

METAMORFOSES DE OVÍDIO, UMA TRADUÇÃO POÉTICA

Metamorphoses by Ovid, a poetic translation

ROBERT DE BROSE 

Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.
Fortaleza, CE, Brasil.

E-mail: robert.de.brose@ufc.br

EDITOR-CHEFE:

Rachel Esteves Lima

EDITORES EXECUTIVOS:

Anderson Bastos Martins

Cássia Lopes

Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 08.03.2024

ACEITO: 30.05.2024

COMO CITAR:

BROSE, Robert de.
Metamorfoses de Ovídio,
uma tradução poética.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20240930
2024. doi: [https://doi.org/
10.1590/2596-304x20242
6e20240930](https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240930)

<http://www.scielo.br/rbhc>
<https://revista.abralic.org.br>

A tradução¹ de Rodrigo Tadeu Gonçalves das *Metamorfoses* de Ovídio foi publicada em 2023 pela editora Penguin-Companhia das Letras na sua famosa e bem-sucedida coleção *Clássicos* (*Penguin Classics*, originalmente), inaugurada em 1945 com a publicação da *Odisséia* por E. V. Rieu, que viria a assumir a direção dessa coleção nos seus primeiros anos. O formato atual da coleção é idêntico àquele da publicada no Reino Unido: capa e contracapa em preto, uma ilustração alusiva ao conteúdo da tradução e uma fita branca que traz o nome e o logo da Penguin-Companhia, separando a ilustração da parte inferior da capa, onde está o nome da coleção, o nome do autor e o título da obra.

O nome do tradutor, infelizmente, não aparece na capa, mas sim na folha de rosto, na qual temos uma breve nota biográfica do autor e, em seguida, do tradutor. No caso da ilustração da tradução em português, causou certa espécie nas mídias sociais, quando do anúncio da edição, a escolha da figura da capa (Figura 1): o rochedo da obra *La Voix Active* (1951), de René Magritte, cujo significado e relação com o conteúdo do livro permanece tão misterioso quanto a própria pintura. No que tange às duas traduções publicadas em inglês, por exemplo, a primeira, de 2007, de Mary A. Innes, traz na capa o *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio, e a segunda, de David Raeburn, de 2014, a escultura *Apolo e Dafne* (1622-1625), de Bernini, consoante à política editorial da Penguin UK de produzir capas com ilustrações ligadas ao tema da obra traduzida. Concordo com a

* Resenha de: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução do latim, introdução, notas e glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023. 464 p. (Coleção Penguin Clássicos).

1 Gostaria de agradecer as sugestões, observações e correções propostas pelos dois pareceristas anônimos da Revista Brasileira de Literatura Comparada. Gostaria de agradecer também ao Rafael Brunhara (UFRGS) por me chamar atenção para esta tradução em uma postagem sua do Facebook, onde, com suas provocações, sempre nos propõe questões instigantes sobre tradução dos Clássicos.

observação de um dos pareceristas a esta resenha de que a escolha parece fazer referência às pedras com as quais Deucalião e Pirra povoam a terra após o Dilúvio, mas ressalto que o apelo ao leitor, nesse caso, depende do conhecimento prévio do mito (aliás, pouco conhecido), o que dificulta o estabelecimento do nexu entre a capa e o conteúdo da obra. Isso não acontece nos outros exemplos citados, com suas referências mais óbvias a mitos mais populares.

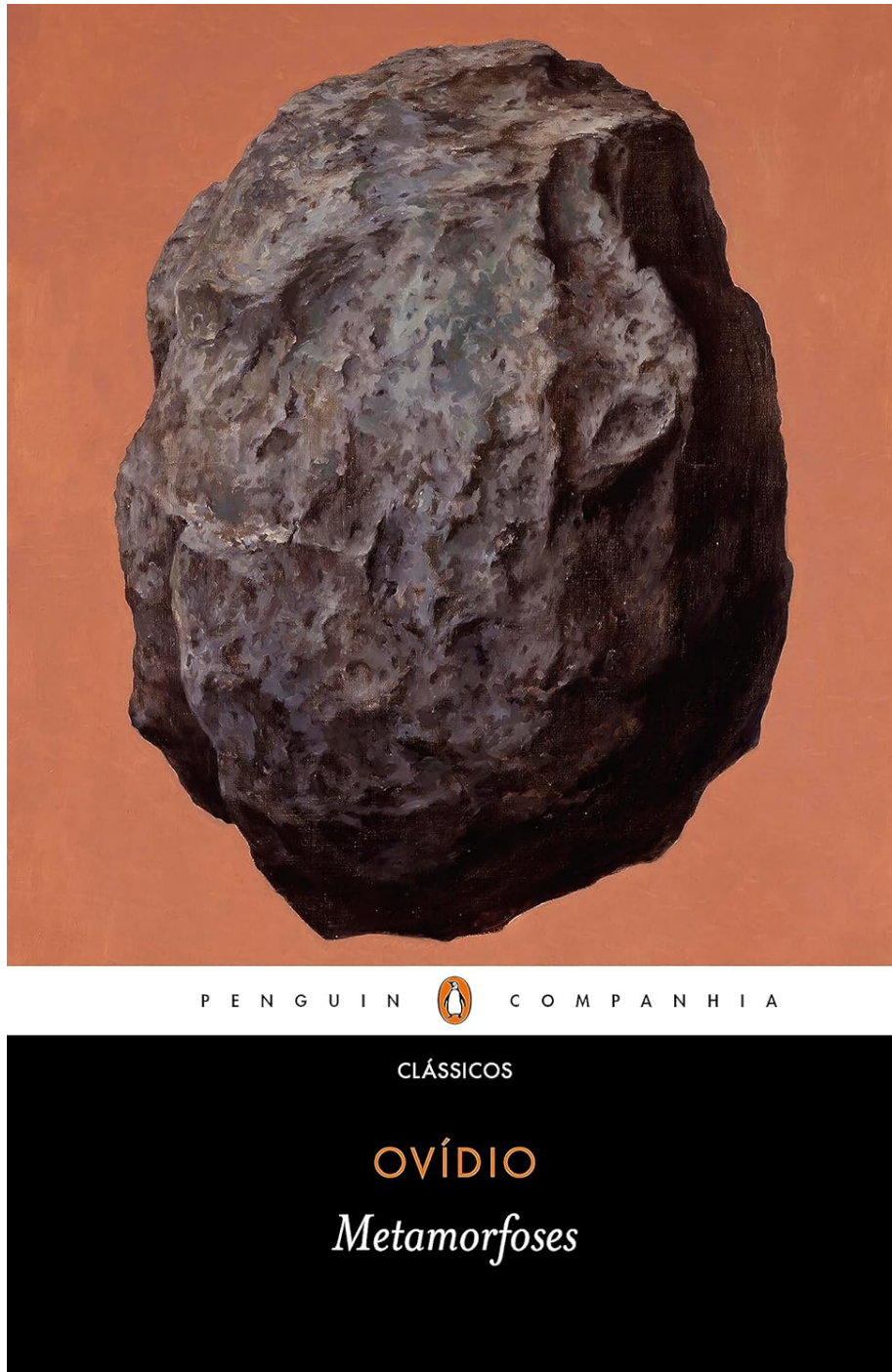


Figura 1. Capa de OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

A tipografia do texto é em fonte Sabon, bastante agradável e legível, mas o livro é impresso em papel pólen natural da Suzano (não há informações sobre a gramatura no colofão), inferior ao do pólen soft, utilizado em algumas publicações anteriores, e, dependendo da caneta usada para fazer anotações, essas podem vazar para a página oposta. A capa é em cartão (também sem informações sobre a gramatura), sobre o qual foi aplicada uma película plástica com os elementos gráficos do livro. À época da redação desta resenha, essa película já começara a se descolar da contracapa do meu exemplar devido ao manuseio. Não é, obviamente, um livro feito para durar, e nem é essa a proposta editorial dessa coleção.

Por isso mesmo é que chama a atenção o preço da tradução estar entre R\$ 79,90 no site da Companhia das Letras e R\$ 63,92 no da Amazon, bastante salgado para a editora (e agora marca) *Penguin*, que surgiu com o objetivo de produzir livros encadernados a preços populares e cuja coleção de *Clássicos* pretendia popularizar esses textos para um público mais amplo, que não teria acesso a edições em capa dura. A bem da verdade, as traduções em inglês ainda continuam bastante acessíveis. Aquela última da Raeburn sai por £ 9.99 no site da Penguin UK (desde 2013, a editora foi adquirida pelo grupo americano Random House, tornando-se a Penguin Random House, que, por sua vez, assumiu o controle acionário da Companhia das Letras em 2018). Para se comparar a discrepância, basta pensar que o salário-mínimo por hora no Reino Unido é de £ 10,42, ao passo que no Brasil é de R\$ 5,88, ou seja, para pagar o livro uma pessoa no Reino Unido precisaria trabalhar *menos* de uma hora, ao passo que no Brasil teria que trabalhar 13,5 horas; um pouco mais que um dia e meio de trabalho. Como se pode perceber, a leitura, no Brasil, ainda é uma atividade limitada às elites e dificilmente popularizar-se-á o acesso aos clássicos, antigos ou modernos, com traduções nesses preços.

Nesse caso, é realmente uma pena, pois a tradução de Gonçalves merece ser lida por muito mais pessoas do que aquelas que poderão comprar seu livro, dada sua qualidade, sua poeticidade e seu acúmen filológico, características já discerníveis na sua tradução de 2022 do *Sobre a natureza das coisas*, de Lucrécio, publicada pela editora Autêntica numa bela e bem cuidada edição bilíngue impressa em papel de alta qualidade, *off-white* de 80g/m². A tradução das *Metamorfoses* publicada pela Penguin-Companhia, por outro lado, não é bilíngue, mas é acompanhada de uma breve introdução de 23 páginas, de algumas notas e de um glossário de nomes que nos ajuda a navegar pelo labirinto de histórias, personagens e genealogias que compõe o rico mosaico da obra ovidiana. No que se segue, tentarei comentar cada um desses elementos e dar uma ideia para o leitor desta resenha sobre o que esperar da tradução, bem como apontar, na segunda parte, alguns pequenos detalhes que podem ser melhorados ou corrigidos numa eventual segunda edição.

Na “Introdução”, Gonçalves nos apresenta um panorama da vida e obra do poeta, da estrutura das *Metamorfoses* e seus principais temas, detendo-se brevemente para analisar aquele da redenção através da transformação. As notas à tradução são bastante esparsas e sua ausência num texto difícil e intricado, mesmo para um classicista, deverá ser sentida com ainda maior agudez pelo leitor comum. Não tenho pudores em dizer que, em alguns momentos, vi-me obrigado a recorrer à Wikipedia em inglês (nossa versão em português ainda é, infelizmente, bastante ruim) para esclarecer algumas referências um tanto arcanas do poema, o que, afortunadamente, podemos fazer hoje em dia rapidamente e sem maiores complicações em nossos *smartphones*. Para algumas pessoas, no entanto, talvez isso possa representar uma distração ou, até mesmo, desencorajar a continuação da leitura. É bem verdade que, batendo a

marca de 427 páginas, é possível que tenha restado pouco espaço para notas, que poderiam aumentar significativamente o tamanho (e o custo) do livro. Há aqui um balanço difícil de ser obtido, mas de modo geral, acredito que uma tradução voltada para um público leigo precise de uma introdução e notas um pouco mais numerosas do que as ofertadas nessa publicação.

Com relação ao projeto tradutório de Gonçalves, que é a parte que me interessa mais (e acredito que também ao leitor, que precisa escolher entre uma tradução e outra), não temos uma grande reflexão teórica sobre o seu processo tradutório, o que, infelizmente, é mais uma norma do que a exceção em traduções dos clássicos greco-latinos, e não apenas no Brasil. Na verdade, as cinco páginas que Gonçalves dedica a nos explicar como transpôs o hexâmetro dactílico latino para o português – um ponto que, muito embora de extrema complexidade, sempre atrai a atenção dos leitores de uma maneira quase fetichista – estão, ainda assim, bem acima da média do que vemos em outras traduções, e isso já é algo a ser comemorado. Como sei que o tradutor não apenas se interessa mas também promove em sua produção acadêmica uma discussão rica e profícua da tradução dos clássicos (no caso específico da sua tradução das *Metamorfoses*, ver, por exemplo, Gonçalves, 2023; 2022a; 2022b), acredito que o pequeno espaço aqui dedicado a essa questão tenha sofrido de uma limitação imposta pela política editorial da Penguin-Companhia, muito embora a tradução da *Ilíada* e da *Odisseia* de Frederico Lourenço, por exemplo, conte com mais de 100 páginas de introdução àqueles poemas. Nem todos nós, no entanto, podemos ser autores-celebridades em posição de fazer demandas às editoras, sobretudo às grandes.

Mas para retornar à questão da tradução do hexâmetro ovidiano, Gonçalves deixa claro na introdução (p. 23 e ss.) que sua intenção é apresentar uma tradução poética que emule o ritmo do hexâmetro dactílico latino em português. Esse, como o próprio nome diz, era um metro composto por uma sequência de 6 dátilos (– ∪ ∪), sendo o último reduzido a um espondeu (– –) devido à eliminação da segunda breve (catálexis) e ao alongamento compensatório da primeira. Ocorre que, como o próprio tradutor nos explica, e como venho argumentando extensamente desde Brose (2015), não é possível reproduzir na nossa língua o ritmo quantitativo do hexâmetro dactílico greco-latino, pois nosso sistema métrico está baseado numa oposição entre sílabas fortes e fracas, ao passo que o do latim está numa oposição entre sílabas longas e curtas. Esse simples fato deveria nos desencorajar de usar a mesma nomenclatura métrica para sistemas tão diferentes. No entanto, já é uma tradição antiquíssima e consolidada na poética ocidental aquela de se entender os metros vernáculos por analogia com os metros clássicos. Além do mais, na ausência de uma nomenclatura moderna mais precisa para grupos rítmicos dentro de diferentes tipos de versos, não resta muita escolha a quem quiser descrever mais precisamente seu fazer poético. Um estudo e uma nova proposição de nomenclatura para a nossa poética vernácula, no entanto, seria uma contribuição mais do que desejável.

Parece-me importante, apesar disso, não forçar essa analogia entre os nomes dos metros clássicos e vernáculos para além dessa utilidade prática, isto é, de nos permitir falar de métricas essencialmente diferentes – uma musical e/ou recitativa; a outra, literária –, obrigando a última a se adequar artificialmente às demandas da primeira, afinal de contas, uma tradução para a performance oral, como era o caso da poesia latina, tem objetivos e métodos diferentes dos de uma conceitualmente literária, isto é, pensada para a leitura silenciosa. Ainda que Gonçalves normalmente produza traduções/adaptações para performance oral, dificilmente um leitor interessado em ler as *Metamorfoses* em tradução e no formato de livro irá aplicar os seus princípios de elocução muito particulares e pertinentes àquele tipo de execução (ver, por exemplo, p. 26) em sua leitura, provavelmente silenciosa e solitária, do poema.

Dessa forma, acredito que, ao invés de falar de uma “emulação” do hexâmetro dactílico, seria mais adequado falarmos de uma “simulação” do ritmo desse metro no vernáculo. Esse caminho, como o tradutor também esclarece (p. 25), foi explorado pela primeira vez por Carlos Alberto Nunes em suas traduções dos poemas homéricos, nos quais ele propõe um verso de 16 sílabas com acentos fixos nas sílabas 1, 4, 7, 10, 13 e 16, a fim de fazer coincidir cada longa (–) do hexâmetro com uma tônica (F) no português, e cada breve (∪) com duas átonas (f), de modo que um dátilo em português seria F-f-f, como no perfil acentual da palavra “último”, ou na junção de palavras átonas e tônicas, como na frase “já perce(beu)” (F-f-f(-F)). Essa solução, que é obviamente “imitativa” – *nachbildend*, no sentido que Schleiermacher (2010, p. 55 s.) dá à palavra –, se aplicada à risca, produz um ritmo monótono que, por vezes, também força a dicção homérica a se parecer, em português, àquela do Mestre Yoda de *Star Wars*, com todo respeito à tradução de Nunes, da qual, apesar de tudo, eu gosto bastante. Uma tal monotonia, porém, não poderia estar mais longe da cadência do hexâmetro grego, que aparece em Homero em até 32 formas possíveis, como quer que se arranjam as permutações entre dátilos e espondeus, já que, como disse, as duas curtas da segunda sede de cada pé podiam se contrair em uma longa, ou seja – $|\cup \approx -|$.

Gonçalves, que se inspira em Carlos Alberto Nunes, propõe, no entanto, uma solução mais flexível de hexâmetro vernáculo do que a daquela do tradutor, provavelmente informado por suas experiências performáticas com o hexâmetro. No verso frequentemente hexassílabo em português, em que escolhe verter o hexâmetro ovidiano, ele propõe que pés de três sílabas possam se alternar com pés de duas sílabas, o que confere maior diversidade e beleza aos seus versos traduzidos, mas por isso mesmo desautoriza o uso de termos como “emulação” na tradução. Isso porque, ao passo que no hexâmetro greco-latino a substituição de pés trissílabos por dissílabos não altera a proporção de tempos entre a longa e as curtas (– $|\cup\cup = 2:2$), em português essa proporção precisa ser obrigatoriamente quebrada, já que pés trissílabos podem facilmente ser substituídos, em português, por palavras de perfil acentual $\acute{x}xx$, $x\acute{x}$, ou até $xxx\acute{x}$, mas obviamente não temos palavras dissílabas de perfil acentual $\acute{x}\acute{x}$, ainda que, em menor escala, esse ritmo possa ser obtido na fronteira entre palavras, por exemplo numa sequência *monossílaboônico + oxítona* (e vice-versa) ou *monossílaboônico + proparoxítona*. Dessa forma, sua proposta equivale, na prática, a substituir pés pares, como são o dátilo e o espondeu, por outros ímpares, como o troqueu (– $|\cup$, 2:1), o jambo ($\cup|$ –, 1:2) e o peã (– $\cup|\cup$, 3:2), mas algumas vezes também por outros pares, como o anapesto ($\cup\cup|$ –). Como o próprio Gonçalves diz, isso lhe permitiria, em geral, manter seis acentos principais por verso, com uma ou duas sílabas fracas entre eles (na verdade, ele admite até três e, algumas vezes, quatro), preservando a cadência dactílica e as cesuras, ou pausas internas, do verso latino. Sua solução é, de maneira geral, bastante exitosa por se aproximar mais de uma tendência histórica da versificação da língua portuguesa, que é a de privilegiar sequências jâmbicas no verso, algo natural na medida em que 62% das palavras do nosso léxico têm perfil paroxítono, ou seja, f-F-f; ao passo que as proparoxítonas, de perfil F-f-f, representam 25%, e as oxítonas, f-f-F, apenas 12% (Viaro; Guimarães Filho, 2007).

Muito embora eu discorde de sua proposta de acentuação, marcada com negritos, e colocação de cesuras exemplificada na página 26 (por vários motivos que não caberia discutir aqui e que não são importantes para essa resenha), é preciso que se diga desde já que o resultado a que chega na sua tradução nos oferece um hexâmetro português com *andamento* dactílico, geralmente na cadência, em geral muito marcante e agradável de se ler, sem cair no tom monótono do holodátilo de Carlos Alberto Nunes.

A sua linguagem elevada, em alguns momentos até mesmo preciosista, e sintaxe complexa não fazem concessões a um leitor preguiçoso ou desacostumado a ler poesia. De fato, muitas vezes, precisei voltar no texto para reler alguns trechos a fim de poder compreender o sentido do que estava escrito. Algo, aliás, que qualquer um que leia o latim de Ovídio certamente precisará fazer também.

É importante salientar, no entanto, que, para mim, tudo isso é uma qualidade de sua tradução, e não um defeito. Acredito que o leitor ganhe muito mais nessas releituras na medida em que essas dificuldades e estranhezas nos obrigam a uma pausa necessária para uma reflexão mais profunda acerca dos sentidos do texto e para uma consideração mais atenta de sua relação com a forma, um exercício que todo leitor de poesia não só precisa fazer, como também o faz, ao menos se gosta de poesia, com prazer. Por tudo isso, digo desde já que essa não é uma tradução para se ler apressadamente, apenas para se inteirar da estorinha de cada uma das metamorfoses relatadas pelo poeta, e os que nela isso buscarem sairão frustrados.

A fim de que o dito até aqui não fique sem exemplificação, escolhi a passagem em que Gonçalves traduz a tática caminhada de Orfeu trazendo Eurídice do mundo dos mortos (10.53 s.) para analisar que soluções ele propõe e como as operacionaliza em termos rítmicos. O trecho é o seguinte:

Tomam um curso em aclave em meio a longos silêncios,
 árduo, obscuro, denso por conta da opaca neblina.
 55 Nem estavam distantes das orlas do alto da terra:
 lá, temendo que ela se perca, ansioso por vê-la,
 volve o amante os olhos: e ela num átimo esvai-se;
 estendendo os braços, lutando por tê-la consigo,
 Infeliz, nada alcança além dos ares que fogem.
 Já de novo morrendo, não culpa o marido por nada,
 (pois, pra além de ter sido amado que queixas teria?)
 E seu último “adeus” que mal lhe chega aos ouvidos,
 diz, e retorna de novo ao mesmo local de onde vinha.

Na análise que se segue, adoto a seguinte convenção: o **F** indica sílaba forte, e o *f* sílaba fraca. A barra dupla (//) indica, na tradução, a cesura ou pausa; o travessão (|), o mesmo no texto latino, esse fornecido à direita e escandido. Nele, o *macron* (—) indica uma sílaba longa e o *brevis* (˘), uma breve. Importante dizer que algumas interpretações rítmicas da tradução – por exemplo, onde colocar as cesuras, as elisões (‘) e as sinecfoneses/sinéreses (—) – são subjetivas e podem variar de leitor para leitor. No latim a *possibilidade* de onde colocar a cesura é mais bem definida, mas também não deixa de ser subjetiva, sobretudo no caso em que há mais de uma no verso. No caso em tela, marco apenas as cesuras principais no texto latino. O trecho em questão ficaria assim escandido (Quadro 1):

Quadro 1. Tradução e texto de partida em latim

F f f F f f f F f f F f f F f Tomam um curso em acrive // em meio a longos silêncios,	— ∪ — — — — — ∪ ∪ — ∪ — — (P) Carpitur acclivis per muta silentia trames,
F f f F f F f f F f f F f f F f árdu', obscuro, // denso por conta da opaca neblina.	— ∪ — — — — — ∪ — ∪ ∪ — — (P) arduus, obscurus, caligine densus opaca.
f f F f f F f f F f f F f f F f Nem estavam distantes // das orlas do alto da terra:	— ∪ ∪ — ∪ — — — — — ∪ — — (P) Nec procul afuerunt telluris margine summae:
F f F f f F f f F f f F f f F f lá, temendo que ela se perca, // ansioso por vê-la,	— — — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — — (P) hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
F f f F f f F f f F f f F f f F f volve amante os olhos: // e ela num átimo esvaise;	— ∪ ∪ — ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — (P) flexit amans oculos; et protinus illa relapsa est,
f f F f f F f f f F f f F f f F f estendendo os braços, // lutando por tê-la consigo,	— ∪ — — — — — — — — ∪ — — (P) bracchiaque intendens prendique et prendere certans
f f F F f f F f f F f f F f f F f Infeliz, // nad' alcanç' além dos ares que fogem.	— ∪ — — — — — — — — ∪ — — (P) nil nisi cedentes infelix arripit auras.
F f F f f F f f f F f f F f f F f Já de novo morrendo, // não culpa marido por nada,	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — — — (P) lamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
F f F f f F f f F f f F f f F f (pois, // pr' além de ter sido amado // que queixas teria?)	— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — (H) questa suo: quid enim nisi se quereretur amatam?
f f F f f f F f f F f f F f f F f E seu último "adeus" que mal lhe chega aos ouvidos,	— — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — (P) Supremumque "vale," quod iam vix auribus ille
F f f F f f F f f F f f F f f F f diz, e retorna de novo ao mesmo local de onde vinha.	— ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — (P) acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

Como fica claro pela escansão, o ritmo dactílico, no sentido vernáculo de sequência de sílabas *F-f-f*, é bastante marcado nessa bela passagem, em que cada sílaba acentuada parece uma pisada mais forte, que reproduz imagetivamente o esforço de se subir do Inferno ao mundo dos vivos. Aqui, o andamento mais marcado do dátilo também confere peso (*gravitas*) à silenciosa e dolorosa caminhada que Orfeu, assolado pela dúvida, deve empreender. A primeira parte do verso apresenta maior liberdade rítmica, mas algumas irregularidades são apenas aparentes. Por exemplo, nos vv. 54 *árdu', obscuro*, | de andamento *F f f F f f* |, tanto o alongamento do *u* tônico, mais longo que o usual por estar seguido de líquida, formando o que se chama de semissílaba (ver Bisol, 2014, p. 132 e ss.), quanto a pausa ocasionada pela cesura preenchem o tempo de uma sílaba que faltaria para esse pé. No caso do v. 55, 58 e 59, as duas sílabas átonas com que o verso se inicia podem ser vistas como uma anacruse antes da cadência principal, já que acentuar "nem" em 59 (como provavelmente Gonçalves aconselharia) colocaria, a meu ver, uma pausa indesejada do ponto de vista sintático, que soaria, para o meu ouvido, ao menos, forçada. Contrário é o caso do v. 56, em que o monossílabo tônico "lá" coincide com a pausa dada pela vírgula, que aí isola a frase participial.

As pausas, que no original latino caem preponderantemente na cesura pentemímere (P), na tradução têm um efeito ainda mais dramático, sobretudo nos últimos quatro versos em que gestos e emoções contrários se opõem, cada um em seu hemistíquio, que assim isolados funcionam como enquadramentos de uma câmara cinematográfica: *temendo que ela se perca, | ansioso por vê-la* (ver é perder; não ver; sofrer); *volve o amante os olhos: | e ela num átimo esvai-se; estendendo os braços, | lutando por tê-la consigo; Infeliz, | nada alcança | além dos ares que fogem.*

Como era de se esperar, a escansão do texto latino não bate com a do texto em português na correspondência de pé para pé. Por exemplo, na tradução, o primeiro verso é um holodátilo, e o segundo, um hexâmetro modificado (com um troqueu em segunda sede); no latim, contudo, temos dois espondeus na segunda e na terceira sede do hexâmetro, além do já esperado, na sexta. No nono verso, ao contrário, temos um holodátilo no texto latino, mas um hexâmetro com troqueus na primeira e quarta sede, nas quais se encontra a cesura, o que eu interpreto como um dímeter anapéstico após essa. Nesses dois casos, conto a conjunção monossílaba “pois”, isolada por vírgula e em início de verso, e o pronome interrogativo “que” como tônicos. De novo, não vejo essas variações métricas dentro de um padrão como um problema, mas, antes, uma qualidade da tradução, pois o latim e o português têm andamentos diferentes e o distanciamento do esquema métrico verso a verso não tira nada da beleza da tradução. Ao contrário, mediada pela sensibilidade poética do tradutor, o texto ganha uma nova ou contínua vida (*Fortleben*) para além do original.

Há muitas belas passagens nesta tradução de Gonçalves e cito apenas algumas para que o leitor possa ter uma ideia do que lhe espera. Em muitos casos não sei se elas são tão belas quanto ou, às vezes, até mais belas do que o original, porque a satisfação que tive em lê-las não me comoveu a ponto de conferir o latim, como deve acontecer com qualquer boa tradução, cujos próprios pés devem lhe sustentar, com perdão pelo trocadilho.

Normalmente, descrições geográficas são difíceis de traduzir sem se tornarem enfadonhas, mas quando Gonçalves traduz os nomes e epítetos dos tributários do rio Peneu (1.577-82) é como se os víssemos saltitar e correr à nossa frente:

Lá se reúne primeiro uma população de outros rios,
sem saber se deviam louvor ao pai ou consolo,
Esperqueu alamífero, Enipeu irrequieto,
Velho Apídano, Anfriso suave, Eante e, em seguida,
outros rios que, não importa aonde o ímpeto leve,
descem ao mar com vagas cansadas de tanto vagarem.

Outro tipo de passagem muito comum na épica clássica são os catálogos, mas também aqui Gonçalves consegue tornar interessante o que muitas vezes soa enfadonho em tradução. A passagem abaixo lista os aliados de Meleagro no famoso episódio da caçada dos javalis da Caledônia (8.298-317):

Foge o povo e não se vê a salvo senão nos
muros da urbe, até que Meleagro e seleteo
300 bando de jovens acorreram, em busca de glória:
gêmeos Tindáridas, um distinto no uso dos cestos,
outros em cavalos, Jasão, construtor do primeiro navio,

Junto com Pirítoos Teseu, alegre concórdia,
 dois Testíades e Linceu, a prole Afareia,
 305 Idas veloz, também Ceneu, que mulher já não era,
 fero Leucipo e Acasto, pela lança famoso,
 Mais Hipótoo e Drias, e Fênis, de Amintas nascido,
 pares Actórides, mais Fileu, de Élide vindo,
 Nem faltou Telamon, nem o pai de Aquiles, o grande,
 310 junto de Iolau Hianteu e do filho de Feres,
 o incansável Eurítion, e Equíon, invicto em corrida,
 Lélex narício, Panopeu e Hileu, mais o fero,
 Hípaso e Nestor, ainda nos anos primeiros,
 mais os que Hipocoon enviou da Amiclas antiga, e o
 315 sogro de Penélope com Anceu de Parrásia,
 mais o sagaz Ampicida e, ainda a salvo da esposa,
 o Eclida e a Tegeia, orgulho dos bosques da Arcádia.

Sem dúvida alguma, porém, a maior força da tradução está na belíssima transposição de muitas passagens patéticas presentes em Ovídio, sobretudo no caso das transformações. Cito apenas algumas, entre elas a transformação de Dedálion em falcão face à morte da filha querida. É Ceix, seu irmão, que narra a metamorfose a Peleu (11.336-45):

(...) a mim, parecia, correndo,
 mais do que um homem, creias que os pés se tornaram alados.
 Foge de todos, veloz, e com grande desejo de morte,
 faz-se ao topo do monte Parnaso; Apolo, com pena,
 340 quando Dedálion precipitou-se do alto da rocha,
 transformou-o em ave, sustendo-o em súbitas asas,
 deu-lhe um bico adunco, deu-lhe garras recurvas,
 mais a antiga virtude, e forças maiores que o corpo.
 Hoje é falcão, a ninguém amistoso o bastante, e a todas
 345 outras aves feroz. Machucado, a todos machuca.

Aglauro, transformada em pedra pela inveja, é uma das passagens mais bonitas do poema (2.822-32) pela *enargeia* com que Ovídio nos pinta a transformação da ninfa, que é muito bem preservada na tradução de Gonçalves:

Luta, então, tentando manter ereto seu tronco,
 mas os joelhos travam, um frio se desliza nas unhas,
 e suas veias empalidecem, de sangue carentes;
 825 como sói o incurável câncer, terrível, espalhar-se,
 e tornar doentes as partes antes ilesas,
 entra, assim, aos poucos, o inverno letal em seu peito,
 vias vitais e respiração, por fim, enclausura.

Não tentou falar, pois nem se tivesse tentado
 voz acharia caminho, uma pedra ocupava a garganta,
 endurecera o rosto: uma estátua sem vista sentada,
 mas com pedra escura; sua mente a escurecera.

Como disse um pouco mais acima, a dicção escolhida por Gonçalves para a sua tradução é elevada e às vezes precisei consultar o dicionário para entender o significado de uma ou outra palavra, algumas delas cultismos, outras helenismos ou neologismos. Dou alguns exemplos: “setênfluo” (1.423), “roble” (1.449), “piropo” (2.2), “mílvio” (2.716), “talar” (2.736), “clâmide” (2.733), “citóreo” (4.311), “aceráceo” (4.487), “sânie” (4.494), “forcínide” (4.743), “alfange” (5.176), “Mulcíber” (9.423), “venábulo” (10.713), “brecíntias” (11.16), “prófugo” (15.506), “súperos” e “próceres” (várias ocorrências) etc. Vejo, contudo, em todas essas “palavras difíceis” (assim o leitor comum poderia chamá-las) uma oportunidade para, de um lado, aprender algo novo e, de outro, como uma forma de recuperar do esquecimento e dar nova vida a um vocabulário mais precioso e, por isso mesmo, valioso. As palavras, afinal de contas, nunca morrem; apenas entram em estado de dicionário, como diria Carlos Drummond de Andrade e, extáticas, esperam que alguém, inspirado pelas Musas, as invoque do Lete para que cumpram uma nova função. Fazê-lo é direito tanto do poeta quanto daquele que o traduz. Mesmo Ovídio lançou mão, no original, de muitas palavras que já não eram correntes ou pouco compreendidas em seu tempo; por que, então, o tradutor não poderia fazer o mesmo em português? É verdade, porém, que em alguns casos, algumas notas bem curtas, como já disse, poderiam ter facilitado a vida do leitor, como no caso de “mílvio”, “clâmide”, “citóreo”, “flautas brecíntias” e “Mulcíber”, citados acima. Igualmente, tanto a sintaxe quanto uma maior atenção à pontuação poderiam ter tornado mais legíveis algumas passagens.

No que diz respeito à sintaxe, refiro-me sobretudo à explicitação do objeto direto antecipado, seja por meio de preposição ou vírgula. Isto teria aumentado muito a legibilidade da tradução, ainda mais nos casos em que o número do verbo pode causar confusão acerca da identificação imediata do sujeito, como nos vv. 318-20 do Livro I: “quando aí Deucalião (pois o resto os mares cobriram) / com a consorte, num bote pequeno levados, aportam / ninfas Corícidas mais os numes dos montem cultuam”, em que, numa primeira leitura, separado como está o sujeito composto do verbo por várias palavras, parece que são as “ninfas Corícidas”, agora, que irão fazer algo, o que nos faz ter que reler o verbo para construir o significado correto, depois de um falso começo, algo que o simples uso de uma preposição com o objeto direto teria podido evitar, “às ninfas Corícidas”. O mesmo inconveniente, com menos intensidade, ocorre logo em seguida, em 1.339-40: “Quando então ela a boca do deus, a barba orvalhada / toca etc.”. Os dois problemas conjugam-se nos vv. 57-8 do Livro II: “Mais até do que aos súperos pode ser concedido / néscio, aspiras; etc.”, em que a falta da preposição antes de “Mais até” (i.e., “A mais até”) faz com que, num primeiro momento, criamos ter chegado ao final da oração após o particípio “concedido”. Além disso, a falta de uma vírgula que isole o vocativo “néscio” causa uma perturbação no imediato entendimento desses versos. Em 3.255, na frase “causas os lados defendem”, não é impossível deduzir, pelo contexto, que o sujeito é “lados”, mas uma vírgula isolando “causas” conduziria a uma compreensão mais eficaz do sentido. Em nenhuma dessas passagens, o uso da vírgula, de caráter meramente sintático, perturbaria o ritmo do poema.

De qualquer forma, essas são pequenas inconveniências que não comprometem, após uma breve reflexão, o sentido dos versos. Contudo, a impressão que se tem é de que todo o poema poderia ter ganhado muito mais legibilidade se tivesse havido uma revisão mais atenta à pontuação. Há inúmeras passagens que fazem com que o leitor interrompa a leitura, perplexo com o sentido que, num primeiro momento, se afigura. Por exemplo, a falta de separação de dois sujeitos diferentes em 2.72, “Insto ao outro lado e o ímpeto não me arrebatá”, pode nos fazer pensar que o “outro lado” e “ímpeto” fazem parte de um sujeito composto. No caso de 12.300-1, “Geme, e com grande esforço arranca a estaca do osso / Reto, e fugiu num banho do próprio sangue encharcado”, a falta de uma vírgula após “osso” me rendeu uns bons segundos de reflexão até entender que “Reto”, neste caso, era o nome do ferido, enunciado oito versos acima e, portanto, já há muito desaparecido da minha memória de curto-prazo (talvez, afinal de contas, seja culpa da idade, e não do tradutor!). Em 5.94, “O que tornaste inimigo, devolvo com o meu o teu golpe”, o sentido seria mais bem servido se a locução adverbial “com o meu” estivesse isolada por vírgulas. Às vezes, um ponto e vírgula podia ter destacado melhor o sentido, como no caso de 10.532, “abandona o céu, ao céu Adônus prefere”, que ficaria melhor como “abandona o céu; ao céu, Adônus prefere”. Enfim, seria desnecessário produzir mais exemplos, mas fica a recomendação ao tradutor e ao editor para que, numa próxima edição, que sem dúvida se seguirá, façam uma boa revisão da pontuação do texto traduzido, pensando em produzir uma experiência mais imersiva ao leitor (o que uma pontuação mais atenta à sintaxe certamente é capaz de produzir).

Um outro aspecto mais técnico que me chamou a atenção em algumas poucas passagens do texto foram algumas escolhas tradutórias para determinadas palavras. Por exemplo, a tradução de *liquor* por “humor” em 1.371 parece implicar uma libação de sangue (ou algum outro fluido corporal), quando, na verdade, *libatos... liquores* refere-se às águas do rio Cefiso, que Deucalião e Pirra usam para se purificarem antes do sacrifício; assim, Domingos Lucas Dias traduz (Ovídio, 2017) por “águas colhidas”. Em 2.9, o epíteto “muda-forma”, aplicado a Proteu, traduz o latim *ambiguum*, que deu no nosso “ambíguo” em português, mas que em latim tinha também a conotação de “obscuro”, “incerto”, “não confiável”, e, por extensão, “informe”, que é a principal característica de Proteu. Nesse caso, acho que a tradução “muda-forma” acabou fixando a multiforme polissemia do original, mas entendo que Gonçalves talvez tenha querido salientar a principal característica de Proteu em relação ao poema em que aparece: sua capacidade de assumir diferentes formas, isto é, metamorfosear-se. Em 2.550, como no exemplo anterior, ao traduzir o *praesagia linguae* do texto latino por “palavras-presságio”, o tradutor dá a entender que se trata de uma palavra composta no original e, até por isso, eu a marquei ao ler esse verso para consulta posterior, devido à curiosidade, mas não é esse o caso, no original trata-se de uma construção nominal. Isso também se dá em 2.18, em que Apolo é descrito como “Febo, mostra-caminhos”, quando no original tampouco temos uma palavra composta, mas uma bela expressão que descreve o deus como o “autor”, isto é, “desbravador do caminho” (*auctoremque viae Phoebum... adorat.*). Já no caso de 1.670, “o filho que Maia / lúcida tinha gerado”, trata-se de uma tradução literal que poderia funcionar noutro contexto, mas não aqui: dificilmente um leitor comum irá interpretar “lúcida” (lat. *lucida*) como “luzente”, e é capaz de se perguntar por que Ovídio desejou salientar a lucidez da mãe de Hermes.

“Aço” em 4.453, é usado para traduzir o latim *adamias*, um decalque do grego ἄδαμας, “indomável”, “indobrável”, “inquebrável”. Tanto o *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 2012; a partir daqui, OLD) quanto o *Greek-English Lexicon* (Liddell et al., 1996; a partir daqui LSJ) dizem que o adjetivo *talvez* se refira ao ferro duro (OLD) ou ao aço (LSJ), mas há controvérsias se os romanos já dispunham de capacidade técnica para fazer aço. De qualquer forma, o termo designa um metal mítico ou divino impossível de ser quebrado. É com correntes desse material que Zeus encadeia Prometeu no Cáucaso, por exemplo (Ésq. *Prometeu Acorrentado*, 6). Metaforicamente, *adamias*/ ἄδαμας também é usado no sentido de algo inquebrantável, como um coração, uma vontade, um desejo, etc. Acredito que, desde que o termo “adamântio” foi popularizado pelos criadores dos *Avengers* (a partir do n. 66 de julho de 1969) como o material do esqueleto e das garras de Wolverine, estamos autorizados a usá-lo para nos referirmos ao termo greco-latino *adamias*/ ἄδαμας, ao invés do menos preciso, e talvez historicamente incorreto, “aço”. Por último, em 6.131, fala-se de “pano bordado”, na acepção mais genérica do termo “ornar”, pouco comum no português do Brasil e provavelmente de fácil confusão com a *técnica* do bordado, ou o próprio, isto é, como define o Houaiss, s.v., com um “trabalho sobre tecido (ou outro material), em que se criam ornatos com fios de diferentes tipos, *introduzidos por meio de agulha*, às vezes com aplicação de outros materiais, como miçangas, lantejoulas etc.”. Ao menos foi assim que entendi, não sem certa perplexidade, porque a disputa entre Aracne e Atena é no *tear*, como fica claro pelos vv. 53-60 (cf. *textitur* v. 62) e envolve, obviamente, a criação de cenas mitológicas através da inserção de fios de cores diversas diretamente na trama. Dessa forma, talvez tivesse sido melhor traduzir o latim *pictas vestes* por “vestes *adornadas/ decoradas/ coloridas* [com crimes celestiais]” ou algo que o valha.

Em outros poucos, mas marcantes, casos somos surpreendidos na tradução por algumas expressões coloquiais que destoam do estilo elevado escolhido pelo tradutor para a maior parte do seu texto, o que ocasiona um contraste tão forte a ponto de ser inconvenientemente cômico. É o caso do v. 268 do Livro III, em que Hera, queixando-se de Sêmele ter ficado grávida, reage: “Era só o que me faltava!”; *id deerat!*, em latim (lembramos que a pontuação não existe nos manuscritos, mas é introduzida ou suprimida pelos editores modernos). Muito embora as duas expressões possam ser próximas, o latim, a meu ver, não têm o tom jocoso e emocional que a fraseologia apresenta em português, intensificada pelo advérbio “só” e o dativo ético “me”, como parece ler Gonçalves. Ao contrário, o *id deerat* parece indicar o limite que Juno não está disposta a ver ultrapassado. Dessa forma, senti que o coloquialismo dado pela tradução “era só o que me faltava” destoava do majestoso e indignado discurso da divina rainha nessa passagem e, de uma maneira geral, da linguagem elevada preservada em todo o resto do poema.

Um outro caso de um coloquialismo, a meu ver, inapropriado, aparece no Livro IV, v. 336, em que Hermafrodito diz para Sálmac, na tradução de Gonçalves, “Dá para parar? Ou vou ter que fugir daqui por tua causa?”. O texto latino diz “*desinis? aut fugio, tecumque ait ‘ista relinquo’*” (“‘paras ou parto’, disse, ‘e a ti e a este local abandono’”). Talvez aqui a recusa de Hermafrodito em ceder à sedução de uma mulher tenha levado a uma associação com um possível caráter efeminado de Hermafrodito e, conseqüentemente, a uma descrição caricata, comumente associada aos homossexuais, sobretudo no Brasil; essa interpretação, todavia, não é suportada pelo texto.

Uma terceira e última passagem relevante diz respeito a um regionalismo típico do Sudeste que aparece no vv. 451-2 do Livro V, em que lemos: “Ao bebê-lo, na cara dura um menino atrevido / para diante da deusa de gulosa a chamando”, sendo que o latim diz *Dum bibit illa datum, duri puer oris et*

audax / constitit ante deam risitque avidamque vocavit. No latim, *os durum*, é literalmente “boca / face dura”, mas pragmaticamente significa “de aspecto rude” (dessa forma traduz Dias (Ovídio, 2017), ou seja, “mal-educado”, “sem sutileza”, “rude”, vide OLD, *s.v. durus*, *b*). Quis selecionar essa passagem em especial porque, além de representar outro coloquialismo – mal colocado, a meu ver –, ele é um bom exemplo de como falantes (escritores, tradutores, professores etc.) do Sudeste, ao mesmo tempo em que criticam regionalismos de outros estados do país em traduções (sobretudo na comédia), muitas vezes não percebem que a variante que falam do português também é um dialeto, e nem sempre as expressões idiomáticas que usam podem ser entendidas universalmente, como, nesse caso, “na cara dura”. Adicionalmente, também ficou faltando nesse verso, provavelmente por um descuido, traduzir o *risitque*, “e riu”, importante para o passo em questão. Outro problema, cuja culpa aqui não é obviamente do tradutor, é a falta do acento diferencial (abolido numa das inúmeras sandices cometidas pelo Brasil no já não mais tão recente *Novo Acordo Ortográfico*) em “para”, do verbo “parar”, que, em nome da legibilidade do verso, deveria mesmo assim ter sido grafado, a fim de evitar a ambiguidade e facilitar uma compreensão mais imediata do texto.

Finalmente, há uma imprecisão na nota 2 da página 128, em que o tradutor explica o nome de Narciso como uma referência à sensação causada pela “enguia elétrica”, *váγκη*, em grego. No entanto, não há enguias elétricas na Europa, pois são uma espécie presente apenas na América do Sul. O termo grego refere-se à *raia* elétrica do gênero *Torpedo*, como a *Torpedo marmorata*. Ainda assim, a etimologia que liga o termo à sensação de torpor causado por essa raia é secundária segundo Chantraine (1968, *s.v.*), que, ademais, vê em *βάγκισσος* um provável exônimo, sendo uma etimologia igualmente popular aquela que a associa a um provável efeito narcótico causado pelo chá da flor de mesmo nome.

Relendo essas observações acerca desses pequenos detalhes, imprecisões e incongruências da tradução – inevitáveis em qualquer trabalho desse tipo e dessa extensão –, percebo que talvez o tom desta resenha tenha ficado mais negativo do que eu desejaria, o que não é minha intenção e não reflete minha apreciação geral do trabalho de Gonçalves, que considero primoroso, poético e muito exitoso. Na verdade, folheando o meu exemplar, não são poucas as passagens que marquei com “muito bonito”, “belo”, “belíssimo”, “perfeito”, etc. Não foram poucas as vezes que me emocionei relendo, na sua tradução, as histórias de Orfeu e Eurídice, de Píramo e Tisbe, o debate entre Ajax e Odisseu pelas armas de Aquiles, os preceitos da filosofia pitagórica, etc. Dessa forma, gostaria que o leitor tomasse minhas anotações – e eu gostaria de colocar muita ênfase nisto – como meras sugestões para melhorar *ainda* mais esta tradução nas próximas edições. Como sempre digo, a tradução é um trabalho muito solitário e imersivo, e muitas vezes é difícil, sem o distanciamento do tempo e do espaço, que possamos avaliar o nosso próprio trabalho com a objetividade, o distanciamento e a minúcia com que um resenhista tem o privilégio de fazer.

Para encerrar, então, esta minha resenha da tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves do poema *Metamorfoses*, de Ovídio, gostaria de dizer que o leitor que eventualmente quiser conhecer o poema e o poeta, e também puder adquirir esta tradução, não poderia ter melhor guia para conduzi-lo através dessa labiríntica galeria de imagens poéticas que é as *Metamorfoses*. A sensibilidade do tradutor para a poesia (algo cada vez mais raro), o seu domínio do vernáculo e do latim, o seu ouvido para o ritmo do poema latino, a sua erudição e conhecimento do autor a que se dedica, tudo isso, ele usa para nos trazer bem perto de Ovídio, de seu idioma e de sua cultura. Tradução de um clássico do Ocidente, já

nasce essa tradução, ela mesma, clássica, e não tenho dúvidas de que irá se estabelecer como uma das principais referências do poema no vernáculo, ao menos no Brasil. O trabalho que Gonçalves presta aos Estudos Clássicos e à pervivência da cultura clássica entre nós é inestimável e deve ser, com toda justiça, louvado e aclamado.

REFERÊNCIAS

- BISOL, L. *Introdução a estudos do português brasileiro*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2014.
- BROSE, R. de. Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 124-60, 2015.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1968.
- GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary (OLD)*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- GONÇALVES, R. T. Metamorfose como tradução especulativa. *Versalete*, v. 11, p. 178-209, 2023.
- GONÇALVES, R. Panorama de traduções métricas de poesia greco-romana no Brasil. *Revista Olho d'água*, v. 14, p. 179-195, 2022a.
- GONÇALVES, R. Lucrécio e Ovídio: metamorfose e fluxo. *Revista Re-Produção*, v. 1, p. 1-10, 2022b.
- LIDDELL, H. G. et al. *A Greek-English Lexicon (LSJ)*. 9. ed. com suplemento. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução do latim, introdução, notas e glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023. 464 p. (Coleção Penguin Clássicos).
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. Ueber die Verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Heidermann, W. *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2. ed. Florianópolis: NUPLIT, 2010. p. 37-101.
- VIARO, M. E.; GUIMARÃES FILHO, Z. de O. Análise quantitativa da frequência dos fonemas e estruturas silábicas portuguesas. *Estudos Lingüísticos*, Campinas, 2007.