

POR UM HORÁCIO PORTUGUÊS: DUAS TRADUÇÕES DA SÁTIRA 1.4

Daniel Falkemback Ribeiro^a

RESUMO

Com base no levantamento das traduções das sátiras de Horácio em língua portuguesa, analisa-se como esse trabalho ocorreu a partir do século XVII, em especial pela comparação das versões de António Diniz da Cruz e Silva e Antonio Luiz de Seabra para a sátira 1.4, sendo este o ponto de partida para se entender a tradução como criação e crítica por uma definição de ritmo atrelada à poética vernácula.

PALAVRAS-CHAVE: Horácio; crítica; tradução.

Recebido em: 31/10/17

Aprovado em: 02/02/18

Introdução

Traduzir Horácio sempre foi um objetivo em Portugal, e o número de publicações feitas desde o século XVII, quando o primeiro volume de obras completas horacianas foi lançado em português, é uma confirmação disso. No entanto, é nítido que seus dois livros de *Sermões*, referidos tradicionalmente como *Sátiras*, tiveram um menor número de versões lusitanas. Considerando-se esse fator, torna-se mais instigante observar que a maior parte dessas traduções, sejam completas ou não, se deu no século XVIII e no início do século XIX, algo atestado também por

^a Doutorando em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). *E-mail*: danielfalkem@gmail.com.

Marcelino Menéndez Pelayo, em seu *Horacio en España* (1885, p. 247). Talvez esse aumento de interesse e de criação tradutória, não somente das sátiras, mas de toda a obra horaciana, seja reflexo do que representava o poeta venusino para os arcades.

A título de exemplo, vale lembrar que, no *Dicionário poético* (1765), de Francisco José Freire, de pseudônimo Cândido Lusitano, Horácio tem um verbete para si (1765, p. 375), marcado por adjetivos elogiosos e relacionado aos verbetes “Homero” e “Poeta”, tornando incontestável sua importância para o integrante da Arcádia Lusitana. Antes e depois dessa publicação, houve traduções das *Sátiras*, trabalhos que cabem bem na definição dada para sua criação literária no *Dicionário poético*: “o cantor venusino, que punira os torpes vícios com severa lira” e que “ao público expusera a imagem viva” (FREIRE, 1765, p. 375). É necessário, portanto, com base na interpretação presente no verbete supracitado, averiguarmos as causas e os efeitos da recepção horaciana no século XVIII, não só sobre a poética arcádica, mas também sobre o texto de Horácio, em especial nas *Sátiras*, objeto deste artigo.

As traduções das sátiras horacianas

Os levantamentos feitos por tradutores do poeta romano ou até por estudiosos apontam, a princípio, a existência de apenas quatro traduções completas dessa obra em português: o chamado *Entendimento literal*, de autoria indefinida (1639); a versão de Cândido Lusitano (de data desconhecida); a versão de Antonio Luiz de Seabra (1846), mais reeditada até hoje, inclusive no Brasil; e a versão de Manuel Ignácio Soares Lisboa (1834), brasileiro. Desses trabalhos, tivemos acesso apenas ao primeiro e ao terceiro; o segundo não tem registro digital em nenhum acervo, apesar da menção da parte de Menéndez Pelayo de que seus manuscritos estariam na Biblioteca Pública de Évora, e o quarto é citado por alguns críticos, porém sem que tenham tido acesso ao texto (BLAKE, 1900, p. 103; MENÉNDEZ PELAYO, 1885, p. 290). Percebe-se aí a dificuldade para verificar todas as traduções, advinda de textos desaparecidos ou de informações desencontradas.

Diante da poética lusófona, Horácio é, certamente, uma das principais referências anteriores em épocas distintas, ainda que tais relações não estejam bem documentadas e estudadas, apesar de tal necessidade já ter sido apontada por Américo da Costa Ramalho (1956, p. 141), por exemplo.¹ O pesquisador português também afirma que, além das traduções completas mencionadas, há outras ainda de sátiras em separado, pouco registradas, as quais merecem ser analisadas a fim de se estabelecer um estudo sobre o “horacianismo” em Portugal (RAMALHO, 1956, p. 142). Esse esforço foi, em parte, realizado por ele mesmo, em seu artigo de 1956, o qual segue a menção ao humanista português André Falcão de Resende por Menéndez Pelayo para analisar seu projeto tradutório para o poeta venusino. André Falcão se dedicou aos diferentes gêneros que Horácio praticou, inclusive ao traduzir a sátira IX do livro I, demonstrando-se, mais uma vez, o esforço interpretativo de portugueses voltado a esse poeta.

Para nosso trabalho, realizamos uma análise mais detida em duas traduções da sátira IV do livro I (doravante, apenas 1.4): a de Antonio Luiz de Seabra (1846, p. 25-32) e a de António Diniz da Cruz e Silva, de pseudônimo Elpino Nonacriense, um texto esparso presente em meio a outros em sua obra completa póstuma (1814, p. 65-73). Priorizamos em especial esses textos, levando outros a título de exemplo para estudo de práticas letradas. Observe-se que o nosso recorte é delimitado por uma produção que se inicia no século XVII e termina no começo do século XIX, sob a ascensão do Romantismo em Portugal. Lembramos também que, novamente segundo Menéndez Pelayo (1885, p. 287), a tradução de Seabra se iniciou em 1823, ou seja, num período de queda da produção poética arcádica.

Antes de lermos com cuidado as traduções da sátira 1.4, é preciso entender um pouco as razões pelas quais se lia e se traduzia não somente Horácio, mas também outros autores da Antiguidade em Portugal por volta do século XVIII, ou seja, voltarmos para suas práticas letradas, em comunidade, como no caso da Arcádia Lusitana e da Nova Arcádia.

¹ Acreditamos que Ramalho está correto em sua crítica, ainda válida, pelo fato de que há poucos trabalhos posteriores sobre a recepção horaciana. Além de Menéndez Pelayo, somente Francisco Achcar, em seu já reconhecido *Lírica e lugar-comum* (1994), propõe um estudo maior sobre a questão, apesar de não abranger a sátira, nosso objeto, nem apresentar um levantamento de traduções.

Tradução e práticas letradas em Portugal

A necessidade de se traduzir um texto de Horácio tantas vezes em pouco tempo nem sempre foi esclarecida por seus autores, à parte de algumas evidências das quais trataremos mais adiante. O fato é que, em tempos em que a educação portuguesa era restrita à elite e incluía, entre seus objetivos, o ensino da língua e da cultura latinas, essa necessidade devia ser distinta das razões pelas quais poderíamos verter o texto na atualidade. Certamente, o público leitor desse período histórico poderia acessar a poesia horaciana em sua língua de origem, o que nos leva a pensar que a questão da indisponibilidade em português não era um empecilho para quem quisesse conhecê-la. Contudo, dentro do movimento academicista, que dominou o cenário intelectual português e, por consequência, o colonial brasileiro, algumas práticas letradas começaram a ser adotadas com fins iluministas:

O início e a consolidação dos pensamentos iluministas em Portugal e, em seguida no Brasil, são a chave para a compreensão das mudanças de foco das academias, que passaram a se preocupar mais com a comprovação dos fatos, procurando estabelecer bases mais sólidas para suas produções. (SILVA, 2013, p. 47).

Nesse cenário, no século XVII, surgem as academias com objetivos literários, culturais e históricos, agremiações com estatutos rigorosos e objetivos coletivos, dentre as quais se destaca, mais tarde na história literária, a Arcádia Lusitana. O ofício tradutório aparece no meio academicista antes mesmo dos arcades, persistindo, porém, como atividade entre eles, em um esforço de “restauração”, como resume Jorge de La Serna:

Trata-se de restaurar o ‘bom gosto’, isto é, de acabar com os excessos a que havia chegado o barroco, de voltar à lição dos clássicos gregos e latinos, de reestabelecer a clareza e a economia na expressão literária, de evitar as efusões do sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão.

Por isso é que o arcadismo, longe de constituir-se em um discurso da evasão, respira um alto grau de sociabilidade, de comunicação, que luta por impor e fixar um novo código, se bem que constituído pelos preceitos inalterados do passado, em cujo centro sobressairia com maior luminosidade a mesma ideia absolutista e aristocratizante da literatura. (LA SERNA, 1995, p. 2-3).

Por esse intento de comunicação e sociabilidade restauradoras e transformadoras ao mesmo tempo, pode se figurar a tradução como recurso formativo, integrante de uma pesquisa para as já referidas “bases mais sólidas para suas produções”, constituídas justamente por “preceitos inalterados do passado”, ao menos idealmente. A tradução, é evidente, não se configura como mera transposição para o português desses preceitos com base nos textos antigos. Se as lermos não somente como criações, mas também como crítica, seguindo o pensamento de Haroldo de Campos (2013), poderíamos averiguar se havia a intenção de apresentar um novo Horácio, agora português e, inclusive, arcádico, ou seja, um modelo moral e criativo.

Ainda sobre a visão haroldiana de tradução, é pertinente destacar que talvez a levemos além de sua proposta inicial ao aplicá-la à recepção horaciana aqui estudada. Se considerarmos sua ideia da tradução de poesia como “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2013, p. 43), ela se torna fundamental para a compreensão daquela perspectiva da “lição dos clássicos gregos e latinos”, elemento imperioso da formação do *arcade*. Além dessa função individual, própria da constituição criativa do poeta, é necessário refletir, afinal de contas, sobre suas razões para disponibilizar sua versão ao público. Como academicistas, os *arcades*, nesse sentido, não poderiam deixar de promover seu pensamento, novamente reforçando o viés crítico da tradução:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só

se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre. (CAMPOS, 2013, p. 46, grifo do autor).

Seria, assim, inerente às práticas letradas do período, em especial dos academicistas, apresentar o texto artístico basilar de sua poética, de sua “estética da poesia” em um plano de fato metalinguístico, pelo qual Horácio traduzido seria também Horácio revisado e esmiuçado em busca de elementos que lhes fossem convenientes. Para a poética arcádica, sob os preceitos já mencionados, seria, em vista disso, fundamental realizar tal atividade a fim de se firmar como escola, seja para a Arcádia Lusitana, seja para a Nova Arcádia. Embora tal perspectiva nos pareça verossímil, restam problemas: por que, então, traduzir tantas vezes? E quais seriam, de fato, as diferenças entre as recriações propostas?

Para investigar o problema desde o início, voltemos à primeira tradução lusitana do poeta romano, ainda do século XVII. Seu título completo – e longo, à moda da época – é *Obras de Horacio, príncipe dos poetas latinos lyricos, com o entendimento literal, & construção portuguesa, ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nelas*, nomeada, com frequência, apenas *Entendimento literal*, cuja primeira edição é de 1639, com título ligeiramente diferente. O responsável por tal feito, como mencionamos, ainda é fonte de dúvidas, sendo talvez Francisco da Costa, seu primeiro impressor (MENÉNDEZ PELAYO, 1885, p. 244). Embora se prometa uma “construção portuguesa”, ou seja, autônoma em língua vernácula, é consenso que fica mais patente na leitura dessa versão o “entendimento literal”, obtido pelo intercalar entre versos latinos e portugueses na edição, sendo, na prática, versões palavra por palavra do latim para o português.

À parte dos problemas do *Entendimento literal*, é preciso nos determos por um momento no texto para entender como o ofício tradutório nele se exerce e quais são as possíveis consequências para a leitura da poesia horaciana. Vejam-se, por exemplo, os primeiros cinco versos da sátira 1.4, nosso objeto de análise. Lembremos que sua apresentação gráfica é bilíngue, porém confusa, fora da nossa disposição habitual de versos, de modo a ressaltar a dinâmica de tradução palavra a palavra, abrindo-se pelo texto latino, em itálico:

Eupolis Eupolis, *atque Cratinus & Cratino, Aristophanesque & Aristofanes Poetae* Poetas comicos, *Atque alij & outros virorum* varões, *quorum* dos quaes he *comaedia* a comedia *prisca* antiga, *notabant* reprehendião *cum multa libertate* com muita liberdade, *Si quis* se algũ *erat* era *dignus* digno *describi* de ser tachado, *quod* porque *foret* era *malus* mau, *aut* ou *fur* ladrão, *Quod &* porque era *moechus* adúltero, & deshonesto, *aut* ou *Sicarius* assassino, matador, *aut* ou *alioqui* de outro modo *Famosus* infame. (*sic*) (HORÁCIO, 1681, p. 191).

Se retirarmos a tradução dessa disposição, sem o texto latino, teríamos somente o seguinte texto: “Eupolis, & Cratino, & Aristofanes Poetas comicos, & outros varões, dos quaes he a comedia antiga, reprehendião com muita liberdade, se algũ era digno de ser tachado, porque era mau, ou ladrão, & porque era adúltero, & deshonesto, ou assassino, matador, ou de outro modo infame”.

Esse trabalho anônimo, já realizado durante o movimento academicista em Portugal, nitidamente privilegia o texto latino na publicação bilíngue, colocando-se sempre à frente da versão vernácula, como se fosse, na verdade, o que deveria ser de fato o objetivo no aprendizado do leitor, caso consideremos a tarefa formativa a que se outorgaram os academicistas. Observe-se também que, ao deslocarmos o texto português sob o pretexto de dar-lhe vida própria, ele parece perder sua funcionalidade, longe de ser a prometida “construção portuguesa”. As opções dadas para se verter “*sicarius*”, por exemplo, são redundantes, e a expansão de “*moechus*” para “adúltero, & deshonesto” aponta para o viés crítico do trabalho, que imputa ao adultério, necessariamente, a desonestidade.

Acreditamos que, por esse pequeno exemplo, pode ficar inequívoca a função educativa dessa publicação, que, é claro, não deixa de ser também uma interpretação da obra horaciana. A partir dessa ligeira análise, torna-se essencial a reflexão sobre como as traduções seguintes, da parte de António Diniz da Cruz e Silva e, depois, de Antonio Luiz de Seabra, dialogam e modificam a atividade tradutória para além de seus fins práticos, apresentando também trabalhos críticos que vertem Horácio e o aportuguesam a seu modo. Entretanto, é preciso, para adentrar esses textos, contemplar a necessidade da tradução poética nesse contexto.

Tradução poética e sátira à portuguesa

A criatividade da tradução, ou melhor, seu potencial criativo advém, a princípio, da materialidade da interpretação nela existente. Se pensarmos no nosso objeto, torna-se evidente também, de acordo com Henri Meschonnic (2010, p. 15 *et. seq.*), que, com a poética da tradução, há uma ética e uma política.

O caso das práticas letradas no século XVIII, sob o império dos arcades, é exemplar dessa multiplicidade funcional do ofício tradutório. A fim de apresentar a lição dos antigos, os portugueses à época deveriam, de modo plausível e verossímil, dar ao público os exemplos desse modelo. Sem nos delongarmos nas características da educação portuguesa setecentista, sob as reformas do Marquês de Pombal, gostaríamos de recordar o fato de que o latim e sua cultura eram conhecidos dos letrados, que, nesse período, faziam parte da classe dominante, a única a qual era oferecida a possibilidade de uma educação formal. Novamente, a pergunta: por que, então, traduzir do latim? Uma resposta possível seria: para ir além da transposição linguística e, enfim, apresentar um Horácio vernáculo, coerente do ponto de vista poético, ético e político.

A fim de ressaltar a poesia na sátira horaciana, e não somente uma lição moralista, evidente em títulos como *Horácio em português para uso de estudantes* ou ainda *Horácio para uso e instrução da mocidade portuguesa*, correntes à época (MENÉNDEZ PELAYO, 1885, p. 243; 256), a tradução poética se torna, por consequência, um meio para os arcades exercerem seu viés crítico sobre o traduzido, de modo a utilizá-lo como exemplo e argumento de suas orientações estéticas, enfim, como “realização máxima do discurso e da oralidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 16). Nesse sentido, ainda seguindo o pensamento de Meschonnic, torna-se claro que os arcades procuraram explorar, na medida do possível, o fato de que traduzir é interpretar. É fundamental interpretar e fazer ser interpretado de um modo coerente com as ideias. Com isso em mente, faz-se compreensível a iniciativa de António Diniz da Cruz e Silva, o Elpino Nonacriense, assim verter os mesmos cinco versos iniciais da Sátira 1.4:

Eupolis, Aristophanes, Cratino,
E os mais Autores da Comédia antiga,
Se alguém digno de nota na Cidade,
Por adult'ro, ladrão, por homicida,
Ou famoso por outro vício havia,
Com muita liberdade o diffamavão. [...] (sic) (SILVA, 1814, p. 65).

Poderíamos dizer que o feito é idêntico: assim como o autor anônimo do século XVII, Elpino Nonacriense nos ofereceu um Horácio em “língua vulgar”, enfim, a mera repetição de um ato. Não obstante, se partimos da ideia de criação e também de crítica, esse segundo resultado em português, evidentemente, adquire feições próprias que justificam sua execução, afinal o ato tradutório preserva sua singularidade.

Em relação ao *Entendimento literal*, uma primeira diferença é notável: há a comum disposição gráfica dos versos e também uma metrificação, no caso, em decassílabos. Antes, a escolha do verso provavelmente se deu devido ao fato de sátiras terem sido compostas ou traduzidas em decassílabos na França, na Itália e até mesmo em Portugal (por exemplo, Bocage), além de que *Os Lusíadas* também seguiam esse metro – lembrando que, em latim, a poesia épica é escrita em hexâmetro datílico, assim como a sátira. Outra distinção é no número de versos: enquanto Horácio escreve 143 versos, Elpino Nonacriense o faz em muito mais versos, 231. Nota-se também que não houve uma aparente motivação para recriar o ritmo de sílabas longas e breves, característico da poética romana. De todo modo, persiste o esforço criativo de apresentar um Horácio de fato poético.

Antes de prosseguir com a análise, é pertinente, para se pensar a tradução poética, retomar a reflexão de Meschonnic, em *Critique du rythme* (1982), sobre o ritmo como crítica do sentido, ou seja, participante da produção de sentido no poema, e não apenas ornamento, um não signo:

A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition,

configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours.³ (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

Com base nesse raciocínio desencadeado pela teoria de Benveniste, torna-se inevitável encarar o ritmo como parte elementar de um poema e, por consequência, de sua tradução. Agir sobre ele como tradutor é também participar da organização do sentido do texto poético, incluindo-o como elemento para criação e crítica. Tal poder do ritmo nas mãos do tradutor é reforçado pela seguinte declaração a respeito do sujeito do discurso: “Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage”⁴ (MESCHONNIC, 1982, p. 71).

O tradutor como criador e crítico do discurso é também, portanto, um sujeito que produz sentido e está na linguagem. Dessa forma, realizar uma tradução poética, ou seja, que busque ressaltar na criação os aspectos propriamente poéticos de um texto literário era uma meta à vista de Elpino Nonacriense, ao contrário do autor anônimo do *Entendimento literal*. Essa diferença, que pode parecer banal, é fundamental se retomarmos o papel da tradução perante as práticas letradas academicistas, oferecendo-nos um Horácio de fato poético e autônomo, cuja leitura em língua vernácula pode ser realizada sem que seja um mero auxílio para acessar o texto latino. Ainda sob os preceitos arcádicos, poderíamos dizer que o poeta português buscou

³ “A partir de Benveniste, o ritmo não pode mais ser uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um todo. Se o ritmo está na linguagem, no discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido de seu discurso. O ritmo é organização do sentido no discurso” (tradução nossa).

⁴ “Se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito em seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é, portanto, uma teoria do sujeito na linguagem” (tradução nossa).

nos apresentar, enfim, uma “base sólida” para “comprovação dos fatos”, isto é, para se valorizar a sátira horaciana e buscar nela fundamentos para sua própria poética, agindo, com efeito, como sujeito no discurso.

Como consequência também dessa reflexão, podem-se compreender as motivações para se retraduzir o poeta romano em português, afinal:

[...] traduzir é, em geral, retraduzir: as grandes obras exigem uma constante retradução que acompanhe suas constantes reinterpretações críticas, porque elas não permanecem idênticas no tempo, mas tornam-se outras diante da leitura e da política de cada contexto. A tradução poética tem, por isso, o dever de renovar a sensibilidade do leitor. (FLORES, 2014, p. 156).

A retradução, sob essa perspectiva, marca uma distância da visão de Elpino Nonacriense e também de seus contemporâneos árcades em relação não somente ao *Entendimento literal*, mas também a outras traduções em outras línguas e interpretações que a antecedem. Por esses poucos versos da segunda versão portuguesa da Sátira 1.4, se comparados com aqueles da primeira, já ficam explícitas a ativez projetada sobre os antigos (“Autores da Comédia antiga”, em maiúsculas) e a projeção da moral cristã sobre as características da figura difamada pelos comediógrafos (“famoso por outro vício”, em oposição a uma possível virtude). Tais aspectos são recorrentes nos versos seguintes:

[...] Este foi de Lucilio todo o forte
Estes seguio, mudando unicamente
Os numeros e os pés: elle por certo
He jovial, agudo e penetrante,
Porém nos versos duro: nesta parte
Pecou em demasia. Muitas vezes,
Sem de hum pé se mover, duzentos Versos,
Como cousa estupenda, elle dictava:
E correndo enlodado, muitas cousas
Nelle acharás, que aproveitar tu possas,

Palreiro, e de soffrer o duro peso
De escrever incapaz; bem se entende
Que sobre escrever muito nada digo. [...] (*sic*) (SILVA, 1814,
p. 66).

Com a leitura desses versos, que ocasionalmente incluem até mesmo rimas, vê-se com mais nitidez que a escolha do *árcade* dessa sátira para tradução convém para os objetivos de sua escola. Afora o tema metaliterário, não restrito a essa composição horaciana, é perceptível o ensaio de veiculação de um gênero literário, a sátira, recuperada sob essa forma, no contexto lusitano, justamente no século XVIII. Sobre Elpino Nonacriense, é relevante destacar sua importância na prática da poesia encomiástica, tão afim da poética arcádica, mas que foi esquecida diante da ascensão do humor e da paródia na literatura do século XIX, razão pela qual seu poema herói-cômico, *O hissope*, teve mais reedições nesse período (TEIXEIRA, 1999, p. 345-347).

A sátira, assim, criava raízes na tradição lusitana, e a tradução da sátira 1.4, com certeza, teve papel na promoção de seus ideais poéticos. Lucílio, um dos primeiros representantes do gênero na Roma antiga, é o responsável por sua criação a partir da Comédia Velha, segundo o poema horaciano, sendo “jovial, agudo e penetrante”, numa interpretação que traz o vocábulo “*facetus*” para além da noção de jovialidade e elegância e, ironicamente, próximo da ideia de agudeza da poesia barroca do século XVII. Apesar dessas facetas, ele era “nos versos duro” e “pecou em demasia”, ressaltando-se logo um aspecto rítmico associado, mais uma vez, a um traço religioso, o pecado. Note-se que a pontuação que o tradutor aqui pratica sugere esse raciocínio, retirando uma possível ligação com a ideia seguinte, da proficiência da produção luciliana, uma “*cousa estupenda*”. A interpretação que resta é, desse modo, que o poeta pode ser uma referência ao “palreiro”, sem a ironia que pode ser percebida no texto latino. Caso pensemos justamente nas diferenças entre os dois satiristas romanos, veremos que há uma tendência pela qual:

Horácio prefere, em algumas circunstâncias, censurar, por meio da sátira, não uma pessoa determinada, portadora de um certo defeito, mas o defeito, em si, em sua universalidade e generalidade. Desaparece, dessa forma, o tom agressivo e indignado que foi uma das tônicas da sátira de Lucílio, cedendo lugar a um linguajar menos inflamado e retórico, que consegue atenuar o próprio ridículo das coisas. (CARDOSO, 2011, p. 94).

Talvez, isso faça com que o “próprio ridículo das coisas”, convencionalmente visto em Horácio de forma distinta de Lucílio, desapareça um pouco em nome da exaltação do gênero. A título de comparação, é válido trazer à roda outra tradução para a sátira 1.4, da parte de Antonio Luiz de Seabra (1846), este não árcade, ainda que tenha feito a versão quando jovem, em 1823, num período de transição entre o Arcadismo e o Romantismo, inclusive mostrando-se, por vezes, leitor resistente de *Cândido Lusitano* (SILVA, 1858, p. 192). Considerando-se a declaração supracitada de Ivan Teixeira sobre a valorização do humor na literatura oitocentista (1999, p. 345-347), torna-se compreensível a iniciativa de Seabra de se aproximar tanto das sátiras quanto das epístolas horácianas. Na “Advertência” que abre sua publicação, delonga-se nas razões e no contexto de seu trabalho tradutório, sem deixar de alertar sobre possíveis defeitos quanto a questões métricas e rítmicas: “se a metrificação às vezes vai desleixada, se alguns passos podiam ser melhorados; ficará com tudo alguma cousa que talvez não desagrade” (SEABRA in HORÁCIO, 1846, p. x).

Sobre a possibilidade de dispor o texto latino ao lado da versão vernácula, afirma tê-la descartado para evitar que o livro se avolumasse, justificando-se com a seguinte pergunta: “demais, quem não possui um Horácio?” (SEABRA in HORÁCIO, 1846, p. xi), corroborando-se, assim, nossa afirmação de que à época, mesmo com a decadência do movimento academicista, a necessidade de se traduzi-lo surgia muito menos da falta de acesso pelo latim do que por exercício crítico e criativo. Quanto à criatividade que sua tarefa pressupunha, ainda apresenta a seguinte confissão:

Devemos com tudo confessar, que Horácio, nesta parte de suas obras, não se extrema muitas vezes da prosa senão pela medida do hexametro latino, como elle mesmo reconhece; e que julgámos necessário apresentar as suas ideas em termos, e frases, um pouco mais elevadas, se bem que não diversas na essência, e como nos pareceo que elle teria feito, se escrevesse hoje em nossa lingua, e metro. (*sic*) (SEABRA in HORÁCIO, 1846, p. xiii).

Essa consideração aponta mais uma vez para a consciência do tradutor como sujeito do discurso, que estabelece uma relação com o outro, Horácio, e sobre ele projeta preocupações do “hoje”, de sua época, razão pela qual se pretende aproximar do hexâmetro latino, o que faz por meio do decassílabo, porém em “frases um pouco mais elevadas” segundo os padrões de seu tempo. O dito prosaísmo da discursividade horaciana, ao menos das *Sátiras*, é assim obliterado em nome de uma adequação que deixa declarada a necessidade de retraduzi-lo, ou seja, torná-lo apreensível em sua sensibilidade para os leitores daquele século. Dito isso, procuremos, finalmente, nos deter nos mesmos versos, agora na versão de Seabra:

Eupolis, Aristophanes, Cratino,
E os mais poetas da comedia antiga.
Se alguém lhes merecia ser descripto,
Como ladrão, malevolo, assassino,
Adultero, ou por outra causa infame,
Com ampla liberdade o malsinavão.
Apos elles, variando o metro apenas,
A mesma propensão Lucilio teve;
Faceto, de sagaz e fino olfato,
Duro no versejar, (força é dize-lo)
Muita vez, como insigne maravilha,
Duzentos versos sobre um pé dictava.
Cousas na lutulenta enchente havia
De se extrahirem dignas; mas palreiro

Á lida de escrever tédio tomava,
Digo de escrever bem, que o muito é nada. [...] (*sic*)
(HORÁCIO, 1846, p. 25-26).

De fato, é notória a tentativa de se apresentar outro Horácio. De novo, há a escolha pelo decassílabo e a falta do paralelismo dos versos em relação à versão latina, pois a versão de Seabra tem 195 versos (em relação aos 143 de Horácio). Ela é, assim, mais concisa que a versão arcádica, fato que buscamos demonstrar pelas passagens citadas anteriormente. A título de exemplo, até traduzir o verso 13 de Horácio (“scribendi recte: nam ut multum, nil moror [...]”), Elpino Nonacriense recria 19 versos, enquanto Seabra o faz com 16.

Percebe-se, nessa tradução, também a fuga das rimas ensaiadas na versão propriamente arcádica, que poderiam ter sido aqui retomadas, em acordo com a intenção de elevar o poeta romano para além do prosaísmo, segundo a advertência. Com certeza, essa dita elevação é mais explorada pelo léxico, por um registro linguístico mais restrito, notável se compararmos os versos de ambos os tradutores. Longe da altivez dos antigos almejada por Elpino Nonacriense, aqui se observa uma ironia presente na representação de Lucílio, desvalorizando-se a escrita em excesso e a “lutulenta enchente” que, por vezes, escondia maravilhas. Além disso, também não se conota um subtexto religioso, envolto em noções de vício e pecado condenadas pela comédia e pela sátira, de acordo com a outra versão. Todas essas razões facilitam a leitura no século que se dirigia ao pleno Romantismo, distantes dos parâmetros academicistas, o que fez com que Menéndez Pelayo atribuisse a Seabra uma “excelente tradução” das *Sátiras*, destaque na produção portuguesa até então (MENÉNDEZ PELAYO, 1885, p. 290).

Apontamos, enfim, alguns aspectos possíveis para uma análise comparativa: na primeira tradução, projeta-se um Horácio altivo, menos irônico e quase digno de cristandade, rimado quando fosse possível, muito próprio da moral desejada para a época; enquanto, na segunda tradução, a ironia horaciana está presente, porém o léxico é mais rebuscado, sem rimas, longe do prosaísmo da sátira que a primeira tradução prefigura e que mesmo Seabra vê no poeta venusiano.

Considerações finais

Diante da maior atenção dada a Horácio, às suas *Sátiras*, a partir dos séculos XVII e XVIII, associada ao movimento academicista, em especial aos árcades, o esforço tradutório se configurou de maneira a contemplar com maior evidência os aspectos criativo e crítico da tradução, vistos sob a perspectiva de Haroldo de Campos, sem, no entanto, deixar de lado questões de ritmo e métrica. Por essa perspectiva, observa-se como António Diniz da Cruz e Silva em sua tradução, em oposição ao *Entendimento literal*, se preocupa em construir uma tradução poética da sátira 1.4 que fosse digna de seu tempo e de suas ideias, dentro dos parâmetros formativos previstos pelos árcades. Evidencia-se, assim, partindo-se de Henri Meschonnic, sua posição declarada como sujeito do discurso poético de que se apropria como tradutor. Seguindo-se a essa iniciativa, que abre o caminho para um novo entendimento da sátira mencionada, Antonio Luiz de Seabra, também português, se envereda pelas *Sátiras* em sua totalidade, declarando sua intenção de transpô-las para seu espaço e seu tempo, enfim, sua língua, criando-se mais um Horácio satírico de tantos ainda possíveis.

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura; 4)
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. 6 v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*: comentário e tradução poética. 414 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FREIRE, Francisco José. *Diccionario poético, para uso dos que principiam a exercitarse na Poesia Portuguesa*. T. 1. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1765.

HORACE. *Satires, epistles and ars poetica*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1942. (The Loeb Classical Library)

HORÁCIO. *Obras de Horacio, príncipe dos poetas latinos lyricos, com o entendimento literal, & construção portuguesa, ornadas de hum index copioso das historias, & fabulas conteudas nelas*. 2ª. ed. Lisboa: Miguel Manescal, 1681.

_____. *Satyras e epístolas*. Tradução de Antonio Luiz de Seabra. T. 1. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1846.

LA SERNA, Jorge Antonio Rueda de. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Horacio en España*. v. 1. 2ª. ed. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1885.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fene-rich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMALHO, Américo da Costa. Menéndez Pelayo e André Falcão de Resende. *Humanitas*, 7-8: 141-147, Coimbra, 1955-1956.

SILVA, António Diniz da Cruz e. *Poesias de António Diniz da Cruz e Silva*. T. IV. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1814.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. T. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

SILVA, Marcela Verônica da. *O poema "Vila Rica" e seu fundamento histórico: engenho do poeta e arte do letrado*. 255 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2013.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FOR A PORTUGUESE HORACE: TWO TRANSLATIONS OF SATIRE 1.4

ABSTRACT

After a survey on the translations of Horace's satires into Portuguese, an analysis is done on how this work has happened since the 17th century, especially by a comparison between the versions of António Diniz da Cruz e Silva and Antonio Luiz de Seabra for satire 1.4, considering it as a beginning to understand translation as creation and criticism by a definition of rhythm related to vernacular poetics.

KEYWORDS: Horace; criticism; translation.