

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LINGUAGEM

**Da elegia erótica romana à lírica romântica: a tradução parafrástica
dos *Amores*, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)**

Giovani Silveira Duarte

MARIANA-MG

2019

GIOVANI SILVEIRA DUARTE

Da elegia erótica romana à lírica romântica: a tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para o grau de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Tradução e Práticas Discursivas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

MARIANA-MG

2019

D812d

Duarte, Giovani.

Da elegia erótica romana à lírica romântica [manuscrito]: a tradução parafrástica dos Amores, de Ovídio, por Antônio Feliciano de Castilho (1858) / Giovani Duarte. - 2019.

106f.:

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Gêneros literários. 2. Paráfrase. 3. Elegias. 4. Ovídio. 5. Castilho, Antônio Feliciano de, 1800-1875 . I. Agnolon, Alexandre. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82-1/-9(043.2)



Giovani Silveira Duarte

“Da elegia erótica romana à lírica romântica: a tradução parafrástica dos Amores, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 31 de maio de 2019 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

XX

**Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira,
Universidade Estadual Paulista - UNESP
Participação por videoconferência**

**Prof. Dr. Artur Costrino
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP**

**Prof. Dr. Alexandre Agnolon
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP**

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Aos meus pais, os verdadeiros mestres, que me ensinaram muito mais sobre a vida do que qualquer livro que já li.

À Débora, pelo amor de sempre.

Ao Alexandre Agnolon, pela orientação desde a graduação, pela paciência e por me mostrar que os antigos estão cada vez mais vivos.

À Eliane Mourão, pelas reuniões na REVER, pelos cafés, pela humanidade, pelo carinho e pelas aulas incríveis de revisão e de sintaxe.

Ao Rick, pelo companheirismo de sempre e por gostar de mim, apesar de mim.

À Janice, por ter me acolhido como “filho branco” em Mariana.

À Aline, pela amizade sincera, pela comida e pelas conversas.

Ao Gabriel Flausino, por ser tão doce e amigo.

Ao Rodrigo, pelas risadas e pelo senso de humor único.

À Carolina e à Gabriella, pelos abraços e por, mesmo distantes, estarem tão perto.

Aos amigos Jéssica, Dayane, Gabriel Luz, Pedro, Rafaella, Marice, Júlia, Lorena, Priscila, Felipe, Priscila, João, Janderson, Natasha, Nayara, Lorena e Willian, pelo carinho de sempre.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À UFOP, por ter me tornado o profissional que sou hoje.

Ao Brunno Vieira e ao Artur Costrino, por terem aceitado participar da banca de avaliação.

A todos vocês, com grande carinho.

*Nas tranças Idalia murta,
Inglorio plectro na mão,
Vem, pois, Musa, e em verso humilde
Cantemos a escravidão!*

(Ov. Am. 1.1. 63-66)
Trad. A. F. de Castilho

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar, a partir do cotejo de concepções clássicas e modernas acerca dos gêneros lírica e a elegia, de que modo a tradução parafrástica da obra *Amores*, de Ovídio, elaborada por António Feliciano de Castilho em 1858, privilegia a língua de chegada, o Português, e despreza os critérios tradicionais que pautavam, na Antiguidade, o gênero elegíaco, visto que o tradutor lança mão de variações diversas referentes sobretudo à métrica ao longo da obra, chegando a inclusive inserir versos que não estavam na versão latina. O trabalho não se pretende meramente comparativo, ou seja, a simplesmente cotejar ingenuamente o original e o seu correspondente em língua vernácula, com vistas a demonstrar as diferenças entre um texto e outro, mas, sim, quer sob a luz dos critérios tradutológicos explicitados no prefácio da obra pelo erudito português, quer mediante noções antigas e modernas desses gêneros poéticos, perceber a relação agonística e emulativa travada entre o poema ovidiano e a nova fatura portuguesa.

Palavras-chave: Tradução parafrástica; *Amores*; Ovídio; António Feliciano de Castilho; Elegia; Lírica.

ABSTRACT

This research aims, through the collation of both classical and modern notions on the genres lyric and elegy, to analyze how the paraphrastic translation of Ovid's *Amores*, created by António Feliciano de Castilho in 1858, favors the target language – Portuguese – over the traditional criteria which guided elegy in ancient times, since the translator resorts to several variations related to meter throughout the work, even adding verses which were not in the Latin version. However, comparing the source text and its translation into the vernacular merely looking for differences is not the aim. The main purpose is to understand the agonistic and emulative relationship between Ovid's poem and its new Portuguese version, whether in the light of the translation criteria explained in the translator's preface or through lyric's and elegy's ancient and modern notions.

Keywords: Paraphrastic Translation; *Amores*; Ovid; António Feliciano de Castilho; Elegy; Lyric.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1 O POETA, O TRADUTOR-POETA, O <i>OPUS</i>	10
1.1 Ovídio.....	10
1.2 António Feliciano de Castilho.....	14
1.3 <i>Amores</i>	21
2 LÍRICA E ELEGIA: UMA TRAJETÓRIA ATÉ O SÉCULO XIX	26
2.1 “Lírica” e elegia nos períodos arcaico e clássico	28
2.1.1 Etimologia dos termos.....	28
2.1.2 Matéria	30
2.1.3 Ocasão de performance	32
2.1.4 Metro	32
2.1.5 Acompanhamento.....	33
2.2 Lírica e elegia erótica romanas.....	33
2.2.1 Tratamento amoroso.....	37
2.3 Lírica e elegia: da Idade Média ao período renascentista.....	39
2.3.1 A mudança no paradigma de classificação genérico	43
2.4 Lírica e elegia no período romântico.....	45
2.5 Lírica e elegia em Língua Portuguesa nos séculos XVIII e XIX	48
3 OS AMORES PELA PENA DE CASTILHO	57
3.1 <i>A tradução paraphrastica</i> de Castilho dos <i>Amores</i>	57
3.2. Entre o Velho e o Novo.....	77
3.3 Castilho e a crítica	84
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	106

INTRODUÇÃO

O ano de 1858 foi bastante importante no que diz respeito à tradução dos clássicos em terras lusófonas. Como consequência dos resquícios do Classicismo ainda presente em Portugal, é possível ainda ver, nessa data e nesse lugar, um significativo vigor da tradição greco-latina, representado em especial pela publicação do *Virgílio Brasileiro*, tradução por Odorico Mendes da produção completa de Virgílio, e pela *tradução paraphrastica dos Amores*, de Ovídio, feita por António Feliciano de Castilho, poeta e tradutor português bastante conhecido no século XIX. Esta última obra, objeto desta pesquisa, é, como se sabe, um conjunto de elegias que giram em torno de Corina, pseudônimo dado à figura a quem é destinada boa parte dos poemas amorosos, nos quais há a representação de situações e de temáticas diversas, que vão desde o jogo amoroso e o cortejo entre os amantes em um banquete até os lamentos do eu-elegíaco por, diante de seu ciúme descontrolado, ter agredido sua amada.

Logo no *Prologo do Traductor*, Castilho menciona que fará uma tradução dos *Amores* que se pautará na variação métrica, pois, segundo ele, a “metrificação multicolor e scintilante”¹ seria a melhor escolha para acomodar os versos ovidianos em Língua Portuguesa. Ora, é fato conhecido que a polimetria era, na Antiguidade, característica não da elegia – a qual era composta, como se verá adiante, com o dístico elegíaco, outro tipo de metro –, mas de um gênero distinto: a lírica.² Assim, ao optar por usar a diversidade métrica para vazar a poesia de Ovídio, Castilho despreza um dos critérios que, para os antigos, era fundamental na diferenciação entre esses dois gêneros. No entanto, pela conhecida vasta erudição do vate português a respeito dos clássicos, dos quais sua formação é devedora, sabe-se que essa escolha é feita com propósitos bastante específicos (acomodar Ovídio no século XIX) e, sobretudo, de forma deliberada por ele. Prova disso é que, no *Prologo*, ele diz que “Ovídio é muitos poetas ao mesmo tempo, e todos excelentes. Epico, didactico, descriptivo, philosophico, erotico, elegiaco, não houve genero em que não provasse a mão com admiravel felicidade”.³ Veja-se, assim, que o tradutor, ainda que mencione os vários gêneros a que o poeta latino se dedicou,

¹ CASTILHO, 1858, Tomo I, p. 32 (Todas as citações de Castilho da paráfrase dos *Amores* foram mantidas com sua grafia original).

² Vale lembrar que há outras composições antigas em que há presença de diversos metros, isto é, de *uarietas*. Destaquem-se, por exemplo, a primeira seção do *Livro de Catulo*, que antecede os assim chamados *carmina docta*, e os epodos de Horácio, que inverte a *dispositio* métrica observável no poeta veronense: os epodos de 1 a 10 são monométricos (trímetro iâmbico seguido de dímeter iâmbico) e os de 11 a 17, polimétricos. O exemplo de disposição métrica de ambos é helenístico e provavelmente remete à divisão presente no livro de *iambi* de Calímaco.

³ *Ibidem*, p. 25.

não cita a lírica como um deles, embora seja justamente nessa tradição que o português insira o sulmonense ao escolher traduzir os *Amores* com metros diversificados. Isso prova que Castilho sabia muito bem quem era seu êmulo e que ele não fora considerado, na Antiguidade, um vate lírico, pois não compusera essa espécie de poesia.

Tendo-se em vista esses aspectos, a intenção pretendida por esta pesquisa é analisar quais foram, além da opção pela variação métrica, as escolhas tradutórias de que Castilho lançou mão para transpor os versos ovidianos para a Modernidade, bem como discutir sobre o seu método de tradução nos *Amores* e a recepção deste entre os contemporâneos ao tradutor. Para isso, no primeiro capítulo, é feita uma apresentação geral acerca de Ovídio, de Castilho e dos *Amores*, com o fito de tornar o leitor familiar ao escopo principal do presente trabalho. No segundo, é traçado um panorama a respeito dos gêneros lírico e elegíaco, desde seu surgimento, no período arcaico, até o século XIX. Por fim, no terceiro, é proposta a análise da tradução parafrástica de Castilho dos *Amores*, bem como é discutido a respeito de como o projeto tradutório do português foi recebido pela crítica, sobretudo durante a Questão Coimbrã, querela intelectual em que esteve envolvido o tradutor.

1 O POETA, O TRADUTOR-POETA, O *OPUS*

1.1 Ovídio

Último dos poetas augustanos elegíacos, como quase todos os outros vates romanos de seu tempo, Ovídio não nasceu em Roma: era de origem peligna. Os pelignos habitavam o lado oriental da Itália central, a cerca de 140 quilômetros de distância de Roma, e ocupavam um vale de planalto rodeado de montanhas, atualmente conhecido como Abruzos. Esse povo, composto de camponeses italianos e cavaleiros de excelência, apresentava, de modo geral, boas relações com os romanos durante a República. Todavia, quando ocorreu a insurreição geral dos aliados de Roma, conhecida como Guerra Social (90-88 a.C.), a primeira capital rebelde foi instalada em Corfinio, em território peligno, e os pelignos lutaram em favor da causa itálica. Ao se renderem, porém, logo receberam a cidadania romana. Com a deflagração da Guerra Civil, em fevereiro de 49 a.C., Sulmo, outro *municipium* peligno, teve fundamental importância a favor de César ao abrir os portões para Marco Antônio e contribuir com mais de sete legiões pompeanas; Corfinio, com quinze, seguiu o exemplo. Assim, não faltavam motivos à causa juliana para ser grata a Sulmo, e, quando Augusto procurou nos *municipia* italianos condições de servir naquele que ele esperava que viesse a ser um Senado romano de bases mais amplas, Sulmo foi uma das cidades para as quais naturalmente o imperador se voltou.

Por volta de 31 a. C., o *princeps* estava estudando as possibilidades senatoriais de Sulmo, e, ao que tudo indica, a família de Ovídio foi alvo de grande atenção. Já há bastante tempo seus membros eram considerados cidadãos romanos regularmente aceitos na Ordem Equestre e, ao contrário de boa parte dos novos *equites*, não tinham enobrecido às custas da guerra, como o próprio Ovídio afirma em alguns de seus versos:⁴ eram latifundiários locais, razoavelmente abastados. O então *pater familias*, na época com 50 e poucos anos, tinha dois filhos – um dos quais (o mais novo, então com 13 anos) era o futuro poeta dos *Amores*. Assim, os dois garotos receberam o grau de *equites*, como antecipação ao subsequente ingresso no Senado e à escada política conhecida como *cursus honorum*, bem como instrução inicial em casa.

Desde cedo, Ovídio mostrara forte inclinação para a prática poética, fato que costumava lhe render duras e frequentes repreensões externas (*Am.* 2.15) e também do pai (acerca da mãe pouco se sabe), o qual lhe perguntava o porquê de o garoto se dedicar tanto a uma atividade que não lhe renderia lucro algum (*Tr.* 4.10). Assim, não pode ser considerado randômico o fato de

⁴ Cf., por exemplo, *Am.* 1.3 e 3.15.

que, ao ser transferido para Roma, a fim de dar continuidade à sua instrução nas chamadas “escolas retóricas”, o futuro poeta não demora a ter seu primeiro contato direto com o influente soldado e estadista Marco Valério Messala Corvino, de quem será cliente. Messala era orador, historiador e patrocinador de um grupo de poetas do qual faziam parte Tibulo, Sulpícia e Propércio, e o apoio que deu a Ovídio, em detrimento das severas reprimendas vindas do pai, foi certamente bem-vindo e importante para que o jovem pudesse seguir posteriormente a carreira poética, de sorte que, ainda que seu senso de dever filial muitas vezes o incomodasse, passou a se dedicar cada vez mais à poesia, ao contrário do irmão, que não demorou a exibir um forte talento para a oratória e o debate jurídico.⁵

Quando ainda estudavam nas escolas retóricas, com cerca de 17 anos, os dois irmãos adotam a *toga virilis*, no caso deles com a larga listra púrpura que os distinguia como destinados à carreira senatorial. A data coincide com o primeiro casamento de Ovídio: “deram-lhe” uma noiva quando ele era ainda apenas um menino (*Tr.* 4.10). No entanto, o matrimônio não durou muito e parece ter acabado de forma não muito amigável, já que há referências posteriores à primeira mulher como “nem digna nem útil” (*nec digna nec utilis*). Apenas dois anos após o primeiro casamento, por volta dos dezoito anos de idade, quando sua barba havia sido cortada duas ou três vezes apenas (*Tr.* 4.10), o poeta faz as primeiras leituras públicas. Segundo ele mesmo relata, a principal inspiração de seus versos então apresentados era a *puella* a quem dera o nome de Corina: os poemas eram os primeiros esboços dos *Amores*.

Pouco tempo depois, provavelmente em cerca de 24 a.C., quando Ovídio já começava a granjear o reconhecimento público, seu irmão morre subitamente, com apenas vinte anos. O falecimento faz do poeta o único herdeiro da família, de modo que a pressão paternal para que se dedicasse a algo mais rentável na carreira pública se torna ainda mais acentuada. Ele convence, então, o pai a financiar seu *Grand Tour*, provavelmente prometendo entrar no *cursus honorum* quando retornasse. Parte de Roma, assim, em companhia de Mácer, a respeito de quem, além das referências ovidianas (*Am.* 2.18, *EP* 2.10), sabe-se muito pouco. Ao retornar, em 23 a.C., começa, como prometido, a carreira política, assumindo algumas magistraturas. Essa sua formação jurídica lhe rende marcas que impregnarão seu vocabulário e, conseqüentemente, sua obra, como é possível ver em algumas de suas composições.⁶

Todavia, é possível que os deveres no *cursus honorum* não demandassem do poeta muito tempo, pois os registros mostram que lhe sobrava tempo o suficiente para que pudesse se

⁵ GREEN, 2011.

⁶ *Ibidem*.

dedicar à vida literária. É, portanto, nessa época, por volta de 16 a.C., que ele publica a primeira versão dos *Amores*. Segundo Green:

de fato, 16 a.C. parece ter sido uma data decisiva na sua carreira. Formou o *terminus ante quem* da decisão de renunciar ou não à listra púrpura de senador e voltar aos *status* equestre; anunciou a sua primeira publicação formal como poeta; e, quase certamente, marcou a data de seu segundo casamento. É difícil acreditar que esses fatos não estivessem, de certo modo, casualmente interligados ou que o pai neles não tivesse papel decisivo – talvez exigindo, caso o filho (sem dúvida estimulado pelo sucesso fenomenal dos *Amores*) fizesse questão de se recolher na vida privada, que ao menos cumprisse o dever familiar de tomar outra esposa e gerar um herdeiro. [...] Qualquer rapaz na situação de Ovídio era financeiramente [...] vulnerável a esse tipo de pressão.⁷

É proveniente desse segundo matrimônio (que, assim como o primeiro, dura muito pouco, mas cujo fim não rende à esposa ataques vindos de Ovídio, que se refere a ela como “*sine crimine*”) a primeira filha do poeta, a qual se casa, assim como o pai, bastante jovem e tem dois filhos de dois maridos sucessivos. Antes do segundo parto dela, por volta do ano 1 a.C., morre, aos noventa anos (*Tr.* 4.10), o pai do vate sulmonense, deixando a ele uma herança que lhe permitiu se dedicar decisiva e exclusivamente à composição poética, juntamente com seus contemporâneos. Vale lembrar que Ovídio estava inserido em um momento de grande efervescência literária: quando este começou suas proclamações públicas, Virgílio já havia publicado as *Églogas*, em 37 a.C., e as *Geórgicas*, em 30 a.C.; Horácio, os *Epodos* e as *Sátiras*, por volta de 30 a.C.; Propércio, o *Monobiblos*, em 28 a.C.; e Tibulo, o livro I de suas elegias, aproximadamente em 27 a.C. Na famosa elegia considerada autobiográfica 4.10 das *Tristes*, Ovídio menciona ter apenas visto Virgílio e ouvido Horácio recitar. Por outro lado, tanto Tibulo quanto Propércio eram amigos próximos do poeta.

Assim como o pai, os filhos de Messala, Messalino e Cota Máximo, seguiram patrocinando Ovídio. A julgar pelas descrições que foram deixadas em suas obras, não lhe faltava tempo para os jantares, as festas, as corridas, os balés e as noites regadas a vinho, tópicos sobre os quais foi legado a nós um vívido retrato. Ovídio conta (*Tr.* 4.10) que escrevia muito, mas queimava tudo aquilo que não fosse compatível com seus critérios qualitativos, que pareciam bastante apurados. Após a morte do pai e então em pleno gozo da *uita umbratilis*, o poeta publica, entre os anos 1 a.C. e 1 d.C., as *Heroides*, a tragédia perdida *Medeia*, a versão revisada e reduzida a 3 livros dos *Amores*, a *Arte de Amar*, os *Remédios de Amor*, os

⁷ *Ibidem*, p. 27.

Tratamentos para a Beleza da Mulher e os *Fastos*. Nessa época, ele já compunha também as *Metamorfoses*. O momento é, sem dúvidas, o mais frutífero de sua carreira e coincide tanto com seu terceiro casamento quanto com o apogeu do principado de Augusto, que já anunciava a transição para o período de Tibério.⁸

Após a publicação de suas elegias amorosas (representadas pela tríade *Arte de Amar*, *Amores* e *Remédios de Amor*), já é possível notar uma significativa mudança na tópica da produção de Ovídio. A explicação para isso pode se basear tanto na hipótese de que a veia erótica do poeta tenha se esgotado quanto na de que a legislação draconiana de Augusto contra os adúlteros, iniciada pela *Lex Iulia de Adulteris Coercendis*, em 18 a.C., obriga-o a modificar ou pelo menos a camuflar a tópica elegíaca de conquista da mulher de outrem. Vêm daí as suas frequentes reiteraões de que só escrevia para libertas e cortesãs.

O fato é que, porque era um bem-sucedido literato, Ovídio tinha inimigos pessoais e se tornava, portanto, alvo fácil para intrigas. A mais famosa delas veio de uma figura nomeada por ele de Íbis, a quem o sulmonense faz menção em algumas de suas obras, dizendo que caluniara o poeta pelas costas (*Tr.* 3.11), chamara a atenção de Augusto para o verso erótico das suas elegias escritas (*Tr.* 3.77) e fizera o possível para se apossar de sua propriedade (*Tr.* 1.6). Acresce-se a isso o fato de que Ovídio, em vários momentos de suas produções, rira de aspectos do regime augustano, desde o imperialismo militar até os planos de regeneração moral; zombara dos costumes e da arrogância do direito romano; ressaltara os prazeres do *otium*; e comparara o sexo às conquistas militares: “sem saber, ele erigira contra si uma notável reserva de hostilidade oficial. Quando chegasse a hora, essa hostilidade iria se concentrar com certa eficácia, e a *Arte de Amar* oferecia uma oportuníssima oportunidade para isso”.⁹

São bem conhecidos os fatos do suposto banimento de Ovídio; o seu verdadeiro motivo, no entanto, ainda permanece um mistério. A única referência que há da razão para o exílio se encontra explicitada pelo próprio poeta nas *Tristes*, obra escrita por ele quando já tinha sido expulso de Roma pelo imperador. Ali, o sulmonense menciona que um poema e um erro (*carmen et error*) o teriam condenado. A obra referida é certamente a *Arte de Amar*, por seu conteúdo excepcionalmente licencioso e contrário à moral e aos costumes augustanos. O imperador, ultrajado, poupa a vida do poeta, mas o condena ao desterro perpétuo no remoto povoado litorâneo de Tomos e bane seu manual de sedução amorosa das bibliotecas públicas.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

Quanto ao erro, o *princeps* impõe-lhe que mantenha silêncio sobre ele, não havendo, dessa forma, processo formal:

executar aquele animal social que, afinal de contas, era o mais famoso poeta vivo de Roma era fácil demais e poderia provocar um sério protesto [...]. A *relegatio*¹⁰ era uma resposta muito melhor: dava certa aparência de clemência e – o ponto crucial – possibilitava a Augusto e a seus conselheiros determinar o local de residência de Ovídio. Do ponto de vista deles, Tomos era um golpe de mestre psicológico, pois despojava o poeta de todo o ambiente culto do qual dependia para se inspirar. Mostrava-lhe, da pior maneira possível, como funcionava o império que ele tanto desprezava, expondo-o cotidianamente não só aos *mores* bárbaros como à ameaça muito real de incursões inimigas. Atingia-o em seu instrumento de expressão, a língua latina, abandonando-o em um deserto linguístico grego.¹¹

Como era de se esperar, depois de mencionar que seu *error* fora impremeditado e sem intenção de ganho pessoal (*Tr.* 3.6) e que não merecia sanção legal, boa parte do que Ovídio passa a produzir no exílio, isto é, as *Tristes* e as *Cartas Pônticas*, serve de propaganda interessada e desesperada na tentativa de amenizar a pena a ele imputada e de comover os familiares e o imperador: estava tentando com todas as forças se desvincular daquele *carmen* que o fizera acabar longe de tudo que amava e o inspirava a compor. O esforço, todavia, culmina em resultados infrutíferos: o poeta morre, ainda em Tomos e exilado, por volta de 17 d.C., já no Principado de Tibério.

1.2 António Feliciano de Castilho

António Feliciano de Castilho (ou Castilho António, como também ficou conhecido o poeta português) nasceu em Lisboa, juntamente com o século XIX: em 26 de janeiro de 1800. O pai, o Dr. José Feliciano de Castilho, era lente de Medicina na Universidade de Coimbra e, por causa disso, não lhe restava tempo disponível para a admiração da literatura da época. Castilho António, por outro lado, desde muito cedo lia, escrevia e demonstrava interesse pelas letras eruditas; no entanto, uma fatalidade o acomete aos seis anos: fica cego, em função de um ataque de sarampo. A despeito disso, suas notáveis habilidades, como a memória verbal auditiva, não o impedem de continuar os estudos.

Estava a todo vapor, na época, o movimento arcádico em Portugal. Lutando contra o gosto gongórico, as Arcádias procuravam atingir a disciplina dos greco-latinos, por meio da

¹⁰ A *relegatio* permitia ao condenado manter a cidadania e os bens, mas com um lugar de exílio especificado.

¹¹ Green, 2011, p. 44.

simplicidade e do equilíbrio, conceitos concretizados sobretudo pelo emblema *inutilia truncat*. Eis por que Castilho António, ainda pequeno, começa a ter contato, no Geral do Cunhal das Bolas, com a língua latina e com os clássicos, por meio de José Peixoto do Vale, um dos mestres mais hábeis da época, bem como aprende as primeiras lições de retórica, orientado por Maximiano Pedro de Araújo Ribeiro. Sua grande admiração por seus mestres é entusiasticamente citada em algumas de suas produções:

Graças, graças a ti, Peixoto eximio,
Do Lacio Pindo interprete facundo!
Tu foste, quem primeiro o amor das Musas
Da sábia Roma me-excitaste n'alma!
Os altos versos do cantor de Eneas,
Os sons da lira, que afamou Venuza,
Do amante de Corinna as ternas queixas,
Me-fizeste exprimir na patria lingua
Em cantos, que inda então soltava a custo.
O' vate, cuja mão plantou meu éstro,
Olha com brando rosto os fructos d'elle.¹²

Assim, o contato com os clássicos começa desde cedo para o jovem português, que diz que

na escola nos-tínhamos naturalizado romanos com os nossos mestres; que o eram como Scipião e os Gracchos; e tão crentes, que não datariam senão por kalendas, nonas e idos. As nossas primeiras noções aquellas foram. Brincámos, crescemos com Rómulo e Remo, e ainda os vimos mamar na loba, que por sinal era ruiva, na margem do Tibre, ali onde estava uma fogueira. Assistimos à primeira fundação da aldeola de Roma, às suas primeiras brigas de feiras, chamadas batalhas; ao seu rápido adolescer; à formação da sua índole nacional; às suas ambições sem limite convertidas em realidades; à transformação das suas rústicas virtudes em vícios esplendidos, em crimes sellados com o cunho da grandiosidade. Os nossos primeiros affectos, n'aquella idade, em que não se pode amar senão no vago, à luz da História romana e ao calor da Romana poesia, se desenvolveram e floriram. Qual de nós não assistiu presencialmente ao rapto das sabinas? [...] E quem se não recorda de se ter achado [...] nas festas campestres das nymphas das árvores, das fontes e dos rios? E direi mais, porque é verdade: qual é de nós o que n'esses dias d'entre puerícia e juventude, cathequisado pagão pelo Chompré, e confirmado tal pelo seu Tibullo, Propércio e Ovídio, não contemplou com anciedade a luta do Christianismo, recém-nascido e coroado de espinhos, com o paganismo velho e coroado de flores? [...] Isto, que succedeu a todos os que ainda estudámos Latim, também já havia passado pelos nossos poetas velhos, donde veio sairem todos eles, no que escreveram, tão pagãos como um arúspice; e, quando não, lá está o Camões, que há-de ser o que sempre em tudo se há-de citar: baptisado tinha ele sido, mas quem o procurasse achar havia de ser n'um banho de Castália ou de Aganippe.¹³

¹² CASTILHO, A. 1843, Tomo II, p. 156.

¹³ CASTILHO, A. 1844, Tomo I, p. 87-91.

Concluído seu curso de Cânones, o futuro poeta parte, em 1817, para Coimbra, onde se forma em Direito Canônico. Na época, vivia ainda o velho árcade Elpino Duriense, pseudônimo do desembargador António Ribeiro dos Santos, amigo e colega do pai de Castilho António no magistério universitário. O jovem não perde tempo em acompanhar o pai em visita a Elpino e lhe mostrar as primeiras trovas latinas e portuguesas. Encantado, o desembargador aconselha o pai a dar incentivo e plena liberdade ao jovem e prontifica-se a aconselhá-lo: estava aberto o caminho para a dedicação à poesia.

Ainda com 16 anos, publica sua primeira produção em verso: o *Epicédio à Morte de D. Maria I, Rainha Fidelíssima*. É consenso entre os críticos que se trata de uma obra de qualidade bastante inferior, mas que foi acolhida com surpresa, por ser oriunda de um poeta assim tão jovem e, como se não bastasse, cego.¹⁴ Em seguida, continua produzindo muito durante sua estadia em Lisboa; no entanto, quase tudo foi perdido, em função de seu padrão qualitativo: “fiz muita versalhada em Lisboa por êsse tempo: parte nos teatros, nos dias de berraria entusiástica; parte em impressos, que julgo haverem perecido, de todo, como se foram manuscritos. Mas verdade, verdade: nada disso prestava para muito [...]”¹⁵

Permanece alheio às mudanças literárias do século e continua produzindo dentro de moldes e concepções clássicos. Mais do que isso, queixa-se Castilho do reacionarismo contra a literatura greco-romana, o qual considera exageradíssimo, intolerante, absurdo. Cria popularidade e, em 1821, além de publicar *Cartas de Echo e Narciso*, no gênero pastoril, funda uma espécie de arcádia estudantil, a *Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera*, que “chegou a realizar uma sessão ao ar livre na Lapa dos Esteios dentro de um ritual pretensamente pagão”, revelando “a influência do neoclassicismo em terras portuguesas”.¹⁶ A *Primavera*, coletânea de poemas bucólicos publicada em 1822, dá ao leitor boa compreensão acerca do que foi poetado ali e como.

É deflagrada, em 1828, a Revolução Miguelista, guerra civil travada em Portugal entre liberais constitucionalistas e absolutistas acerca da sucessão real. Ainda nesse ano, Castilho publica a coleção de pequenas peças líricas *Amor e Melancolia, ou, a Novíssima Heloisa*. Na

¹⁴ O padre e escritor José Agostinho de Macedo parece ter adorado a obra de estreia, visto que fala dela nos seguintes termos: “vinde, patos, vinde gansos, vinde, galeirões de tôdas as lagoas do Pindo, aprender ali a fazer versos, e a envergonhar-vos dos que tendes feito [...]” (MACEDO *apud* LUCAS, 1943, p. 24). Após tão promissora crítica, Castilho e ele mantiveram relação de amizade e trocaram grande volume de correspondência epistolar.

¹⁵ CASTILHO, A. *apud* LUCAS, 1943, p. 9.

¹⁶ SARAIVA; LOPES, 1955, p. 769.

obra já é possível perceber as inclinações de Castilho para as mudanças literárias da época, ainda que este tente se isentar do fato:

compuz este livro sem cuidar no publico. Não pensei em modelos, nem em meios de produzir effeito; prohibi-me todo o trabalho, porque não forcejava a gloria. Escrevi uma época dos meus sentimentos e idéas; procurei pintar o que encontrei num universo onde ninguem entrou comigo. Aquelles que lerem esta obra, desejar-lhe-ão talvez um commentario; não lh'o posso fazer. Demais, que importa ao publico se eu cobri de geroglicos um monumento que só levantei para mim?¹⁷

Vejam-se, a despeito da clara tentativa de Castilho de alegar que não estava seguindo qualquer tipo de molde compositivo, as referências claras aos elementos que serão pouco mais tarde sublimados à exaustão pelo Romantismo: o sentimento, a singularidade do sujeito e a subjetividade. Na *Advertencia* da segunda edição, dada a lume 33 anos depois da primeira, o poeta confirma *Amor e Melancolia* como uma de suas “primeiras excursões no campo da revolução litteraria” do século XIX, mas que, “nascido, creado, ajuramentado, na escola clássica, devendo só a ella o primeiro favor”, chegara “tarde a fazer justiça a este livre e creador movimento”.¹⁸

Nesse meio-tempo, as *Cartas de Echo e Narciso* haviam chegado ao Mosteiro de Vairão, onde residia D. Maria Isabel de Baena. Emocionada com a obra, por cerca de 10 anos ela mantém correspondência com Castilho, exteriorizando nas epístolas a admiração que haviam lhe causado as *Cartas*. De literário e intelectual, o contato entre os dois passa a amoroso: casam-se em 1834. Logo depois, em 1836, o poeta escreve *Os Ciumes do Bardo* (inspirado no *Fantasma Profeta*, de Schiller) e a *Noite do Castello*, obras que marcam definitivamente sua transição para a fase romântica. Vale lembrar, no entanto, que, ainda que tenha mudado seus paradigmas imediatos de composição poética, o vate não deixou de ser influenciado por sua formação pautada nos antigos, como ele mesmo relata:

principiei a procurar na Literatura moderna o que era que nela havia de diferente e preferível [...] Mole-mole, fui-me desmamando da Musa romana, com a ama sêca da Musa francesa, até que, de dia a dia e de ano a ano, vim crescendo, até poder caminhar e reger-me por mim. De ambas as duas, contudo, fiquei amigo para toda a vida, pois a ambas era devedor, e ambas me tinham criado com a sua sustância. É talvez esta uma vantagem que eu levo à maior parte destes poetas com que por aí esbarramos a cada canto: que sou

¹⁷ CASTILHO, A., 1861, p. 7.

¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

ambidextro e eles não. Eles lêem Vitor Hugo e Lamartine; eu tempero Vitor Hugo com Vergílio, e Lamartine com Horácio.¹⁹

As duas obras mencionadas, isto é, a *Noite do Castello* e os *Ciumes do Bardo*, juntamente com *O Ermitão da Arrábida*, que não chegou a ser escrito, foram planejadas pelo poeta como um conjunto, a chamada *Trilogia da Paixão*. Conforme Lucas, o primeiro dos três é de

romantismo puro, desde a primeira até à última página. E, por vezes, romantismo que chega às lindes extremas do género. E outra coisa não seria de esperar de quem desejou pintar as mais violentas paixões do género humano. A imaginação do poeta vai, por muitas vezes, longe demais na contextura dos pormenores das cenas dramáticas. Entrou o poeta no romantismo, e, de um rasgo, atinge certas qualidades e defeitos dos ultraromânticos. Em suma, não soube adaptar o equilíbrio clássico à expressão da sua inventiva em liberdade, longe das necessárias peias e limitações dos moldes greco-latinos.²⁰

Ciumes do Bardo, por outro lado, aparece isento dos defeitos e exageros de *Noites do Castello*, como o próprio Castilho afirma: “tenho eu para mim que é este de mais algum preço que *A Noite do Castello*; e por esta razão, só, assim o conceituo: que o trovei com ímpeto, e com alma cheia e repassada do seu assunto”.²¹

O fato é que parece ser consenso que a obra do Castilho clássico se sobrepõe qualitativamente à do romântico, e o fato não parece ter passado despercebido ao poeta, pois sua produção nessa segunda fase é consideravelmente mais reduzida. Seja como for, a morte da esposa, em 1837, e a do irmão, em 1841, marcam uma pausa na carreira, que vai mudar de rumo. Inicia-se, então, o que se pode considerar como o terceiro período da obra do poeta: a fase utilitária.

A partir de 1842, assume a direção da *Revista Universal Lisbonense*, uma das mais importantes da época, o que lhe permite exercer influência considerável. Ele se dedica à função até 1845 e, durante o tempo de estadia no cargo de chefia, publica os *Quadros Históricos de Portugal* e as *Excavações Poéticas*. Em 1847, resolve partir para São Miguel, nos Açores, onde permanece por três anos, com “muitos desgostos e pouco de fortuna”.²² Surge nesse ínterim um Castilho bastante progressivo, membro influente da *Sociedade Promotora da Agricultura*, a qual incluía em seu plano de ação a fundação de escolas primárias. À frente do periódico *O Agricultor Michaelense*, publica artigos que são editados posteriormente, em 1849, em um

¹⁹ CASTILHO, A. *apud* LUCAS, 1943, p. 16.

²⁰ LUCAS, 1943, p. 18.

²¹ CASTILHO, A. *apud* LUCAS, 1943, p. 18.

²² *Ibidem*, p. 20.

único volume e sob o título de *Felicidade pela Agricultura*. O assunto destes são as excelências do trabalho agrícola, a fraternidade agrária entre as classes sociais e a fundação de sociedades de agricultores que tivessem como principal objetivo a instrução e a organização do crédito mutualista. Tudo isso em detrimento das instituições políticas religiosas vigentes.

A partir de então, é incansável a ação de Castilho direcionada a objetivos pedagógicos. Encarrega-se o poeta do estudo da simplificação do ensino, baseando-se no método do erudito francês Lemare. Completamente remodelado e adaptado às necessidades portuguesas, a obra sai do prelo com o título de *Leitura Repentina*, mas fica mais famosa por *Método Castilho*. Além disso, publica também o *Tratado de Metrificação Portuguesa para em Pouco Tempo e até sem Mestre se Aprenderem a Fazer Versos de Todas as Medidas e Composições*, cujas propostas principais são a defesa do uso do alexandrino, de doze sílabas, e a adoção do sistema de contagem até a última sílaba tônica. Ambos os trabalhos foram amplamente divulgados e difundidos tanto em Portugal quanto no Brasil.

Na última fase da vida de Castilho, também têm lugar fundamental as traduções em verso. Em 1841, ele levava a cabo a versão iniciada por Bocage das *Metamorphóses*. Pouco mais tarde, em 1858, publica a tradução parafrástica dos *Amores*; em 1862, a *Arte de Amar*; e, em 1866, os *Fastos*. Depois da obra de Ovídio, traduz, também em 1866, *A Lyrica de Anacreonte*; em 1867, as *Georgicas*, de Virgílio; e, em 1872, o *Fausto*, versão feita a partir de uma edição francesa e de uma tradução feita pelo seu irmão José Feliciano de Castilho, fato que, juntamente com decisões tradutórias como aportuguesar não apenas certos nomes próprios, mas também locais e circunstâncias de ação, rendeu-lhe lugar protagonista no que se convencionou chamar de Questão Faustiana, em que chegou a ser acusado por Joaquim de Vasconcelos de ter produzido um “aborto nacional”. Em sua própria defesa, Castilho defende a nacionalização, alegando, por exemplo, que o que fazia rir na Alemanha não era o mesmo que fazia rir em Portugal.

Por fim, é mais que digno de menção o envolvimento protagonista do poeta em outra polêmica: a Questão Coimbrã. O cerne para o conflito se deve ao fato de que, em 1865, Castilho escrevera a *Carta do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. António Feliciano de Castilho ao Editor*, cujo destinatário era A. M. Pereira, responsável pela publicação do *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, a que a referida carta serviria de posfácio. Trata-se de um texto de tom bastante elogioso e protecionista, em que o autor de *Os Ciúmes do Bardo* chega inclusive a recomendar a atribuição a Chagas da cadeira de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras. Quanto às críticas, Castilho menciona que o poema

tem, sim, como já antecipadamente concedi aos críticos, versos frouxos e versos duros; tem rimas triviaes, e rimas insuficientes; repete com excesso certas palavras, aliás formosas e sympathicas, e certas frases mais applaudiveis se fossem mais raras; apresenta frequentes geminações desintenciaes e ingratas de certas consoantes; nem sempre é illeso de anfibologias grammaticaes e desapuros de linguagem; emfim, e o que é ainda mais para sentir, aqui ou acolá cai em repetições e superabundâncias de descritivo, vicio communissimo á gente moça, e de que eu já também padeci muito (bom tempo o d'esse e semelhantes vicios!). [...] Em tribunal horaciano ha-de sair absolvido e glorificado.²³

Essas palavras de Castilho demonstram bem o cerne do problema. Para o poeta, ainda que tenha se aventurado nas novas tendências literárias de seu tempo, ainda continuava como tarefa importante a defesa de uma criação poética pautada numa índole formalista, cujos fundamentos inevitavelmente ainda remontavam à tradição clássica de que provinha, concepção que, conforme se viu, já não correspondia ao que propunham sobretudo os escritores portugueses da segunda metade do século XIX. Soma-se a isso o fato de que, na carta-posfácio, ele acusa os poetas da Escola de Coimbra de “affectação”, “enfatuação”, “falsa grandeza”, o que faz com que a poesia da época ande “com fastio de morte á verdade e á simplicidade, com os passos incertos”²⁴.

Obviamente, a reação não demorou a aparecer, e ela veio de Antero de Quental, figura bastante influente da época. Num folheto intitulado *Bom-senso e Bom-gosto. Carta ao Excellentissimo Senhor António Feliciano de Castilho*, Quental, além de mencionar que Castilho e seus apadrinhados perdiam tempo em vaidades e elogiando-se mutuamente, postula que os românticos estavam ultrapassados, reafirma a intenção inovadora e evolucionária dos estudantes da Escola de Coimbra e reitera a rejeição de fórmulas literárias estagnadas. A concepção de criação literária defendida pelo escritor aponta claramente para uma prática empenhada: “identificada com o espírito do seu tempo, a Literatura e o escritor deviam envolver-se numa reflexão sobre esse tempo”, remetendo “para um trabalho literário sobretudo preocupado com as consequências pragmáticas do discurso literário orientado de forma apelativa sobre o leitor do seu tempo”²⁵, a fim de mostrar as mazelas sociais despidas do idealismo e da subjetividade comuns ao Romantismo. Como se sabe, essas premissas são bases fundamentais adotadas por poetas e escritores do período realista, inserido nas letras portuguesas pela Geração de 70, composta sobretudo por Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão.

²³ CASTILHO, A., 1865, p. 236.

²⁴ CASTILHO, A., 1865, p. 188-191.

²⁵ REIS; PIRES, 2002, vol. 5, p. 319.

A querela se estende por bastante tempo e, em várias ocasiões, descamba para a ofensa pessoal. Em defesa de Castilho, saem Ramalho Ortigão, com *Literatura Hoje*, e Camilo Castelo Branco, com *Vaidades Irritadas e Irritantes*. Após a vitória realista, Quental e seus amigos dispersam-se e só voltam a se reunir em 1868. Em 1871, fundam as *Conferências do Cassino Lisbonense*, cuja proposta era discutir os problemas e as questões de ordem ideológica que então interessavam aos letrados da Europa. No entanto, em função da interferência governamental, que considerava as reuniões como ilegais, o grupo não tardou a ser fechado.

À guisa de conclusão, vale a pena explicar uma questão que pode emergir quando se olha para a querela ideológica em que esteve envolvido Castilho: como era possível que uma figura que sugeria soluções culturais baseadas em proposições *clássicas* desfrutasse notadamente de prestígio e reconhecimento entre uma geração de poetas *românticos*? Reis e Pires explicam o fato dizendo que a transição do Neoclassicismo para o Romantismo não se deu de forma abrupta e tampouco implicou rupturas irremediáveis. Além disso, boa parte da geração romântica, sobretudo a segunda, ainda que buscasse, como se verá nos próximos capítulos, demonstrar sua insatisfação com as estruturas sociais, ainda era conservadora em demonstrar o incômodo sob idealismos, e é justamente esse conservadorismo que encontrava convergência com as proposições de Castilho e legitimava seu magistério.

Seja como for, conforme asserta Moisés,²⁶ a derrota de Castilho na Questão Coimbrã não significa que este tenha deixado de exercer influência, quer de forma indireta, quer de forma mais ou menos clandestina, na poesia de figuras posteriores, como é o caso, por exemplo, de Eugênio de Castro e de outros nomes do século XX. Em 1875, em Lisboa, sua terra natal, deixando uma farta produção poética e um vasto legado tradutório, falece o poeta.

1.3 Amores

Conforme se viu anteriormente, a publicação da obra de estreia de Ovídio, os *Amores*, na versão como a conhecemos hoje, deu-se por volta do ano 1 a.C. No entanto, em 16 a.C., quando originalmente vieram a lume, as elegias amorosas foram reunidas pelo poeta não em 3 livros, mas em 5, como ele mesmo faz questão de, após os cortes, apontar no epigrama que abre a edição revisada e finalizada:

Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.

²⁶ MOISÉS, 1960.

ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
at levior demptis poena duobus erit.

Nós, que ainda há pouco havíamos sido cinco livrinhos de Nasão,
somos, agora, três; o autor preferiu àquele este formato;
ainda que não sintas já nenhum gosto em nos ler,
mais leve será, ao menos, a tortura, depois de terem sido eliminados dois.²⁷

Alguns aspectos fazem-se interessantes de serem notados nesse proêmio. O primeiro deles é a referência, já no primeiro verso, ao suporte por meio do qual as elegias ovidianas são veiculadas: os livrinhos (*libelli*). Na verdade, mais do que mera menção, Ovídio, ao invés de falar por si, como era de costume que os autores fizessem, deixa que os livros roubem o lugar de destaque e tornem-se os locutores do poema. Evidencia-se, então, não só o contexto em que o autor (assim como seus contemporâneos) escreve, isto é, a cultura livresca romana, mas também seu público-alvo: certamente leitores cultos, consumidores de poesia, a qual é lida por estes com gosto (*legisse voluptas*). O segundo elemento a ser ressaltado é a redução da obra propriamente dita. Esta certamente condiz, como se discutirá adiante, com a natureza própria do gênero elegíaco, caracterizado por ser breve e leve (*levior*, como utilizado pelo poeta de Sulmo), em oposição a gêneros mais graves, como a tragédia e a épica, cujos temas são constantemente recusados pela *persona* poética elegíaca. De qualquer forma, seja lá qual for o motivo que o tenha ensejado, o corte substancial na quantidade de poemas dos *Amores* mostra alguém bastante preocupado com sua prática compositiva e com a recepção de suas obras, mesmo após a publicação destas.²⁸ Afinal, por que não considerar a hipótese de Ovídio ter rearranjado ou até mesmo reescrito parte dos poemas?

Reunindo boa parte das tópicas da poesia elegíaca, o primeiro dos livros tem 15 elegias, somando 774 versos; o segundo tem 19 e totaliza 812 versos; o terceiro tem 15, num montante de 902 versos. Os mesmos temas se repetem em um e outro livros, numa complexa e imbricada teia. Além disso, os primeiros poemas de cada livro marcam sempre a escolha do poeta pelo tema amoroso, em detrimento – mediante *recusatio* – da matéria elevada a que se dedicam os gêneros como a epopeia e a tragédia. Inclusive, o primeiro dístico da obra ovidiana (*Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia eonveniente modis*)²⁹ são uma clara alusão à *Eneida*, mas numa espécie de subversão: se Virgílio delimita, logo nos primeiros vocábulos, o tema principal de seu trabalho, Ovídio, por sua vez, como se vê acima, usa o mesmo léxico

²⁷ Trad. de Carlos Ascenso André.

²⁸ Sobre as etapas que antecediam a publicação de uma obra na época helenística e na romana, cf. Agnolon (2010).

²⁹ **Armas**, em ritmo pesado, e **combates** violentos, estava eu prestes a cantá-los – o assunto assentava bem no metro.
(Trac. Carlos Ascenso André) (Grifos meus)

que abre o poema épico, mas como contraponto para demonstrar que até tentara se dedicar à mesma temática que seu contemporâneo, mas Cupido tinha outros planos para ele – seu campo de batalha deverá ser outro: a cama, onde estará constantemente com a sua amada.

Mas, afinal, do que tratam os *Amores*? De uma mistura saborosíssima entre angústia, erotismo, sedução, sexo, infidelidade, prazer, sofrimento, ciúmes e, obviamente, como não se podia esperar outra coisa, amor. No entanto, é importante que o leitor se lembre de que está diante de um amor que é, antes de tudo, divertimento poético. Prova disso é que, como já mencionado, a *puella* que é matéria-prima para as elegias ovidianas nos *Amores*, Corina, é uma figura bastante conhecida pela tradição literária, mas sobre cuja existência biográfica quase nada se sabe, de modo que, como já indicado anteriormente, muitos teóricos a consideram fictícia, assim como sua relação com o poeta e, portanto, boa parte do que se pode ler nos versos do sulmonense. É justamente essa falta de seriedade que impede que se encontre na obra alguma sequência lógica ou unidade, contrariamente ao que se vê nas produções de figuras como Horácio, que deixa nas *Odes*, por exemplo, um projeto textual bem claro. Desse modo,

o leitor não deverá procurar nos *Amores* profundidade de qualquer tipo, seja ela de pensamento, seja de emoção. Exceto em um aspecto mais geral, eles sequer são a expressão de experiência pessoal. Corina é apenas um dos muitos amores a quem o poeta endereça cortejos, e o fato de a garota ser real é mais do que duvidoso.

[...] A experiência do poeta com o amor certamente contribui (e contribui abundantemente), mas apenas contribui. Ela é o elemento que serve de fusão entre o instinto artístico de Ovídio e a literatura amorosa com a qual a sua cabeça está impregnada: a poesia dos seus predecessores gregos e romanos.³⁰

No entanto, ainda que se pese a possibilidade de os *Amores* serem essencialmente produto de criação literária, sem traços biográficos discerníveis, sem dúvidas a obra fornece, numa espécie de caleidoscópio, um retrato bastante rico do que era a sociedade romana da época de Augusto. Por exemplo, não é casual o fato de que a traição e o engano ocupem boa parte dos versos ovidianos: para o poeta, assim como para outros de seus contemporâneos, o casamento pouco passava de um contrato, no qual a mulher era nada mais, nada menos que objeto, e nunca a parte contratante.³¹ Trata-se de “apenas um dos atos da vida, e a esposa não passa de um dos

³⁰ Minha tradução para “the reader will not look to the *Amores* for profundity of any sort, whether of thought or emotion. Except in a general way, they are not even the expression of personal experience. Corinna is only one of several loves to whom the poet pays literary court, and it is more than doubtful whether even she is real. The poet's experience with love of course contributes, and contributes abundantly – but it only contributes; it is the element that serves for the fusing of his artist's instinct with the literature of love with which his mind is saturated – the poetry of his Greek and Roman predecessors.” (SHOWERMAN, 1914, p. 316)

³¹ ANDRÉ, 2011.

elementos da casa, que compreende igualmente os filhos, os libertos, os clientes e os escravos”.³² Com tal dinâmica, não é estranha a quantidade de esposas que, aproveitando-se da ausência do marido, divorciavam-se e se casavam novamente ou, com a ajuda das criadas, recebiam amantes em seus aposentos. Assim, levando-se em conta que, naquela época, um marido era “senhor tanto da esposa como dos filhos e dos domésticos, o fato de sua mulher ser infiel não constituía um ridículo, e sim uma desgraça [...]. Se a esposa o engana, criticam-no por falta de vigilância ou de firmeza e por deixar o adultério florescer na cidade.”³³ Coompreende-se, então, por que Augusto era tão intolerante com a infidelidade, mesmo quando ela esteve implantada dentro do seu próprio seio familiar, como aconteceu com sua filha Júlia:³⁴ era preciso dar o exemplo aos cidadãos. Na verdade, mais do que isso, como já se mencionou, era preciso criar formas de impedir que o adultério acontecesse, como a *Lex Iulia de Adulteris Coercendis*. Não é de se espantar, portanto, que os *Amores* (assim como a *Arte de Amar*) fossem uma ameaça e afronta ao reinado augustano, porque são verdadeiros manuais de infidelidade. Não são raras as ocasiões em que o eu-poético tenta persuadir o guarda a deixá-lo entrar nos aposentos da *puella*;³⁵ entra com ela num jogo de flerte em lugares em que se encontra também o marido, que deverá ser embebedado;³⁶ ou mesmo dirige-se ao esposo, suplicando-lhe que dificulte o contato entre sua mulher e o vate, para que o divertimento amoroso fique mais interessante.³⁷

Tendo em vista essas considerações, compreende-se, assim, quem era a figura da *puella* que aparece não só nos *Amores*, mas nas elegias produzidas em Roma: trata-se de mulheres de vida irregular, as quais podiam ser cortesãs, esposas adúlteras, mulheres livres etc. Em alguns dos casos, não é possível identificar a proveniência delas, e, na verdade, isso pouco importa à compreensão e apreciação do gênero elegíaco. O fato é que é possível ver nos poemas um jogo irônico bastante interessante por meio do qual o poeta muitas vezes se mostra consciente da sua condição de ser apenas mais um entre os diversos homens com quem a sua amada mantém relações e diz que aceitaria a traição, desde que ninguém a visse, mas ao mesmo tempo cobra da garota fidelidade, chegando a agredi-la diante de seu ciúme sem controle.³⁸

³² VEYNE, 2009, p. 47-48.

³³ *Ibidem*, p. 48.

³⁴ Segundo a tradição, a filha do *princeps* teria cometido adultério com o senador romano Décimo Júnio Silano. Como punição pela infidelidade, ela foi desertada para as Ilhas Tremiti, onde teve um filho, o qual foi rejeitado e deixado para morrer por Augusto.

³⁵ Cf. *Am.* 2.2; 2.3.

³⁶ Cf. *Am.* 2.5.

³⁷ Cf. *Am.* 2.19.

³⁸ Cf. *Am.* 1.7.

No que concerne às traduções dos *Amores* em Língua Portuguesa, destaca-se a feita por Castilho, em 1858, na qual o poeta, conforme será tratado nos próprios capítulos, adota uma tradução em que opta pela variação métrica. Além disso, vale menção também a tradução integral, em volume único, da *Arte de Amar* e dos *Amores* feita pelo português Carlos Ascenso André. Nela, o tradutor segue a estrutura do original, isto é, cada verso corresponde a uma linha; no entanto, não há regularidade métrica, assim como não há explicações explícitas sobre o porquê da ausência dela. No *Prefácio* da obra, André menciona que sua tentativa foi fazer uma obra que se destinasse “a um público diferenciado, isto é, a leitores nem sempre familiarizados com a leitura latina e suas especificidades. Optou-se, por isso, por uma linguagem que, sem se distanciar excessivamente do original, fosse acessível ao leitor moderno.”³⁹ Assim, embora não mencione a escolha pelos versos livres, esta talvez esteja incluída no que o lusitano se refere como “linguagem acessível”. Além disso, valem menção outras traduções não integrais dos versos ovidianos, como a de José Paulo Paes, em *Poesia Erótica em Tradução*, e a de Anna Lia de Almeida Prado, em *Poesia Lírica Latina*.

Finalmente, não se pode deixar de mencionar que há, claro, outras traduções dos *Amores* que não foram publicadas com fins comerciais. Entre estas, citam-se a de Guilherme Horst Duque, que traduziu integralmente, no esquema métrico dodecassílabo seguido de decassílabo, os 3 livros em sua tese de mestrado,⁴⁰ e a de Lucy Ana de Bem,⁴¹ que, também em tese de mestrado, verteu o Livro I em uma tradução que segue as mesmas estratégias que as de Carlos Ascenso André.

³⁹ ANDRÉ, 2011.

⁴⁰ Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6777/1/Dissertacao%20Guilherme%20Duque.pdf>.

⁴¹ Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269179/1/Bem_LucyAnade_M.pdf.

2 LÍRICA E ELEGIA: UMA TRAJETÓRIA ATÉ O SÉCULO XIX

Res gestae regumque ducumque et tristia bella
 quo scribi possent numero, monstravit Homerus;
 versibus inpariter iunctis querimonia primum,
 post etiam inclusa est voti sententia compos;
 quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
 grammatici certant et adhuc sub iudice lis est;
 Archilochum proprio rabies armavit iambo;
 hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
 alternis aptum sermonibus et popularis
 vincentem strepitus et natum rebus agendis;
 Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
 et pugilem victorem et equum certamine primum
 et iuvenum curas et libera vina referre:
 descriptas servare vices operumque colores
 cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?
 cur nescire pudens prave quam discere malo?⁴²

Em que metro se podem descrever os feitos dos reis,
 dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero.
 O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram
 [unidos:
 depois, nele se incluiu a satisfação de promessas atendidas.
 Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias,
 discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal.
 Foi a raiva quem armou Arquíloco do iambo que a este é próprio:
 depois, a tal pé, adaptaram-se os socos e os grandes coturnos
 por mais apropriados para o diálogo, capaz de anular o ruído
 da assistência, visto ser criado para a ação.
 A Musa concedeu à lira o cantar deuses e filhos de deuses;
 o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas;
 os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados.
 Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos
 dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta?⁴³

Como é possível vislumbrar a partir dos versos horacianos, desde cedo há uma preocupação significativa por parte dos poetas em refletir sobre sua prática compositiva, o que inclui a consciência bastante clara das funções e dos temas adequados a cada gênero de poesia, pois estes se configuram como aspectos fundamentais para o decoro poético. Vale lembrar que o autor das *Odes e Epodos* se encontra, assim como Ovídio, em contexto particular e específico: no ambiente romano, no qual, embora a dimensão oral da poesia não deixe de existir – como por meio da *recitatio*, etapa literária importante que precedia a publicação do livro –, predomina

⁴² Hor. A. P. 73-87.

⁴³ Tradução de R. M. Rosado Fernandes.

a cultura livresca e o modo de produção e de consumo de poesia se difere bastante daquele presente no mundo grego arcaico e clássico, onde esta só efetivamente existia no momento de sua performance, isto é, de sua apresentação a determinado público e em ocasião específica, regra que, parece pertinente afirmar, valia para boa parte dos gêneros dessa época. A poesia grega, até o século V a.C., então, inseria-se no que se pode chamar de “cultura da canção”, ou “cultura da performance”, e tinha papel fundamental na veiculação de ideias morais, políticas e sociais, em função de sua relação direta com a vida da comunidade a que se destinava e a que era performatizada. Isso deixa entrever um papel bastante pragmático nas produções desse período, visto que o poeta compunha “na relação imanente com a atualidade”.⁴⁴ Nesse sentido, quando se lida com boa parte dos gêneros da época, tem-se um *corpus* de autoria, métrica, matéria, geografia, extensão, performance, linguagem e função variados. Por causa desses fatores, quando se trata desse tipo de literatura – oral, de ocasião –, é preciso usar o termo *gênero*, sobretudo nessa época, com certa cautela e flexibilidade. Isso porque a composição dos períodos arcaico clássico, diferentemente do contexto horaciano, não conta com poéticas acerca dos gêneros e porque estes são, sobretudo, tendências firmadas o suficiente para permitir que afinidades e influências sejam neles discerníveis, de tal sorte que as expectativas da audiência possam ser frustradas ou reelaboradas pelos vates, de acordo seus propósitos.⁴⁵ Esse fato é endossado por boa parte dos teóricos que se dedicam aos estudos sobre esse tema. Carey,⁴⁶ por exemplo, dirá que

a formulação de uma gramática explícita sobre os gêneros sucede a cultura da performance do período arcaico grego. Além disso, é um erro considerar os gêneros como homogêneos e distintos. As fronteiras entre eles não são fixas, mas elásticas, permeáveis, negociáveis e provisórias. É melhor vê-los não como categorias estanques, mas como tendências, fixas o bastante para serem discerníveis e para gerar um horizonte de expectativa na audiência, mas suficientemente flexíveis para permitir frustrações e redefinições dessas mesmas expectativas.⁴⁷

A despeito dessas questões e embora, claro, a definição de *gênero* seja tarefa que não pode ser feita com total precisão e rigor absoluto, é fato conhecido que, para os antigos, a elegia,

⁴⁴ BERNARDINI *apud* RAGUSA, 2013, p. 14.

⁴⁵ RAGUSA, 2013.

⁴⁶ CAREY, 2010, p. 22.

⁴⁷ Minha tradução para: “the formulation of an explicit grammar of genres postdates the performance culture of the archaic Greece. Furthermore, it is a mistake to see genres as completely homogeneous and distinct. The boundaries are not fixed but elastic, porous, negotiable and provisional. Literary genres are best seen not as fixed categories but as tendencies, firm enough to allow affinities and influences to be discernible and to generate a set of audience expectations, but sufficiently flexible to allow frustration and redefinition of those expectation”.

a mélica/lírica⁴⁸ e o iambo – todos opostos à elevação da epopeia e do drama trágico –, ainda que compartilhassem de características comuns, eram vistos como gêneros autônomos entre si e com características próprias, sobretudo no que diz respeito ao metro com que eram vazados e ao modo como eram performatizados. Essa distinção, como se abordará nas seções e no capítulo posteriores, será abandonada sobretudo durante o Romantismo, quando essa tríade, assim como outras espécies poéticas, será colocada dentro de uma mesma etiqueta taxonômica, sem distinção: lírica. E, conforme se viu anteriormente, é exatamente essa não discriminação entre elegia e lírica que será adotada por António Feliciano de Castilho na tradução dos *Amores*, de Ovídio. Portanto, o objetivo deste capítulo é traçar um breve panorama da trajetória desses dois gêneros, desde o período arcaico até o século XIX, quando o tradutor trasladará os versos do sulmonense para a Língua Portuguesa.

2.1 “Lírica” e elegia nos períodos arcaico e clássico

2.1.1 Etimologia dos termos

Conforme Budellman,⁴⁹ um dos primeiros obstáculos ao se lidar com a lírica grega se refere à ambiguidade do termo: classicistas usam *lírica* tanto em um sentido mais restrito quanto em um mais abrangente. O primeiro caso exclui dois gêneros maiores: a elegia e o iambo; já o segundo os inclui. Campbell, em *Greek Lyric*, Hutchinson e Farnell, em suas obras de mesmo nome, *Greek Lyric Poetry*, por exemplo, usam o vocábulo apenas no sentido mais restrito; enquanto, por outro lado, teóricos como West, em *Studies in Greek Elegy and Iambus*, e Budellman, em *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, admitem-no e o usam com o campo semântico mais amplo. Essa variação é recorrente nas obras que tratam do assunto, e essa divergência hoje é consequência da inconstante história do termo *lírica* e da herança legada a nós pelos românticos.

A palavra λυρικός, “lírica”, aparece pela primeira vez no século II a.C, relacionada ao cânone dos 9 líricos⁵⁰ estabelecido pelos alexandrinos. Deve-se ter em mente que o Helenismo foi um período de intenso trabalho erudito em relação aos poetas do passado; assim, *lírica* surgiu naquele contexto como um termo para se referir a um tipo particular de categoria de poetas e de poesia e como frequente menção à lira nos próprios poemas líricos. Antes de λυρικός ser cunhado, a terminologia era mais flexível, e o termo mais importante era μέλος (“música”,

⁴⁸ O motivo do uso do binômio será melhor elucidado logo adiante.

⁴⁹ BUDELLMAN, 2010.

⁵⁰ Estavam incluídos no cânone Alcman, Alceu, Safo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro.

“melodia”), usado por vários vates para se referir às suas composições. Sabe-se que *μέλος* continuou em uso mesmo quando *λυρικός* passou a circular, e o adjetivo *μελικός*, “relativo a *μέλος*” e frequentemente traduzido por “mélíco”, é proveniente do século I a. C. A partir daí, *λυρικός* e *μέλος* / *μελικός* coexistiram.

Para além disso, *lírica* é um vocábulo que teve seu significado mudado ao longo dos tempos. Na Antiguidade greco-romana, tanto *lírica* quanto *mélíca* eram empregados apenas no sentido restrito, distintos de elegia e iambo. Desse modo, parte dos estudiosos da área tem proposto cânones distintos para os poetas iâmbicos, os elegíacos e os líricos, e, nos raros casos em que a palavra *μέλος* aparece em um poema elegíaco ou iâmbico (ao invés de um mélico), geralmente faz referência a uma outra canção.

O sentido mais restrito de *lírica*, como se verá nas seções seguintes, permaneceu como norma também na Renascença, mas gradualmente começou a ocupar um lugar junto ao sistema genérico do qual faziam parte a épica e o drama, sendo, portanto, ampliado. Esse escopo mais abrangente se tornou referência a partir do meio do século XVIII, quando Goethe criou a noção de “formas naturais de poesia”, cuja tríade – isto é, a épica, o drama e a lírica – acabou sendo incorporada à área das Letras Clássicas, bem como o conceito mais abrangente de *lírica*. A despeito disso, o escopo antigo do termo nunca foi completamente esquecido; então, ficou-se com o sentido ambíguo do vocábulo.

Por sua vez, a elegia, como poema e como gênero, tem sido caracterizada, em diferentes épocas e formas, por três termos: ὁ ἔλεγος, τὸ ἐλεγειον, ἡ ἐλεγεία. Conforme West,⁵¹ o primeiro vocábulo, e mais problemático, aparece no não elegíaco epigrama de Equembroto, citado por Pausânias, em celebração à vitória desse primeiro nos jogos píticos, mais especificamente na disputa aulódica de 586 a. C.:

Equembroto, árcade,
dedicou a Hércules
esta imagem após vencer
nas composições de Antifictiones,
cantando aos helenos *mélea* e *elégous*.⁵²

Nessa e em grande parte das ocorrências posteriores, ἔλεγος apareceu significando “lamento cantado”, sem necessariamente implicações métricas. É o termo ἐλεγειον, “díptico elegíaco”, que tem sido usado desde o século V para se referir à métrica pela qual são vazadas as elegias,

⁵¹ WEST, 1974.

⁵² Tradução de Alexandre Agnolon.

sem alusão ao conteúdo ou ao meio de transmissão. Por fim, o terceiro desses termos, *ἐλεγεία*, é aquele que melhor corresponde à nossa elegia, tanto no sentido de poema como de gênero, enquanto seu plural, *ἐλεγειαί*, faz referência a uma obra escrita em versos elegíacos.

2.1.2 Matéria

Outra questão concernente à poesia mélica tem a ver com a sua dupla modalidade: solo (ou monódica), cantada com o acompanhamento de uma só voz, e coral, performatizada com a ajuda do coro. Esta primeira abarcava grande variedade de temas, os quais eram prevalentemente ancorados na contemporaneidade, no ambiente da *pólis*, em eventos de um passado recente e em situações próprias da experiência humana – tudo colocado em relação direta com a voz poética: geralmente a 1^o pessoa do singular, que se dirigia a alguém, isto é, a um *tu* ou a um *vós*. Por outro lado, a mélica coral era menos variada na temática e em seus tratamentos: geralmente aludia a alguma narrativa mítica ou a alguma celebração e fazia, amiúde, autorreferência à performance em execução pelo coro.

Platão, em *A República*, mencionará como subgêneros principais da lírica o nomos, que acontecia em quase todos os concursos poéticos em Delfos e era cantado não por um coro, mas pelo sacerdote; a peã, hino dedicado a Apolo que aparece na tradição em contextos como orações para a remoção de pragas e agradecimentos pelas graças concedidas, sobretudo as bélicas; o treno, canções que acompanhavam os lamentos fúnebres das mulheres; e o ditirambo, espécie de hino em adoração a Dioniso. No entanto, as referências platônicas não chegam sequer perto de exaurir as possibilidades da poesia mélica. Havia o epitalâmio, que era cantado em casamentos; as canções conviviais, entre as quais os mais conhecidos são os escólios, canções que eram performatizadas por convidados em banquetes e cujo objetivo principal era a exaltação de heróis; o hiporquema, um tipo de canção acompanhado por danças pantomímicas bastante distintas que, surgido em Creta e posteriormente incorporado em Delos, tinha como assunto principal originalmente a história de Latona, mas depois passou a abranger uma variedade bastante grande de temas; e uma grande quantidade de outros subgêneros.^{53,54}

⁵³ BUDELLMAN, 2010.

⁵⁴ Proclo, na *Chrestomathia*, manual de gramática que se debruça a uma classificação dos gêneros, subdivide a poesia mélica em três categorias: na primeira, há aqueles poemas dedicados aos deuses (*eis theous*): hinos, prosódios, peãs, ditirambos, nomos, adonídios, íobacos e hiporquemas; na segunda, inserem-se as obras dedicadas aos homens (*eis anthropous*): elogios, epinícios, escólios, himeneus, trenos e epicédios; iii) na terceira, dita mista, pois homenageia tanto homens quanto deuses (*eis theous kai anthropous*), encaixam-se: partênios, dafnefóricos, tripodefóricos, oscofóricos e os êuticos (GUERRERO, 2014).

No que diz respeito ao conteúdo dos textos elegíacos que restaram das épocas clássica e arcaica, também encontra-se um grande escopo de assuntos: uma elegia podia ser narrativa, como a *Smyrneis*, escrita por Mimnermo, que aparentemente contava a história da vitória dos Smyrneus contra Giges;⁵⁵ podia conter temas predominantemente lamuriosos e que mostravam receio de futuro, servindo de advertência para o ouvinte; podia servir como reação a acontecimentos públicos, a qual se transforma em conselho e exortação para agir; podia propor discussões filosóficas quanto à subserviência humana em relação aos deuses, a fim de que se obtivesse destes prosperidade; podia apresentar conselhos sobre o direcionamento do próprio simpósio em que era performatizada, com ênfase na moderação e na disciplina. Às vezes a matéria podia ter também um tom mais pessoal: lamentos no exílio, confissões, recriminações, consolações, histórias divertidas ou obscenas sobre uma pessoa conhecida, mas já morta, entre uma infinidade de outros temas. Mais tarde, ganhará predominância o lamento fúnebre. Segundo West:⁵⁶

a poesia elegíaca, então, possui um amplo escopo de temas. No entanto, ele não é ilimitado: ela não era usada, até onde podemos dizer, para narrar diretamente mitos e lendas, para a poesia didática de um tipo factual ou técnico ou para contar narrativas sexuais. Por outro lado, mais ou menos qualquer tema que pode ser tratado em poesia pode ser tratado em versos elegíacos, do mesmo modo que não há nenhum tema que seja restrito somente a eles [...].⁵⁷

Algo parecido dirá Aloni:⁵⁸

a grande versatilidade da elegia é inquestionável. Ela é capaz de se conectar com diferentes aspectos da vida (e da morte) dos indivíduos e comunidades. [...] Como resultado, ela consegue desempenhar um grande número de funções. Na verdade, a maior parte das funções performatizadas pelos diferentes gêneros – se não todas elas – é também performatizada pela elegia e combinada de diversas formas. [...] Uma consequência da complexidade dessas diferentes funções é uma correspondente complexidade nos respectivos papéis das diversas ocasiões em que o gênero elegíaco era performatizado.⁵⁹

⁵⁵ Conforme West (1974), o assunto desse poema fazia referência a um acontecimento recente, não se podendo considerar, portanto, que contivesse narrativa por si mesma, como faz a épica.

⁵⁶ WEST, 1974, p. 23.

⁵⁷ Minha tradução para: “elegiac poetry, then, has a wide range. Not an unlimited one: it was not used, so far as we can tell, for the straightforward telling of myths and legends, for physical philosophy, for didactic poetry of a factual or technical kind, for sexual narratives; but otherwise more or less any theme that can be treated in poetry at all can be treated in elegiacs. On the other hand there is scarcely any theme that is restricted to elegiacs”.

⁵⁸ ALONI, 2010, p. 201.

⁵⁹ Minha tradução para: “the great versatility of elegy is unquestionable. Elegy is able to engage with very different aspects of the lives (and deaths) of individuals and communities. [...]. As a result, it can fulfil a multitude of functions. In fact, most or all of the functions performed by the different poetic genres are performed also by elegy,

2.1.3 Ocasão de performance

A palavra grega *sympósiōn*, na Antiguidade, fazia referência ao momento em que, após a refeição, todos passavam a beber. Mais que meramente tentativa de garantia de bem-estar dos convivas, o simpósio se pautava em uma espécie de código próprio de honra relativo ao ritual de mistura entre o vinho e a água, ao ato de servir a bebida e aos entretenimentos do evento, dentre os quais se ressaltavam jogos, danças, música e performances poéticas. Assim, essa ocasião era perfeita para o desempenho de diversos gêneros, como é caso tanto da mélica quanto da elegia: uma vez relaxados, os convivas, que por vezes podiam ser poetas, entoavam e recitavam o que lhes aprouvesse, competindo uns com os outros.

Além de outros momentos em que podia acontecer, como grandes funerais e casamentos, a poesia mélica também podia ser performatizada em festivais cívico-religiosos. Sob o patrocínio de governos e da aristocracia das *póleis* gregas, esse tipo de evento se voltava a honrar um determinado deus, com atividades variadas ao longo da celebração e com o *ágon*, oportunidade bastante propícia para a competição entre poetas. Assim, a mélica coral, por exemplo, nesse tipo de ocasião, servia para unificar a cidade como um todo, ao reconhecer as benevolências divinas e ressaltar a relação entre deus e homem. Nesse sentido, presenciar esse tipo de evento tinha grande impacto na vida dos indivíduos, os quais eram, desde cedo, treinados para a performance – para dançar, para cantar, para tocar instrumentos etc.⁶⁰

Por seu turno, do mesmo modo que a mélica, a elegia das épocas arcaica e clássica era performatizada em várias ocasiões, entre as quais têm proeminência as seguintes: haverá uma batalha, e os lutadores são exortados para serem bravos e conseguirem vencer; simpósios, como se viu; um cenário militar menos formal, no qual o poeta é um soldado em guarda com seus companheiros e não há necessidade de sentimentos heroicos: sentimentos menos elevados são mais reconfortantes; funerais; e competições aulódicas em festivais.⁶¹

2.1.4 Metro

O imponente hexâmetro datílico, próprio da poesia épica, mostrava-se bastante adequado para recitações, mas não para canções. Consequentemente, o metro da poesia lírica era baseado em uma sequência padronizada de sílabas longas e breves, o que conferia

combined in various ways. [...] One consequence of the complexity of the different functions elegy can perform [...] is a corresponding complexity in the respective roles of the various parties involved in its performance”.

⁶⁰ RAGUSA, 2013.

⁶¹ WEST, 1974.

sonoridade e musicalidade ao discurso. No que diz respeito aos metros utilizados pelos poetas mélicos das épocas gregas arcaica e clássica, percebe-se que eram pautados em estruturas-base bastante variáveis, o que a tornava polimétrica. Destacam-se dentre os mais famosos o dácio ($\sim\sim$); o espondeu ($--$); o troqueu (\sim); e o eólico (X X).

As estrofes da canção monódica eram, em geral, mais breves e metricamente menos complicadas que as da coral. Além disso, havia certa tendência na monódica em ser estrófica (cada estrofe tinha uma estrutura métrica idêntica) e na coral em ser triádica (o metro da primeira estrofe era repetido tal qual na antístrofe imediatamente subsequente, após a qual havia um um epodo de padrão métrico diverso).⁶²

Por sua vez, como já mencionado, o metro característico da elegia era o dístico elegíaco: o primeiro verso era um hexâmetro datílico; o segundo, um pentâmetro⁶³, conforme se segue:

$$-\sim / -\sim / -\sim / -\sim / -\sim / -\sim$$

(Hexâmetro datílico)

$$-\sim / -\sim / -\sim / -\sim / -\sim$$

ou

$$-\sim / -\sim / -|| -\sim / -\sim / -$$

(Pentâmetro datílico)

2.1.5 Acompanhamento

Por fim, outro critério diferenciador entre a mélica e a elegia entre os antigos durante os períodos arcaico e clássico era o instrumento que as acompanhava ao longo da performance: a primeira era tipicamente cantada com instrumentos de corda, como a lira ou a cítara; a segunda, geralmente entoada com um instrumento de sopro, o *aulós*.⁶⁴

2.2 Lírica e elegia erótica romanas

Sabe-se que, após a morte de Píndaro, em meados do século V a.C., as artes das composições monódicas e corais entraram em decadência e se viram, assim como a elegia,

⁶² RAGUSA, 2013.

⁶³ Na verdade, trata-se de outro hexâmetro, mas manco ou, mais tecnicamente, chamado de cataléptico. Convencionalmente, a tradição decidiu chamá-lo de pentâmetro.

⁶⁴ Reitera-se que essas distinções não eram fixas, visto que é possível encontrar poemas mélicos acompanhados pelo *aulós*, como Pínd. *Ol.* 5.19. No entanto, essas delimitações ajudam a entender, ainda que precária e duvidosamente, as delimitações entre os gêneros.

substituídas por outros gêneros e outras práticas discursivas, especialmente as de verso iâmbico e datílico. Isso talvez possa explicar o grande silêncio platônico e aristotélico a respeito dessas duas primeiras espécies de poesia. Na *Poética*, por exemplo, há comentários sobre o ditirambo, o nomos, os hinos e os encômios, mas esses gêneros são sempre referenciados pelo estagirita como ponto de partida para a origem da tragédia.^{65,66} De modo semelhante, seu mestre, Platão, ainda que no Livro III de *A República* tente elaborar uma classificação dos gêneros conforme o modo de elocução – isto é, simples, imitativo e misto⁶⁷ – e remeta ao ditirambo como parte desse primeiro tipo, também não dedica muito tempo às composições dos *melopoioi*, tampouco às dos elegíacos, porque não as considera miméticas, visto que não reproduzem ações, mas sentimentos. Essa omissão deliberada voltará a ser vista posteriormente em Horácio, o qual, embora também aluda, assim como Platão e Aristóteles, a diversas espécies líricas e à elegia, não caracteriza adequadamente esses gêneros na *Ars Poetica*, o que dificulta bastante a reconstrução de uma consciência do que eram esses dois tipos de poesia nos períodos mencionados.

A despeito dessas questões, o fato é que, assim como os trabalhos de Homero e da tríade de tragediógrafos Sófocles, Eurípides e Ésquilo, as composições mélica e elegíaca rapidamente se tornaram parte do tesouro cultural dos gregos e, conseqüentemente, após algum tempo, dos romanos. Ragusa⁶⁸ menciona que a circulação dos poemas através dos séculos se deu oralmente, por meio de repetições feitas por amadores ou profissionais, em condições não necessariamente coincidentes com a daquelas performances dos períodos arcaico e clássico; de repetições ainda menos formais, motivadas pela memória cultivada das comunidades; de inscrições celebrativas aos poetas; e, por fim, de cópias, fixadas pela escrita. Tudo isso foi fundamental para a sobrevivência dos textos até que, na famosa Biblioteca de Alexandria, fossem copiados, compilados e editados. Vejam-se, então, algumas das principais características da mélica e da elegia a partir do Helenismo, quando um intenso esforço em coletar e preservar textos de épocas anteriores foi uma das principais preocupações dos eruditos e quando se assiste a um grande desenvolvimento da retórica, o qual influenciará profundamente na teoria e na prática literárias e conduzirá a uma verdadeira retorização da poética.⁶⁹

⁶⁵ ROCHA, 2012.

⁶⁶ Sobre o silêncio de Aristóteles, cf. Guerrero (2014).

⁶⁷ Platão (*Rep.* III, 392d) dirá que os tipos de poesia podem ser divididos em três categorias, conforme o tipo de elocução: i) simples (*haple diègesis*), quando quem narra é o próprio poeta; ii) imitativo (*dia mimèsèos*), quando a reprodução das falas se dá exclusivamente pelos personagens; e iii) misto, quando a narração alterna ora com o tipo simples, ora com o imitativo. Neste primeiro caso, seria colocado o ditirambo; no segundo, a tragédia e a comédia; e, por último, no terceiro, a epopeia.

⁶⁸ RAGUSA, 2013.

⁶⁹ GUERRERO, 2014.

De acordo com as novas demandas da cultura livresca imposta aos poucos durante o período helenístico, metros são remodelados para se adequarem à composição escrita e à audiência. Além disso, a música é praticamente perdida na transmissão, passando a não interferir no metro e no estilo. A alteração dos espaços culturais e sociais que funcionaram nos períodos arcaico e clássico como lugares para as performances poéticas, o divórcio entre música e poesia, bem como a ampla difusão da cultura do livro forçam os poetas a encontrarem uma nova forma de relação entre cada gênero e sua função social. A consequência disso é que formas híbridas aparecem. Isso talvez possa explicar por que, a partir do Helenismo, a elegia passa a descrever narrativas, muitas das vezes amorosas, de mitos pouco conhecidos, o que faz com que o caráter amoroso impregne de forma definitiva esse gênero. Simultaneamente, floresce o epigrama, inscrição funerária breve⁷⁰ que também acabou incorporando parte desse caráter amoroso e que também era escrita preponderantemente em dístico elegíaco. Flores⁷¹ acredita que talvez tenha sido dessa fusão entre a brevidade e o desenvolvimento das narrativas míticas amorosas que a elegia erótica apareceu posteriormente como uma forma nova em Roma. Embora seja difícil traçar seu surgimento exato em ambiente latino, os poemas 65, 66 e 68 de Catulo são os principais prováveis candidatos a serem o ponto de início para a inserção da elegia nessas terras, ainda que o autor não visse suas produções como “elegia erótica” tal como a concebemos. Os poemas citados parecem ser muito mais espécie de exercício de experimentação de formas já estabelecidas entre o epigrama e a elegia gregos. Flores ainda chama atenção para o que ele considera ser o fato mais impressionante no desenvolvimento do gênero elegíaco romano: o período que compreende os seus primeiros esboços, com Catulo, e o seu esgotamento, em Ovídio, no início da nossa era, é consideravelmente curto, já que se estende por pouco mais de meio século.

Considerando a brevidade do gênero e o que nos restou da tradição elegíaca romana, é possível traçar – grosseiramente, claro – algumas das principais características desse tipo de poesia: i) trata-se de uma produção geralmente mais extensa que o epigrama; ii) apresenta uma

⁷⁰ A brevidade do epigrama tem a ver, materialmente, com a exiguidade de seu suporte, já que na origem esse gênero tem função pragmática. No período helenístico, porém, as antigas inscrições fúnebres e votivas, por sua agudeza e brevidade, adquirem autonomia e se convertem em gênero poético e mesmo imagem das noções helenísticas ligadas à brevidade. Por sua forma, por assim dizer, versátil, o gênero passa a incorporar matéria variada (erótica inclusive), como o demonstra o fato de um dos livros da *Antologia Palatina* (o quinto) ser todo dedicado à epigramática erótica, sobretudo do período helenístico, o que certamente influencia a elegia romana, não somente pela afinidade métrica entre um gênero e outro, mas por causa dos temas e motivos que serão replicados, emulados e dilatados pelos elegíacos romanos. Sobre os desenvolvimentos do epigrama e a matéria amorosa, cf. Agnolon (2010); Oliva Neto, (2006); Hutchinson (1990).

⁷¹ FLORES, 2014.

temática prioritariamente amorosa, mas não se restringe a ela; iii) usa amiúde descrições mitológicas como elemento ilustrativo da própria matéria contida nos poemas; iv) retoma tópicos humorísticas derivadas da comédia nova; v) mantém o tom lamurioso, presente desde a origem do gênero.

Quanto à forma pela qual se reproduzia o erótico-amoroso contido nesse tipo de poesia, também se destacam algumas tópicos que permitem identificar alguns dos principais lugares-comuns elegíacos produzidos sobretudo em Roma.⁷² Ei-los: i) *morbus amoris*: na Antiguidade, o amor era visto como uma doença da alma, e o sujeito arrebatado por ele era considerado como alguém que perdera o controle e que estava fora de si; ii) *seruitium amoris*: em uma sociedade escravista como a romana, aquele que não tinha controle sobre si mesmo devia ser dominado por outrem, que, no caso da elegia erótica, seria a amada – representada simultaneamente como *puella* (menina, moça) e como *domina* (senhora, dona) –, cujo poder sobre o eu-elegíaco criado o subverte e o transforma em escravo das suas vontades e desejos; iii) *exclusus amator*: recorrentemente impedido de entrar nos lugares em que se encontra a *puella*, o poeta se vê obrigado a passar noites em claro diante da porta da moça, cantando; iv) *magister amoris*: o eu-elegíaco acredita que sua poesia é capaz de ensinar os mais jovens a lidar com “a vida real” após se apaixonarem, diversamente da alta literatura, que fica presa demais a temas distantes do cotidiano; v) *militia amoris*: em oposição ao campo bélico, representado pelos gêneros elevados de poesia, a *persona* poética criada acredita que não nasceu para os campos de batalha e que suas verdadeiras lutas são travadas na cama, com sua *domina*; vi) *recusatio*: o poeta se recusa a escrever poesia de caráter elevado, devido aos desígnios divinos ou às limitações – afetadas, claro – de sua própria capacidade poética.⁷³

No que concerne à lírica, é preciso primeiramente dizer que, com o Helenismo, como já mencionado, há o estabelecimento não só da cunhagem do termo genérico para se referir aos *melopoioi*, mas também do cânone dos *ènnèa lurikoi*, isto é, dos compositores desse tipo de poesia mais significativos da época grega. Essa eleição de figuras modelares, apesar de gerar problemas oriundos de uma categorização única para todos os vates mélicos, independentemente do tipo de produção a que se dedicavam,⁷⁴ propõe um paradigma, uma

⁷² Cabe salientar que este é apenas um esquema de alguns dos *topoi* da poesia elegíaca romana e que ele não chega sequer perto de esgotar as possibilidades do gênero.

⁷³ FLORES, 2014.

⁷⁴ Um outro problema ao se observar a classificação alexandrina diz respeito à pouca clareza quanto aos critérios classificatórios adotados no processo editorial por Aristófanos de Bizâncio e seu discípulo Aristarco: os livros de Píndaro e Baquírides, por exemplo, foram editados seguindo uma ordem que os distribuía em gênero (*eidōs*) (hinos, peãs, ditirambos etc.); os de Anacreonte, Safo, Álcman, Íbico e Alceu, por outro lado, só levaram números; e os

tradição a ser estudada, seguida e emulada pelos *poetae docti* helenísticos e por seus sucessores, além de oferecer uma imagem unificada de uma classe que dá de fato um estatuto genérico à poesia mélica e aos autores desse tipo de composição, que são colocados dentro do panorama literário juntamente com os poetas elegíacos, os épicos, os iâmbicos, os cômicos e os trágicos.⁷⁵ Desse modo, justamente por causa dos esforços alexandrinos, os vates líricos gregos não eram desconhecidos pelo Lácio nos tempos republicanos.

Quanto aos subgêneros e às temáticas recorrentes da lírica em ambiente latino, representada sobretudo por Horácio, que tenta explicitamente haver seu lugar entre os 9 líricos, destacam-se: o epílio, poema narrativo de pequena extensão cujos temas principais são os motivos mitológicos e os relacionamentos amorosos; o epitalâmio, poema essencialmente dedicado às núpcias, em especial à divindade responsável pelos casamentos, Himeneu; o hino; o epinício, canto entoado para celebrar vitórias olímpicas; as nugas, pequeninas composições cuja temática era extraída da vida cotidiana; a ode, que na Grécia se destinava sobretudo aos vencedores das Olimpíadas e que em Roma passa a exaltar o imperador e os poderosos.⁷⁶

2.2.1 Tratamento amoroso

Para a delimitação das fronteiras concernentes à distinção entre a lírica e a elegia no que diz respeito ao modo como esses dois gêneros lidavam com o amor a partir do Helenismo, recorrer-se-á mais uma vez a Horácio, mais especificamente à famosa Ode 1.33:

Albi, ne doleas plus nimio memor
inmitis Glycerae, neu miserabilis
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide.

Insignem tenui fronte Lycorida
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
declinat Pholoen; sed prius Apulis
iungentur capreae lupis,

quam turpi Pholoe peccet adultero.
Sic visum Veneri, cui placet inparis
formas atque animos sub iuga aenea
saevo mittere cum ioco.

Ipsum me melior cum peteret Venus,

de Estesícoro e Simônides ora aparecem classificados quanto ao gênero, ora quanto aos títulos dos poemas incluídos em cada livro, sem outra indicação (GUERRERO, 2014).

⁷⁵ GUERRERO, 2014.

⁷⁶ MARTINS, 2009.

grata detinuit compede Myrtale
 libertina, fretis acrior Hadriae
 curvantis Calabros sinus.

Álbio, não sofras demais, lembrado
 da amarga Glicera, nem infelizes
 elegias descantes, porque um mais jovem,
 violada a palavra empenhada, te eclipsa.

À bela de estreita frente, Licóris,
 Incendeia o amor por Ciro, Ciro à ríspida
 Foloé se inclina; mas antes a ápuolos
 lobos se unirão as cabras

que Foloé com vil adúltero dê mau passo.
 Assim decidi Vênus, a quem apraz díspares
 formas e almas com jugo brônzeo
 atrelar, em sevo jogo.

A mim mesmo, quando Vênus melhor me cortejava,
 com grato grilhão me prendeu Mirtale,
 liberta mais feroz que as ondas do Adriático
 ao curvar os golfos calabreses.⁷⁷

O destinatário do poema é, como se vê, um certo Álbio; trata-se, pois, do poeta elegíaco Tibulo. O objetivo da *persona* poética criada por Horácio parece ser de consolar o confrade elegíaco e ao mesmo tempo convencê-lo a parar de sofrer por amores e a aceitar o fim do pacto amoroso com Glicera. Percebam-se, logo na primeira e na segunda estrofes, as inúmeras referências à elegia: i) o sofrimento oriundo do amor, que traz à tona o lamento associado ao gênero, mesmo após a introdução da temática amorosa nele; ii) a dureza da amada em relação ao poeta, também comum nesse tipo de composição; iii) a presença do rival, que ameaça roubar a *puella* do eu-poético; e iv) a traição propriamente dita, como quebra do acordo estabelecido entre os amantes. Além disso, outro aspecto interessante é a expressão “díspares formas e almas” (*inparis formas atque animos*), que pode ser vista tanto como uma referência ao metro elegíaco, marcadamente desigual pela diferença de pés entre o pentâmetro e o hexâmetro, quanto como uma alusão à disparidade entre *domina* e poeta, a qual gerará sofrimento ao casal. A grande manipuladora desse sórdido jogo amoroso aludido no poema, segundo Horácio, é Vênus, que une casais improváveis e faz com que um ame outrem, que ama outrem, que ama outrem, num ciclo vicioso e cruel que gera aflições aos humanos desde os tempos mais remotos. A imagem é poderosa em Latim e remete diretamente ao campo militar: com jugo brônzeo (*sub iuga aenea*), a deusa e o

⁷⁷ Tradução de P. S. de Vasconcellos.

seu assecla não deixam escolha ao amante, que nada pode fazer contra a vontade dos dois, a não ser aceitar a submissão e obedecer.

De forma semelhante, a lírica também canta amores, mas, conforme mostra a última estrofe, de uma forma diferente. Perceba-se, por meio do contraste bastante evidente entre os dois gêneros, que o descomedimento doentio presente na elegia, associado à frequente rejeição do poeta por parte da *puella* ou às dificuldades circunstanciais impostas por figuras alheias ao pacto amoroso, é contraposto àquele com o qual se ocupam os vates líricos. Os paradoxais “grilhões doces” (*grata compede*) de Mirtal, que são recebidos de forma bem-vinda e grata pela *persona* poética, são mostra dessa disparidade genérica, por dois aspectos principais: o primeiro diz respeito à matéria, pois mostram que o eu-lírico se compraz na servidão e se recusa a cantar qualquer outro tipo de amor que não lhe traga esse tipo de sentimento, principalmente aquele de tom mórbido de que se valem os elegíacos; o segundo pois aludem claramente ao metro (*pede* = “pé”), aspecto decoroso fundamental que diferencia os dois gêneros no que tange à elocução: veja-se que Horácio remete jocosamente ao fato de que, ao passo que os pés – isto é, o metro – da lírica são doces e celebram o amor bem-sucedido, os da elegia são “infelizes” (*miserabilis*). A exortação não poderia ser mais clara: para deixar de sofrer por relações infrutíferas, Álbio terá que abandonar o gênero elegíaco e se dedicar à poesia lírica.

Em suma:

a lírica em Horácio [e, portanto, em ambiente romano, de modo geral] lida com o amor de modo relativo: nós ouvimos sobre amores passados, amores alternativos, trocas de objetos amorosos (mulheres e garotos), o envelhecimento e a relação deste com o amor, *affairs* de outras pessoas, *tudo isso em uma chave não elegíaca*.^{78,79}

2.3 Lírica e elegia: da Idade Média ao período renascentista

Após, como demonstrado, a elegia incorporar, em ambiente romano, a temática amorosa como objeto principal de discussão, ela volta, na Idade Média, a servir como veículo de expressão poética do pranto ou do lamento pelos mortos, visando à consolação de uma morte “domesticada”. Se, por um lado, até o século XII, a morte era uma cerimônia pública, por meio da qual o moribundo associava-se a uma espécie de consciência coletiva, a partir do XIII,

⁷⁸ Minha tradução para “lyric in Horace makes love relative: we hear much about past loves, alternative loves, swapping love objects (women and boys), and about aging and love, or other people’s love affairs, *all of that in unelegiac keys*” (Grifos meus).

⁷⁹ BARCHIESI, 2010, p. 326.

“modificações sutis pouco a pouco, vão conferir um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem e da morte”.⁸⁰ Assim, morria-se, tanto quanto se podia, tranquilamente, e imperavam a normalidade e a intimidade dos ritos fúnebres. No que diz respeito à problemática cristã, predominava a ideia de que o Deus está sentado com sua corte (os apóstolos), e cada homem seria julgado a partir do balanço de suas ações boas ou ruins, motivo pelo qual o ritual passará a ser feito no quarto do próprio indivíduo, que deverá aproveitar o momento derradeiro para refletir sobre sua própria vida e também sobre a morte. Isso faz com que se prolifere, durante o período, grande quantidade de manuais sobre “como morrer bem”, como a *Ars Moriendi*.

Além disso, com os trovadores, o dístico elegíaco deixa de ser marca decorosa do gênero, e outras temáticas são incorporadas à elegia. Guilherme IX de Aquitânia, por exemplo, uma das mais importantes figuras do Trovadorismo, fará largo uso do tema da perda da linguagem, que consistirá, posteriormente, no século XX, num dos *tópoi* mais produtivos elegíacos: o niilismo. Em um de seus poemas, o poeta menciona o seguinte:

Farei versos de puro nada:
de mim, de gente desvairada,
da juventude, ou da amada,
de nada falo,
que os trovei ao dormir na estrada
sobre um cavalo.⁸¹

Esse esvaziamento da linguagem parece refletir bem a sensação perceptível no homem medieval a respeito do seu próprio desconforto existencial e desembocará, posteriormente, na tópica da vida como um sonho, como o mesmo Guilherme IX de Aquitânia demonstra:

Não sei em que hora vim ao mundo,
não sou jocundo ou furibundo,
não sou caseiro ou vagabundo,
sou sempre o tal
que o fado à noite marcou fundo
num monte astral.

Não sei se durmo ou velo, não [...].^{82,83}

⁸⁰ ARIÈS, 2012, p. 49

⁸¹ AQUITÂNIA, 2008, p. 49.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ LAGE, 2010.

Vale lembrar, no entanto, que a denominação *elegia* não aparece entre os cancioneiros medievais: é muito mais coerente se pensar em uma tonalidade elegíaca que permeia e se imiscui entre os poemas líricos. Não se trata, todavia, de desconhecimento da tradição clássica, até porque “a fascinação cultural do mundo antigo, a larga projeção das suas instituições políticas sociais são, com o espírito do cristianismo, o maior suporte da existência do homem medieval [...], [e] a literatura trovadoresca está claramente impregnada dessa influência”.⁸⁴ Isso quer dizer que a poesia elegíaca, assim como a lírica, entra como espécie de formação doutrinal entre os trovadores: “deu-lhes um formulário adequado às circunstâncias, um esqueleto de retoricismo, um feixe de observações sobre a natureza e os efeitos do amor”.⁸⁵ Assim, a ideia do amor muitas vezes considerado irrealizável ou perdido para a elegia, por exemplo, será diluída em várias das cantigas de amigo. Não é de se espantar, portanto, que Ovídio, por exemplo, tenha gozado de prestígio bastante proeminente ao longo de todo o período: especialmente as elegias amorosas do poeta, isto é, aquelas provenientes dos *Amores*, da *Arte de Amar* e dos *Remédios de Amor*, certamente deviam fascinar os trovadores, pelo seu jogo de sedução e fantasia. Os goliardos, clérigos pobres egressos das universidades, embora com propósito distinto dos trovadores que cantavam o amor cortês, o qual propunha a contenção dos desejos e a serventia à Dama, costumavam, inclusive, referir-se ao sulmonense como “Papa Nasão” e recorrentemente invocavam, em assuntos amorosos, sua autoridade, a qual consistiu em, especialmente, dar à composição poética preceitos formais e estilísticos: a descrição dos sintomas do amor, as tormentas provenientes dele etc. Assim, os eróticos latinos, embora filtrados pelo Cristianismo e pela mentalidade e propósitos do homem medieval, serviram inegavelmente como raiz para o movimento trovadoresco.

Na Itália, como precursor do Humanismo, Petrarca abordará em suas *Rimas*, sobretudo na segunda parte, *In Morte di Madonna Laura*, “as várias fases do enamoramento e os pressentimentos, disseminados aqui e ali, ligados ao *leitmotif* da doença e da morte”.⁸⁶ Vasco Graça Moura, um dos tradutores dos versos petrarquianos para o Português, mencionará que ali a angelização da mulher coexiste com a consciência bastante clara da brevidade da vida, que culmina no desengano do poeta:

Já não me podem já reter enganos
do mundo que conheço.

⁸⁴ LAGES, 1995, p. 20-21.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁶ MOURA *apud* LAGE, 1995, p. 21

[...]

A vida foge e não pára uma hora,
e a morte vem atrás dela agilmente,
e as coisas do passado e do presente
guerreiam-me, e as futuras mesmo agora.⁸⁷

Dessa ideia surgirá a tópica elegíaca da transmutação da perda da amada em redenção simbólica a partir de uma metáfora celestial ou solar: Laura alça voo com os anjos, torna-se sol, fênix que renasce das cinzas. Conforme Lage,⁸⁸ não é, portanto, irrelevante que os *Triunfi*, produzidos em 1355, tenham sido escritos em *terza rima*, verso preferido da elegia humanista e renascentista, da qual Camões será exemplo: predomina ali a ideia doutrinária cristã de que a verdadeira vida se concentra no plano celestial, não no terreno, cárcere triste no qual o poeta passa por penuras e é obrigado a ficar até que reencontre sua amada.

Em Portugal, a tópica do desengano será uma das amplamente exploradas na poesia lírica e, especialmente, na elegíaca camonianiana. O que estará por trás do *topos* será a consciência da transitoriedade a que as coisas mundanas estão submetidas, a qual deixa os homens sob o jugo e os caprichos da fortuna, como menciona Camões na Elegia XII e na Canção X, transcritas respectivamente a seguir:

Vivia eu sossegado na tristeza,
e ali não me faltava um brando engano,
que tirasse os desejos da fraqueza.
E vendo-me enganado estar ufano,
deu à roda Fortuna, e deu comigo
onde de novo choro o novo dano.⁸⁹

Já me desenganei que de queixar-me
não se alcança remédio; mas, quem pena,
forçado lhe é gritar, se a dor é grande.
Gritarei; mas é débil e pequena
a voz para poder desabafar-me,
porque nem com gritar a dor se abrande.
Quem me dará sequer que fora mande
lágrimas e suspiros infinitos
iguais ao mal que dentro n'alma mora?
Mas quem pode algu'hora
medir o mal com lágrimas ou gritos?
Enfim, direi aquilo que me ensinam
a ira, a mágoa, e delas a lembrança,
que é outra dor por si, mais dura e firme.
Chegai, desesperados, para ouvir-me,

⁸⁷ PETRARCA *apud* LAGE, 2010, p. 21.

⁸⁸ LAGE, 2010.

⁸⁹ CAMÕES, s/d, p. 31.

e fujam os que vivem de esperança
 ou aqueles que nela se imaginam,
 porque Amor e Fortuna determinam
 de lhe darem poder para entenderem,
 à medida dos males que tiverem.⁹⁰

Uma vez que não lhe é possível contornar a roda da Fortuna e não mudar, cabe ao ser humano, ainda que isto lhe cause desconforto e dor, resignar-se, entender que é breve sua passagem na Terra, bem como que é vã qualquer tentativa de se opor à inexorabilidade do destino, devendo, pois, estar preparado para qualquer penura que possa estar à espreita durante sua existência. A Elegia XVI de Camões dá mostra desse tipo de atitude adotada:

Se dói a opinião do mal presente,
 e medo e opinião do mal futuro,
 são, enfim, tudo opiniões da gente.
 O verdadeiro sábio está seguro
 de leves alegrias e de espanto de dor,
 que turba da alma o licor puro.
 Inda antes que aconteça o riso e o pranto
 os tem já no sentido meditados,
 livre está de alvoroço e de quebranto.⁹¹

2.3.1 A mudança no paradigma de classificação genérico

Como referido anteriormente, Platão elabora, no Livro III de *A República*, uma classificação ternária acerca dos gêneros literários que, assim como as de seus sucessores, aqui exemplificados por Aristóteles e Horácio, não inclui a poesia lírica em sua totalidade. Esse tipo de categorização tripartite não será incomum após o texto platônico. No século IV de nossa era, por exemplo, o gramático Diomedes, seguindo certamente o legado do discípulo de Sócrates, elabora uma divisão que teve larga difusão na Idade Média e que, salvos alguns aspectos terminológicos, nada mais é que uma emulação da classificação platônica. Ela se baseava no seguinte: i) *genus actiuum uel imitatuuum*, denominado pelos gregos como *dramaticon*, ou *mimeticon*, caracterizado por não conter intervenções narrativas do poeta e exemplificado pela tragédia, pela comédia e também potencialmente pela poesia bucólica (como a égloga I de Virgílio); ii) *genus enarratiuum*, designado pelos gregos como *exegematicon*, composto unicamente de falas do poeta e representado, por exemplo, pelos Livros I, II e III das *Geórgicas*; e iii) *genus commune uel mixtum*, chamado pelos gregos de *koinon*, ou *mikton*, originado da

⁹⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁹¹ *Ibidem*, p. 42.

mistura dos dois gêneros anteriores e exemplificado pela *Odisseia* e pela *Eneida*. Vale mencionar que a lírica ainda não encontra lugar neste esquema específico de Diomedes, assim como vinha acontecendo em seus antecessores.

Desde o final do primeiro quartel do século XVI, após a redescoberta e a difusão da *Poética* aristotélica e da *Ars Poetica* horaciana, até cerca de meados do século XVII, os estudos sobre a teoria literária atravessaram uma de suas fases mais fecundas. Na poética desse período – que vai desde o Renascimento tardio até os chamados posteriormente Maneirismo e Barroco –, a classificação ternária dos gêneros literários adquiriu estatuto de verdade inquestionável, mas apresentou progressivamente uma modificação em relação à categorização de Diomedes e de Platão: a inclusão da lírica no sistema genérico literário, ao lado do drama e da narrativa. Como afirma Silva,⁹² numa época em que a poesia de Petrarca e dos poetas petrarquistas ocupava um lugar fundamental na escala de valores do público leitor, tornava-se imperioso aos críticos e teorizadores literários superar os limites das poéticas greco-latinas e fundamentar a existência e a importância do gênero lírico. Desse modo, vai-se operando e consolidando a transformação do esquema classificatório, da qual resultará o reconhecimento da lírica como um dos três gêneros literários fundamentais. Ela será, então, de acordo com Cascales, caracterizada, assim como postularam anteriormente Platão e Diomedes, pelo modo narrativo simples, ou hexegemático:

a poesia se divide em três espécies principais: épica, cênica e lírica. [...] O poeta lírico quase sempre se expressa no modo hexegemático, pois faz sua imitação falando ele próprio, como se vê nas obras de Horácio e Petrarca, poetas líricos. No que diz respeito ao seu objeto, em termos aristotélicos, a lírica é imitação de qualquer coisa a que se proponha, mas principalmente do elogio a Deus e aos santos e da celebração de banquetes e prazeres.⁹³

Na prática e na teoria poéticas do Renascimento tardio, sobretudo após a difusão da *Poética* aristotélica, a doutrina dos gêneros literários alcança um desenvolvimento e uma sistematicidade que a transformam, até o advento do Romantismo, num dos elementos mais relevantes do sistema literário. Durante o Classicismo renascentista, o gênero literário passa a ser visto como uma entidade autônoma e normativa. Cada um dos três gêneros literários fundamentais – o épico, o dramático e o lírico – é dividido em subespécies menores, todas distinguindo-se umas das outras com rigor e nitidez e obedecendo a regras específicas. Assim, dentro da lírica, por exemplo, são inseridos gêneros como a ode, a elegia e a sátira, todos

⁹² SILVA, 2002.

⁹³ CASCALES *apud* SILVA, 2002, p. 352.

previamente considerados pelos gregos e romanos como diferentes e autônomos entre si. Essas prescrições eram direcionadas tanto aos aspectos formais e estilísticos quanto aos temáticos e eram extraídas quer dos teóricos mais canônicos – sobretudo Aristóteles e Horácio –, quer das grandes obras do período greco-romano. Sobressaía-se, assim, a ideia que preceituava a necessidade de manter rigorosamente distintos os diversos gêneros e as suas subespécies, pois cada um deles possuía os seus temas, o seu estilo, a sua forma e os seus objetivos próprios e particulares, devendo o escritor respeitar essas características, a fim de que se pudesse criticar ou elogiar determinada obra levando em conta sua conformidade com um modelo ideal genérico.

A doutrina genérica proposta pela poética do Classicismo renascentista, no entanto, não se impôs de modo unânime, de sorte que, tanto no século XVI quanto no XVII, multiplicaram-se, especialmente na Itália, querelas a respeito da natureza e da classificação dos gêneros. Tais polêmicas foram provocadas mormente por autores que refutavam a ideia concebida pelo Classicismo sobre o fato de os gêneros serem entidades inalteráveis e inflexíveis, pois esta excluía ou marginalizava como acanônicos todos os refratários a tal estatuto. Os representantes dessa concepção contrária entendiam o gênero como uma identidade histórica, que admitia a possibilidade da criação de novas formas e do desenvolvimento de formas híbridas, enquanto, por outro lado, os defensores da proposta consideravam os modelos greco-romanos como paradigmas inalteráveis e negavam a possibilidade de criar novos gêneros: estava estabelecida, como se sabe, a base para a contenda antigos *versus* modernos.⁹⁴

2.4 Lírica e elegia no período romântico

No século XVIII, especialmente durante sua primeira metade, a doutrina classicista sobre os gêneros literários encontrou ainda muitos defensores, sobretudo com as chamadas correntes neoclássicas, ou arcádicas. No entanto, as profundas e irreversíveis modificações no pensamento e no domínio das estéticas do século XVIII – período de crise em basicamente todos os planos ideológicos – não podiam deixar de afetar também a questão dos gêneros literários. Certos princípios filosóficos e ideológicos que são vislumbrados na cultura europeia setecentista, como a crença no progresso contínuo da civilização, da sociedade, das instituições, das ciências, das letras, bem como o espírito modernista e vanguardista daí decorrente necessariamente afetariam a teoria clássica dos gêneros, o que faz com que o gênero lírico, até

⁹⁴ SILVA, 2002.

então colocado como inferior quando comparado à épica e ao drama, ocupe um lugar predominante, pois o elemento mais proeminente para o Romantismo é a emoção, domínio por excelência da poesia lírica. Há também nesse momento a proposição do relativismo dos valores estéticos, que advoga que a beleza não é universal, nem imutável, mas variável, conforme climas e outros fatores físicos que modificam as faculdades dos homens. Essas faculdades divergem entre, por exemplo, um africano e um holandês, de sorte que se torna impossível admitir a existência de uma beleza universal, absoluta e válida para todos em todas as regiões. O que se depreende dessa ideia é que afirmar o progresso dos valores literários e reiterar a relatividade dos valores dos gêneros era equivalente a negar o caráter imutável destes; a admitir que as obras dos gregos e latinos não eram paradigmas insuperáveis e incontestáveis; e a, por fim, aceitar a historicidade espaço-temporal das características genéricas. Novas formas literárias que se desenvolvem e adquirem grande relevância durante o século XVIII comprovam essas conclusões: o romance, a autobiografia, o drama burguês etc.:⁹⁵

os códigos clássicos, vigentes desde a Renascença, dispunham de macrounidades, os gêneros poéticos (épico lírico e dramático), e de microunidades, as formas fixas (epopéia, ode, soneto, rondó, tragédia, comédia). No interior desses esquemas, que formalizavam categorias psicológicas, atuava uma rede de subcódigos tradicionais: topos, mitemas símbolos [...]. Esses conjuntos formais serviram quanto puderam até os últimos arcades [...], mas, a certa altura, [...] não era mais possível pensar e escrever dentro do universo estanque de uma linguagem ainda setecentista.

[...] As liberações fizeram-se de várias frentes. Caiu primeiro a mitologia grega [...]. Com as ficções clássicas foi-se também o paisagismo arcade, que cedeu lugar ao pitoresco e à cor local. A mesma liberdade desterra formas líricas ossificadas e faz renascer a balada e a canção, em detrimento do soneto e da ode; ou, abolindo qualquer constrangimento, escolhe o *poema* sem cortes fixos, que termina onde cessa a inspiração. [...] A epopéia, expressão heróica já em crise no século XVIII, é substituída pelo poema político e pelo romance histórico, livre de peias de organização interna que marcavam a narrativa em verso. No teatro, o espelho fiel dos abalos psicológicos, [...] cria-se o *drama*, fusão do sublime e grotesco, que aspira a reproduzir o encontro das paixões individuais.⁹⁶

Esses preceitos serão reproduzidos em larga escala, como é possível ver, por exemplo, nas *Lyrical Ballads*, escritas em 1798 por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, consideradas o marco do início do Romantismo inglês e compostas de poemas que visavam a instaurar uma nova literatura da natureza. Fugindo dos ideais e do bucolismo neoclássicos, os criadores da poesia romântica inglesa propunham imitar as emoções desencadeadas pelo

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ BOSI, 1994, p. 96 (Grifos do autor).

contato do poeta com o pitoresco da paisagem sensível e particularizada, de modo que procuraram reproduzir a vida cotidiana de pessoas comuns, com linguagem espontânea e prosaica, despida ao máximo dos ornamentos da tradição greco-latina. Trata-se de uma tentativa de desvincular a poesia do seu caráter retórico adquirido mormente durante o Helenismo, trazendo-a para mais próximo da vida do indivíduo. As ideias parecem ter feito sucesso entre o público, pois se sabe que a primeira edição das *Lyrical Ballads* se esgotou rapidamente. Na segunda tiragem, Wordsworth elabora um prefácio em que detalha melhor a proposta que estava em jogo em sua concepção de criação literária: era preciso criar uma dicção que ensejasse novos estereótipos a partir da imitação da fala (*uttered by men in real life*), e não a partir dos padrões da linguagem escrita na Grécia e em Roma e restaurada pela tradição quinhentista. Pouco mais tarde, desta vez na França, Victor Hugo, no prefácio da peça *Cromwell*, exigirá que se meta o martelo nas teorias, nas poéticas e nos sistemas, pois, segundo ele, não deve haver regras nem modelos na composição de poesia, proposição que consolida a retórica da inspiração, da emoção espontânea e da imprevisibilidade, não obstante se saiba que, criticamente, esta também será regida por uma disciplina rigorosa, todavia voltada para um sentido diferente dos padrões clássicos e neoclássicos, pois advogará em favor de uma suposta liberdade criativa.⁹⁷

Ainda no século XVIII, o movimento pré-romântico alemão, conhecido como *Sturm und Drang*, também proclamou a rebelião completa aos ideais clássicos e às regras provenientes deles, pondo em evidência a individualidade absoluta e a autonomia radical de cada obra literária e o absurdo de estabelecer partições no seio do processo criativo, já que a composição poética devia se dar pela interioridade profunda do poeta e se configurar como atividade que não pode conceber regras e modelos, o que não implica de modo algum que ela devesse ser feita de modo caótico e sem orientação. Schlegel, por exemplo, dirá, em *Diálogo sobre a Poesia* (*Gerpräch über die Poesie*), que “a fantasia do poeta não deve desintegrar-se em poesias caoticamente genéricas, mas cada uma de suas obras deve possuir um caráter próprio e totalmente definido, de acordo com a forma e o gênero a que pertence.”⁹⁸ A classificação tripartite dos gêneros, cuja origem e difusão datam de séculos antes, como já foi demonstrado, adquire na poética romântica, então, nova fundamentação e novos significados. Desse modo, a classificação estabelecida por Platão em *A República* é retomada por Schlegel, mas, enquanto no filósofo grego ela se funda nos aspectos formais do ato enunciativo, no pensador romântico ela se baseia na correlação entre o fator subjetivo e o objetivo manifestado por cada um dos

⁹⁷ TEIXEIRA, 1999.

⁹⁸ SCHLEGEL *apud* SILVA, 2002, p. 360.

gêneros: a lírica é caracterizada como uma forma subjetiva, o drama, como uma forma objetiva; e o épico, como uma forma mescla dos dois.

Contemporâneo de Schlegel, Hegel, semelhantemente a este primeiro, também retomará, em sua teoria sobre os gêneros, ideias platônicas ao caracterizar a existência de cada um dos gêneros da tríade, mas por meio de uma relação temporal: a epopeia representaria os acontecimentos que se desenvolvem a partir do passado; o drama, a ação que se estende em direção ao futuro; e a lírica, a sensação que se encerra no presente, proposta que volta a ser replicada em outros teóricos, como o suíço Emil Staiger e o russo Roman Jakobson.

Por fim, como mais um exemplo das novas propostas românticas relacionadas à classificação dos gêneros, não se pode deixar de citar o alemão Goethe. Cumpre lembrar que, como já mencionado, o gênero, até então, vinha se referindo a categorias ora acrônicas e universais – lírica, narrativa etc. –, ora históricas e socioculturais – o romance, a ode, o soneto etc. Por isso, a fim de evitar ambiguidades, alguns teorizadores propuseram durante o período uma designação para as categorias meta-históricas e outra para as classes históricas. Goethe, na esteira desse tipo de concepção, distinguirá, então, as “formas naturais” da literatura (*Naturfomen der Dichtung*), que abrangem a lírica, a narrativa e o drama, das “espécies literárias” (*Dichtarten*), isto é, as classes históricas, como a epopeia, o romance, a tragédia etc. A elegia, como já vinha acontecendo desde o Renascimento, continuará a ser considerada espécie literária da forma natural lírica.⁹⁹

2.5 Lírica e elegia em Língua Portuguesa nos séculos XVIII e XIX

Francisco José Freire, mais conhecido pelo seu pseudônimo Cândido Lusitano, ao traduzir e adaptar o italiano Ludovico Antonio Muratori e o espanhol Ignacio de Luzán, menciona o seguinte em sua *Arte Poética*:

não há verso mais suave que o Lírico; só dos Poetas que cantaram nesta espécie de Poesia é que se disse que com a melodia do seu canto se moviam as pedras e os bosques. Segundo os melhores Escritores define-se a Lírica: *Poesis, quae versu rhythmico et harmonico rem aliquam amplificat et cantu sonoque effectus varios imitatur.*^{100,101}

⁹⁹ SILVA, 2002.

¹⁰⁰ FREIRE *apud* TEIXEIRA, 1999, p. 402.

¹⁰¹ Poesia que, com verso rítmico e harmônico, amplifica algum assunto e imita efeitos diversos por meio do canto e do som (Tradução minha).

Como se percebe a partir do trecho reproduzido acima, Cândido Lusitano recupera, no século XVIII, a noção de *lírica* presente na época arcaica, isto é, um tipo de composição oral e harmônica que fazia combinação entre o ritmo, a linguagem e a harmonia e era composto por metros diversos, atrelados a ocasiões específicas. Ainda baseado em concepções relacionadas ao Neoclassicismo, o português não aborda o lírico como um gênero, mas como um conjunto de traços que unificam certas composições, associadas entre si sobretudo pelo tipo de verso: “não há verso mais suave que o Lírico”. Como, conforme já demonstrado, era comum na tradição a que Cândido se filia, o drama e a épica, em detrimento da lírica, ocupam boa parte de sua *Arte Poética*. Seguindo essa mesma preceptiva, nos *Elementos da Poética, Tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais Célebres Modernos*, livro editado durante a reforma do ensino pombalino, Pedro José Fonseca adota uma divisão em quatro partes: i) noções gerais de poesia; ii) gênero dramático; iii) gênero épico; e iv) diversos gêneros de poemas particulares. Nessa última categoria, o professor lusitano analisa, não detidamente, a égloga, a elegia, a sátira, a ode e o epigrama como manifestações da lírica.

Por outro lado, com o advento do Romantismo, seguindo as tendências europeias de concepção criativa poética e afeita às novas ideias sobre poesia, significativa parcela de poetas portugueses e brasileiros eleva ao estatuto de dogma a noção de lirismo como projeção livre da alma e desprovemento de compromisso com qualquer sistema que pudesse tolher ou cercear o processo de inspiração compositivo. A poesia lírica, nesse sentido, não só ganha autonomia como gênero, mas proeminência em relação ao drama e à épica: a proposta é oferecer ao público uma expressão da individualidade do sujeito, em que valores como rebeldia, liberdade e independência se tornem certamente emblemas irrefutáveis. O índio, por exemplo, passa a encarnar, em terras brasileiras, esse ideal de liberdade e de proximidade com a natureza, em oposição às relações urbanas, regidas pelo escravismo e pela hipocrisia: a cidade é, pois, sempre o cenário da corrupção. Tendo-se esses aspectos em vista, pode-se vislumbrar uma das principais diferenças entre a lírica como a compreendemos hoje e aquela proveniente da Antiguidade: se nesta primeira muitas das vezes se vê o “eu” como representativo de uma voz comum, porque está inserido em uma comunidade específica e explícita a que ele se dirige, na segunda os indivíduos são responsáveis, em particular, por si mesmos, porque a comunidade em que se inserem é quase sempre problemática. Obviamente, o poeta, como afirma Wordsworth no prefácio das *Lyrical Ballads*, é um homem escrevendo para outros homens e, portanto, tentando alcançar uma comunidade de leitores simpatizantes, mas esta é elusiva, pois é imaginada. Nas composições da Antiguidade, por outro lado, a comunidade já preexiste em relação ao poeta, de sorte que a referência à audiência e à própria performance, por exemplo, é

característica recorrente nesse tipo de produção poética. É o que afirma Moisés, em relação à poesia lírica desenvolvida durante o Romantismo:

o poeta lírico está preocupado com o próprio “eu” [...]. Por isso pouco ou nada lhe interessa o mundo circundante [...], é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si. [...] E quando ocorre de o poeta sair do círculo estreito do seu “eu”, os objetos são apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as reflexões, as opiniões. Ou, então, projeta-se na direção dos objetos circundantes só para ver a si próprio aderido a eles ou para divisá-los como prolongamento do seu “eu”, de forma que todo conteúdo do mundo se converte aqui em simples vivência interior, somente como tal vivência interior e é reconhecido.¹⁰²

A título de exemplificação, contemple-se o poema “Não te amo”, de Almeida Garrett.

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.
E eu n'alma – tenho a calma,
A calma – do jazigo.
Ai! não te amo, não.

Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida – nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai, não te amo, não!

Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziaga estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?

E quero-te, e não te amo, que é forçado.
De mau geitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.

E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror...
Mas amar!... não te amo, não.

Em seguida, coteje-se-o com o Fragmento 346 atribuído a Alceu:

¹⁰² MOISÉS, 1965, p. 63.

Bebamos! Esperamos as lâmpadas... Por quê? Mede um dedo o dia!
 Toma as grandes taças adornadas, meu caro,
 pois o filho de Sêmele e Zeus deu aos homens o vinho
 que traz olvido; misturando-as, verte uma parte de água, duas de vinho,
 até cheias às bordas as taças, e que uma a outra
 empurre...¹⁰³

Perceba-se que, no poema de Garrett, o “eu” se mostra recluso dentro de si, sozinho, tentando confessar sua dor, e o “tu”, que aparece em sua forma objetiva “te”, refere-se a um ser mudo, ausente. O objeto da angústia do poeta é sua inquietude amorosa, concretizada no hemistíquio “Não te amo, quero-te”, replicado exaustivamente dentro do poema. O que parece pretender o poeta com tal afirmação é que sente pela amada paixão, mas não amor. O dilema percorre todas as 6 quadras, em que o mesmo tema é apenas alterado em sua forma e acrescido de detalhes que marcam o cumulativo sofrimento amoroso. Este poema português é um típico exemplo da matéria com que lida a lírica subjetivista inaugurada com o Romantismo: nela, o poeta fala como se nada mais no mundo importasse, além de sua dor: tudo mais é secundário perante seu sofrimento, inclusive o mundo exterior: “o poeta lírico romântico é como um rouxinol, que senta na escuridão e canta para celebrar sua própria solidão”.¹⁰⁴

Por outro lado, no caso do poema de Alceu, temos um caso paradigmático de poema convivial de caráter filosófico e exortativo. Nele, abordam-se o tema do vinho-*phármakos* e a antiga tópica da efemeridade da vida, a qual será explorada largamente por outros vates gregos e também latinos. Veja-se, então, que a bebida é vista como presente de Dioniso, famosamente cultuado pelo êxtase oriundo da ebriedade, cujos efeitos ajudam no esquecimento das penas humanas. A exortação certamente se dá em ambiente simposial, e, diferentemente do poema de Garrett, o poeta lança mão da primeira pessoa do plural numa espécie de voz comum, a fim de convencer os ouvintes a encherem incessantemente suas taças e, conseqüentemente, em função da embriaguez, esquecerem-se da brevidade de suas existências. Perceba-se, assim, que a referência à audiência – isto é, ao “tu” –, assim como o endereçamento a ela, é muito mais evidente e explícita do que no caso do poeta romântico português, sobretudo porque, ao contrário de Garrett (cujo cenário é a interioridade do poeta romântico), em Alceu o sujeito da interpelação é a comunidade de falantes, partícipes da cena simposial, que, como se viu há pouco, é ingrediente central da situação coletiva e, portanto, cívico-religiosa em que se insere. Em suma, no poeta grego, não há cisão entre ele e o mundo, mas unidade; não há contradição

¹⁰³ Tradução de Giuliana Ragusa.

¹⁰⁴ Minha tradução para: “a poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude” (SHELLEY *apud* SILK, 2010, p. 377).

entre a interioridade e exterioridade. Em Garrett, por outro lado, essa totalidade é ruína, dado para sempre perdido – nada vê o poeta a não ser a si mesmo no jogo especular de seu monólogo.

Quanto às subespécies líricas e suas respectivas matérias em terras lusófonas, Moisés¹⁰⁵ detalhará as seguintes: i) o rondel, que se presta às galanterias e aos sentimentos delicados; ii) o rondó português, empregado largamente, no século XVIII, por Silva Alvarenga em seu livro *Glaura*; iii) o *triolet*, de feição cômica e jocosa, associado ao epigrama e cultivado por Fontoura Xavier; iv) a égloga, destinada, assim como na Antiguidade, a celebrar a beleza e a tranquilidade dos campos e frequentemente confundida com o idílio, que tendia a ser uma composição curta, mas que podia abrigar outros temas além dos bucólicos; v) a elegia, em que se exprimem sentimentos tristes, como a morte de alguém e episódios fúnebres; e vi) o ditirambo, destinado a celebrar os prazeres da mesa e a alegria de modo geral.

Além desses, Moisés cita também aqueles que considera serem os subgêneros mais sólidos e consolidados na lírica portuguesa. Entre eles está a ode, que, segundo o autor, teria praticamente desaparecido durante a Idade Média, retornado durante o Classicismo renascentista e permanecido atuante até o fim do século XVIII, com os portugueses Camões, Sá de Miranda, Bocage, Antônio Ferreira, Filinto Elísio e Marquesa de Alorna e os brasileiros Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama e Alvarenga Peixoto como seus principais representantes. Há também o soneto, cuja invenção acontece durante a Idade Média, no século XIII, e cujo auge é atingido em Dante e Petrarca, o qual lhe confere estrutura definida e lhe “insufla o conteúdo lírico”, tornando-o conhecido em toda a Europa e, mais adiante, em todo o mundo ocidental, de modo que se torna subgênero lírico que, “salvos ocasionais momentos de crise ou de rebeldia antiformalista, como ocorreu durante a vigência do Romantismo, [...] jamais perdeu terreno para qualquer outra forma poética”¹⁰⁶. Moisés também menciona a canção, cuja origem remonta à Provença e que se espalhou posteriormente pela Península Ibérica, o Norte da França, a Inglaterra e a Itália. Com o Romantismo, esse subgênero lírico ganha liberdade formal: “exprimindo o fluxo e o refluxo da mente do poeta, das características originárias [da Provença, com a poesia dos jograis], preservou a musicalidade e singeleza dolorida (como, por exemplo, na *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias”¹⁰⁷. Ainda conforme Moisés,

a canção, decerto por sua proximidade com a música, deve encerrar um sentimento vibrante, onde transpareça paixão ou mesmo ódio e vingança, mas onde se sinta que pulsa a alma do poeta. Em consequência disso, pode abrigar

¹⁰⁵ MOISÉS, 1965.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 102.

temas guerreiros, patrióticos e mesmo humorísticos ou satíricos e religiosos e morais. A despeito disso, o amor constitui o assunto dileto desse subgênero lírico.¹⁰⁸

Por fim, a última subespécie mais relevante do gênero lírico no século XIX, segundo o autor português, é a balada, cujo despontar aconteceu na Idade Média, quando consistia em uma canção destinada à dança, mas que dispensava o acompanhamento coreográfico e era performatizada com instrumentação musical. Trata-se de um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. Exerceu grande influência no lirismo romântico, e Portugal não escapou à tendência: já em 1818, Garrett publica os poemas-baladas *Adozinda* e *Bernal Francês* e, entre 1843 e 1850, dá a lume o *Romanceiro*.

No que diz respeito à elegia, como se viu nas palavras de Moisés, esta retorna, sobretudo a partir do século XVII, a seu sentido mais restrito e a seu caráter fúnebre e melancólico adquirido pouco após sua origem, de sorte que não é raro encontrar, a partir dessa época, definições como a seguinte: “o gênero Elegíaco, como a mesma palavra o está indicando, é dedicado para celebrar assumptos tristes, ou sentimentaes em geral” ou “trata-se de uma composição poética do gênero lírico em que se lamenta a morte de uma pessoa ou qualquer outro caso que seja digno de ser chorado”¹⁰⁹. Portanto, a falta de unidade que guardam entre si os poemas que levam a palavra *elegia* (*Elegia do Cavador*, de Afonso Duarte; *Elegia da Morte*, de Antero de Quental; *Elegia Panteísta a uma Mosca Morta*, de Manuel Duarte de Almeida; *Elegia à Morte da Crónica Institucional*, de Castilho António, por exemplo) dificulta significativamente uma apreensão do que era esse gênero na época em questão.

Deve-se levar em conta que, a partir do século XVII até meados do XIX, a morte passa a suscitar nos vivos um irresistível fascínio, de sorte que os vivos irão evocá-la com frequência e realismo. Não será, portanto, fortuito o fato de que se buscará, nesse período,

essa presença do próprio cadáver que a Idade Média, mesmo em seu outono macabro, não tolerou [...]. Não será buscada nos funerais, nem nos túmulos. Estes seguiram uma evolução no sentido de um despojamento e um "esvaziamento" dotados de um outro sentido. [...] A morte tornou-se neste período [...] um objeto de fascínio, sendo os documentos a esse respeito muito numerosos e significativos.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 104-105.

¹⁰⁹ CARVALHO, 1840, p. 60.

¹¹⁰ AIRÈS, 2012, p. 140.

Nesse sentido, o contraste entre a natureza e o perecimento humano será tema recorrente na poesia elegíaca do período, a qual recorrerá com frequência a exortações ao *carpe diem*, em decorrência da efemeridade humana diante da vida, e à lembrança de que o homem é pó e ao pó retornará, como se vê nos versos da *Elegia* de José da Natividade Saldanha:

Porém, tudo fugiu, qual foge o vento,
E de quanto passei resta a memória,
Por que agrave inda mais o meu tormento.

Foram-se os dias da passada glória;
Foram-se os dias em que eu julguei (insano!)
Que era um bem esta vida transitória.

Vítima já de fado desumano,
Eu vivo em densos bosques escondido,
Tu sofres das prisões horror tirano.¹¹¹

Pouco mais tarde, a partir da segunda metade do século XVIII, a elegia celebrará outro luto: o da perda do mundo antigo, representado pelo “infinito anelo”, isto é, pela “nostalgia do que se crê para sempre perdido”.¹¹² Desse modo, como afirma Lage, “a tristeza delicada, o doce desengano e o luto benigno, no seio de uma natureza artificiosa, povoada pelos deuses tutelares do panteão clássico, vão impregnar boa parte das elegias do tempo”.¹¹³

Essa consciência da fugacidade temporal desembocará, no século XIX, em um desejo irrefreável de suspensão do tempo, e se buscarão, portanto, apaziguamento e trégua para as mazelas oriundas da fugacidade. O bucolismo, como se viu anteriormente, faz-se bastante importante para a fuga do indivíduo face às mazelas da vida mundana e civilizada do século XIX; no entanto, para o poeta elegíaco desse período, a natureza aparece revestida de um viés trágico, pois nela já não habitam os deuses, que morreram, fazendo pairar nos homens uma grande sensação de orfandade.¹¹⁴ Antero de Quental fará largamente uso dessa tópica do saudosismo divino, como se vê no poema *Saudades Pagãs*, em que o poeta menciona o tempo

Quando a Terra,
Na inocência primeira de seus anos,
Entre flores dormia... e era seu berço
O seio de mil deuses!

[...]

¹¹¹ SALDANHA, 1979, p. 481.

¹¹² BOSI, 1994, p. 95.

¹¹³ LAGE, 2010, p. 108.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Saía então da Terra um grande espírito:
 Havia em tudo uma expressão profunda:
 Nem era muda a vastidão do mundo.

[...]

Sai do seio da terra uma voz triste,
 Longa, profunda... é ela, que lamenta
 A orfandade misérrima do mundo,
 A morte da alma antiga, essa alma imensa,
 Esse brilho extensíssimo!

[...]

O banquete do Olimpo está deserto...
 E a Terra está viúva dos seus deuses!¹¹⁵

Sem deuses, a natureza aparece ao poeta elegíaco do séc. XIX cada vez mais indiferente à condição dele, pois deixa de o confortar para seguir incessantemente seu curso natural, cíclico e perene, inteiramente contrário ao dos humanos. Dessa indiferença decorre a terrível e dura constatação: a única certeza dos homens é a morte, característica identitária que nos difere fulcralmente da natureza. O antídoto para a angustiante consciência do próprio perecimento, a qual, por sua vez, distingue o homem dos outros animais, é, para os poetas elegíacos, a reunificação com o Todo, “unir-se a tudo que vive, regressar ao todo da Natureza”¹¹⁶ ou, como atestam os versos de Hoelderlin, a tomada para si das responsabilidades outrora titânicas:

A nós pertence
 Ficar de pé, cabeça erguida, ó poetas,
 Sob as tempestades de Deus tomar com as mãos
 O raio do Pai e o relâmpago,
 E estender aos homens,
 Sob o véu do canto,
 O dom do céu.¹¹⁷

Em suma, tanto a lírica quanto a elegia, ao longo de seu percurso, desde a Antiguidade até o Romantismo, sofreram significativas transformações. Esta primeira, parcamente sistematizada nas poéticas de Platão e Aristóteles, adquire relevância especial a partir do século XIX, em que não só passa a ocupar seu definitivo lugar na tríade genérica, juntamente com o drama e a épica, mas também ganha destaque entre os dois, pois é o gênero por excelência da

¹¹⁵ QUENTAL, 1872, p. 92.

¹¹⁶ LAGE, 2010.

¹¹⁷ HOELDERLIN *apud* BOSI, 1994, p. 95.

emoção, tão valorizada pelos poetas românticos. A segunda surge com escopo temático amplo, passa, a partir do Helenismo, a se dedicar à matéria amorosa e, posterior e lentamente, retorna a um de seus assuntos iniciais: o lamento fúnebre. António Feliciano de Castilho, como se verá no capítulo seguinte, aludirá, em seu *Prologo do Traductor*, a esse regresso do gênero elegíaco ao conteúdo de tom lamurioso, em detrimento de sua variedade temática no período arcaico e do caráter amoroso adquirido em terras latinas: “o termo Elegia não tem já hoje a extensão de significação que tinha no tempo de Ovidio; – reverteu á sua melancholia originaria”.¹¹⁸ E, conforme se verá no capítulo seguinte, esse será um dos principais motivos que o fará elaborar uma versão lírica dos *Amores*, de Ovídio, pautada na variação polimétrica, a despeito das diferenças, para os antigos, entre lírica e elegia.

¹¹⁸ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 32.

3 OS AMORES PELA PENA DE CASTILHO

3.1 A tradução *paraphrastica* de Castilho dos Amores

De acordo com o exposto no capítulo 2, tanto a mélica/lírica quanto a elegia, ainda que compartilhassem de características comuns, eram vistas pelos antigos como gêneros distintos e autônomos entre si, principalmente no que diz respeito ao metro e, em contexto romano-helenístico, ao tratamento que davam à temática amorosa. O objetivo deste capítulo é demonstrar como António Feliciano de Castilho elabora, em 1858, uma fatura portuguesa *paraphrastica* dos Amores, parte fundamental do *opus* elegíaco do poeta. Na tradução, Castilho, por um lado, desconsidera deliberadamente os parâmetros diferenciadores entre esses dois gêneros de poesia e, por outro, despreza o método literal de tradução. Para a análise, são selecionados os poemas que apresentam elementos mais representativos da proposta de tradução de Castilho, levando-se em conta: i) o contexto social e intelectual em que o português estava inserido; ii) a sua relação com a tradição clássica; iii) os critérios explicitados por ele no *Prologo do Traductor*; iv) o seu *modus operandi* de tradução quando em cotejo com o de outros tradutores antigos, como Cícero, contemporâneos ao poeta português, como Manuel Odorico Mendes e Aires de Gouveia; e, por fim, v) a recepção de suas traduções em terras lusófonas.

Logo no *Preâmbulo do Commentador* da tradução parafrástica dos Amores, José Feliciano de Castilho (ou Castilho José), irmão do tradutor e autor da obra anexa – *A Grinalda Ovidiana, appendice á paraphrase dos Amores* –, diz que

opprime-nos ter que usar da palavra, quando taes vultos como Ovidio e Castilho Antonio vão arrebatat attentções. Sabemos que mal nos-era lícito, depois que eles emmudecessem, erguer a voz, entre a turba obscura dos admiradores, como commentador e annotador humilde; mas, tornando-se indispensaveis algumas observações prévias, implorâmos respeitosa vênia, e poucas frases arriscaremos aqui.¹¹⁹

A despeito do tom epidítico e profundamente encomiástico do proêmio de Castilho José – que em parte faz compreender o nome jocoso com que Antero de Quental denominara, 1865, os partidários de Castilho durante a Questão Coimbrã (“Escola do Elogio Mútuo”) –, é possível vislumbrar o cerne do projeto tradutológico do poeta português, em que, no lugar de mero personagem mediador entre um idioma e outro e entre o texto fonte e o de chegada, o tradutor se avulta efetivamente na posição de autor, granjeando o desejado estatuto de poeta que, embora se sirva de fonte alheia, o poema ovidiano, imbui-se também de voz própria. Não é à toa, pois,

¹¹⁹ CASTILHO, J., 1858, Tomo I, p. 9.

que, no preâmbulo, Castilho José nos apresenta Ovídio e o irmão no mesmo patamar; não há hierarquia entre eles: não é só o escritor latino o vulto, mas os dois, o poeta e o poeta-tradutor. Assim, todas as referências aos vates romano e português estão no plural, pois, no projeto tradutológico de Castilho, Ovídio não está sozinho na ribalta: o irmão, quando afetadamente se coloca como “commentador e anotador humilde” (referindo-se à *Grinalda*), só toma a cena no momento em que “emmudecem” o poeta latino e o seu êmulo português.

A versão dos *Amores* em Língua Portuguesa, segundo o próprio autor, é “inderessada exclusivamente aos homens feitos e estudiosos das letras classicas”.¹²⁰ Até então extremamente fiel aos originais em suas traduções, o poeta relata que optou por ser parafrasta nos *Amores*, adequando não o Português ao Latim, mas o Latim ao Português. Eis as linhas sobre isso escritas em seu *Prologo do Traductor*:

pelo que respeita ao metro, não só empreguei todos os possíveis, desde os microscopicos dissyllabos até aos magestosos (e nunca assaz recomendados) alexandrinos, sinão que procurei combinál-os e intertecêl-os, para dar ás strophes a maxima variedade. [...] Menos me-importou o como Ovidio tinha concebido e expresso os seos amores, do que o como os-expressaria, si a nossa fôra a sua lingua, e os usos e gôsto litterario de então, os mesmos que são hoje.¹²¹

É fato conhecido que toda e qualquer tradução poética envolve escolhas que dizem respeito à natureza e aos princípios de versificação tanto da língua de partida quanto da de chegada. Além disso, como se viu no capítulo anterior, o metro usado em elegias na Antiguidade era o dístico elegíaco: o primeiro verso era um hexâmetro datílico, e o segundo, um pentâmetro. Por outro lado, o metro da lírica era pautado em estruturas-base bastante variáveis, o que conferia caráter polimétrico a esse tipo de poesia. Assim, o que Castilho se propõe a fazer, ao desprezar os critérios antigos – e portanto coevos à época da composição das elegias – diferenciadores desses dois gêneros, pois que como demonstra o excerto acima ele elabora uma tradução dos *Amores* em que faz uso de ampla variação métrica, é inserir essa obra em uma tradição lírica, contemporânea, a propósito, ao tradutor:

a índole d’esta obra stava pedindo, na nossa língua, a fôrma lírica, a metrificacão multicolor e scintillante, mimos e graças do dizer, a que o grave e heroico decassyllabo se recusa. Pradarias smaltadas de flores, e matizes de arco-iris, não se-debuxam com traços de lápis; exigem palheta bem provida. Não é tudo. [...] Ao título de *Elegias* substitui o de *Canções*. O termo *Elegia*

¹²⁰ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 32.

¹²¹ *Ibidem*, p. 33.

não tem já hoje a extensão de significação que tinha no tempo de Ovidio; – reverteu á sua melancholia originaria:

*versibus impariter junctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti setentia compos.*^{122,123}

Em 1851, Castilho havia escrito seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, que ensejou um novo método para a contagem de sílabas na tradição de Portugal. Desse modo, o que ele fez foi usar os *Amores* como exercício e exemplo de sua nova proposta de versificação¹²⁴. Repare-se, então, que, para vazar o material erótico-amoroso contido nas elegias, a uniformidade métrica é deliberadamente deixada de lado pelo poeta português, que prefere ser diverso em sua tradução. Como prova disso, além da diferença colossal no número de versos (3199 a mais na paráfrase!) observada entre o texto fonte e o texto alvo,¹²⁵ é possível notar, já no poema prefacial da fatura portuguesa dos *Amores* – ou seja, a Canção¹²⁶ 1.1, chamada por Castilho de “Metamorphose da Trombeta em Lyra” –, uma grande variedade quanto à forma e aos metros. No excerto que segue abaixo, o decassílabo heroico com que se inicia o poema é substituído por hexassílabos e eneassílabos a partir do sétimo verso, e essa variação é usada para representar a mudança de estado da *persona* poética, que, ao ser dissuadida por Cupido de querer se rivalizar a Homero, deixa de cantar na extensão e na severidade próprias da épica e passa a ser vassala de Vênus e a se dedicar a seus amores, além de se ver obrigada a compor no estilo elegíaco, caracterizado pela ligeireza e pelo queixume amoroso. Na estrofe seguinte, ela lamenta a perda, reclama ao deus, mas a voz já não lhe é a mesma, já que se torna incapaz de, com o eneassílabo, alcançar as escalas próprias do canto épico:

Ser de Homero rival lembrou-me um dia;
Cantar guerras, heroes; e em nobres voos
Á grandeza do assumpto alçar meos versos.
Já na dextra o clarim, na frente os louros,
Na mente a gloria, me-insaiava aos cantos.
Riu-se Cupido... e rindo-se furtou-me

O laurel, o instrumento;
De rosas e de murtas
C'roou-me n'um momento;
Pôz-me nas mãos a lyra

¹²² “O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas” (Tradução de R. M. Rosado Fernandes).

¹²³ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 32.

¹²⁴ VIEIRA, 2009.

¹²⁵ Essa diferença será mais detalhadamente explorada ao longo deste capítulo.

¹²⁶ Com o fito de facilitar a referência aos poemas, adotar-se-á esta nomenclatura daqui por diante.

Tão cara á mãe de Amor.

Quem te-deu esse jus em poesia,
Vão menino, cruel invasor?
Tem as musas em nós sob'rania;
Não são vates vassalos de Amor.¹²⁷

Perceba-se que o roubo do laurel e do clarim do vate épico é figurado duplamente, tanto pela alteração brusca do andamento, a partir do sétimo verso, em que o típico decassílabo heroico é substituído pelo hexassílabo lírico, quanto pelo *enjambement* – ou seja, pelo encavalgamento – que o introduz e reforça metricamente essa mudança quando o poeta é roubado por Cupido. A própria presença do verso hexassilábico remete ao furto, pois que, do mesmo modo que são arrebatados do poeta o laurel e o clarim, o vate também perde, num piscar de olhos, um hemistíquio inteiro: é como se o filho de Vênus lhe roubasse metade do verso! Atente-se também para a tópica lírico-elegíaca da *recusatio*, elemento bastante comum entre os poetas alexandrinos e recorrente no texto ovidiano. Por meio dela, seja por desígnios divinos, seja por afetada falta de habilidade e de talento, o poeta vê-se impelido a negar a poesia aristotelicamente considerada elevada e a se dedicar àquela de caráter humilde e breve.

Na Canção 1.14, nomeada por Castilho como “Os Cabellos Perdidos” e traduzida na versão portuguesa também com uma grande variedade métrica, incluindo desde pentassílabos até alexandrinos, o vate se dirige zombeteiro à Corina, a principal¹²⁸ *puella* acerca da qual giram os *Amores*, que naquele momento é figurada de forma angustiada e desesperada. O motivo decorre do fato de a moça ter queimado os cabelos ao tentar se embelezar, contrariando os avisos do eu-elegíaco, que a havia aconselhado a deixar intactos os fios, porque, já naturalmente tão belos, dispensavam qualquer trato adicional. Após uma longa *ékphrasis*¹²⁹ em que descreve quão dóceis eram os cabelos da amada e os personifica, dizendo que cediam sem resistência ao pente, como que prevendo o pensamento de que seriam brutalizados, o poeta relata que, mesmo desgrenhada, a coma da moça era belíssima. O que se pretende ressaltar aqui é a grande

¹²⁷ OVÍDIO, 1858, Tomo I, p. 41, v. 1-15.

¹²⁸ “Principal” se se considerar, como parece razoável o fazer e como se viu no capítulo anterior, que, ainda que se constitua o insumo amoroso preponderante dos dísticos de Ovídio, a garota não é a única, conforme parecem demonstrar as elegias 2.7, em que o poeta nega ter um caso com Cipásside, a escrava de Corina; 2.8, em que o confirma; 2.10, em que revela estar enamorado por duas moças simultaneamente; 2.19, em que diz às amantes que aprendam os truques da arte da sedução com Corina; e 3.13, em que chega mesmo a mencionar uma esposa.

¹²⁹ Écfrase é o procedimento retórico-poético que, segundo Teão, professor de retórica do séc. I d.C., possui a seguinte definição: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον”. Na tradução de Paulo Martins (2016, p. 180): “Écfrase é um discurso vividamente percussivo [ou periegemático] que traz o que é revelado diante dos olhos.”

disparidade entre o original e a tradução nesse trecho, transcrito abaixo primeiramente em Latim e, em seguida, na tradução de Castilho, em Português:

Saepe etiam nondum digestis mane capillis
 purpureo iacuit semisupina toro.
*tum quoque erat neglecta decens, ut Thracia Bacche,
 cum temere in viridi gramine lassa iacet.*
 Cum graciles essent tamen et lanuginis instar,
 heu, male vexatae quanta tulere comae!¹³⁰

Mais de uma vez também, feliz madrugador,
 Juncto ao purpureo leito a furto penetrando,
 Te-fui colher dormindo; e sobre o rosto brando,
 E sobre o collo eburneo, e seio encantador,
 Vi, sôlta em desalinho, a coma graciosa.
 Ah! quanto a natureza excede ao toucador!
 N'essa desordem linda inda eras mais formosa.

*Assim desgrenhada,
 Assim recostada,
 Brilhavas qual brilha
 Bacchante inocente
 Do Rhodope filha,
 Que incauta, imprudente,
 Após longas festas
 Em tacito abrigo
 Das patrias florestas,
 Sem medo ao perigo
 De um satyro audaz,
 O thyrsos e a grinalda
 Pendendo na selva,
 O corpo lançando
 Na flórida relva,
 Está dormitando
 Em morbida paz.*

Que obrigações a tal cabelo
 Tua beleza não devia!
 Por te-agradar, com quanto zêlo
 Capricho e tractos te-soffria!¹³¹

Curiosa, mas bastante coerente é a comparação feita entre a *puella* e uma bacante aqui. Se se considerar que as ninfas adoradoras de Dioniso estavam associadas, na tradição, à selvageria e a figuras de quem dificilmente se podia obter um raciocínio claro, chegando mesmo por vezes a se autoflagelar diante do transe que ocorria quando do culto ao deus a que adoravam, a semelhança estabelecida entre elas e a amada se torna bastante evidente no poema: Corina, fora

¹³⁰ Ovid. *Am.* 1.14. 19-24 (Todos os grifos no texto ovidiano, exceto quando indicado o contrário, são meus).

¹³¹ OVÍDIO, 1858, Tomo I, p. 111, v. 53-69 (Todos os grifos na tradução de Castilho, exceto quando for indicado o contrário, são meus).

de si, a despeito de todos os conselhos a ela dados, acaba, violentamente aos olhos do eu-elegíaco, causando dano a si mesma também, tal qual uma bacante. Note-se que esse símile no original é traçado em apenas dois versos; no entanto, no caso de Castilho, é criada uma narrativa significativamente extensa e bucólica de uma ninfa que serenamente descansa em meio às florestas, sem medo algum de ser atacada por um sátiro, versos que não aparecem no original. Em termos formais, a aliteração construída pela repetição da consoante “t”, sobretudo no fim do excerto transcrito, ajuda a conferir um tom agressivo e intenso à leitura, próximo a uma batida, para representar a brutalidade do ato da *puella*: **T**ua beleza não devia! / Por **t**e-agradar, com **q**u**an**to zêllo / Capricho e **t**ractos **t**e-soffria! Ademais, o ritmo acelerado da brevidade, inerente ao pentassílabo, sugere o estado de transe próprio de uma bacante num tíaso.

A metapoesia, do mesmo modo que em outros gêneros, como a comédia e a tragédia, caracteriza-se como elemento bastante comum na elegia. Principalmente após o período helenístico, quando uma autoconsciência muito evidente do próprio fazer poético estabeleceu-se entre os poetas, não é raro encontrar poemas que aludem à composição de contemporâneos e antepassados, sejam aqueles que faziam parte da tradição genérica a que o vate que fazia o julgamento se filiava, sejam aqueles que compunham em outros gêneros. É o caso da Canção 2.6, “A morte do papagaio” na versão de Castilho. Trata-se de um poema que muito lembra a elegia 1.3 de Catulo e no qual, conforme a análise de Agnolon,¹³² tendo como mote a morte do bicho de estimação de Corina, propõe-se uma crítica aos poetas maus imitadores, os quais são figurativamente representados na figura do animal. Vale lembrar que o papagaio possui o dom da fala, mas apenas reproduz o que lhe é dito por outras pessoas; então, a partir disso, a bem-humorada e paródica metáfora fica mais clara: os poetas repetidores, incapazes de superar seus modelos, acabam por apenas imitá-los e se tornam incapazes de superar seus paradigmas. Após uma longa exortação aos pássaros, interlocutores do poema, para que se juntem a fim de acompanharem os despojos do animal defunto até a pira e de lhe oferecerem os cuidados próprios dos rituais fúnebres, há uma longa lista de citações mitológicas. Dentre elas, destaca-se a que faz referência à Filomela, que segundo o mito teria sido violada por Tereu, marido de Procne, sua irmã.¹³³ Para impedi-la de denunciá-lo, ele lhe corta a língua; no entanto, ela consegue contar a verdade por meio de um bordado que fazia. Procne, como vingança, dá de comer ao esposo o filho de ambos, Ítis. Perseguidas por Tereu, os deuses apiedam-se delas e, para protegê-las, transformam Procne em rouxinol e Filomela em andorinha. Leia-se como o episódio é apresentado no original e no poema de Castilho:

¹³² AGNOLON, 2018.

¹³³ O mito, aliás, é narrado pelo próprio Ovídio mais detalhadamente algures (*Met.* 6. 421-676)

Quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,
 expleta est annis ista querela suis;
 alitis in rarae miserum devertere funus –
 magna, sed antiqua est causa doloris Itys.¹³⁴

E vós que, meigas,
 A primavera
 Dota e prefere
 A quantas gera,
 Ambas saudosas
 E desgraçadas,
 – Uma cantora
 Das madrugadas,
 – Outra das noites
 Brandas, suaves,
 E ambas inveja
 Das outras aves;
 – Tu, Progne, a hospeda
 Dos nossos lares,
 Em cujos canticos
 Transpira a dor;
 – E tu que os tacitos
 Nossos pomares,
 E os rios placidos,
 E o seio umbrifero
 Dos arvoredos,
 O' Philomela,
 Co'os melancolicos
 Longos segredos,
 Enches de amor;
 – Esquecei hoje
 A vossa injúria,
 A morte de Itys,
 De um monstro a furia!
 Assaz carpistes,
 Em tantos annos,
 De vossos damnos
 O acerbo horror;
 Recente objecto
 De justas queixas
 Demanda agora
 Vossas endeixas;
 Foi-se das aves,
 Foi-se a melhor.¹³⁵

Não obstante o tom altamente paródico, visto que há a equiparação da morte de um filho à de uma ave, atente-se à belíssima súplica que é feita às duas irmãs para que se esqueçam da tragédia que lhes acometeu, pois se trata de fato já antigo, e se juntem ao coro fúnebre em favor

¹³⁴ Ovid. *Am.* 2.6. 7-10.

¹³⁵ OVÍDIO, 1858, Tomo II, p. 35, v. 27-65.

do papagaio morto. Perceba-se também que a interpelação às duas personagens se estabelece em apenas dois dísticos no original, diferentemente do que acontece na versão de Castilho, em que, por meio da inserção de versos do tradutor, o mito é mais dilatado e largamente explicitado, pois há alusão bastante evidente às aves em que foram transformadas as duas irmãs, o que não acontece no texto fonte. Vale lembrar que o português se preocupava com a distância que separava Ovídio do leitor do século XIX, fato que é explicitado no *Preambulo do Commentador* por seu irmão Castilho José :

usa Ovídio, em todas suas obras, quasi em todos seos versos, empregar comparações, imagens, referencias, narrações, das quaes nos-separam, o mais das vezes, vinte seculos em tempo, e distancia maior ainda em civilisações e usos sociais. D’ahi resulta que os não mui versados n’essas fosseis investigações, perderão, a cada passo, o mimo, ou a intelligencia do texto. [...] Assim o-intendia tambem o sabio paraphrasta.¹³⁶

Ainda que, como dito anteriormente, a tradução de Castilho tenha como audiência imediata os estudiosos feitos das Letras Clássicas, o esclarecimento do mito ao leitor talvez se constitua, portanto, forma de o português amenizar, ainda que parcialmente, a lacuna temporal imposta entre o Portugal romântico do século XIX e a Roma augustana da época de Ovídio, o que mostra o teor escoliasta da tradução lusófona dos *Amores*.¹³⁷ A *Grinalda Ovidiana*, em que Castilho José, além de elucidar questões mitológicas e culturais, elabora traduções próprias de autores gregos e latinos que ele considera serem de algum modo semelhantes a Ovídio, viria justamente para coroar esse projeto didático:

¹³⁶ CASTILHO, J., 1858, Tomo I, p.13.

¹³⁷ É digno de menção o fato de que, até mesmo nas traduções em que Castilho havia abertamente declarado que seria mais literal, é possível notar esse princípio escoliasta e essa preocupação do tradutor em tornar a leitura mais clara, rica e simples para o leitor. Em sua tradução “verso a verso” das *Metamorphóses*, por exemplo, ele diz que “hum, apparente defeito, que muitos leitores taxarão n’este Poema, (assim como em quasi todos os antigos) he a escusavel escuridade, que provêm, de, muitas vezes, se não designarem os personagens pelos seus nomes proprios, mas pelos possessivos de seus pais, avós, e mais remotos ascendentes; pelos de suas terras, ou rios; e, alguma vez, pelos de suas façanhas, ou algumas outras circunstancias pessoaes: d’onde resulta, haver Deos, ou Heróe, que, sendo hum, e o mesmo, para os que lhe bem sabem da vida, mas, apparecendo a revézes sob diversos apellidos, se representa diverso, aos que não o conhecem; embarçando-se, por esta maneira, ou, pelo menos, pegando-se, o fio do narrar, que suavemente se ía dobrando. Este antigo costume, mui conforme com o espirito, indubitavelmente, aristocrático, d’esses tempos, e sem nenhum inconveniente para então, pois que todas estas histórias, e fábulas, que hoje temos nos dictionarios, como em musêus, andavão vivas, e correntes, na noticia de todos, requer ao traductor summo tento, e discrição, no seu uso; pois que a primeira obrigação, de quem escreve, he fazer-se entender.; e dos leitores, não se ha de exigir, nem esperar mais do que eles têm, ou pódem dar. [...] Traduzi-o, quanto soube, litteralmente, n’essa maneira de particularisar os sujeitos, ou terras; mas, em todos os lances, em que se antolhou, que hum curioso de meã leitura poderia ficar embarçado, ora ladeei, e me-desviei, sem fugir, ora acrescentei huma pennada que desfizesse a dúvida. A quem me houvesse de taxar isto por infidelidade, responderia, que a maior, e peor, de todas as infidelidades, he a fidelidade servil [...]” (CASTILHO, A., 1841, Tomo I, p. 13-14).

[...] á publicação da paraphrase, seguir-se-hão, sob o titulo de GRINALDA OVIDIANA, as nossas notas, nas quaes comptâmos não deixar uma só palavra do texto, que fique menos intelligivel, para o hodiernos leitores, do que o-era para os romanos de Augusto. [...] Com algumas informações miudas, só destinadas a dar succinta ideia de mythologias, historias ou costumes, de outros tempos, áqueles que a não tivessem, se-nos foi associando o pensamento, já de apreciar o texto, já de o-confrontar, já de inthesourar emfim para aqui excerpts preciosos de outros poetas eroticos, em que se-notava similhaça com alguns passos do romano auctor, no que sem dúvida se-duplica para muitos o valor da obra, e se-acrescentará recreio a quem a ler. D'esses auctores uns são gregos, outros romanos, outros modernos (nacionaes e estrangeiros).¹³⁸

O próprio José de Castilho, filho de António Feliciano de Castilho, comenta, em suas *Memórias*, a respeito do tratamento recebido pelos diversos textos, conforme os objetivos com que se faziam traduções do Português para o Latim no século XIX. São identificados por ele basicamente dois tipos de tradução possíveis: o primeiro teria fins didáticos, seria de responsabilidade de professores de Latim, apresentaria como objetivo ajudar os estudantes nas dificuldades impostas pelo idioma e seria considerado por ele como um tipo de tradução que, por ser científico, pouco teria a ver com a arte, pois, segundo ele, esse tipo de tradução servil e fiel seria um calco, e um calco não é arte. Por seu turno, o segundo tipo explicitado é o de tradução literária, o qual teria a pretensão de disponibilizar em língua estrangeira o original e resultaria muitas vezes em exercícios linguísticos e estéticos que demonstrariam não só o conhecimento por parte do tradutor da língua de partida, mas também da de chegada e da tradição literária em que o texto circulará. Esse modelo de tradução, segundo Júlio de Castilho, serviria para “o regalo da fina flor dos espíritos”, e o seu merecimento residiria na forma, “no colorido, no calor, na intenção poética”,¹³⁹ o que o tornaria altamente artístico. Assim, essas traduções literárias seriam uma forma de trazer à publicidade as obras e os textos clássicos que mais se aproximam do gosto do público em cujo ambiente circularão.¹⁴⁰

Ademais, ao optar por usar a forma lírica para vazar os versos ovidianos e garantir que seu projeto tradutório seja levado a cabo, Castilho se vê também impellido a suprimir referências à especificidade genérica da elegia que estão contidas no texto fonte, omissão que é frequentemente notada na tradução portuguesa, como nas Canções 2.1 e 3.1, cujos nomes constam respectivamente como “Prelúdio” e “As duas Musas” na versão do vate português e cujo conteúdo se caracteriza, assim como o do poema que abre o livro 1, por ser programático. No primeiro dos casos (ou seja, na Canção 2.1), o eu-poético se diverte, procurando enlaçar

¹³⁸ CASTILHO, J., 1858, Tomo I, p.15.

¹³⁹ CASTILHO, J. *apud* NOBRE, 2015 p. 90-91.

¹⁴⁰ NOBRE, 2015.

duas realidades bastante distintas, numa espécie de paródia: a ira de Júpiter ao ver os gigantes subindo os montes divinos – alusão ao episódio mítico da Gigantomaquia, em que deuses e centimanos se enfrentaram, culminando na expulsão destes últimos do Tártaro – e a sua própria fúria quando vê a porta de Corina fechada, tema elegíaco bastante famoso, derivado da epigramática helenística, presente também em outros gêneros poéticos antigos e conhecido como *paraklausithyron*.¹⁴¹ Essa última acaba por vencer, e o projeto épico fica pela metade.¹⁴²

Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
centimanumque Gyeu – et satis oris erat –
cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olympo
ardua devexum Pelion Ossa tulit.
In manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam,
quod bene pro caelo mitteret ille suo –
Clausit arnica fores ! ego cum Iove fulmen omisi;
excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
Iuppiter, ignoscas ! nil me tua tela iuvabant;
clausa tuo maius ianua fulmen habet.
Blanditias elegosque levis, mea tela, l'esumpsi
*mollierunt duras lenia verba fores.*¹⁴³

Já houve tempo (oh! lembra-me
Com íntima saudade!)
Em que a meo estro indómito
Prazia a heroicidade.

Meu gôsto, a minha gloria,
Era troar a guerra
Dos Deuses co'os Centímanos
Filhos da altiva terra.

Quando esses monstros barbaros
Para a eternal morada
Do Olympo, do Ossa e Pelion
Faziam bruta escada.

Já, par a par com Jupiter,
Lá sob o empyreo cume,
Brandir suppunha impávido
Lanças de ethereo lume.

¹⁴¹ Segundo Flores (2014), o *paraklausithyron* (literalmente, “canto ao lado da porta”) é uma tópica derivada de outro *topos* da poesia elegíaca: a *exclusus amator*. Nesta última, o amante, submisso aos desejos de sua *domina*, passa noites diversas diante de sua porta fechada, sentindo-se expulso, mas, como bom amante que é, cantando madrugada afora. O *topos* é familiar à poesia helenístico-romana, perpassando a comédia, a lírica, o epigrama e a elegia (cf., por exemplo, Calímaco, *AP*. 5. 23 = Gow & Page LXIII; Asclepiádes, *AP*. 5. 164; 189 = Gow & Page XIII; XLII; Posidipo, *AP*. 5. 213 = Gow & Page IV; Plaut. *Curc.* 16; Tib. 1. 1. 56; 1. 5. 68; Prop. 1. 5. 20; 1. 18. 24; Ov. *Am.* 2. 19. 21; A.A. 3. 69).

¹⁴² ANDRÉ, 2011.

¹⁴³ Ovid. *Am.* 2.1. 11-22.

Eis, quando a furia
 Mais me-transporta,
 Corinna, a súbitas
 Me-fecha a porta,
 Me-diz adeus.

Que farei, misero?
 Gélo, desmaio.
 D'entre as mãos trémulas
 Me-foge o raio;
 Sumiu-se Jupiter
 Dos olhos meos.

Rei dos Deuses, perdão! mercê! piedade!
 Co'o vate desertor!
 Si és deidade, é amor tambem deidade;
 Tambem tem raio amor.

O que fulgura em tua mão divina,
 Juncto ao d'elle, que val?
 Corisco ha hi fatal
 Como a desgraça de perder Corinna?!

Arrepellido, eis volto
Á lyra que suspira
Maguado suspirar;
 E a intrada ferrolhada
 Aos ternos ais que sólto
 Se-abre de par em par.¹⁴⁴

Observe-se que, em mais um exemplo de *recusatio*, o eu-elegíaco narra um episódio em que tenta se dedicar à composição de gêneros elevados, mas acaba mais uma vez com suas expectativas em frangalhos, e Amor vence mais uma vez. Na versão de Castilho, o fracasso parece ser representado na própria construção métrica, já que, quando a *persona* criada por Ovídio se propõe a descrever o embate entre os gigantes e os deuses, há, na fatura portuguesa, certo descompasso entre os metros e a matéria: a narrativa é elaborada com alternância ora de heptassílabos e hexassílabos (4 primeiras estrofes), ora de pentassílabos e tetrassílabos (5° e 6° estrofes), todos inadequados em extensão à elocução da epopeia. Só quando se dirige a Júpiter, na 7° e 8° estrofes, o poeta atinge as escalas próprias do canto épico com o dístico decassílabo-hexassílabo; todavia, diante da recusa de Corina de recebê-lo e após ver que, ao invés dos raios de Jove, só palavras doces foram capazes de amolecer a porta da *puella* (*mollierunt duras lenia verba fores*), ele logo percebe seu lugar como compositor de poesia humilde, resigna-se e volta a se dedicar a esse tipo de composição. Repare-se, no entanto, que, no original, o vate diz ter retornado às doçuras e à leveza – equivalentes às armas do poeta (*mea tela*) – da *poesia elegíaca*

¹⁴⁴ OVÍDIO, 1858, Tomo II, p. 8-9, v. 15-55.

(*blanditias elegosque levis*), mas Castilho, como forma de garantir sua proposta de tradução lírica, interfere no texto fonte e propõe que o eu-elegíaco voltou à “Lýra que suspira maguado suspirar”.

No segundo caso, presente na Canção, 3.1, a *persona* elegíaca anda por um bosque, procurando inspiração para compor seus poemas, quando se depara com duas deidades. Aprecie-se a narração do episódio:

Stat vetus, et multos incaedua silva per annos.
 Credibile est illi numen inesse loco.
 Fons sacer in medio, speluncaque pumice pendens;
 Et latere ex omni dulce queruntur aves.
 Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris,
 Quod mea, quaerebam Musa, moveret opus.
Venit odoratos Elegeia nexa capillos:
Et puto pes illi longior alter erat.
Forma decens vestis tenuissima cultus amantis:
*In pedibus vitium causa decoris erat.*¹⁴⁵

Existe annoso bosque, immune a ferro,
 Logar onde parece haver deidade;
 Pomicea gruta ao meio, e sacra fonte
 O-animam; de redor, por toda a parte,
 Confiando lhe-vão queixumes ternos
 D’entre a folhagem musicos plumosos.
 N’estas sombras selvaticas um dia
 Eu vagava sosinho, excogitando
 Em que objecto empregar poemas novos...
Eis que vem a Musa Lyrica! Madeixas
Atadas lhe-rescendem; leves passos
Rege, quasi dansando; em finas roupas
Involve o corpo esbelto; o alinho, o esmero
*De quem vive de amar no traje indica.*¹⁴⁶

É comum, porque não faz parte do grupo das nove filhas de Mnemósine, que, nos poemas elegíacos, principalmente nos ovidianos, a elegia apareça personificada na figura do que se poderia considerar a décima Musa. O interessante nos excertos transcritos acima é perceber que, no original, o poeta sulmonense representa a elegia, e não a lírica, mas Castilho, para garantir que a essência de sua proposta tradutória seja mantida, afasta-se dos versos de Ovídio e elabora a sua própria *ékphrasis* da “Musa Lýrica”, cuja beleza e vivacidade nada devem àquela feita pelo vate latino e cujas características dizem bastante a respeito do decoro do gênero: os “leves passos”, por exemplo, fazem referência ao fato de que, como já se mencionou

¹⁴⁵ Ovid. *Am.* 3.1. 1-10.

¹⁴⁶ OVÍDIO, 1858, Tomo III, p.7-8, v. 1-14.

anteriormente, entre os antigos, a lírica, especialmente em suas subespécies erótico-amorosa e convivial, assim como a elegia, tinha como matéria assuntos de natureza oposta à bélica e, portanto, ocupava o lugar de *genus humile*. Além disso, veja-se também que, no texto fonte, a alegoria da Musa Elegíaca é representada manca pelo poeta latino (*et puto pes illi longior alter erat*), uma referência clara ao dístico elegíaco, chamado, como se viu, de manco, pois é constituído de dois pés e meio no final do primeiro e do segundo hemistíquios, aspecto que, na paráfrase, é ressignificado, visto que o tradutor-poeta descreve a Musa Lírica com “leves passos [...] quase dansando”. Perceba-se o contraste entre a imperfeição associada à elegia e alegorizada em sua Musa defeituosa, por causa de seus dísticos desiguais, e a harmonia oriunda dos versos simétricos da lírica, cuja Musa dança, sem peso ou estorvo algum que a impeçam, talvez aqui aludindo à memória “musical” da mélica grega arcaica. Essa diferença na representação entre uma e outra divindades diz muito a respeito das distinções entre os gêneros elegíaco e lírico, principalmente no tocante ao tratamento amoroso e ao metro, conforme se tratou no capítulo anterior.

Poucos versos após esse episódio, as duas deidades discutem. O motivo do imbróglio se deve ao fato de a Musa Trágica querer que o eu-elegíaco pare de sofrer por amores, pois se tornou motivo de chacota na cidade, e passe a escrever poesia de matéria mais grandiosa, ou seja, tragédias ou epopeias. Em resposta, a Musa Elegíaca (no caso de Castilho, a “Musa Lírica”) interpela sua rival e lhe pergunta:

“Quid gravibus verbis, animosa Tragoedia”, dixit,
 “me premis? an numquam non gravis esse potes?
inparibus tamen es numeris dignata moveri;
in me pugnasti versibus usa meis.
 non ego contulerim sublimia carmina nostris;
 obruit exiguas regia vestra fores.”¹⁴⁷

‘Musa tragica’ (diz) ‘terrível musa,
 Tão agras expressões, em que as-mereço?
 Não te-heide vêr jamais desenfadada?
 Eu não pertendo a minha oppôr
 A’ tua força soberana,
 Aos teus os versos meos, meo estro ao teo furor’.¹⁴⁸

Note-se que o jogo irônico contido no original é deliberadamente perdido na tradução portuguesa. Como já dito, ao contrário da trágica, que é séria e extensa, a poesia elegíaca é leve e breve e se vale de um metro específico para dar conta desse tipo de conteúdo. Na cena latina

¹⁴⁷ Ovid. *Am.* 2.1. 35-40.

¹⁴⁸ OVÍDIO, 1858, Tomo III, p. 9, v. 45-50.

descrita originalmente por Ovídio, a Musa Trágica acusa a Musa Elegíaca de não ser adequada ao poeta; no entanto, para fazer isso, ela, a despeito de ser grandiosa e sublime, apropria-se de versos desiguais, ou seja, da variação típica da elocução elegíaca, fato que não passa despercebido à Musa alvo das críticas: ao proferir seu discurso em versos elegíacos, a Musa Trágica rebaixa-se; ironicamente, não é a Elegia a viciosa, mas a Tragédia, que, por causa dos pés com que discursa, é indecorosa retórica e poeticamente. Chama-se a atenção para o fato de que Castilho, mais uma vez, para assegurar sua empreitada tradutória, além de fazer falar a personificação por ele criada da “Musa Lírica”, ainda omite o trecho que faz alusão direta à elegia e, mais especificamente, ao metro por meio do qual se vazava esse gênero.

Além das imposições ensejadas pela decisão de tornar Ovídio um poeta lírico, o português é também confrontado com outro elemento que influenciará significativamente em suas decisões tradutórias: a censura de sua época. Tão logo o leitor abre a tradução dos *Amores*, depara-se com um grande aviso em letras garrafais:

ADVERTENCIA IMPORTANTE:
ADOLESCENTES DE UM E OUTRO SEXO!

Sob um e outro título que vos-poderá attrahir, este livro contém mysterios de iniquidade. Si o-abrisseis, depois d’este pregão, só de vós-mesmos vos-podéreis queixar. Não é para vós que foi escripto. Quem o-appresentasse, ou o-permittisse á innocencia, so esse seria seo invenador.¹⁴⁹

Vejam-se dois interessantes aspectos que se delineiam a partir da leitura do excerto acima: a antecipação do teor erótico-amoroso contido no texto ovidiano e, devido a ele, a preocupação muito consciente do tradutor em delimitar claramente o público alvo a quem deveriam se destinar os *Amores*. A razão de tal medida se deve ao fato de que, ao dissuadir os jovens da leitura da obra, Castilho António estava se resguardando quanto à censura dos “zeladores da castidade dos scriptos”¹⁵⁰, a qual, conforme o irmão do tradutor nos relata, foi um dos motivos que fizeram com que a fatura portuguesa do texto ovidiano demorasse tanto tempo para vir a lume e que Castilho António desistisse de sua impressão mesmo depois de pronta, por “dar mais importancia que merecia á censura e expurgação dos theoricos prégadores”.¹⁵¹ O resultado disso foi que coube ao irmão do tradutor a tarefa da publicação dos *Amores* em português – o que foi feito, aliás, sem o consentimento de Castilho António – e que teve o tradutor de se valer do uso da linguagem figurada para verter os trechos em que há presença de sexualidade

¹⁴⁹ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 5.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 12.

explícita, como é o caso da Canção 3.7, “Mallôgro”. Trata-se de um poema em que o eu-poético se estende em longamente narrar sua frustração após uma noite de insucesso por não ter conseguido uma ereção para concluir o intercurso sexual. Leia-se abaixo a passagem acerca do episódio:

Illa quidem nostro subiecit eburnea collo
 brachia Sithonia candidiora nive,
 osculaque inseruit cupida luctantia lingua
 lascivum femori supposuitque femur,
 et mihi blanditias dixit dominumque vocavit,
 et quae praeterea publica verba iuvant.
 Tacta tamen veluti gelida *mea membra* cicuta
 segnia propositum destituere meum;
 truncus iners iacui, species et inutile pondus,
 et non exactum, corpus an umbra forem.

[...]

At quae non tacita formavi gaudia mente!
 quos ego non finxi disposuique modos!
 nostra tamen iacuere velut praemortua *membra*
 turpiter hesterna languidiora rosa.¹⁵²

Seo braço, que á neve roubou candidez,
 Alfombra ao meu collo de balde se-fez,
 De balde a meos lábios seos lábios se-uniram,
 E as línguas, lá dentro luctando, exprimiram
 Ardores, que em phrases não podem caber.
 A coxa roliça que envida ao praser
 Em vão sob a minha gemia delicias.
 Na voz namorada ferviam caricias;
 Chamava-me o dono de seo coração,
 Chamava-me... em summa não houve expressão
 Mimosa, fagueira, que eu não lhe-escutasse.
 Mas qual si os meos nervos cicuta gelasse
 Perdido foi tudo! como antes fiquei!
 Um tronco; uma estatua... que digo? nem sei
 Si um vivo então era, si a sombra de um vivo.

[...]

O que eu tinha esperado... e o que saíu por fim!
 Que variar de praser tinha ideado em mim!
 Que modos! Que invenções!... *Avara natureza*,
 Ai! burlaste-me! Á hora em que, na ara accesa,
 O holocausto feliz se-ia já consummar,
 E as pompas festivaes cingiam todo o altar,
 Tu, ministra infiel, retrahes caprichosa,

¹⁵² Ovid. *Am.* 3.7. 7-16 / 64-66.

E pendes como pende emmurhecida rosa...¹⁵³

Verifique-se que, em ambos os trechos nos quais há referência explícita ao falo (*mea membra*), Castilho ou simplesmente a omite (caso da primeira estrofe) ou a substitui pela expressão eufêmica *avara natureza* (como se vê na segunda estrofe), a qual, por um lado, de algum modo ameniza o peso da referência quase que explícita aos versos ovidianos que fazem alusão ao membro masculino e, por outro, juntamente com a metáfora da “rosa emmurhecida”, usada para representar a debilidade do pênis, também contida no texto original, ajuda a tornar mais poético um ato tão prosaico como a impotência sexual.

Algo parecido acontece na Canção 1.5, “Aventura Meridiana”, em que Ovídio explora habilmente uma prática comum na Antiguidade e que permanece até nossos dias em algumas culturas: a sesta. O poema se abre com a narração do eu-poético dizendo que aquele fora um dia muito quente, motivo que o fez, após se fartar, por volta do meio-dia, deitar-se em sua cama a fim de descansar. Tratar-se-ia de outro ato corriqueiro abordado pelo sulmonense, não fosse um elemento fundamental que subverte a cena para uma das mais eróticas dos *Amores*: a entrada de Corina no recinto em que se encontra o eu-elegíaco:

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
 adposui medio membra levanda toro.
 pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae;
 quale fere silvae lumen habere solent,
 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,
 aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.
 illa verecundis lux est praebenda puellis,
 qua timidus latebras speret habere pudor.
 ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,
 candida dividua colla tegente coma –
 qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
 dicitur, et *multis Lais amata viris*.

[...]

quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
forma papillarum quam fuit apta premi!
 quam castigato planus sub pectore venter!
 quantum et quale latus! quam iuvenale femur!
 Singula quid referam? nil non laudabile vidi
 et nudam pressi corpus ad usque meum.
 Cetera quis nescit? lassique quiescimus ambo.
 proveniant medii sic mihi saepe dies!¹⁵⁴

Era na estiva quadra! Intenso meio dia

¹⁵³ OVÍDIO, 1858, Tomo III, p. 45-49, v. 11-25 / 116-123.

¹⁵⁴ Ovid. *Am.* 1.5. 1-12 / 19-26.

Pedia um respirar;
 No meio do meo leito
 Me-deito a descansar.

Janella entre-fechada, esquiva ao sol fogo,
 Repouso ali mantem;
 Luz como a de espessura
 Escura ao quarto vem;

Penumbra *voluptuosa*, igual á que abre a esfera
 Á espera do arrebol;
 Ou á que ensombra os ares
 Si aos mares baixa o sol;

Penumbra tão propicia á timida belleza
 Que, acceza em seo pudor,
 Quer dar, mas em segredo,
 Sem medo o seo amor.

Eis vejo entrar Corinna, em tunica re-solta
 Involta, e nada mais;
 Chovem-lhe ao seio os bellos
 Cabellos divinaes.

Mais linda nunca foi Semiramis intrando
 Ao brando toro seo;
Nem Lais que em seos encantos
A tantos accendeu.

[...]

Que hombros! que braços nus! que *botões em dois mundos*,
 Jacundos vejo arfar...
 Por labios abrasados,
 Rosados, a chamar!

E o peito! o ventre! o lado! o airoso da estatura!
 Cintura tão gentil,
 E a coxa que se-espreita,
 Refeita e juvenil!...

Bellezas apontar onde tudo é belleza
 Empresa vã tentei;
 Basta! A belleza sua
 Tão nua a mim junctei.

Quem ha que ignore o mais? Do almo prazer mais doce
 Passou-se á languidez...
 Meios dias como esse
 Tivesse eu muita vez.¹⁵⁵

¹⁵⁵ OVÍDIO, 1858, Tomo I, p. 63. v. 1-24 / 37-42.

Metricamente, como se vê, o poema é construído por um dodecassílabo seguido de três hexassílabos, e essa estrutura se mantém ao longo de todas as estrofes que compõem a canção. Perceba-se que, nas 4 primeiras quadras, circunscreve-se o ambiente em que está o eu-elegíaco: provavelmente seu quarto, cujas janelas estão semicerradas, o que obstrui parcialmente a passagem de luz no ambiente. É interessante notar, na quinta estrofe, a qualificação usada por Castilho (“por Castilho” porque não consta no original) para caracterizar essa penumbra – lugar que, segundo o poeta, permite mesmo às amantes mais tímidas consumir o amor, ainda que pudorosamente – que paira no quarto: *voluptuosa*. A hipálage é clara: após a entrada da *puella*, vestida com nada mais que uma túnica, a sensualidade da moça se funde à do ambiente, já marcadamente erótico, não sendo possível distinguir o adjetivado – voluptuosa penumbra, voluptuosa Corina. À *domina*, aliás, é atribuído um elemento quase divino, sendo esta comparada a Semíramis, lendária rainha da Assíria famosa por sua beleza. O clichê ovidiano, todavia, é quebrado quando há também o cotejo entre Corina e Laís, uma das mais famosas prostitutas de Corinto. Observe-se que Castilho não se priva de fazer menção no poema à sensualidade, à nudez, mas se vale da linguagem figurada em dois momentos da caracterização do corpo da amada. O primeiro se dá justamente quando da referência à hetaira, “que em seos encantos / A tantos accendeu” (*multis Laís amata viris*). Note-se que, ao invés de dizer que Laís “foi amada por muitos”, o que deixa entrever o meretrício e o caráter sexual explícito do verbo *amare*, uma vez que uma das acepções possíveis para o vocábulo é, segundo Saraiva, “entregar-se á incontinência, á devassidão”,¹⁵⁶ Castilho lança mão de expressões eufêmicas e ambíguas que dão a entender que a garota pode ter feito jovens se apaixonarem por ela, e não necessariamente que ela teria dormido com eles. O segundo se dá no momento em que há referência explícita aos mamilos de Corina, os quais são eufemizados e alegorizados por Castilho na expressão *botões em dois mundos*, em “botões em dois mundos, / Jucundos vejo arfar...”. Nesse caso, o tradutor utiliza o “veo da linguagem figurada”¹⁵⁷ com tanta ênfase que talvez seja necessária uma segunda leitura por parte do leitor para perceber que o português se refere àquilo que no original aparece como “quão apto a ser apertado era o formato dos mamilos” (*forma papillarum quam fuit apta premi*).¹⁵⁸

Deve-se lembrar que a censura interveio em cerca de 4 dos 5 séculos de imprensa de Portugal e que a chamada “Lei das Rolhas”, um longo documento criado durante o governo

¹⁵⁶ SARAIVA, s/d, p. 69.

¹⁵⁷ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 31.

¹⁵⁸ SOUZA, 2016.

cabralista (1850) e cujos 102 artigos descreviam delitos por eventuais publicações na imprensa e suas respectivas sanções a quem os descumprisse, havia sido abolida apenas em 1851 (ou seja, pouco antes da elaboração da tradução dos *Amores*),¹⁵⁹ após o protesto de intelectuais da época, dentre os quais se destacam Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Lopes Mendonça e Oliveira Marreca.¹⁶⁰ Soma-se a isso o fato de que Castilho António e Castilho José mantinham forte relação com os meios educativos tanto em Portugal quanto no Brasil, como indicam os incontáveis títulos do tradutor que aparecem na capa da paráfrase.¹⁶¹ Ambos os fatos podem ser causa mais do que plausível para Castilho ter de tomar o cuidado de fazer uso de linguagem figurada para traduzir os versos mais indecorosos do escritor latino.¹⁶²

Como vassala de Amor que é, frequentemente a *persona* poética interpela Cupido, Vênus ou a própria personificação da elegia nos poemas ovidianos ora para reafirmar sua servidão, ora para se lhes queixar de algo. É possível também que ambos os casos ocorram simultaneamente, como na Canção 2.9,¹⁶³ cujo título aparece como “A Cupido” na versão de Castilho. Nela, o eu-elegíaco se dirige ao lugar-tenente de Vênus e lhe pergunta por que, a despeito de já ser seu vassalo há muito, é alvo das feridas e lacerações infligidas pelo deus. Por meio da comparação entre o amor e a atividade militar, tema recorrente na elegia romana, são feitas várias alusões de natureza épica em que o poeta se refere, por exemplo, a Aquiles e à sua ira e diz ao deus que poupe seus esforços e se preocupe com os que se opõem a ele, como o Atrida, não com “quem já seos passos / nos teos laços suspendeu”.¹⁶⁴ No entanto, a despeito de todos esses sofrimentos trazidos por Amor – do qual o queixume é produto favorito do poeta¹⁶⁵ –, paradoxalmente, poucos versos adiante, o vate diz que, se uma outra divindade qualquer lhe propusesse viver sem amar, eis o que aconteceria:

¹⁵⁹ Castilho José menciona, no *Preâmbulo do Commentador*, que a tradução dos *Amores* foi feita em 1855, no Brasil, durante a vinda de Castilho António ao país.

¹⁶⁰ RODRIGUES, 1980.

¹⁶¹ Cf. ANEXO A.

¹⁶² VIEIRA, 2009.

¹⁶³ Contrariamente às edições que seguem a tendência que considera se tratar aqui de duas elegias, uma com 24 (9a) e outra com 30 versos (9b), Castilho opta por não fazer essa distinção e traduz poema com 54 versos.

¹⁶⁴ OVÍDIO, 1858, Tomo II, p. 50, v. 25-26.

¹⁶⁵ Deve-se ter em mente que, como a capítulo anterior mostrou, o discurso elegíaco não é sério e que o poeta *precisa*, por exemplo, da impossibilidade do encontro com sua *domina* (cf. *Am.* 1.12; 2.1) e dos obstáculos trazidos por um marido ciumento (cf. *Am.* 3.4) ou por um guarda (cf. *Am.* 1.6; 2.2; 2.3) para que o queixume amoroso possa fazer sentido e para que mantenha o fogo da paixão aceso. Para um exemplo mais preciso e evidente desse jogo artificioso que é a elegia, leia-se em *Am.* 2.10, em que o eu-poético praticamente implora ao marido de Corina que dificulte a união entre os amantes (pois só assim o vate se manterá interessado e não se enfadará da moça) e exige da *puella* que chegue mesmo a forjar rejeições e obstáculos para impossibilitar a realização do encontro físico entre os dois. Trabalhos como o de Allen (1950) e o de Veyne (1983) também abordam amplamente essa questão.

"Vive" deus "posito" siquis mihi dicat "amore!"
deprecer – usque adeo dulce puella malum est.
cum bene pertaesum est, animoque relanguit ardor,
nescio quo miserae turbine mentis agor.¹⁶⁶

Si algum Deus, teo inimigo,
Me-fadasse prasenteiro
Para vida a eternidade,
Para posse o mundo inteiro,
Para essencia a liberdade,
Co'a pensão de não amar;

“Nume, ó Nume”, exclamaria:
“Leva os barbaros favores!
Nenhum bem me-pagaria
De um suave mal d'amores,
De um dulcissimo penar.”

*Si, farto de servir, si, frio o sangue,
As vezes (poucas são), obtenho folga
De amor nos interregnos,
Parece que um sentido me-falece,
Que me-estranho a mim-mesmo, que me-sinto
Não pertencer á terra.
N'uma cama de gêlo
Dorme-me o coração cançado somno,
E a mente, sem o centro que a-atrahia,
Gira em não sei que turbido remoinho,
Misera, affadigada,
Sem luz, sem norte, sem fítar-se em nada.*¹⁶⁷

Perceba-se que o poeta, muito consciente de que amar significa estar suscetível a agruras, ainda assim aceita sua condição e escolhe adorar Vênus e seu filho, pois viver sem ambos significa ser acometido por um turbilhão de misérias (*miserae turbine*) e ter uma existência sem sentido. Note-se, portanto, o delineamento do grande paradoxo relacionado à concepção antiga sobre a paixão: ao mesmo tempo em que esta é vista como fonte de prazer, é também considerada como doença do corpo e da alma, da qual resultam uma aridez e uma dor quase insuportáveis. Chama-se a atenção para o fato de que Castilho se estende nessa ambivalência e chega mais uma vez a inserir no texto alvo versos que não constam no original, desta vez para pintar uma imagem bastante mórbida do eu-poético em uma descrição que, por um lado, cheira ao Fr. 31 de Safo¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ovid. *Am.* 2.9. 25-28.

¹⁶⁷ OVÍDIO, 1858, Tomo II, p. 51, v. 54-76.

¹⁶⁸ Parece-me ser par dos deuses ele,
o homem, que oposto a ti
senta e de perto tua doce

(salvas, claro, as devidas proporções, tendo em vista que ali a poetiza procurou retratar as sensações causadas pela presença da amada, e não pela ausência) e que, por outro, muito se adequa ao tom do poema e talvez revele traços da veia compositiva romântica do poeta português. Verifique-se que, diante da ausência do Amor, o eu-elegíaco aparece como um moribundo, deitado numa cama que não lhe deixa dormir porque é gélida sem o calor de alguma *puella* e perdido em um mundo que não lhe faz sentido algum sem uma moça que lhe sirva, como Castilho propõe, de força centrípeta que mantenha em controle sua mente e evite que ela vague “em turbido remoinho” e acabe, sem rumo, por definhar. Repare-se também que, no plano formal, essa condição parece ser reproduzida por meio da aliteração, mais precisamente pela repetição da consoante nasal “m”, em “Que me-estranho a mim-mesmo”, como representação do balbucio do eu-poético, que, frente ao vazio ensejado pela *puella*, parece sequer conseguir se expressar propriamente, e das sibilantes “s” e “z” no verso “Sem luz, sem norte, sem fitar-se em nada” para simular o giro do “turbido remoinho” instaurado pela lacuna trazida pela falta da menina.

3.2. Entre o Velho e o Novo

Outro momento em que, não obstante sua formação classicizante, é possível perceber concepções de base romântica nas estratégias tradutórias de Castilho aparece na Canção 1.15, intitulada como “Immortalidade do Poeta” na tradução portuguesa. Tendo como elemento principal a tópica da perenidade, este é um poema claramente alusivo a Horácio (*Od.* 3. 30)¹⁶⁹

fala escuta,

e tua risada atraente. Isso, certo,
no peito atordoa meu coração;
pois quando te vejo por um instante, então
falar não posso mais,

mas se quebra minha língua, e ligeiro
fogo de pronto corre sob minha pele,
e nada veem meus olhos, e
zumbem meus ouvidos,

e água escorre de mim, e um tremor
de todo me toma, e mais verde que a relva
estou, e bem perto de estar morta
pareço eu mesma.

Mas tudo é suportável, já que mesmo um pobre...
(Tradução de Giuliana Ragusa)

¹⁶⁹ Erigi um monumento mais perene

e de algum modo oposto a *Am.* 1.1, numa espécie de fechamento de ciclo: em “Metamorphose da Trombeta em Lyra”, o poeta ainda procurava assunto para os seus versos, mas, agora, no momento em que se encerra o primeiro livro, parece ele ter certeza de seu lugar como vate de versos elegíacos, acreditando, inclusive, que serão eles que o levarão à fama eterna.¹⁷⁰ Todavia, a dedicação exclusiva à poesia parece não ser muito bem-vista pela cidade, porque o poema é aberto com a defesa do eu-poético em relação ao fato:

Uid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,
ingeniique vocas carmen inertis opus;
 non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
 praemia militiae pulverulenta sequi,
 nee me verbosas leges ediscere nee me
 ingrato vocem prostituisse foro?
 Mortale est, quod quaeris, opus, mihi fama perennis
 quaeritur, in toto semper ut orbe canar.

[...]

Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
 pocula Castalia plena ministret aqua,
 sustineamque coma metuentem frigora myrtum,
 atque ita sollicito multus amante legar!
 pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,
 cum suus ex merito quemque tuetur honos.
 ergo etiam cum me supremus adedei't ignis,
 vivam, parsque mei multa superstes erit.¹⁷¹

do que o bronze e mais alto do que a real
 construção das pirâmides, que nem
 as chuvas erosivas, nem o forte
 Aquilão, nem a série inumerável
 dos anos, nem a dos tempos corrida
 poderão, algum dia, derruir.
 Não morrerei, de todo; parte minha
 à própria morte não será sujeita:
 eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
 com virgem silenciosa, o Capitólio
 suba o pontífice. Dir-se-á que, grande
 de origem humilde, a fiz, primeiro, a voz
 latina ao metro grego, onde ressoa
 o Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
 de poucas águas, reinou sobre os povos
 rústicos. Enche-te de orgulho, pois,
 que requerem meus méritos Mepômene,
 e, se o quiserem, cinge-me a cabeça
 com a de louro délfica coroa.
 (Tradução de B. P. de Almeida Ferraz).

¹⁷⁰ Dispositio similar há nas *Odes* de Horácio, já que a *Od.* 3. 30, mencionada, é o fechamento e conclusão do que se inicia na *Od.* 1.1: nesta, Horácio roga a Mecenas que, se for o caso, insira-o entre os vates líricos; naquela, já é patente a posição de imortal do poeta.

¹⁷¹ Ovid. *Am.* 1.15. 1-8 / 35-42.

Porque, mordaz inveja, assim me-infamas,
Me-exprobras de passar no ocio a vida,
E fructos de *alma* inerte aos versos chamas?

Porque me-argues de que na marcia lida,
Quaes os priscos heroes da patria gente,
Não siga os postos na estação florida?

Nem das verbosas leis o impertinente
Cahos revolva, aprenda, e prostitua
Ao foro ingrato meo ingenho ardente?

Tem jus sobre isso tudo a morte crua...
Sequioso de gloria, ao mundo inteiro
Quer meo genio estender a fama sua.

[...]

Em cousas vis o vulgo se-interessa!
A mim Phebo me-outorga seos favores,
E cheios copos de Castalia off'rece.

Myrtho, que teme os invernaes rigores,
Hade sempre c'roar-me; sempre lido
Serei dos extremosos amadores.

Depois de ter aos vivos perseguido,
Vai morrer sobre o tumulos a inveja,
E dá-se o prelo a cada qual devido.

Assim pois, quando entregue ás chammas seja,
Tornado em cinza o véo da humanidade,
Ovante vivirei, sem que me-veja
Em risco de perder a eternidade!¹⁷²

Deixadas de lado as leituras biográficas a respeito deste poema, que acreditam haver aqui uma retaliação por parte de Ovídio às duras críticas de que vinha sendo vítima por ter abandonado o *cursus honorum* e se voltado unicamente à composição poética, deve-se observar a oposição de basicamente duas ideias centrais que constroem a argumentação: ao passo que as coisas a que se prestam os homens são mortais (*mortalis*), a obra do poeta é perene (*perennis*). Portanto, uma vez que a poesia está livre da morte e das ações do tempo, é a ela que o vate prefere se dedicar, pois só ela lhe garantirá a eternidade, em detrimento das “coisas vis”. Atente-se para a abertura do poema, mais especificamente para o primeiro dístico no original, em que o euelegíaco se dirige à interlocutora, isto é, à Inveja, e lhe pergunta por que o anda insultando pela cidade por se dedicar ao ócio e por que questiona a qualidade de seus versos (*ingeniique uocas*

¹⁷² OVÍDIO, 1858, Tomo I, p. 118-120, v. 1-15 / 52-64.

carmen inertis opus). Note-se que, na tradução, o correspondente proposto por Castilho para o vocábulo *ingenium* é *alma*, e essa escolha tradutória é bastante significativa. Como explica Vizzioli,¹⁷³ na tradição poético-retórica antiga, o engenho (*ingenium*) se caracterizava como o controle da razão para a aplicação de modelos e leis poéticas preexistentes, ou seja, o processo criativo se estruturava de algum modo de fora para dentro, e a imaginação e a criatividade se subordinavam à razão. De modo diverso, com o advento do Romantismo, essa concepção é alterada, e passa-se a acreditar que a razão deveria surgir do sentimento, provinda do espírito, da *alma*, os quais se caracterizariam como grande impulso que propiciaria, de dentro para fora, a estruturação das “formas” adequadas, estabelecendo-se, então, o conceito de *gênio*, ou seja, o talento para produzir algo para o qual não se pode propor regras: pela singularidade do poeta é que nasce a obra. Perceba-se, então, que a escolha lexical de Castilho ao traduzir *ingenium* por *alma* muito diz a respeito de sua inclinação para as concepções românticas acerca da criação literária de sua época.

Por outro lado, não se deve deixar de levar em conta que, para “modernizar” a obra ovidiana e dar conta de seu discurso florido, metaforizado por “pradarias smaltadas de flores, e matizes de arco-íris”, como se viu em seu *Prologo do Traductor*, Castilho considera necessária “palheta bem provida”.¹⁷⁴ Isso deixa entrever que, embora o poeta-tradutor se distancie da elegia, pensada como pensavam os antigos, adote estratégias que adéquem Ovídio ao Portugal do século XIX e utilize concepções ligadas à estética romântica, ele avalia os *Amores* e a elocução florida do poeta latino por meio de critérios que se mostram ainda profundamente pautados nos preceitos da retórica clássica. Se se pensar retroativamente, ver-se-á que esse tipo de adjetivação já estava presente em manuais de retórica e em textos que visavam a prescrever técnicas oratórias. Em um dos *progymnasmata*, exercícios preparatórios para o discurso público escritos por retores gregos entre os séculos I a.C e IV d.C., o grego Hermógenes propõe que, “se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo”¹⁷⁵. De acordo com Quintiliano, em três se dividem os gêneros do discurso: o sutil (*iskhnós*), usado para narrar e provar os fatos; o florido (*antherós*), cuja função é o deleite do ouvinte; e o sublime (*hadrós*), que tem como objetivo causar impacto no público.¹⁷⁶ Desse modo, como se pode ver, a “fórmula lírica” a que Castilho alude, justamente pelas qualidades retóricas que lhe dá, refere-se não só à lírica romântica, mas também à lírica clássica.

¹⁷³ VIZZIOLLI, 2008.

¹⁷⁴ CASTILHO, A., 1858, p.32.

¹⁷⁵ Hermog. *Prog.* 22. 10-23.

¹⁷⁶ Quint. *Inst. Orat.* 12.10.

Além disso, em sua obra *De Optimo Genere Oratorum*, na qual busca estabelecer qual o tipo de orador perfeito, Cícero, já em seu tempo, o século I a. C, ao colocar em mesmo plano a atividade do tradutor e a do orador, também se refere a uma maneira de traduzir que desprezava o método literal de tradução e se preocupava fundamentalmente com a essência, o poético, o que se aproxima bastante do *modus operandi* tradutório de Castilho empregado nos *Amores*:

conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui.

traduzi, então, dos áticos dois discursos notáveis e contrários entre si, um de Ésquines, outro de Demóstenes, autores dos mais eloquentes. E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considere necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força.¹⁷⁷

Cumpre lembrar que Castilho José, na *Grinalda*, refere-se a esse trecho de Cícero e dedica boas linhas a defender uma prática tradutória cujo interesse fundamental é a transposição daquilo que de mais poético se encontra em textos literários, em detrimento da mera e simples reprodução fidelista do original no contexto em que ele circulará. Nessa proposta, a relação entre tradutor e autor do texto original se assemelha a uma luta,¹⁷⁸ na qual este primeiro, tentando se equiparar a este segundo, deve se dedicar a extrair aquilo que mais importa para a tradução e a fazer com que a fatura traduzida ocupe nas letras nacionais o mesmo lugar que o original ocupara em seu contexto de origem, o que só seria possível por meio da tradução que “foge da fidelidade infiel”. Nas palavras do português:

uma advertencia cumpre aqui submeter, não talvez inutil. Das canções que vão ler-se, umas são traduzidas com fidelidade, outras livremente, outras copiosamente paraphraseadas (*non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui*).

Transportar as riquezas de um idioma para outro, mui diverso de indole e constituição; – apoderar-se, em grau igual, dos mais reconditos segredos de duas linguas, sabendo dissecar as mais tenues fibras de ambas; – incorporar na propria intelligencia alheia, e dahi observar a materia de identico modo; –

¹⁷⁷ Cíc. *De Opt Gen.* 6. 14 (Tradução de de Brunno Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi).

¹⁷⁸ Esse vínculo conflituoso entre tradutor e autor é frequentemente referido nos prólogos das traduções de Castilho. No das *Metamorphóses*, por exemplo, ao falar sobre a dificuldades impostas ao se lidar com dois idiomas com particularidades próprias, ele alude ao fato de que, “entre o traductor, e o autor, se-dá huma contínua lucha (quando do autor he o traductor digno, o que nem sempre acontece)” (CASTILHO, A., 1841, Tomo I, p. 19).

conhecer como se-foge da fidelidade infiel, que, prendendo-se ao vocabulo litteral, olvida ser a idéa, neja a palavra, que se traduz [...]; – ornar phrase estranha de vestes e cores nacionaes tão conchegadas proprias, que os mais atilados olhos se enganem; – são meritos relevantes, que podem derramar tanta gloria como producções de subido quilate. [...] Castilho Antonio soube ser fiel ao primor de estylo; [...] e mais de uma vez poude exclamar, como Nero:

Se abraço o meo rival, é para suffocál-o.¹⁷⁹

Sabe-se que, principalmente em função do tratamento amoroso e do emprego do verso em dísticos elegíacos, que, conforme se viu neste capítulo e no anterior, constituía-se espécie de traço distintivo do gênero, Castilho conhecia os parâmetros que separavam a elegia da lírica na Antiguidade. Além disso, é possível afirmar, com certeza, que o tradutor-poeta português também tinha consciência de quem fora Ovídio para a Antiguidade e da importância dele para o Ocidente no século XIX. Assim, não ingenuamente, mas deliberadamente, numa tentativa de acomodar a poesia do poeta latino ao gosto português-romântico de seu tempo, ele opta por “se esquecer” desses parâmetros, como se viu há pouco. Por outro lado, fazer falarem os antigos romanos na língua de Camões parece revelar o lugar paradoxal da prática tradutória – e a tradução de Castilho é sintoma disso –, que irremediavelmente remetia ao binômio antigo imitação/emulação.

O seguinte atesta Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da Imitação*:

a imitação [*μίμησις*] é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação [*ζήλος*], por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. [...] Por isso, importa que compulsemos não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras.¹⁸⁰

Como se vê, o processo de emulação enseja certa relação conflituosa – proveniente dos sentimentos ambivalentes de admiração por aquele que se imita e de vontade de superá-lo – entre aquele que é emulado e o emulador. Castilho, então, movido justamente pela vontade de superar a obra do poeta latino, considera-a paradigma de sofisticação e de qualidade e toma para si a tarefa de não apenas traduzir os *Amores*, mas, sobretudo, de aprimorar a obra do poeta latino na *sua própria* língua, adequando a produção ovidiana ao gosto português de *sua* época. No entanto, é possível perceber que ele, de certo modo, ainda que busque domar a tradição clássica, expressando-a a seu modo, de acordo com a demanda de seu tempo, acaba incorporando, em pleno Romantismo, paradoxalmente, um modelo de tradução de pelo menos

¹⁷⁹ CASTILHO, J., 1858, p. 182-183 (Grifo do autor).

¹⁸⁰ Dion. Halic. *De Imit.* Frg. 28 (Trad. de R. M. Rosado Fernandes).

18 séculos antes, se se tiver em vista o método tradutório proposto por Cícero. Ademais, se se levar em consideração que a retórica teve papel fundamental ao longo de boa parte do medievo, quando foi ensinada e desempenhou papel essencial entre as disciplinas do *Trivium*, juntamente com a lógica e a gramática, e que Castilho, desde cedo, como ele mesmo menciona, tenha se “naturalizado romano” com seus mestres, faz bastante sentido que ainda haja em suas decisões tradutórias resquícios de sua formação clássica, mesmo após sua conversão a poeta romântico.

E o português tradutor dos *Amores* parece bastante consciente dessas permanências da tradição da qual era proveniente. Nos *Amores*, mais de uma vez ele deixa claro que entende que é inútil se fechar às novas tendências culturais e que “insensato e perdido empenho seria pregar aos neophytos da religião litteraria que cerrassem os olhos ao futuro, e se re-mergulhassem [...] nos estudos das linguas sabias, na admiração e imitação dos monumentos litterarios”¹⁸¹; no entanto, por outro lado, também alega que não se deve sepultar a tradição clássica, que tanto legou ao século XIX. Desse modo, o que ele propõe é o equilíbrio entre o Novo, “a poesia devaneadora e metaphysica, vaga, vaporosa; a poesia-sonho, meio sceptica, meio mystica, spiritual e carnal ao mesmo tempo, social e egoistica”, e o Velho, “aquella outra poesia que já deu lustre a seculos de que a historia não tem de se-esquecer; aquella poesia irmã das estatuas que não morrem, e das architecturas que, ainda em ruinas desconexas, attrahem os peregrinos do bom gosto; – aquella poesia menos scismadora e menos íntima, porém mais humana [...]”¹⁸². Sua justificativa é que “pôr em contacto estas [as românticas] com aquellas [as clássicas] theorias, estas com aquellas praticas é, ao presente, quanto a nós, o melhor arbitrio; – eclecticismo illustrado, a que ja tem dado a sua sancção talentos de primeira plana”.^{183,184}

¹⁸¹ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 23.

¹⁸² *Ibidem*, p. 22.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸⁴ A permanência de estruturas histórico-culturais é abordada por Braudel, em sua obra *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*, de forma bastante pertinente. O projeto do historiador nesse trabalho se desenvolve em basicamente 3 ritmos: passa do longo prazo, do ritmo quase imóvel da geografia e das civilizações, ao tempo lento de grandes ciclos econômicos e sociais e, por fim, ao tempo efêmero e dinâmico dos acontecimentos do cotidiano. Numa espécie de epifania, após observar vaga-lumes, que emitem intermitentemente luz pela noite sem iluminá-la de modo permanente, Braudel relata que concluiu que os eventos históricos muito se assemelham a tais insetos: acontecimentos isolados, por si só, muito pouco nos contam a respeito do passado (ou, para manter a metáfora, muito pouco o iluminam). Desse modo, para entender propriamente a narrativa histórica, o francês alega que é preciso cada vez mais termos uma noção mais precisa da multiplicidade do tempo e do valor excepcional do tempo longo. É a partir dessa visão que ele propõe o conceito de “Longa Duração”, isto é, em oposição aos fatos corriqueiros e habituais vivenciados por nós, cujas mudanças são percebidas, de modo subjetivo, quase instantaneamente pelos indivíduos, há estruturas mais profundas que são quase permanentes e que regem nossas vidas sem que tenhamos consciência delas, resistindo mais tempo ao longo da história. Assim, os vestígios clássicos de Castilho, provenientes de um fenômeno mais amplo, como propõe Braudel, ajudam a entender o porquê de uma estética neoclássica ter perdurado por tanto tempo entre os portugueses, mantendo-se até muito tarde entre eles e sendo base primordial de formação para poetas considerados didaticamente românticos, como Castilho e Bocage. Como afirma Maffei (2014), se o poeta mais importante da transição portuguesa do Neoclassicismo para

Portanto, talvez seja justamente essa tentativa de balanceamento, independentemente de sua inclinação estética e da transição entre filiações literárias a que se vinculou, que tenha rendido a Castilho a pecha de “arcade posthumo” vinda de alguns de seus contemporâneos, por ele querer estabelecer, mesmo como romântico, a “reconciliação sincera com os grandes poetas antigos”¹⁸⁵ e o equilíbrio entre vanguarda e tradição. Ou seja, ainda quando da composição de *Noite do Castello* e *Ciumes do Bardo*, que marca sua adesão à estética romântica, o Classicismo está entranhado em seu método compositivo e em sua veia estética e inevitavelmente influenciará em toda a sua produção e avaliação literárias, como se vê no julgamento feito no *Prologo* pelo português sobre a obra ovidiana, e também no modo como decide traduzir o texto do sulmonense – isto é, parafrasticamente.

3.3 Castilho e a crítica

Em relação às inclinações tradutórias de seus contemporâneos, a proposta parafrástica de Castilho muito se aproxima e também se afasta da de outros tradutores lusófonos. Antônio José Viale, latinista, helenista e professor do Curso Superior de Lisboa, discute em *Miscellanea Hellenico-Litteraria* acerca das práticas de tradução correntes em seu tempo.

Parece-me que taes traductores podem dividir-se nas classes seguintes: *Fidelistas* (releve-se a innovação da palavra), *paraphrastas*, e *semi-fidelistas semiparaphrastas*. [...] Chamo *fidelistas*, por exemplo, o italiano *Salvini*, os castelhanos *Malo e Peres*, o allemão *Voss* como traductores de *Homero*; o dr. *Antonio Ribeiro dos Santos* na versão do passo do VI canto da *Ilíada* que deixo copiada, e na das odes de Horácio. Denomino *paraphrastas*, *Xavier Mattei*, como traductor dos salmos, *Pope* e *Rocheffort*, como traductores dos poemas homericos, *Annibal Caro* e o nosso João Franco Barreto, como trasladadores da *Eneida*. Finalmente contemplo como *semi-fidelistas semi-paraphrastas*, porém mais chegados aos *fidelistas* que aos *paraphrastas*, *Monti* e *Pindemonte*, traductores aquelle da *Ilíada*, este da *Odysséa*, *Bondi*, na traducção da *Eneida*; o nosso elegantissimo e mimosissimo vate, o sr. dr. *Antonio Feliciano de Castilho*, na sua traducção das *Metamorphoses* e dos *Fastos* de *Ovidio* e na do idylio de *Moscho* sobre o *rapto de Europa* (já na das *odes anacreoticas* e na das *Georgicas*, se me figura mais *paraphrasta* que *fidelista*, porém sem admiravel) o sr. Conselheiro *José Feliciano de Castilho* na sua versão poetica da *Pharsalia* de *Lucano*.¹⁸⁶

o romantismo (Bocage) é neoclássico e romântico, pode-se supor que o Portugal do XIX, graças à herança bocagiana, não escapa da interessante inexorabilidade de que ser clássico nesse contexto é ter certo tom romântico e vice-versa.

¹⁸⁵ CASTILHO, A., 1858, Tomo I, p. 20-21.

¹⁸⁶ VIALE, 1868, p. 145 (Grifos do autor).

Depreende-se da análise de Viale, portanto, que Castilho António transita entre o que ele define, conforme suas três categorizações, como “semi-fidelista semiparaphrasta” e “paraphrasta”, dependendo da obra analisada. Nos *Amores*, que é o que interessa particularmente aqui, como se viu, o poeta-tradutor português se assumiu claramente parafrasta, em oposição às suas outras traduções, em que vinha inclinando-se mais para a tradução literal e enxuta.

Não citado por Viale, vale a pena dar destaque a Manuel Odorico Mendes, considerado como o primeiro entre nós a propor e a executar aquilo que se poderia chamar de verdadeira teoria da tradução em Língua Portuguesa.¹⁸⁷ O poeta e tradutor nasceu em São Luís do Maranhão, em 1799, e, assim como Castilho, transitou entre Portugal e o Brasil e se dedicou obstinadamente aos estudos e à tradução da tradição greco-latina – verter ao Português as obras-primas clássicas foi sua determinação. Como dito no início deste capítulo, o ano de 1858, inclusive, pode ser visto como bastante significativo para os dois poetas-tradutores, pois, além de, assim como já foi exposto, ser data da publicação dos *Amores* de Castilho, foi também ocasião em que Odorico trouxe a lume o *Virgílio Brasileiro*, obra de 800 páginas contendo as traduções da *Eneida*, das *Bucólicas* e das *Geórgicas*. Tendo vertido todo o vate romano, ele se dedicou, já em idade avançada, à transposição dos versos épicos homéricos. Após deixar a ponto de edição não só a *Iliada*, que até então não tinha uma tradução completa para o Português, mas também a *Odisseia*, o poeta morreu, em 1864, de modo que a publicação das duas epopeias aconteceu postumamente.

Sobre seu projeto de tradução, este envolvia a ideia de síntese (e nesse aspecto se diferencia de Castilho, como se verá logo em seguida), visto que Odorico conseguiu reduzir, por exemplo, os 12106 versos da *Odisseia* a 9302, seja para demonstrar que o Português era capaz de tanta ou mais concisão do que o Grego, seja para acomodar os hexâmetros homéricos,¹⁸⁸ e a de não subserviência, já que, por exemplo, em sua tradução da *Iliada*, o maranhense asserta que, “se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser apazível como é a dele; a pior das infidelidades”¹⁸⁹. Isso deixa entrever que, nesse aspecto, assim como Castilho, ele não considerou em seu ofício a tradução como uma prática servil e dependente do original; pelo contrário: frequentemente foi preciso que se desprendesse do texto fonte para que a fatura traduzida da epopeia homérica conseguisse causar a mesma sensação em sua recepção imediata que o original propiciou. Assim, compreende-se por que, por exemplo, ele elaborou tantos neologismos em suas traduções, a fim de dar conta das

¹⁸⁷ CAMPOS, 2013.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ MENDES *apud* NIENKÖTTER, 2010, p. 22.

palavras no Latim ou no Grego para as quais, a seu ver, não havia correspondentes em Português:

cumpra lutar com o original, temperando a iguaria com os adubos que nos ministra cada língua, ou pedindo-os às estranhas em caso de necessidade: o mais não é traduzir; é emendar ou corrigir o que não há mister emenda nem correção; é tirar aos leitores o gosto de penetrar na Antiguidade.¹⁹⁰

Isso e, claro, seus outros conhecidos procedimentos tradutórios¹⁹¹ implicaram algumas críticas a Odorico, como o fato de ser obscuro e macarrônico. O próprio Castilho, no texto que motivou toda a querela entre antigos e modernos, isto é, a carta anexada juntamente ao *Poema da Mocidade* e endereçada ao editor do livro, Antônio Maria Pereira, fala em tom bastante crítico a respeito da hermeticidade associada à prática tradutória de Odorico e de outros tradutores do século XIX e do anterior, como Filinto Elísio, Elpino Duriense e Lima Leitão:

Para se haverem por medicinaes para a litteratura contemporanea estas versões, a primeira condição era que, sendo copias, parecessem originaes; e não passando de fotografias se representassem viventes. Agra difficuldade composta de mil difficuldades, não o dissimulemos; façanha que immortalizou a Bocage, e de que raros exemplos depois d'elle, e ainda assim muito a medo, se poderiam apontar.

Virgilio e Horacio [...] têm sido por muitas vezes tentados trasladar para os nossos altares; mas é tal o peso d'aquelles dois collossos, tão delicada e melindrosa toda a sua escultura, que ainda não se logrou demovel-os. Tanto é mais facil destruil-os, que levantal-os sobre outras bases.

A lira de Horacio para ahi a trouxeram o mui sabedor Elpino Duriense, o mui devoto Filinto Elysio; mas como? tão destemperada, que nenhum eco se digna de lhe responder. [...]

Com o Mantuano ainda nos correm peiores fados: Franco Barreto e Leonel da Costa deslavaram-n'õ. Lima Leitão e Odorico Mendes caldearam-n'õ de aço, escureceram-n'õ, entebraram-n'õ. O pobre poeta, topando naquelles dois calhaus do Parnaso, deu-lhe tetano, e morreu. Candido Lusitano cozeu-o sem sal, e deliu-o. Barreto Feio, se para si o entendia, não nol-o deu a entender a nós; perde-lhe aquela nativa fluencia, que era seu maior encanto.

É porque nenhum d'estes era poeta. Como podiam pois representar-nos um tão formoso gigante da poesia!

Será culpa dos ares? não, que os ares são italianos. Sel-o-ha da lingua?, não, que a lingua é tambem latina [...].

Da preguiça e descuido deve ser portanto. Não só se emprendem esses trabalhos sem os necessários cabedais de saber e engenho, senão que se executam com frieza e negligencia. Talvez pelo erro de se cuidar que o traductor não é autor; que na versão mais fiel não cabe muita criação [...].

Provada a mão em Ovidio para exercitar, afinal me tomei co o invencível, e temo que inigualável, de Mantua, a se ver se lhe conquistava para a nossa língua o mais perfeito de seus poemas – *A Geórgica*.¹⁹²

¹⁹⁰ MENDES, 2010, p. 877.

¹⁹¹ Destacam-se aqui recursos como a inversão e a já mencionada alta capacidade de concisão.

¹⁹² CASTILHO, A., 1865, p. 198-203.

É possível perceber que Castilho justifica bastante pretensiosamente sua tentativa de verter para o Português os versos virgilianos pelo fato de que aqueles que tentaram fazer isso, como Odorico, Franco Barreto, Lima Leitão etc., falharam miseravelmente. Sua explicação para o fracasso deles é que perverteram as qualidades e as riquezas do mantuano; ficaram presos demais ao original e à ideia de que na tradução não é permitida criação; e, sobretudo, não eram poetas, exigência fundamental para uma boa tradução na concepção do parafrasta dos *Amores*. A consequência disso foi que as versões traduzidas saíram “escurecidas”, “entenebradas” e que continuava Virgílio sem alguém que lhe permitisse circular propriamente suas palavras em ambiente lusitano, tarefa quase messiânica que caberia a Castilho.

O mesmo tom nada modesto de Castilho será usado por ele para se referir à sua tradução das *Metamorphóses*. No prólogo da obra em questão, o tradutor dá mostras de sua grande erudição ao discutir a respeito das tentativas – portuguesas e estrangeiras, em prosa e em poesia – de transladação do poema ovidiano anteriores à sua:

[...] pois que, para para a perfeição, nenhum sacrificio poupei por esta vez; [...] e para a minha consciencia tenho, que de todas as trdaucções, que d’este Poema vi até hoje, nenhuma excede, nem iguala, a minha [...].
 Das francezas, a de F. Desaintange he admiravel na elegancia, mas livre; a dos Massac, pai, e filho, Raimundo, e Carlos, tambem em verso, dedicada a Henrique 4.º, e impressa em 1617, com ser mais chegada ao texto, faz o effeito de ainda mais affastada d’elle, pelo duro, e inculto, do estilo. Ás em prosa, já não era preciso outro achaque, para as afastarmos da competência: a de N. Renouard, he fria; a de Bannier, recommendavel por seus preciosos coomentários, riqueza, e luxo, de edição, he deselegante, apesar de exacta; a do pseudo-Malfilâtre, feita sobre o texto Do P.º Jouvençy, além de castrada, he desprezível pela ignorancia do latim, e nenhuma consciencia; a de Villenave, só rica pelo papel, e estampas, parece óbra de rapáz de escola, pouco versado ainda na latinidade, destituído de engenho, mas com boas disposições para charlatão. De duas italianas, ambas em outava rima; a primeira, e em tudo primeira, que he a do Anguillara, he paráphrase, copiosissima, mas formossissima, de grande invenção, graça, conceito, e estilo poetico; a de Fabio Marêti [...] he estirada, e prosáica. De duas castelhanas a do Licenciado Viana, em tercêtos, e outavas, he insulsa, derramada, infiel, sem estilo [...]; a de Antonio Peres Sigler em verso sôlto, e outava rima, he umas vezes infiel, por diminuta, outras por paraphrástica, e sempre insípida, frígida, e desafinada. Em portuguez, temos tres traducções em verso, mas todas incompletas; a de Bocage, que só verteo algumas poucas fábulas; a de Frei José do Coração de Jesus, que chegou sem interrupção, até o verso 602 do Livro Quarto; e a do P.º Francisco José Freire, que de todo o Poema, so ommitio, o que teve por mais livre.¹⁹³

¹⁹³ CASTILHO, A., 1841, Tomo I, p. 25.

Logo em seguida, o parafrasta postula que, em meio a todos esses tradutores, o único digno de verter os versos do sulmonense é Bocage, a quem não se furta de tecer elogios, entre os quais o mais certamente significativo é o que diz respeito ao fato de Castilho ter usado em sua versão das *Metamorphóses* versos integrais do poeta autor de *A Morte de D. Ignez*, conforme se lê abaixo:

venhamos a Bocage: este sim; que era digno de traduzir Ovídio. [...] Estilo térso, e nobre; linguagem pura, e clara; dicção concisa, e ornada; versificação deliciosa, como nenhuma, nem antes, nem depois d'elle, ainda entre nós appareceu: tencionára, segundo podemos conjecturar, naturalisar portuguez ao Poeta romano por tantos respeitos seu parente e amigo; alguns passos deo n'esta diligencia, e ainda mal, que forão tão poucos! E, se lhe houvera chegado a vida, ou, na que teve, lhe houverão sobrado trabalhos, e preguiça, desconcêrtos, miséria, e desamparo, particularmente de homens allumiados, nenhuma dúvida ha, que as *Metamorphóses* romanas, já ha muito tempo, se poderão dizer nossas. [...] Tomei-me, pausadamente, o pulso a mim mesmo, e, reconhecendo, que para o igualar, me fallecião, innegavelmente, as fôrças; assentei em tomar d'elle, quanto era feito, e dando hum documento, não duvidoso, de sincera humildade, encorporal-o na minha óbra; e assim o fiz [...]. Em notas encontrará o leitor curioso [...] quaes são as partes de cada Livro, que a Bocage pertencem, e egualmente o rol das emendações, por que passou.¹⁹⁴

As críticas de Castilho acerca das traduções virgilianas e ovidianas feitas por outros tradutores não passaram despercebidas àqueles que se opuseram a ele durante a Questão Coimbrã, como é o caso de Faria Brandão, que escreveu no Brasil, onde repercutiram ecos da polêmica, um texto cujo título circulou como *A. F. De Castilho e a Carta que Acompanha o Poema da Mocidade*. Nele, o autor declara bastante indignadamente que o teor extremamente depreciativo das alcunhas de Castilho dirigidas àqueles que tentaram traduzir Virgílio só podem ser produto de uma consciência parcial e de duvidosa retidão, que, “transviada por muito longe, anda oprimida e sufocada em seus sentimentos”. Não fosse isso,

como se há-de compreender que de um homem de saber, e discreto nos seus juízos, saiam ridiculamente apodados nomes tão illustres? Como chamar-se *escurecedores* e *entenebradores* a Lima Leitão e Odorico Mendes? COZINHEIRO desenxabido a Cândido Lusitano? *Desentendedor* e *péssimo condutor de nativas fluências* a Barreto Feio? Como se-há de compreender que dois desses homens respeitáveis se convertam em *calhaus* do Parnaso, porque não tiveram a felicidade, que está reservada ao Sr. Castilho, de nacionalizar a linguagem do vate latino, como a de Homero nacionalizara Ésquilo, Sófocles e Eurípides?¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹⁵ BRANDÃO, 1865, p. 282 (Grifos do autor).

Posição parecida a respeito da presunção de Castilho será adotada pelo escritor lusófono Ramalho Ortigão, o qual satiricamente dirá, em um folheto bastante polêmico também circulado durante a querela, que se trata de crassa ignorância por parte de Castilho acreditar que os críticos estão à espera da versão dele para conhecer as obras de Virgílio:

a tradução de Virgílio é a panaceia deste venerando Hipócrates. A versão de Ovídio, que o Sr. Castilho fez unicamente para *provar a mão*, como diz, corresponde pelo que se vê à experiência *in anima vili* de que usavam os antigos empíricos, aquilatando previamente nos humores dum animalejo inútil a força da xaropada que depois havia de remir para as alegrias da saúde ou para o descanso da cova a Humanidade enfermeira.

Saberá o Sr. Castilho, ainda que não queira crer, que muitos críticos têm lido o Virgílio no texto original; muitos o têm relido nos excelentes comentários franceses; alguns o têm defrontado com as traduções que existem em Portugal, chegando a haver um que acha soborosíssima a versão de Barreto Feio, não duvidando este último crítico demonstrar que o dito Barreto Feio, apesar do grande desabono em que o tem o Sr. António Feliciano de Castilho, é um dos escritores portugueses cuja índole mais se aproxima da romana, sendo sempre correcta e por vezes admiravelmente magistral e a enérgica simplicidade dos versos da sua *Eneida*. [...]

Agora perguntarei eu: o que é uma tradução da *Geórgica*? Uma ideia velha e relha, sabida, ressabida e decorada por todos os escolares, e uma palavra hipoteticamente nova; a ideia de Públio Virgílio Marão e a Palavra do Sr. António Feliciano de Castilho. [...] A verdade é que pouquíssimos lêem as soberbas traduções do Sr. Castilho¹⁹⁶.

Note-se que Ramalho zomba do fato de que Castilho acredita que há críticos à deriva, apenas esperando que suas traduções venham à lume para poderem conhecer as obras do mantuano, e diz que estes, ao contrário, têm procurado recursos diversos, como ler o original, recorrer a traduções estrangeiras ou mesmo buscar versões com qualidade já feitas em Língua Portuguesa, como é o caso da de Barreto Feio, a despeito das considerações contrárias vindas de Castilho. Ramalho vai ainda mais longe e chega a se questionar o porquê de haver uma nova tradução das *Geórgicas*, pois se trata de ideia já “velha”, “ressabida”, “decorada”, chegando a, além disso, dizer que quase ninguém mais lê as traduções do parafrasta.

Teófilo Braga, igualmente contemporâneo de Castilho, não foi menos rigoroso ao avaliar a figura do parafrasta, em resposta à carta a Pereira. Ele argumenta que o tradutor dos *Amores* ficou cego muito jovem, quando “o mundo se deixara vêr festivo risonho através do prisma dos oito anos, quando tudo nos fala e confidencia comnosco, quando a natureza é nossa irmã [...]”. Desse modo, segundo ele, Castilho “ficou sempre criança”, isto é, a “dependência contínua em que a cegueira o collocara, a necessidade incessante de uma mão que o guiasse,

¹⁹⁶ ORTIGÃO, 1866, p. 128-139.

tiraram-lhe a energia da virilidade; como carecia de amparo quando seguia, não concebia como o espirito podesse progredir sem a tutella de uma autoridade”.¹⁹⁷ E é exatamente essa postura pueril, segundo Braga, que guiará a vida poética de Castilho, o qual será acusado pelo autor de *Folhas Verdes* de ver na poesia aquilo que todos viram: um brinquedo infantil, uma forma de entretenimento entre as palestras familiares, e não a expressão profunda e séria das paixões. Em última instância, serão justamente a cegueira e as consequências oriundas dela que farão com que Castilho, mesmo privado da visão, incline-se frequentemente para o mundo exterior e veja a natureza como via aos 7 anos, temendo “aventurar-se pelos mundos da literatura subjetiva do Romantismo, que se aproveita dos sentimentos novos da idade moderna para as suas criações artisticas”.¹⁹⁸ Além disso, Braga dirá que Castilho, quando tenta compor, nada mais faz que imitar e é também *afeito à tradução*. Veja-se, assim, o lugar que, para o escritor português, a prática tradutória parece ocupar: o de exercício inferior ao de criação e próximo ao de imitação. Essa opinião, compartilhada também por Antero de Quental,¹⁹⁹ é frequentemente reforçada e fica bastante clara em alguns de seus escritos:

por toda a parte as traducções occupam um valor secundario na litteratura; reconheceu-se a impossibilidade de trasladar com precisão geometrica para uma lingua os sentimentos, por si indefinidos, expressos nas differentes cambiantes das palavras e formas prosódicas de outra lingua.²⁰⁰

Atente-se para o fato de que Braga atribui a estima secundária à tradução à premissa de que é fato supostamente conhecido que é impossível transporem-se todo o significado e a intenção pretendidos pelo autor do texto fonte para o idioma alvo. E será justamente esse argumento que ele usará para criticar Castilho como tradutor:

com esta esterilidade da alma e sem recursos de imaginação, Castilho lançou-se aos poetas antigos; serviu-se d’esta abundancia de phrases que traz de memoria ordenadas em forma de vocabulario, vae-as baralhando pacientemente, e com acinte de quem pensa enterter o vazio do espirito e a

¹⁹⁷ BRAGA, 1870, p. 263.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 305.

¹⁹⁹ Em *Bom-Senso e Bom-Gosto: Carta ao Excellentissimo Senhor António Feliciano de Castilho*, o poeta da *Primavera* será acusado por seu principal opositor durante a Questão de algo muito parecido com o que Braga dissera: de fazer parte do grupo de poetas que “são apóstolos do dicionário, e têm por evangelho um tractado de metrificacão. Fazem da poesia o instrumento de suas vaidades. Pregam o bem por uso e convenção litteraria, porque se presta á declamação poetica, mas praticam o egoismo por indole e por vontade. Fazem-nos descrever da grandeza humana, porque são uns sophismas que nos mostram a pequenez e a má fé aonde as apparencias são todas de nobreza. Preferem imitar a inventar; e a imitar preferem ainda traduzir. Repetem o que está dicto ha mil annos, e fazem-nos duvidar se o espirito humano será uma esteril e constante banalidade. São os enfeitadores das ninharias luzidias”.

²⁰⁰ BRAGA, 1870, p. 321.

solidão do isolamento, segue ora *verso a verso* o poeta que tortura, ora lhe dá tratos de polé na redundancia de *paraphrases*.

Traduz como um grammatico; não vê o intimo das palavras; começa por não comprehender o poeta que traduz. Ovidio foi o primeiro que lhe veiu á mão, sem escolha, casualmente; versando com mão diurna e nocturna chegou a apaixonar-se por elle, a tornal-o o seu dilecto. Para os que não latinistas, para lerem Ovidio bastava-lhes qualquer traducção ou de Panckoucke ou da collecção Nisard. Castilho diluindo cada hexametro do Sulmonense, em tres endecassylabos portuguezes, tornarâ mais conhecido o exemplar antigo?²⁰¹

Note-se que, entre as diversas caracterizações bastante severas usadas por Braga para se referir à prática tradutória de Castilho, está a de que, mesmo nas obras em que opta pela paráfrase (em que importa, como se viu, muito mais a adequação do autor do texto fonte ao contexto em que será trasladado do que tradução palavra por palavra), ele traduz como um gramático, isto é, provavelmente como alguém que se preocupa demais com a forma, esquecendo-se, neste caso, do essencial: o poético, o “intimo das palavras”. Isso, conforme Braga, faz com que as versões do parafrasta nada acrescentem ao legado tradutório, tornando-se nada mais, nada menos que dispensáveis. Quando passa à análise da tentativa de Castilho de verter os versos virgilianos para o português, o crítico, como que não satisfeito, completa:

Castilho maldiz todos os traductores de Virgilio: João Franco Barreto, Leonel da Costa, Lima Leitão, Barreto Feio, Odorico Mendes, todos o interpretaram mal; Castilho insulta-os, deprime o trabalho d’estes homens, e ameaça-os com uma uma traducção. [...] Ele está privado do melhor criterio para avaliar Virgilio; é um tradutor fiel, e tanto como estes pintores chinezes que entendem que a verdade da pintura está em saber o numero de nevruras que tem uma folha, e limitam toda a sua arte um processo mechanic de reprodução servil.²⁰²

Camilo Castelo Branco, depois das muitas instâncias de seu amigo Castilho para que interviesse na polêmica, saiu, em um folheto cujo subtítulo apareceu como *Opúsculo acerca Duns que se Dizem Ofendidos em sua Liberdade de Consciência Literária*, contra os “mafomas” de Coimbra. Após se ocupar em refutar minuciosamente as alegações de Antero e de Braga sobre Castilho, Camilo, no que concerne à insinuação por parte dos dois de que o parafrasta era um imitador e afeito à tradução, replica que

o Sr. Castilho imita, quando não inventa, e traduz quando não imita. Dispõe destas três faculdades: delicia-se mais numas que noutras. Acusação grave. O pior é traduzir; mas traduz Anacreonte e Ovídio; o aspérrimo lidar para ele, e o deleite para o leitor. Não importa. Seja original como Hegel que traduziu e

²⁰¹ *Ibidem*, p. 321-322.

²⁰² *Ibidem*, p. 324-326.

imitou Fichte, Schelling e Kant. Seja original como Herder, o Voltaire da Alemanha, que traduziu e imitou lá onde traduzira e donde imitara o Herder da França. Seja original como Strauss que traduziu dos primitivos heresiarcas e imitou os reformistas alemães. Seja original como Renan que imitou e traduziu Strauss.

Seja original assim!

O Sr. Antero de Quental quer originais, porque o ideal não se faz com traduções, e sem o ideal não há *boa fé, desinteresse, grandeza de alma, simplicidade, nobreza, sobretudo bom-gosto e soberaníssimo bom-senso... tudo isto quer dizer esta palavra de cinco letras – ideal.*²⁰³

Veja-se que Camilo procura recuperar a fama de seu amigo e tenta questionar a premissa de que, entre as três habilidades apresentadas por Castilho, isto é, imitar, criar e traduzir, a pior a se considerar seria essa última. Para isso, ele advoga que é possível, sim, não obstante o que objeta Quental (o qual acredita que “o ideal não se faz com traduções”, mas, sim, com criações), ser original mesmo como tradutor e imitador. Para validar sua proposição, o autor de *Amor de Perdição* chega a elencar diversas figuras bastante influentes que conseguiram, por meio da transladação e imitação de obras alheias, consolidar, em sua concepção, fama e respeito no meio, como os alemães Hegel, Herder e Strauss.

Outro tradutor contemporâneo de Castilho foi Aires de Gouveia, religioso, político, professor e tradutor, que, entre outros trabalhos, nos legou, em 1912, sob o pseudônimo de “Curioso Obscuro”, a tradução de poemas de Catulo, Propércio e Tibulo, sob o título de *As Elegias e os Carmes de Tibullo e Algumas Elegias de Propércio e Carmes Fugitivos de Catullo Traduzidos em Portuguez por Um Curioso Obscuro*. O lusitano, é mister destacar, não se privou de deixar claro seu desagrado com a prática da paráfrase de que fez uso Castilho ao transpor para Língua Portuguesa os clássicos a que se dedicou. No prefácio à mencionada obra, ele defende que há grande diferença entre o processo criativo, no qual o próprio inspirado é quem governa a inspiração, moldando-a como pode conforme suas necessidades, e a tradução, que é submissa, sujeita, obediente. Nas palavras de Gouveia,

o espirito do tradutor revoa em torno da frase original para lhe extrair sentido, como a abelha em volta da flor para colher o polen, o mel. No inventar vai-se até onde se pode, no traduzir vai-se, cumpre-se ir até onde se deve. Aquele é dom da natureza, espontaneo, este é obrigação do estudo, é dignidade própria. O mau tradutor corrompe, atraiçoa [...]. A tradução [...] fita o original, deslumbra-se: e de aí, absorve-se nele, identifica-se com ele. Não passa além nem fica retraído áquem. Se fica, imita e não traduz; se passa, parafraseia, divaga e também deixa de ser tradutor. Não lhe é permitida a mínima licença [...].²⁰⁴

²⁰³ BRANCO, 1866, p. 198 (Grifo do autor).

²⁰⁴ OBSCURO, [1912], p. 12-16.

Como se vê, parte-se da ideia de que na criação goza-se de liberdade plena, ao passo que na tradução impera a ideia de respeito absoluto e quase imodificável em relação ao texto fonte, cabendo ao tradutor uma reverência quase cultural ao original e a procura do limite entre a mera cópia de seu modelo e o excesso de intervenção textual. Gouveia propõe, então, uma espécie de meio-termo: o tradutor deve, no ato tradutório, lidar com um limite que é o próprio original, uma terceira margem entre a fidelidade e a infidelidade, a fim de que se evite o famoso adágio “traduttore, traditore”. Para ilustrar seu argumento e mostrar um exemplo de tradução que a seu ver não é adequada, o “Curioso Obscuro” chega mesmo a contar quantos versos a mais que o original Castilho elaborou em sua versão dos *Fastos*, de Ovídio, e das *Geórgicas*, de Virgílio:

passemos ao cantor da “Primavera”. O Livro I dos *Fastos* de Ovidio conta 726 v. e Castilho trasladou-os em 1072, isto é, dá-lhe mais 346 v., equivalente a 47,1% ou quase metade. E o III das *Georgicas* de Virgilio com 566 v. aparece na versão com 824, mais 258 v. ou 44,1%. [...] Salva-o a suavidade, o encanto da linguagem, a melodia do metro. Isto assim é elegante, é gracioso, é sedutor, como parafrase, mas não é ajustada tradução. Excedeu na meiguice do relevo a Virgilio? penso que sim! deve pois louvar-se? creio que não! Ultrapassou o estadió, galgou vaidoso a balisa. Antes a exata interpretação do metafrasta para a conscienciosa, a corrêta apreciação de um texto. Os labores estranhos iludem, burlam a verdade.²⁰⁵

Veja-se então que a concepção de tradução ideal defendida por Gouveia é bastante distinta daquela escolhida por Castilho na transposição dos *Amores* para o Português, e a premissa dele se sustenta no fato de que a paráfrase gera, entre outros problemas, um efeito indesejado: o aumento excessivo no número de versos. Julgamentos de um ou outro lados à parte, quando se analisa a variação versificatória entre o original ovidiano e a sua fatura portuguesa, vê-se que de fato isso acontece, conforme mostra a tabela abaixo:

DIFERENÇA DE VERSOS ENTRE ORIGINAL E TRADUÇÃO: AMORES		
LIVRO I		
ORIGINAL	TRADUÇÃO	
TOTAL 774	TOTAL 1748	DIF.: 974 (125%)
LIVRO II		
ORIGINAL	TRADUÇÃO	

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 26-28.

TOTAL	812	TOTAL:	2027	DIF.: 1215 (150%)
LIVRO III				
	ORIGINAL		TRADUÇÃO	
TOTAL	902	TOTAL:	1912	DIF.: 1010 (112%)
SOMA DOS VERSOS DOS LIVROS I, II E III				
	ORIGINAL		TRADUÇÃO	
TOTAL	2488	TOTAL:	5687	DIF.: 3199 (128%)

Perceba-se que, entre os livros, a diferença foi bastante significativa e permaneceu relativamente estável na tradução de Castilho, com preponderância de maior aumento para o livro II, que apresentou na fatura portuguesa 1215 versos a mais, o que corresponde a 150% de acréscimo em relação ao original, e de menor para o livro III, cuja disparidade foi de 1010 versos, equivalentes a um aumento de 112%. Quando somados, os 3 livros apresentaram discrepância de 3199 versos (igual a um aumento de 128%) entre o texto alvo e o texto fonte, valor bastante substancial. Esses resultados de algum modo comprovam a premissa de Gouveia de que um dos sacrifícios encontrados quando há proposição de se elaborar uma tradução parafrástica – na qual a premissa básica não é traduzir *ao pé da letra*, mas, sim, traduzir a *letra* – é a distância que conseqüentemente surgirá quanto à extensão entre o original e a sua versão correspondente, fato que aos olhos do português pode inclusive tirar do tradutor o posto de tradutor. No entanto, isso não impede que o “Curioso Obscuro” reconheça Castilho como um dos principais e mais influentes profissionais em Língua Portuguesa, sobretudo quando este se dedicou à elaboração de traduções mais concisas:

e não obstante, para se avaliar à justa a alta e engenhosa maestria do nosso egrégio tradutor latino, rival de Bocage, sobraria apontar a primeira pág. do liv. I das Georg. Aí, os dose versos traspassou-os em igual número a português, admiráveis, sem os desluzir no mínimo tique. Ainda mais: os tres primeiros do liv. II deu-no-los em dois! Quando punha o peito á barra a traduzir, era irrealizável.²⁰⁶

Não se deve deixar de ver, claro, o elogio com certa desconfiança, pois o exemplo de boa tradução usado para exemplificar a maestria de Castilho – isto é, quando este transpõe os versos das *Geórgicas* para o Português e é tradutor de fato, do ponto de vista de Gouveia – se coaduna com o paradigma de tradução que satisfaz o Curioso Obscuro: aquele que rivaliza com o original, sem deixar de fitá-lo, e é conciso, sem intervir mais do que o estritamente necessário

²⁰⁶ OBSCURO, [1912], p. 28.

no texto original. Perceba-se, então, que mesmo no encômio há certo elemento ácido e crítico dirigido a Castilho.

CONCLUSÃO

Sobretudo após a sua participação protagonista na Questão Coimbrã, quando passa a ser confrontado com um pensamento que não entendia e com o qual não concordava, atribuiu-se a António Feliciano de Castilho a pecha de conservador e artificial, características que até os tempos atuais ainda impregnam sua figura. Após o falecimento do autor de *A Primavera*, Teófilo Braga vaticinará, em *As Theocracias Litterarias*, que

a reputação do sr. Castilho acaba com a sua vida; é a luz que se apaga comsigo; nenhum dos seus livros vae á posteridade, porque a posteridade, sempre impassivel, aceita sómente o que exerceu uma influencia sobre uma epoca. [...] Depois da morte do auctor da *Primavera*, conclue-se evidentemente que, nem mais um volume se tornará a imprimir.²⁰⁷

Apesar da crueldade da virulência vinda de Braga, ela ajuda na compreensão de que não é à toa, portanto, que, na maior parte dos manuais didáticos que lidam com a Literatura Portuguesa, não sejam dedicadas, de forma geral, muitas páginas à figura do tradutor-poeta, que é abordado de forma rasa e bastante negativa. Moisés, por exemplo, dirá que

a história de Castilho é a dum grande mal-entendido: graças à cegueira, que lhe dava um falso brilho de gênio [...], mais do que à sua poesia, alcançou injustamente ser venerado como mestre pelos românticos menores ou epigonais. Na verdade, embora ninguém lhe negue os méritos próprios à condição de clássico da Língua, pelo casticismo e elegância dos versos, poeticamente é de ínfimo valor: [...] o resultado é o convencionalismo, a pobreza e a impessoalidade.²⁰⁸

Não mais amenos são Saraiva e Lopes, os quais alegarão que “nada melhor do que a obra de António Feliciano de Castilho representa as fraquezas do primeiro Romantismo literário em Portugal: as sobrevivências arcádicas nela contidas, o receituário a que obedecem as aparências, a superficialidade, mesmo, das suas utopias”.²⁰⁹

²⁰⁷ BRAGA, 1865, p. 13

²⁰⁸ MOISÉS, 2008, p. 200.

²⁰⁹ SARAIVA; LOPES, 1955, p. 738.

De fato, poucos livros do português, outrora reconhecido por poetas de sua época, inclusive brasileiros,²¹⁰ foram reeditados depois de sua morte,²¹¹ sendo o esforço mais considerável de memorá-lo (talvez justamente para evitar a concretização do anúncio de Braga) proveniente de seu filho, Júlio de Castilho, que organizou, anotou e prefaciou a produção completa do pai em cerca de 100 volumes. A despeito desses esforços, a obra de Castilho Antônio acaba, na contemporaneidade, relegada ao pó das prateleiras das bibliotecas ou, na falta de espaço, a caixas, o que a torna cada vez mais difícil de ser encontrada. No entanto, a vasta contribuição do poeta – que dedicou algo próximo de 60 anos de sua vida a atividades ligadas a diversos meios, como o educacional, o literário, o tradutológico e o jornalístico – para o campo intelectual português oitocentista mais do que lhe garante o merecimento de que se faça um estudo mais atual de seus trabalhos e menos carregado do preconceito que ao vate foi imbuído a partir da querela com a Geração de 70, a qual triunfou ao final do debate literário-ideológico:

se sua poesia não refletia as novas tendências literárias, se suas traduções não literais causavam discussões entre seus pares, ou ainda, se seu trabalho pedagógico era visto como mera utopia, não podemos esquecer que, com essas questões, o poeta conseguiu levantar uma série de problemas que precisavam ser debatidos. Logo, além de poeta, pedagogo, tradutor, jornalista e intelectual, essa figura do século XIX foi um inegável agitador cultural.²¹²

No que diz respeito à tradução, prática a que se dedicou com mais afinco principalmente no final de sua vida, o projeto tradutório de Castilho se coaduna não só com o de figuras coetâneas a ele como as que já foram mencionadas aqui, mas também com o de nomes posteriores importantes, como Haroldo de Campos e Walter Benjamin, o que dá tom bastante moderno à proposta do português. Este primeiro,²¹³ talvez um dos teóricos que mais se dedicaram aos estudos da tradução no Brasil, também se mostrou bastante consciente dos limites e das dificuldades do processo tradutório, sobretudo no que diz respeito à tradução de textos poéticos, e, por isso, defendeu que a tradução de poesia deve ser feita por meio da

²¹⁰ Machado de Assis (1994, s/p), por exemplo, quando da morte de Castilho, em 1875, dirá, em tom bastante elogioso, que “não, não está de luto a língua portuguesa; a poesia não chora a morte do Visconde de Castilho. O golpe foi, sem dúvida, imenso; mas a dor não pôde resistir à glória; e ao ver resvalar no túmulo o poeta egrégio, o mestre da língua, o príncipe da forma, após meio século de produção variada e rica, há um como deslumbramento que faria secar todas as lágrimas.”

²¹¹ Dentre eles, Alves (2014) destaca *Poesias* (1963); *Correspondencia Pedagógica* (1975); *Felicidade pela Agricultura* (1987); *Quadros Históricos de Portugal* (1989); e *Mil e Um Mistérios* (2000).

²¹² VEIGA, 2014, p. 138.

²¹³ CAMPOS, 2013.

transcrição,²¹⁴ já que um tradutor que lida com textos nos quais predomina a função poética da linguagem tem que se preocupar especialmente com os processos estéticos e estruturais da obra, que são, na maior parte das vezes, muito mais importantes que o mero aspecto semântico dos vocábulos. Benjamin,²¹⁵ por seu turno, assertou que aquilo de mais essencial, misterioso e inapreensível em uma produção literária – o *poético*, segundo ele – só pode ser traduzido se o tradutor se tornar ele mesmo também um poeta. Caso ele não obedeça a esse princípio, estará transmitindo inexatamente ao leitor algo de inessencial. Como se vê, ambas as propostas vão, em boa medida, ao encontro do que acreditava e defendia Castilho acerca da reprodução de códigos mais ou menos equivalentes entre duas línguas e do papel do tradutor, o qual é, para o português, “também à sua parte escritor e poeta” e cujo trabalho seria “emprestar galas e joias apropriadas ao seu predecessor para o apresentar mais decente e bem aceito à sociedade, onde o vinha apresentar”.²¹⁶

Exemplo concreto desse tipo de tradução é evidente, como se viu, na paráfrase dos *Amores*, em que, a fim de garantir sua proposta lírica das elegias de Ovídio, Castilho chega mesmo a inserir versos que sequer estavam no original, pois o que lhe importava era nacionalizar o sulmonense, isto é, vesti-lo com as roupagens de um tempo que não era mais aquele da Roma do século 1 a.C., mas o do Portugal oitocentista: “menos me-importou o como Ovidio tinha concebido e expresso os seus amores, do que o como os-expressaria, si a nossa fôra a sua lingua, e os usos e gosto litterario de então, os mesmos que são hoje”.²¹⁷ Desse modo, traduzir o poeta latino parafrásticamente, como pretendeu o português, não só deixa entrever o vigor dos clássicos gregos e latinos em pleno século XIX, mas também que a tradução dos *Amores* se constituía em meio de Castilho oferecer conscientemente uma resposta em Língua Portuguesa à cultura clássica, domando-a, servindo-se do passado clássico pela conversão de Ovídio em poeta lírico. E, para isso, como já se disse, fez-se mister misturar à reverência, quase cultural, pelo texto original a vontade de emular, tomar para si o texto, digeri-lo, afinal, noutra voz. As opções de Castilho, portanto, buscam, conscientemente, resgatar certos princípios teóricos coetâneos à época de Ovídio, mas também põem em cena certo caráter agônico da empreitada do autor d’*Os Ciumes do Bardo* – e talvez também de todo tradutor –, que parece não só se distanciar de Ovídio, mas também, e sobretudo, pervertê-lo, ser-lhe, portanto, “infiel”. A *Grinalda Ovidiana* vem para coroar esse projeto e aproximar, por meio do esclarecimento

²¹⁴ *Recriação, transfuncionalização, transcrição, reimaginação*, todos esses são termos propostos por Haroldo para conceituar sua proposta de tradução.

²¹⁵ BENJAMIN, 2008.

²¹⁶ CASTILHO *apud* ALVES, 2014, p. 23.

²¹⁷ CASTILHO, 1858, Tomo I, p. 32.

dos mitos e referências do original, ainda mais o leitor da obra ovidiana, o que mostra a preocupação pedagógica de Castilho mesmo quando este se dedicava a traduzir. Se foi bem-sucedido nessa tarefa ou não, deixa-se a cargo do leitor a decisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLON, Alexandre. Crítica de poesia e de poetas na elegia *Amores* 2, 6 de Ovídio. *Cad. Letras UFF*, Niterói, v. 28, n. 56, p. 271-286, 2018. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/543/283>. Acesso em: 19 mai. 2019.

_____. *O Catálogo das Mulheres*. São Paulo: Humanitas, 2010.

ALLEN, Archibald W. “Sincerity” and the Roman Elegists. *Classical philology*, vol. XLV, number 3. SN: 1950.

ALONI, Antonio. Elegy: Forms, Functions and Communication. In: BUDELMANN, Félix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 168-188.

ALVES, Ilda. António Feliciano de Castilho: Visitação a Uma Obra Esquecida. In: ALVES, Ilda; CRUZ, Eduardo da. *Para não Esquecer Castilho: Cultura Literário Oitocentista*. Niterói: Editora da UFF, 2014, p. 9-31.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Notas. In: OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Trad. de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 209-236.

AQUITÂNIA, Guilherme IX de. *Poesia*. Trad. e intr. de Arnaldo Saraiva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

ARIÈS, Phillipe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos Dias*. 2ª. Ed. Trad. Priscila Viana de Siqueira. RJ: Nova Fronteira, 2012.

ASSIS, Machado de. O Visconde de Castilho. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1994, p. 14.

BARCHIESI, Alessandro. Lyric in Rome. In: BUDELMANN, Félix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 319-335.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/184041/mod_resource/content/1/Benjamin%2C%20a%20tarefa%20do%20tradutor.pdf. Acessado em: 02 mai. 2015.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 34ª. Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRAGA, Teófilo. *Estudos da Idade Media. Philosophia da Litteratura*. Porto: Livraria Internacional, 1870.

_____. *As Theocracias Litterarias*. Lisboa: Typographia Universal, 1865.

BRANCO, Camilo Castelo. Vaidades Irritadas e Irritantes.: Opúsculo acerca Duns que se Dizem Ofendidos em sua Liberdade de Consciência Literária. In: FEFEIRA, Alberto;

MARINHO, Maria José. *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 2, p. 179-216.

BRANDÃO, Faria. Literatura Portuguesa. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 2, p. 265-288.

BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2013.

BUDELMANN, Felix. Introducing Greek Lyric. In: BUDELMANN, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-18.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Canções e Elegias*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa, s/d. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/cancoes-e-elegias-luis-vaz-de-camoes-em-pdf/view>. Acessado em: 05 mai 2019.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia; Thelma Médicio Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTILHO, António Feliciano de. Prologo do Traductor. In: OVÍDIO. *Os Amores de P. Ovídio Nasão*. Tradução paraphrastica por António Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, de José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Publicada em casa do editor – Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. p. 17-36.

_____. *António Feliciano de Castilho: Poesias*. Seleção, prefácio, concatenação e notas de João de Almeida Lucas. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

_____. *Cartas de Echo e Narciso*. 4ª. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1843.

_____. *Excavações poéticas*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1844.

_____. Carta do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Antonio Feliciano de Castilho ao Editor. In: CHAGAS, Manuel Pinheiro. *Poema da Mocidade Seguido do Anjo do Lar*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1865, p. 181-243.

_____. Prólogo. In: OVÍDIO. *As Metamorphoses de Publio Ovidio Nasão. Poema em Quinze Livros, Vertido em Portuguez por Antonio Feliciano de Castilho*. Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841.

_____. *Amor e Melancolia, ou, a Novissima Heloisa*. Lisboa: Typographia da Sociedade Typographica Franco-portuguesa, 1861.

CASTILHO, José Feliciano de. Preâmbulo do Commentador. In: OVÍDIO. *Os Amores de P. Ovídio Nasão*. Tradução paraphrastica por António Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, de José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Publicada em casa do editor – Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. p. 9-16.

CAREY, Chris. Genre, Occasion and Performance. In: BUDELMAN, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 21-38.

CARVALHO, Francisco Freire. *Lições elementares de poetica nacional: seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária: para uso da mocidade de ambos os hemisférios, que fala o idioma português...* Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1840.

CÍCERO, Marco Túlio. De Optimo Genere Oratorum. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983>. Acessado em: 20 jul. 2015.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FARNELL, George Stanley. *Greek Lyric Poetry*. Nova Iorque: Longmans, Green & Co, 1891.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simônides*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

GREEN, Peter. Prefácio. In: *Amores & Arte de Amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 11-76.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de La Lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

HALICARNASSO, Dionísio De. *Tratado da Imitação*. Editado por R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

HANSEN, João Adolfo. *Retórica*. Seminário UERJ 1994. São Paulo: s/ed., 1994.

_____. Ratio Studiorum e Política Católica Ibérica no Século XVII. In: HILSDORF, Maria Lucia Spedo. *Brasil 500 anos: Tópicos de História em Educação*. São Paulo: EDUSP, 2000.

HERMÓGENES. Progymnasmata. (Les Exercices Préparatoires). In: *L' Art Rhétorique*. Trad. française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon. Préface de Pierre Laurens. Paris, L' Âge d' Homme, 1997.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. De Odorico Mendes. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introd., trad. e comen. de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

HUTCHINSON, Gregory Owen. *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

LAGE, Rui Carlos Morais. *A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano*. 2010. 437 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

LUCAS, João de Almeida. Prefácio. In: CASTILHO, António Feliciano de. *António Feliciano de Castilho: Poesias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. p. 5-34.

MAFFEI, Luís. Castilho, Poeta. In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da. (Org.). *Para não Esquecer Castilho: Cultura Literária Oitocentista*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Revista Classica*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425/373>. Acesso em: 27 mai. 2018.

_____. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 8ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

_____. *A Literatura Portuguesa*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

NETO, João Angelo Oliva. *Falo no Jardim*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

NIENKÖTTER, Sálvio. Prefácio. In: HOMERO, *Ilíada*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 11-36.

NOBRE, Ricardo. Castilho e os Clássicos. *eClassica 1*, 2015, p. 88-96. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29145/1/Nobre%202015.%20Castilho%20e%20os%20Cl%20C3%A1ssicos.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

_____. *A Lira Clássica do Trovador Romântico: Representações Poéticas da Antiguidade Greco-Romana no Romantismo Literário Português*. 2014. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura - Estudos Portugueses) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

OBSCURO, Um Curioso. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propertio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um curioso obscuro*. Porto: Typ. da Empresa Litteraria e Typographica, s/d [1912].

ORTIGÃO, Ramalho. Literatura de Hoje. In: FEFEIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 2, p. 117-167.

OVÍDIO. *Os Amores de P. Ovídio Nasão*. Tradução paraphrastica por António Feliciano de Castilho, seguido pela Grinalda Ovidiana, de José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Publicada em casa do editor – Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858.

_____. *Amores & Arte de Amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Heroides and Amores, with an English Translation by Grant Showerman*. Loeb Classical Library. London: William Hkinemann, 1914.

_____. *Tristia. Ex Ponto with an English Translation by Arthur Leslie Wheeler*. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1939.

QUENTAL, Antero de. *Bom-Senso e Bom-Gosto: Carta Ao Excelentissimo Senhor António Feliciano de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

_____. *Primaveras Românticas*. Porto: Porto Editora, 1872.

RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica*. Org. e Trad. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.

REIS; Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. 2º Ed. Coimbra: Editorial Verbo, 2002.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. *Philia&Filia*, Porto Alegre, vol. 03, nº 2, 2012, p. 84-97. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/178205/MC%20-%20L%C3%ADrica%20Arcaica%20e%20L%C3%ADrica%20Moderna.pdf?sequence=37&isAllowed=y>>. Acesso em: 04 jan. 2019.

RODRIGUES, Almeida Graça. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

SALDANHA, José da Natividade. Elegia. In: HOLANDA, Sergio Buarque. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 481.

SARAIVA, José António; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed. Lisboa: Porto Editora, 1955.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo Dicionario Latino-Portuguez Etymologico, Prosodico, Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Etc.* 8º Ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

SHOWERMAN, Grant. Prefácio. In: OVID. *Heroides and Amores, with an English Translation by Grant Showerman*. Loeb Classical Library. London: William Hkinemann, 1914, p. 316-317.

SILK, Michael. Lyric, Lyrics: Perspectives, Ancient and Modern. In: *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 373-386.

SOUZA, Luiza dos Santos. *Bi-tradução do Livro Primeiro dos Amores de Ovídio: Reflexões sobre Dois Modos de Verter o Dístico Elegíaco*. 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2016.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. 2º Ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

VEIGA, Giselle Leite Tavares. O Esquecido Castilho e a Nova Escola. In: ALVES, Ilda; CRUZ, Eduardo da. *Para não Esquecer Castilho: Cultura Literário Oitocentista*. Niterói: Editora da UFF, 2014, p. 119-140.

VEYNE, Paul. *A Elegia Erótica Romana: o Amor, A Poesia e o Ocidente*. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. O Império Romano. In: ARIÈS, Phillipe; DUBY, Georges. *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano Mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17-212.

VIALE, A. J. *Miscellanea Hellenico-Litteraria*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1868.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Recepção da Poesia Erótica latina no Séc. 19: José Feliciano de Castilho e sua edição dos Amores, de Ovídio. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 4, 2009, p. 71-81. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2056>. Acesso em: 12 nov. 2017.

_____. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. 19. *PhaoS*, v. 10, 2010, p. 139-154.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. de Odorico Mendes. 2º Ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.

VIZZIOLI, P. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 149-192.

WEST, Martin Litchfield. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlim, 1974.

ANEXOS

ANEXO A

Títulos de Castilho António

**AMORES,**

DE

P. OVIDIO NASÃO.**TRADUÇÃO PARAPHRÁSTICA***(interessada exclusivamente aos homens
feitos e estudiosos das letras classicas)*

POR

ANTONIO FELICIANO DE CASTILHO,

CAVALLEIRO DA ANTIGA E MUITO NOBRE ORDEM DA TÔRRE E ESPADA,
DO VALOR, LEALDADE E MERITO;
OFFICIAL DA IMPERIAL ORDEM DA ROSA;
BACHAREL FORMADO EM DIREITO PELA UNIVERSIDADE DE COIMBRA;
SOCIO DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA;
PRESIDENTE EFFECTIVO DA ASSOCIAÇÃO PROMOTORA DE EDUCAÇÃO POPULAR;
SOCIO HONORARIO DA ACADEMIA DAS BELLAS-ARTES DE LISBOA;
DO CONSERVATORIO REAL DA ARTE DRAMÁTICA;
DO CONSELHO DRAMÁTICO;
DA SOCIEDADE DAS SCIENCIAS MEDICAS DE LISBOA;
PRESIDENTE HONORARIO VITALICIO
DA SOCIEDADE DOS AMIGOS DAS LETTRAS E ARTES DE S. MIGUEL;
PRIMEIRO SOCIO HONORARIO
DO CENTRO PROMOTOR DA INSTRUÇÃO PRIMARIA NO DISTRICTO DE LEIRIA;
MEMBRO DO CENTRO PROMOTOR
DOS MELHORAMENTOS DAS CLASSES LABORIOSAS;
DA SOCIEDADE DOS PROFESSORES;
DO INSTITUTO DE COIMBRA;
DA SOCIEDADE PROMOTORA DA AGRICULTURA MICHAELENSE;
DA ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUENSE;
DA ACADEMIA DAS SCIENCIAS E BELLAS-LETTRAS DE RUÃO;
DA ARCADIA DE ROMA;
DA ACADEMIA DOS ARDENTES DE VITERBO;
DO INSTITUTO HISTORICO DE PARÍS;
DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRAZILEIRO;
DA SOCIEDADE DE LEITURA DE CIBRALTAR, &c.

Tomo 1.º**RIO DE JANEIRO**

PUBLICADA EM CASA DO EDITOR — BERNARDO XAVIER PINTO DE SOUSA.

Rua dos Ciganos n. 43.

1858.