomania, que sobre perverter o caráter da nação, de todo perdeu e acabou com a já combalida linguagem: frases bárbaras, repugnantes à índole do idioma, termos híbridos, locuções arrastadas, sem elegância, formaram a algaravia da moda, e prestes invadiram todas as províncias das letras. Estudar a língua materna, como aquela em que falamos e escrevemos, é dos mais difíceis estudos, há mister, longa e porfiada aplicação. Que bela invenção para a ignorância e para a preguiça não foi esta nova linguagem mascavada e de furta-cores, que todos podiam saber sem fadiga, cujas leis cada um moderava e arbitrava a seu modo, alterava a seu sabor com tão plena liberdade de consciência! Foi a religião de Mafoma. Propagaram-na a incontínência, a soltura, o desenfreio do apetite. Desprezaram-se os clássicos, apodaram-se de ignorantes, de rançosos e os que não ousavam, por algum resto de vergonha, desacatar assim as honradas cãs dos nossos mestres, saíram então com o banal e ridículo pretexto de que ninguém podia lê-los pelas matérias que trataram, que tudo eram sermões, vidas de santos, histórias de conventos, de frades. Vergonhosa desculpa! Com quê as décadas de Barros, que foi talvez o primeiro que introduziu com feliz execução o estilo clássico na história moderna, são crônicas de conventos? Fernão Mendes Pinto, o primeiro europeu que escreveu uma viagem regular da China e dos extremos da Ásia, são vidas de santos? E dessas mesmas vidas de santos, quantas delas são de sumo interesse, divertida e profícua leitura? A vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires tem toda a valia das mais gabadas memórias históricas, de que hoje anda cheia a Europa, e que ninguém taxou ainda de pouco interessantes. Quando outra coisa não contivesse aquele excelente livro senão a narração do concílio de Trento, a viagem e estada do arcebispo em Roma, já seria ele uma das mais curiosas e importantes obras do século XVI. E D. Francisco Manoel de Mello, e Rodrigues Lobo, e Camões, e grande cópia de poetas de todos os gêneros – tudo isso são sermonários, vidas de santos?

Miséria é o que o geral dos portugueses jurou nas palavras de quatro peralvilhos que essas calúnias pregavam. Passou em julgado que os clássicos não se podiam ler e ninguém mais quis tomar o trabalho, nem sequer de examinar se sim ou não assim era.

Neste estado de coisas apareceram em Portugal dois homens extraordinários, ambos dotados pela natureza de prodigioso engenho poético, Francisco Manoel e Bocage. Aquele, filho da escola de Garção e Diniz, cultivou muito tempo as musas clássicas, e já imbuído no gosto da antiguidade, já imitador e rival de Horácio e Píndaro, começou a ser conhecido em idade madura. Este, quase desde a infância poeta, apareceu no mundo em toda a efervescência dos primeiros anos, ardente cantor das paixões, entusiasta, agitado do seu próprio natural violento, rápido, insofrido, sem cabal instrução para poeta, com todo o talento (raro, espantoso talento!) para improvisador.

Ambos começaram imitando os grandes mestres de seu tempo, seguindo cada um em seu gênero, o estilo e gosto adotado e geral desde a restauração das letras no meado do século. Mas não são engenhos grandes para seguir, se não para fundar escolas. Nem tardou muito que cada um, por seu lado, não sacudisse todo jugo da imitação, e seguisse livre e rasgadamente um trilho novo. Bocage a quem seu fado, por mais aventureira lhe fez a vida, levou ao antigo teatro das glórias portuguesas. Voltando da Ásia foi recebido em Lisboa entre os aplausos dos muitos admiradores que já tinha deixado na viril infância de seu talento poético. Argumentou-se esta admiração com os novos improvisos do jovem poeta, com a extrema facilidade, com o muito sonoro de seus versos. O fogo de suas ideias ateou o entusiasmo geral. A mocidade se inflamou com o nome de Bocage. De entusiasmo degenerou em cegueira, em mania, não lhe viam já defeitos, menos ele em si mesmo. Ninguém duvidava que os improvisos dos cafés do Rocio eram superiores a todas as obras da antiguidade, e que um soneto de Bocage valia mais que todos esses volumes diversos do século de João III e do de José I. Esta era a opinião comum da mocidade e tão geral se fez, tantas vezes a ouviu repetir o objeto de tal idolatria, que força era que a acreditasse, que com ela se desvanecesse e desvairasse.

Isso lhe aconteceu. O temperamento irritável e ardentíssimo de Bocage o levava naturalmente às hipérboles e exagerações. Essas eram as mais admiradas de seus ouvintes; requintou nelas, subiu a ponto que se perdeu pelos espaços imaginários de sua criação fantástica, abandonou a natureza, e a supôs acanhado elemento para o gênio. Mais ele repetia eternidades, mundos, céus, esferas, orbes, fúrias, górgonas, mais dobrava o aplauso. Mais delirava ele, mais o admiravam. Ao cabo, nem ele a si, nem os outros a ele o entendiam<sup>654</sup>. A par e passo que as ideias desvairavam, desvairava também o estilo e, enfim, se reduziu a uma continuada antítese, perpétuos trocadilhos, *tours-de-force*, pulos, saltos, rompantes, castelhanadas, com que se tornou monótono e (usarei uma expressão de pintor) *amaneirado*.

A metrificação de Bocage, julgam-na sua melhor qualidade; eu a pior; ao menos, a que piores efeitos causou. Não fez ele um verso duro, mal soante, frouxo, porém, não são esses os únicos defeitos dos versos. As várias ideias, as diversas paixões e afetos, as distintas posições e circunstâncias do assunto, do objeto, de mil outras coisas – variada medida exigem, como exige a música vários tons e cadências. A mesma medida sempre, embora cheia e boa – o mesmo tom, embora afinado – a mesma harmonia embora perfeita – o mesmo compasso, embora exato – fazem monótona e insuportável a mais bela peça de música ou de poesia. E tais os versos de Bocage, que nos pretendem dar para tipo seus apaixonados cegos. Digo cegos, porque muitos o têm (e nesse número que conto!) que o são, mas não cegos. Imitar com o som mecânico das vozes a harmonia íntima da ideia, suprir com as vibrações que só podem ferir a alma pelo órgão dos ouvidos, a vida, o movimento, as cores, as formas dos quadros naturais, eis aí a superioridade da poesia, a vantagem que ela tem sobre todas as outras belas artes. Mas quão difícil é perceber e executar esse delicadíssimo ponto! Poucos o

<sup>654</sup> Assim lhe sucedeu, principalmente em muitos dos, por natureza e essência, hiperbólicos elogios dramáticos, gênero de composição extravagante e quase sempre ridículo.

conseguiram: Francisco Manoel foi entre nós o que mais finamente o entendeu e executou, mas nem sempre, nem cabalmente.

Porém, nos intervalos lúcidos que a Bocage deixava o fatal desejo de brilhar, em alguns instantes que, despossuído do demônio das hipérboles e antíteses, ficava seu grande engenho a sós com a natureza e em paz com a verdade, então se via a imensidade dessa grande alma, a fina têmpera desse raro engenho que a aura popular estragou, perdeu o pouco estudo, os costumes desregrados, a miséria, a dependência, a soltura, a fome. Muitas epístolas, vários idílios marítimos, algumas fábulas, e epigramas, as cantatas, não são medíocres títulos de glória. Dos sonetos há grande cópia que não tem igual nem em português, nem em língua nenhuma, de uma força, de uma valentia, de uma perfeição admiráveis. O resto é pequeno e pouco. A linguagem é pobre, às vezes fácil, mas em geral escassa. Sabia pouco a língua. A força do grande instinto lhe arredava os erros, mas as belezas do idioma, só as dá e ensina o estudo. As traduções de Ovídio, Delille e Castel são primorosas.



Mas de traduções estamos nós gafos. E com traduções levou o último golpe a literatura portuguesa. Foi a estocada de morte que nos jogaram os estrangeiros. Traduzir livros de artes, de ciências é necessário, é indispensável, contudo, obras de gosto, de engenho, raras vezes, convém. É quase impossível fazê-lo bem, é minguia e não riqueza para a literatura nacional. Essa casta de obras estuda-se, imita-se, não se traduz. Quem assim faz acomoda-as ao caráter nacional, dá-lhes cor de próprias, e não só veste um corpo estrangeiro de alfaias nacionais (como o tradutor), mas a esse corpo dá feições, gestos, modo, e índole nacional. Assim fizeram os Latinos, que sempre imitaram os Gregos e nunca os traduziram. Assim fizeram os nossos poetas da boa idade. Se Virgílio houvesse traduzido a *Ilíada*, Camões a *Eneida*, Tasso os *Lusíadas*, Milton a *Jerusalém*, Klopstock o *Paraíso Perdido*, nenhum deles teria sido tamanho poeta, nenhuma dessas línguas se enriqueceria com tão preciosos monumentos e, todavia, imitaram uns dos outros, e dessa imitação lhes veio grande proveito.

Esta mania de traduzir subiu a ponto em Portugal, e de tal modo estragou o gosto do público, que não só lhe não agradavam, mas quase não entendia os bons originais portugueses: a poesia, a literatura nacional reduziu-se a monótonos sonetos, a trovinhas de amores, a insípidas enfiadas.

De versinhos anões a anãs Nerinas.

Tão baixos nos puseram os admiradores e imitadores de Bocage, a quem justamente a crítica estigmatizou com o nome de elmanistas – e de elmanismo sua afetada escola. Neles se mostraram exagerados os defeitos todos do entusiasta Elmano, sem nenhum dos grandes dotes, das brilhantes qualidades do poeta Bocage.

Alguns há, contudo, de quem esta asserção não deve entender-se em todo o rigor da frase. João Batista Gomes, autor da *Castro*, mostrou nela muito talento poético e dramático.

Dentre os bastos defeitos dessa tragédia sobressaem muitas belezas. Desvaira-o o elmanismo. Derrama-se por madrigais quando a austeridade de Melpômene pedia concisão, força e naturalidade. Perde-se em declamações, extravagava em lugares comuns, inverte a dicção com antíteses, destrói toda a ilusão com versos, amiúde, sesquipedais e entumecidos, mas por meio de todas essas névoas brilha muita luz de engenho, muita sensibilidade, muita energia de coração, predicados que com o estudo da língua que não tinha, com a experiência que lhe falecia, triunfariam ao cabo do mau gosto do tempo, e viriam provavelmente a fazer de João Batista Gomes o nosso melhor trágico. Atalhou-o a morte em tão ilustre carreira, e deixou órfão o teatro português que de tamanho talento esperava reforma e abundância.

Mas enquanto Bocage e seus discípulos tiranizavam a poesia e estragavam o gosto, Francisco Manuel, único representante da grande escola de Garção, gemia no exílio, e de lá com os olhos fitos na pátria se preparava para lutar contra a enorme hidra cujas inúmeras cabeças eram o galicismo, a ignorância, a vaidade, todos os outros vícios que iam devorando a literatura nacional.

A sua epístola, sobre a arte poética e língua portuguesa, pode rivalizar com a de Horácio *aos Pisões*: força de argumentos, eloquência da poesia, nobre patriotismo, finíssimo sal da sátira, tudo ali peleja contra o monstro multiforme.

Que direi das odes? Minha íntima persuasão é que nunca língua nenhuma subiu tão alto como a portuguesa na lira de Francisco Manuel. Que há em Píndaro comparável à ode a Afonso d'Albuquerque? Onde há poesia sublime, elegante, imensa como seu assunto, na dos novos Gamas? Se o patriotismo falasse alguma hora aos degenerados netos de Pacheco e Albuquerque, que poderia ele dizer-lhes igual àquela inestimável ode que se intitula *Netuno aos portugueses*? E quando a liberdade troa na espada de Washington, submete os raios de Júpiter ao cetro dos tiranos aos pés de Franklin, ou tece pelas mãos de Pena os laços de fraterna união! Que imenso, que grandioso é o cantor de tamanhos objetos! Quando nas odes a Vênus, a Marfisa, a Márcia *voltando inopinada*, no hino à noite se requebra em amoroso júbilo, ou se entenece de saudade, todo é graças e primores de linguagem, de imaginação, de estilo, de delicadeza, de inimitável poesia. No gênero horaciano não é ele tão puro e perfeito como Garção, mas nem entendeu menos, nem imitou pior o seu modelo.

Entre as epístolas há muitas admiráveis, dos contos e das fábulas, alguns como elegante sal e chiste. As traduções do *Oberon* de Wielland, da *Guerra púnica* de Silio Itálico, mas sobre todas, a dos *Mártires* de Chateaubriand, são tesouros de linguagem e de poesia.

Nenhum poeta desde Camões havia feito tantos serviços à língua portuguesa. Só por si Francisco Manuel valeu uma academia e fez mais que ela, muita gente abriu os olhos e adquiriu amor a seu tão rico e belo, quanto desprezado idioma. E se ainda hoje em Portugal há quem estude os clássicos, quem não se envergonhe de ler Barros e Lucena, deve-se ao exemplo, aos brados, às invectivas do grande propugnador de seus foros e liberdades.

Nos últimos períodos de sua longa vida afrouxaram as enérgicas faculdades deste grande poeta, e exceto a tradução dos *Mártires* (que assim mesmo tem seus altos e baixos) quase tudo o mais que fez é tívio e morno, como de octogenário se podia esperar. O nímio temor de cometer galicismos, a que tinha justo e santo horror, o fez cair em arcaísmos e afetação demasiada de palavras antiquadas e excessivos hipérbatos. Não são, porém, estas faltas, nem tantas nem tamanhas, como o pregou a inveja e a ignorância.

Muito honrosa menção deve a história da língua e poesia portuguesa a Domingos Maximiano Torres, cujas éclogas rivalizavam com as de Quita e Gessner, cujas cançonetas são, depois das de Cláudio Manuel da Costa, as melhores que temos. Foi este muito íntimo de Francisco Manuel, mas tenho por muito exagerados os elogios que dele recebeu.





Antônio Ribeiro dos Santos, honra da magistratura portuguesa, foi imitador e êmulo de Ferreira: poucos engenhos, poucos caracteres, poucos estilos há tão parecidos; se não que o autor dos coros da Castro era muito maior poeta, e o cantor do grande D. Henrique muito melhor metrificador. Esta ode ao infante sábio, algumas outras a vários heróis portugueses, algumas das epístolas e especialmente os versos que lhe ditava a amizade para o seu Almeno, são de uma elegância e pureza de linguagem raríssima em nossos dias.

Este Almeno é Frei José do Coração de Jesus, missionário de Brancannes, que traduziu os primeiros livros das metamorfoses de Ovídio em excelente, riquíssimo, puríssimo português, mas em maus versos e, ainda assim, alguns deles são felizes. É de estudar, de versar com mão diurna e noturna esse começo de tradução para quem quiser conhecer as riquezas de uma língua que compete, emparelha, vence às vezes, a sua própria mãe latina.

Duas ou três odes deste virtuoso e erudito padre são muito bonitas.

Nicolau Tolentino é o poeta eminentemente nacional no seu gênero. Boileau teve mais força, mas não tanta graça como o nosso bom mestre de retórica. E de suas sátiras ninguém se pode escandalizar. Começa sempre por casa e primeiro se ri de si, antes que zombeteie com os outros. As pinturas dos costumes, da sociedade, tudo é tão natural, tão verdadeiro! Confesso que de todos os poetas que meu triste mister de crítico me tem obrigado a analisar, único é este em cuja causa me dou por suspeito. Tanta é a paixão, a cegueira que tenho pelo mais verdadeiro, mais engraçado, mais *bom homem* de todos os nosso escritores. Aquele *bilhar*, aquela *função de burrinhos*, aquele *chá*, aquelas despedidas *ao cavalo deitado à margem*; o memorial ao príncipe, o presente do *perum* são belezas que só não admirarão atrabiliários zangãos em perpétuo estado de guerra com a franca alegria, com o ingênuo gosto da natureza.

De José Anastácio da Cunha, que das matemáticas puras nos deu o melhor curso que há em toda a Europa, desse infeliz engenho (que talento houve já feliz em Portugal?) a quem não impediam as retas de Euclides, nem as curvas de Arquimedes de cultivar também as musas, de tão ilustre e conhecido nome que direi eu, senão o muito que me pesa da raridade de suas poesias? Todas são filosóficas, ternas e repassadas de uma tão meiga sensibilidade algumas, que deixam na alma um eco de harmonia interior que não vem do metro de seus versos, mas das ideias, dos pensamentos. Todavia, há mister lê-lo com prevenção, porque (provavelmente estropiada de copistas) a frase nem sempre é portuguesa de lei.

O padre A. P. de Sousa Caldas, brasileiro, é dos melhores líricos modernos. A poesia bíblica, apenas encetada de Camões na paráfrase do salmo *super flumina Babylonis*, foi por ele maravilhosamente tratada e, desde Milton e Klopstock, ninguém chegou tanto acima neste gênero.

A cantata de *Pigmalião*, a ode – *O homem selvagem* – são excelentes também.

Aqui me cai a pena das mãos. O estádio livre para a crítica imparcial acabou. Nem posso continuar a exercê-la sem temor, nem o faria ainda assim, pois não quisera ver

revogadas minhas presumidas sentenças pela severa posteridade, quase sempre anuladora de juízos contemporâneos.

Não posso, todavia, fechar este breve quadro sem patentear a admiração e o indizível prazer que me deu o poema do *Passeio* do Sr. J. M. da Costa e Silva, cuja existência tinha a infelicidade de ignorar (tão pouco sabemos nós portugueses das riquezas que temos em casa!) e que não sei que tenha que invejar a Thompson e Delille, se não for na pouca extensão e, acaso, dirá mais severo juiz, em algum verso de demasiado *elmanismo*. Quanto a mim, folgo de me lisonjear com a esperança que seu autor lhe dará a amplidão e mais (poucos mais) retoques com que ficará por ventura o melhor poema desse gênero.

Apesar dos motivos referidos, pedirei uma vênia mais para mencionar como um poema que faz suma honra ao nome português, a *Meditação* do Sr. J. A. de Macedo, que tem sido censurada por quem não é capaz de entendê-la. Não sei eu se ela tem defeitos. É obra humana e, de certo, lhes não escapou, mas sublimidade, cópia de doutrina, frase portuguesa e grandes ideias, só lhe negarão a cegueira ou a paixão.

Cita-se com elogio o nome do Sr. J. F. de Castilho, jovem poeta que se despica da injúria da sorte que o privou da vista, com muita luz de engenho poético.

Os *Ditirambos* do Sr. Curvo Semedo, as *Odes* do Sr. J. Evangelista de Moraes merecem grande favor do público. Os *Apólogos* do Sr. J. V. Pimentel Maldonado são por certo dignos da maior estimação.

As *Geórgicas* do Sr. Mouzinho de Albuquerque que fizeram a reputação poética de seu benemérito autor, alguns lhe acharam demasiada erudição e queriam mais poesia e menos ciência. Eu por mim tomarei a confiança de pedir ao ilustre poeta, em nome da literatura portuguesa, que na segunda edição de sua tão útil obra, não desdenhe de aproveitar os muitos e riquíssimos ornatos que habilmente pode tirar de nossas festas rurais, de nossas usanças (como freiras, serões, desfolhas, etc.), das descrições de nosso formoso país. Com que decerto fará mais nacional e interessante seu estimável poema. Não sei também se alguma incorreção tipográfica ou de cópia seria origem de várias imperfeições e impurezas de linguagem, que os escrupulosos (e em tal matéria é forçoso sê-lo) lhe notam.

Tudo isso esperamos os portugueses que nos vangloriamos de sua excelente obra, vê-lo melhorado na próxima edição que já reclama o público impaciente.

A literatura portuguesa não mostra presentemente grandes sintomas de vigor; mas há muita força latente sobre essa aparência; o menor sopro animador que da administração lhe venha, ateará muitos luzeiros com que de novo brilhe e se engrandeça<sup>655</sup>.

---

<sup>655</sup> *O Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* foi publicado pela primeira vez em Paris, no princípio como introdução do primeiro volume do *Parnaso Lusitano*: coleção de que o sr. V. de Almeida Garrett não quis para si as honras de autor, pelo que se vê da seguinte nota que vem em seu livro – *Da Educação*:

“Já em outra parte protestei que nada meu tinha no Parnaso Lusitano, que publicou o sr. Aillaud, livreiro em Paris, senão o resumo da História Literária de Portugal que vem no princípio do primeiro tomo daquela coleção. É certo que arranjei o sistema e plano da obra, que escolhi os autores e as peças, mas ausentando-me de Paris antes de completa a impressão do primeiro volume, um homem por nome Fonseca a quem da minha algibeira paguei para rever as provas, tomou a liberdade de alterar tudo, introduzindo na coleção produções ridículas de muitas das que eu escolhera, enxovalhando tudo com pueris e indecentes notas, errando vergonhosamente até o índice de matérias que eu preparara para cada volume, e introduzindo uma ortografia galega que faz rir a gente, e que está em contradição com as regras que eu na prefacção estabelecera. – Repito esta declaração para que me não atribuam as grossas tolices e grossas más criações que emporcalham aquela obra, que tão bela podia ser”.