

SUSPENSÃO DOS REFERENTES PELA ORDEM DAS PALAVRAS E O DESAFIO DE TRADUZIR POESIA LATINA: BREVE ANÁLISE DE *ENEIDA* 1.1-15.¹

Willamy F. Gonçalves²

RESUMO: O artigo analisa *Eneida* 1.1-15, dando atenção a efeitos de sentido ligados à ordem das palavras, nomeadamente o efeito de suspensão dos referentes por meio do adiamento de palavras-chave. A seguir, especula acerca das dificuldades de verter tais efeitos numa tradução em língua portuguesa. Entre tais dificuldades, é dada atenção a três: a diferença tipológica entre latim e português; a tradição de reflexões sobre tradução em língua portuguesa (que atribui grande importância à vernacularidade do texto de chegada) e a dificuldade de conciliar a reprodução desses efeitos de ordenação das palavras com outros recursos formais relevantes (nomeadamente, a métrica). Conclui apontando possíveis caminhos de superação desses obstáculos: respectivamente, o fato de termos em nossa história literária período conhecido pela exploração poética de inversões sintáticas, o Barroco; a existência de teorias da tradução que defendem maior abertura à influência das línguas estrangeiras na língua vernácula via tradução; a possibilidade de dissociação entre métrica e poesia, comum desde os movimentos modernistas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução poética; Literatura latina; Suspensão dos referentes; Ordem das palavras; *Eneida*.

ABSTRACT: The paper analyzes *Aeneid* 1-15, paying attention to effects of meaning linked to word order, namely the effect of suspension of referents through the postponement of key words. It then speculates about the difficulties of pouring such effects into a Portuguese language translation. Among such difficulties, attention is given to three: the typological difference between Latin and Portuguese; the tradition of reflections on translation in Portuguese (which attaches great importance to the vernacularity of the target text); and the difficulty of reconciling the reproduction of such word-ordering effects with other relevant formal resources (namely, metrics). He concludes by pointing out possible ways of overcoming these obstacles: respectively, the fact that in our literary history we have a period known for the poetic exploration of syntactic inversions, the Baroque; the existence of translation theories that advocate greater openness to the influence of foreign languages in the vernacular via translation; the possibility of dissociation between metrics and poetry, common since the modernist movements.

KEYWORDS: Poetic Translation; Latin Literature; Suspension of referents; Word order; *Aeneid*.

¹ A pesquisa para realização do presente artigo foi realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/01776-9.

² Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado. E-mail: willamyfernandes@gmail.com.

1. Introdução

Ao ser entrevistado por ocasião do lançamento de sua tradução em prosa da *Eneida*, o historiador e latinista Paul Veyne reafirmou algo que de certo modo já havia esboçado no seu clássico *Elegia erótica romana* (2015): “É impossível traduzir os latinos; pelo menos a poesia [...] Os procedimentos poéticos latinos são tão particulares e tão diretamente ligados às mais herméticas estruturas do vocabulário e da sintaxe que, materialmente, são intraduzíveis” (VEYNE, 1990 apud FONTES, 1992, p. 7). No presente trabalho, analisaremos a presença de algumas dessas “herméticas estruturas do vocabulário e da sintaxe” nos versos iniciais (1.1-15) da *Eneida* e, posteriormente, teceremos alguns comentários acerca dos desafios de sua transposição à língua portuguesa.

Por ser uma língua sintética, o latim possibilita grande liberdade na ordenação das palavras, algo que, naturalmente, era explorado por seus poetas. Percebemos pelo menos dois procedimentos frequentes pelos quais os poetas romanos fazem uso expressivo dessa liberdade. O primeiro, a iconicidade pela ordem das palavras, já recebeu diversas designações: “disposição artística das palavras no verso” (LABATE, 2006, p. 613), “teatro das palavras” (KLOSSOWSKI, 1964), “mimo da ação física” (BERMAN, 2007), “sintaxe mimética” (LATEINER, 1990), dentre outros³. Tal iconicidade, que tem recebido crescente atenção no Brasil em anos recentes⁴, consiste no fato de a disposição das palavras no verso mimetizar a disposição de seus respectivos referentes no espaço ou mesmo no tempo, como podemos ver em *Amores* 2.18.9, onde, ao falar que os braços da amada cercavam seu pescoço, Ovídio reproduz essa disposição dos referentes por meio da disposição das palavras:

implicuit **suos** circum *mea colla* **lacertos** entrelaçou seus braços ao redor do meu pescoço⁵

³ Na França, Pierre Klossowski publicou sua tradução integral da *Eneida* (1964), caracterizada, como nos informa o próprio tradutor em seu breve prefácio, pelo cuidado na reprodução desse procedimento (KLOSSOWSKI, 1964, p. XI). Para Berman (2007, p. 118), seria por esse efeito que Klossowski chama “teatro das palavras” que o filólogo alemão Ernst Robert Curtius afirmou que “É possível apreciar a *Odisseia* em tradução, mas não a *Eneida*: nem mesmo nas línguas romanas”. Berman também evoca críticos como Foucault, Mareci Brion e Aimé Patri para responder a Curtius e falar de “ressurreição” da *Eneida* em francês, considerando que “o objetivo da retradução, reabrir o acesso ao texto antigo, é alcançado” por Klossowski (BERMAN, 2007, p. 107). Veyne, por sua vez, a despeito das opiniões daqueles críticos citados por Berman, 26 anos depois de publicada a tradução de Klossowski, continuava falando da intraduzibilidade da *Eneida* (VEYNE, 1990 apud FONTES, 1992).

⁴ Martins (2016), Hasegawa (2020a; 2020b) e Gonçalves (2021) são trabalhos mais longos publicados, no Brasil, sobre a sintaxe mimética.

⁵ Tradução nossa.

Outro efeito poético alcançado pela cuidadosa ordenação das palavras ocorre com a exploração das possibilidades de adiamento da aparição de um termo (ou da revelação de um referente). Gonçalves (2021, p. 20-21), trabalho dedicado ao estudo da sintaxe mimética, aponta apenas de passagem a inegável importância do adiamento da especificação do referente para a criação de efeito surpresa cômico em Catulo (13.6-8) e Marcial (10.8):

Haec si, inquam, attuleris, venuste noster,
cenabis bene, nam tui Catulli
plenus sacculus est araneorum! (Catulo 13.6-8).

Se trouxeres essas coisas, meu querido,
jantarás bem, pois a bolsa do teu Catulo
está cheia... de teias de aranha!⁶

Nubere Paula cupit nobis, ego ducere Paulam
Nolo: anus est. Vellem, si magis esset anus.
(Marcial 10.8)

Paula quer casar comigo, eu não quero desposar Paula:
ela é velha. Eu queria se ela fosse mais... velha.⁷

O autor chega também a mencionar que o adiamento não se limita à poesia cômica, aos poetas romanos ou à tradição escrita, citando Lateiner (1990, p. 206), que vê deliberado adiamento já em Homero:

εἰ δέ κε μὴ δώησιν ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
ἐλθὼν σὺν πλεόνεσσι: τό οἱ καὶ ῥίγιον ἔσται.
(*Il.* 2.324-325)⁸

Esse prodígio por Zeus grande e sábio nos foi enviado.
Vai demorar, veio tarde; mas fama vai ter sempiterna.⁹

É a esses efeitos de adiamento que passamos a dedicar nossa atenção.

2. Análise do proêmio e da invocação às Musas na *Eneida* (1.1-15).

No mundo latino, Virgílio faz uso rebuscado do adiamento da especificação dos referentes nos versos iniciais da *Eneida*. O proêmio é de importância capital em poemas épicos antigos, pois nele o poeta delinea o percurso a ser seguido pelo poema. O proêmio da *Eneida* (1.1-7) é denso em jogos com a disposição das palavras, jogos que cumprem funcionalidade icônica e de inter-referência, fazendo do trecho uma síntese do poema, criando um efeito em que a parte reproduz o todo:

⁶ Tradução de Gonçalves (2021, p. 20).

⁷ Idem.

⁸ Reproduzimos o texto utilizado por Gonçalves (2021, p. 66): *Homeri Opera in five volumes*. Oxford, Oxford University Press, 1920. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1:1.312-1.344>>. Acesso em: 25. jun. 2019.

⁹ A tradução é de Carlos Alberto Nunes (1996).

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam fato profugus Lauinaque uenit
 litora – *multum* ille et terris iactatus et alto
 ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 inferretque deos Latio; genus unde Latinum
 Albanique patres atque altae moenia Romae.¹⁰

Armas e homem canto, de Troia da praia o primeiro,
 que a Itália (por fado, fugido) e a Lavínias costas veio.
 Muito por terras foi ele acossado e por mar:
 Rijeza de deuses, de Juno cruel pela ira lembrada.
 Carmas também lhe são guerras enquanto não funda a Cidade
 E leva os deuses ao Lácio, que a raça origina Latina
 E Albanos pais e, ainda, da Excelsa as muralhas: de Roma.¹¹

Virgílio, começando seu prólogo em Troia (destacada entre as pausas pentemímera e heptemímera do seu primeiro verso), vai terminá-lo em Roma (destacada na posição final do seu último verso). Do mesmo modo, Roma é o ponto de chegada de Eneias, o *uirum* cantado pelo poeta. Entre ponto de partida e ponto de chegada, todavia, Virgílio semeia o caminho do herói de desafios: primeiramente, *multum ille et terris iactatus et alto* (“por muito tempo, ele foi por terras e mar rechaçado”), trecho correspondente à primeira metade, odisséica, da *Eneida*; em seguida, *multa quoque et bello passus* (“muito sofreu também com a guerra”), correspondendo à segunda metade, iliádica, do poema. Recapitulando, no prólogo, o poeta resume o poema e traça seu itinerário. Aqui, Virgílio traça esse itinerário inclusive iconicamente: Roma é o ponto de chegada de Eneias, do prólogo (sua última palavra), assim como do próprio poema como um todo. O ponto de partida é Troia, que aparece distante, no primeiro verso. Entre ponto de partida e ponto de chegada (entre primeiro e último verso do prólogo, entre primeiro e último canto do poema, entre a fuga de Eneias e a fundação de Roma) há muitos padecimentos e guerras.

Essa forma de iconicidade, que brota naturalmente do fato de se narrarem os eventos na ordem em que ocorreram, não oferece nenhum desafio ao tradutor e pode, inclusive, aparecer na tradução sem que tenhamos buscado reproduzi-la conscientemente. Virgílio, porém, parece ir além da iconicidade temporal. O poeta também joga com inter-relações vocabulares. *Multum* (verso 3: “durante muito tempo”) vai referir-se, por intermédio do pronome anafórico *ille*, ao *uirum* do primeiro verso. Virgílio reforça a relação entre os termos pelo triplo paralelismo entre eles: um e outro são dissílabos, terminam pela desinência de acusativo singular masculino/neutro *-um* e ocupam a segunda posição em seus respectivos versos. Não por acaso, no verso 5, Virgílio utiliza a mesma palavra, agora na forma do neutro plural, *Multa* (“muitas coisas”), ligado a *bello* (“pela guerra”) no mesmo verso 5, dessa vez referindo-se a *arma* (palavra metonimicamente usada em lugar de *bellum* para anunciar o

¹⁰ Reproduzimos o texto da edição de Gian Biagio Conte (2009).

¹¹ Nossa tradução, sem pretensões estéticas, busca apenas manter, tanto quanto nos foi possível, os efeitos de sentido que serão comentados a seguir.

épico guerreiro no primeiro verso). Mais uma vez, Virgílio reforça a relação entre os termos pelo triplo paralelismo entre eles: ambos são dissílabos, terminam pela desinência de acusativo plural neutro *-a* e ocupam a primeira posição em seus respectivos versos. O poeta cria assim o paralelismo *multa arma, multum uirum*, que dá ênfase à *uis* do herói, que se sobrepõe à violência da guerra. Por fim, no verso 6, *Latium* e *Latinum* estão ambos destacados, cada um na posição final do seu hemistíquio.

Voltando ao primeiro verso, a forma genitiva latina (*Troiae*) é livre, e poderia estar modificando qualquer dos termos da frase, independentemente do caso, do número e do gênero. A sua posição central no verso não é arbitrária: além de estar destacada entre as pausas pentemímera e heptemímera, marcando bem a vinculação do novo épico ao ciclo troiano, sua localização no centro, em meio a seus possíveis referentes, reforça a ambiguidade. Nossa leitura se dá, naturalmente, de forma linear: quando lemos o verso até o genitivo temos: *Arma uirumque cano Troiae*, (“Canto as armas e o varão de Troia”): até aqui, o leitor entende que o genitivo “*Troiae*” refere-se às “armas” e ao “varão” cantados pelo poeta, ou seja, à guerra de Troia (*Ilíada*) e ao varão de Troia (até esse ponto, poder-se-ia pensar, por exemplo, em Aquiles como referente). Já no primeiro verso, o poeta anuncia aos seus leitores/ouvintes a inserção do poema no ciclo épico troiano.

Depois do genitivo *Troiae*, Virgílio ainda interpõe *qui primus*, sintagma adjetivo referente a *uirum*, que ainda não nega aquela primeira interpretação da referência do genitivo, mas prolonga-a, dando tempo para que ela se fixe ainda mais no espírito do seu leitor/ouvinte. Só então ele encobre aquela primeira interpretação, ao acrescentar *ab oris*, que se impõe como referente do genitivo (“das praias de Troia”). Ele obriga o receptor a reinterpretar a frase, redistribuindo as combinações de referentes. O leitor refaz sua interpretação, mas sem descartar o primeiro sentido que se lhe imprimiu. Cria-se então um contraponto entre duas vozes: uma voz “fantasma”, tornada hipótese morta pela visão completa do jogo das relações sintáticas, mas que, à revelia disso, continua ecoando; e uma voz “verdadeira”, aquela confirmada pelo cômputo final das relações sintáticas.

Nada disso é inócuo ou arbitrário. O texto joga com uma especificação gradativa, em que parte sempre de caracterizações mais gerais (com maior extensão¹²) e vai-se aproximando gradativamente de um referente específico. Num primeiro momento, o leitor pergunta-se: “Que varão de Troia?”. Chegando ao terceiro verso do prólogo, pensa ter obtido resposta, pois

¹² Segundo Greimas e Courtès (1989, p. 175), “Em lógica tradicional, entende-se por extensão o conjunto de objetos, reais ou ideais, aos quais se aplica um elemento de conhecimento (conceito ou proposição)”. O termo “animal”, por exemplo, tem maior extensão do que o termo “pássaro”.

o personagem célebre ligado à guerra de Troia (*Arma Troiae*) *multum et terris iactatus et alto* não pode ser outro senão Odisseu. O referente continua, contudo, em aberto, já que no segundo verso o poeta se referira ao personagem como aquele *qui primus ab oris Italiam fato profugus Lauiniaque uenit litora*. Virgílio, sem explicitar nenhuma comparação, apenas fazendo uso de uma estratégia de caminhar do mais hiperonímico para o mais hiponímico, compara Odisseu a Eneias.

Dinâmica semelhante é engenhosamente explorada para gerar uma crescente expectativa até a aparição de Roma, última palavra do prólogo, através de dois caminhos catafóricos, um metonímico, outro antonomástico. No caminho metonímico, Virgílio faz Roma anunciar-se através do seguinte percurso: Itália, Lavínia, Lácio/Latinos, Albanos, Roma. O caminho antonomástico é ainda mais eficiente em criar expectativa: a cidade (*urbem*), a excelsa (*altae*), Roma. Os dois caminhos convergem e levam, finalmente, a Roma.

Um outro exemplo dessa polifonia presente no original e de difícil reprodução encontra-se no quarto verso: *ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram* (“por força dos deuses, por causa da ira lembrada da cruel Juno”). O ablativo que inicia o verso é normalmente traduzido como um agente da passiva, continuando o verso anterior: “o homem foi acossado por terras e mar, pela força dos deuses”. O caso ablativo, contudo, também exerce uma função instrumental e o leitor pode interpretar *ui superum* como “Com força de súperos”. O que é uma forma eficiente de gerar expectativa: o leitor sabe apenas que “com força de súperos” alguém (*uir?*) fez algo e se pergunta quem fez o quê e a quem. O sintagma *ui superum* é seguido pela pausa triemímera do verso que, na performance oral, poderia ser usada com efeitos dramáticos. Na sequência tem-se “da seva a lembrada [acusativo]”: até esse ponto, o que o leitor pode supor é que “com força de súperos”, alguém (*uir?*) fez algo “à lembrada” (o quê?) de alguma coisa cruel. Essa primeira interpretação faria todo sentido, pois o homem (*uir*) de fato enfrentou terras, mares e guerras com força de súperos (*multa arma, multum uirum*). Somente as últimas palavras do verso vão desautorizar essa leitura: deliberadamente o poeta controla a ordem da frase, adiando *ob iram* para prolongar a polissemia.

O trecho contém três sintagmas. Colocando-os numa ordem direta para facilitar a análise, teríamos: *ui superum [ob memorem iram (saeuae Iunonis)]*. Virgílio primeiramente opera uma inversão, colocando o sintagma adjetivo (*saeuae Iunonis*), que é interno ao sintagma preposicional (qualifica a *memorem iram*, especificando-a) fora e à frente deste último: *saeuae Iunonis ob memorem iram* (“da seva Juno por causa da recordada ira”). Por

fim, opera uma inversão ainda mais ousada, extraindo *memorem* do interior do seu sintagma prepositivo e incrustando-a no seio da *saeuae Iunonis*.

Acostumados pela ordem prosaica, podemos supor que os leitores/ouvintes esperassem o complemento do adjetivo *saeuae* imediatamente após ele: *memoriae* (subst.). Essa interpretação é confirmada até a aparição da desinência de acusativo “-em”, que nos obriga a reabrir a interpretação do sintagma. No entanto, a presença dessa primeira interpretação já não pode ser descartada, mesmo depois de os dois substantivos que vêm a seguir (*Iunonis* e *iram*) complementarem respectivamente os dois adjetivos, formando uma construção de tipo abAB. Esse entrelaçamento, além de iconizar/sugerir o entranhamento da ira (ou, antes, da *memória* da ira) na seva Juno, enriquece o verso com uma interpretação paralela: se por um lado Juno é cruel (*saeuae*), essa severidade é alimentada pela memória cruel (*saeuae memor[iae]*) que lhe rói por dentro. Em poucas palavras, Virgílio põe para funcionar uma maquinaria cíclica: ele perderia essa densidade poética se a desdobrasse numa multiplicidade de frases.

Ainda nos parece lícito supor que a ordem empregada por Virgílio, colocando *memorem* no interior do sintagma adjetivo, formando a sequência adjetivo-adjetivo-substantivo (comum na ordem prosaica da língua) evoque obliquamente o seguinte sintagma: *saeuae, memoris Iunonis ob iram* (“da seva Juno, lembrada por causa da ira”). Tal interpretação não seria desprovida de referente, já que o ciclo dos doze trabalhos de Hércules, “a glória de Hera”, conta-nos justamente como a severa Juno perseguiu esse filho de Zeus, fazendo-o passar pelos doze famosos trabalhos¹³. Aqui novamente, na *Eneida*, é por sua ira e crueldade que ela é lembrada, desta vez é Eneias que ela faz passar por trabalhos sem conta. Recapitulando, a construção sintática de Virgílio sugere pelo caminho pelo menos três interpretações:

1. a ira lembrada por Juno é a causa da oposição dos deuses a Eneias: *ui superum ob memorem iram saeuae Iunonis*;

¹³ Grimal (2005, p. 205) lembra-nos de que o nome original do herói, Alcides, é um patronímico derivado do nome de seu avô Alceu. Este, por sua vez, evoca em grego a ideia de força (*ἀλγή*). Apolodoro (*Bibliotheca* 2.4.12) relata que apenas quando buscou junto à Pítia orientação para que se purificasse do assassinio de seus próprios filhos, o herói teria recebido o nome Hércules, “que significa ‘a glória de Hera’, sem dúvida porque os trabalhos que ele ia empreender serviriam para a glorificação da deusa” (GRIMAL, 2005, p. 205). Antes mesmo da imposição dos doze trabalhos, motivada por ciúmes, uma vez que o herói era fruto de mais uma infidelidade de Zeus, a deusa já perseguia o filho de Alcmena, retardando seu nascimento e enviando serpentes para que o matassem recém-nascido.

2. Juno é cruel, por causa da ira lembrada: *Iunonis, saeuae ob iram memorem*¹⁴;
3. Juno é lembrada por causa da ira: *Saeuae Iunonis, ob iram memoris*.

Ainda no prólogo, no verso 7, temos sugerida através de uma hipálage, a expressão *alta moenia* (altas muralhas) que certamente já tinha um rastro literário em Roma, possivelmente traduzindo referências gregas às muralhas de Troia desde Lívio Andronico¹⁵. Esse deve ter sido um dos motivos por que Virgílio colocou *moenia* em meio aos genitivos, fazendo-o seguir imediatamente o adjetivo *altae*: a própria força do *topos* é suficiente para superar o fato de que a concordância (*altae*: genitivo, feminino, singular; *moenia*: nominativo, neutro, plural) não permite relacionar sintaticamente o adjetivo com o substantivo. Além disso, essa seria a ordem mais frequente e, por inércia, acabamos sempre fazendo essa relação¹⁶ antes de Virgílio nos despertar com a verdadeira concordância (nesse contexto, *Romae*).

Depois do prólogo, segue a invocação à Musa:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum tot uoluere casus
insignem pietate uirum, tot adire¹⁷ labores
impulerit. tantaene animis caelestibus¹⁸ irae?

Musa, pra mim quais as causas memora, qual nume lesado,
Por que, dolente, a rainha dos deuses revolver tantos casos.
Insigne pela piedade o homem, [ela] a tantos labores o
impeliu¹⁹: é tamanha nas almas celestes a ira?

Numa tradução em ordem direta portuguesa, seríamos obrigados a antecipar o verbo *impulerit*, descartando de imediato qualquer possibilidade de leitura ambígua. No original, contudo, *tot uoluere casus* (revolver tantos casos) parece inicialmente se referir à *dolens regina deum* que, como já vimos, caracteriza-se aqui por remoer um velho ultraje (a *memorem iram* do verso 4). O adjetivo de segunda classe que abre o verso seguinte (*insignem*) ainda

¹⁴ Em *Eneida* 1.25-28, Virgílio explicita os casos que motivaram a oposição da deusa aos troianos, as “cruéis dores que são causa da ira” (*causae irarum saeuique dolores*): os favores de Zeus ao troiano Ganimedes e o fato de o troiano Páris tê-la preterido em favor de Afrodite ao julgar qual deusa seria a mais bela.

¹⁵ Aparecerá referindo-se a Cartago na prosa de Valério Máximo (*Facta et Dicta Memorabilia* 5.6.18): “ubi sunt superbae Karthaginis alta moenia?”. Na própria *Eneida* (12.705-706) a expressão aparece sem hipálage. Em Ovídio (*Amores* 3.13.34) aparece numa elegia que descreve ritos dedicados a Juno e num contexto em que Ovídio faz clara alusão a *Eneida* 1.2-3: *iamque pererratis profugus terraque fretoque / moenia felici condidit alta manu*. Em Lucano (*Bellum Ciuile* 4.261) aparece novamente com hipálage: [...] *committere castris / non audent, altaeque ad moenia rursus Ilerdae / intendere fugam*.

¹⁶ Carlos Alberto Nunes, desfazendo a hipálage, traduz: “os muros de Roma altanados”.

¹⁷ É interessante a oposição criada por Virgílio: no verso anterior ele usa *casus* (“acaso, acidente”), neste ele usa *adire* (“ir em direção a”). Lá, as coisas vão ao seu encontro, caem-lhe sobre, acontecem-lhe. Aqui, ele vai ao encontro delas (levado por Juno).

¹⁸ Dativo de interesse: “para as almas celestes”. A forma no ablativo plural é homógrafa e homófona: “nas almas celestes”.

¹⁹ Neste período, recorreremos deliberadamente ao anacoluto com o objetivo de preservar os efeitos que serão comentados a seguir.

prolonga essa ambiguidade, pois suas formas masculina e feminina são idênticas. Essa ambiguidade começa a resolver-se com o complemento do adjetivo, o ablativo *pietate*, pois causa estranhamento ao leitor falar da “cruel” Juno, uma deusa, como alguém “insigne pela piedade”. O estranhamento e a ambiguidade resolvem-se de uma vez por todas com o *uirum* que segue imediatamente e completa o contraste: de um lado temos Juno, deusa (*regina deum*) lembrada pela ira, do outro lado temos Eneias, homem, insigne pela *pietas*.

O ablativo *pietate* referindo-se ao *pater Aeneas* é fundamental aqui, pois, além de ser o termo chave que dá fim ao paralelismo entre o *πολυτρόπως* Odisseu e o *pious* Eneias, sela uma importante referência filosófica. A *pietas*, virtude central tanto para o *mos maiorum*, como para a filosofia estoica, será a virtude característica do herói. Já no quarto verso, Virgílio usou o substantivo *uis*, que designa tanto força física como força moral. Nossa referência ao estoicismo aqui não é desprovida de motivação, pois até esse ponto, o poeta já comparou implicitamente o *pious Aeneas* a Odisseu e a Hércules, os dois símbolos mitológicos do estoicismo. *Labores*, no verso 10, ainda confirma a alusão a Hércules, também lançado de trabalho em trabalho devido à ira da seva Juno.

É de notar também que, no nono verso, Virgílio usa pela segunda vez uma forma reduzida de genitivo plural da segunda declinação, *deum*. Certamente não por coincidência o outro uso da forma reduzida se deu com uma palavra sinônima, *superum*. Essas formas reduzidas do genitivo plural são idênticas às formas do acusativo singular dos mesmos substantivos. Certamente também não por coincidência, as duas formas aparecem próximas às duas ocorrências de *uirum* (acusativo singular da segunda declinação), de modo que Virgílio parece sugerir os sintagmas *uirum superum* e *uirum deum*, ao mesmo tempo em que reforça o contraste entre humano e divino. Vê-se que a paronomásia *vis/vir*, no quarto verso, não é fruto do acaso.

Depois de *pietate*, segue mais uma sequência *tot* + infinitivo + acusativo plural em posição final no verso: *tot adire labores*. A construção paralela cria um contraste entre o que acontece ao herói (*casus*) e o que ele é obrigado a buscar ativamente (*adire*)²⁰. Finalmente, apenas no início do verso 11, aparece a forma pessoal que rege os dois infinitivos precedentes: *impulerit*. Virgílio constrói esses versos de tal modo que nos dá a perfeita imagem da situação passiva do seu herói no início do poema: as duas orações referentes a

²⁰ No verso 22 ainda aparece, também na posição final, a estrutura advérbio + *uolere* + acusativo plural: *sic uolere parcas*. O uso deliberado do mesmo verbo e o paralelismo estrutural dos três sintagmas constroem uma reflexão implícita sobre nosso papel passivo/ativo, potente/impotente na relação com o destino. O símbolo clássico dessa relação com o destino é o mar (*alto*), que é referido no verso 3 e no qual em parte nos guiamos, em parte somos arrastados.

Eneias são orações reduzidas de infinitivo, orações acusativas. O caso acusativo é o caso do paciente das ações, as formas infinitivas (impessoais e acusativas), são regidas pela forma pessoal *impulerit*, a ação voluntária da deusa.

Assim Virgílio joga com a duplicação de vozes: se, por um lado, aquela interpretação que poderíamos chamar “verdadeira” tem a seu favor a concreta concordância sintática, por outro lado, ela é enfraquecida pela disposição inusual dos termos. O inverso se dá com a interpretação que podemos chamar “fantasma”: se ela não é cancelada pelas concordâncias, o hábito da ordem latina prosaica faz com que sua presença permaneça sensível.

Virgílio parece explorar a própria linearidade da língua para superar essa mesma linearidade e gerar polifonia. A própria língua latina favorece esses jogos de suspensão pelo fato de o verbo vir normalmente no fim das frases. Na sintaxe mais frequente, os adjetivos antecedem os substantivos a que se referem. É esse jogo de suspensões que, junto à simetria, dá ao verso áureo o seu valor, pois, dessa perspectiva, o que é o verso áureo senão uma dupla suspensão? A sequência de dois adjetivos seguidos de verbo e, só então, dos dois respectivos substantivos é ricamente explorada não só por Virgílio, sendo recurso comum na poética latina.

3. É possível reproduzir esses aspectos formais em português?

Ao passar diretamente à pergunta sobre a *possibilidade* de traduzir tais efeitos, deixamos pressuposto que se trata de algo desejável²¹. Julgamos dispensável argumentar nesse sentido tendo em vista que é característico da função poética da linguagem justamente a atenção não só ao *que* é dito, mas especialmente ao *como* é dito.

Desde as décadas finais do século XX tem crescido o número de traduções e tradutores interessados em reproduzir em português não apenas o conteúdo semântico de textos poéticos latinos, mas também aspectos formais desses textos²². O fruto mais evidente desse interesse é a crescente diversificação das fôrmulas métricas e das estrofes utilizadas para traduzir metros

²¹ Não nos detemos nessa questão, mas apenas tomamos emprestado o exercício proposto por Torres (2019, p. 35, n. 4): imagine como seria “traduzir, por exemplo, *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, sem criação de linguagem (sem neologismos ou aglutinações), sem os nobres procedimentos estilísticos, todo em sonoridades, aliterações ou ainda sem a oralidade da língua ou sem o uso da língua popular no solilóquio”.

²² Isso provavelmente se deve, pelo menos em parte, ao fim do ensino de latim nas escolas. Com isso, o texto traduzido deixa de ter meramente papel de degrau para facilitar o acesso ao original e passa a ser fim em si mesmo, acumulando, por isso, mais funções, como apresentar ao seu leitor também aspectos estilísticos do original.

latinos como o hexâmetro ou o dístico elegíaco. Se até meados do século passado tínhamos em nosso repertório sobretudo correspondências funcionais²³, como as redondilhas²⁴, o decassílabo²⁵ e a prosa²⁶, hoje esse repertório inclui uma variedade de modelos que buscam reproduzir aspectos formais desses metros²⁷.

Porém, se, por um lado, a métrica tem recebido atenção nessa busca por correspondência formal, o mesmo não se pode dizer da ordem das palavras²⁸. Isso se deve a mais de uma causa, sendo a mais evidente, conforme aponta Assunção (2012, p. 70), a diferença tipológica entre as línguas latina (sintética) e portuguesa (analítica). Por ser uma língua sintética, o latim possibilita uma ordem de palavras bastante livre. Isso abre aos poetas maior possibilidade de dispor da ordem das palavras como recurso expressivo. O português, entretanto, assim como as outras línguas neolatinas, perdeu essa característica, de modo que a definição das funções sintáticas das palavras passou a depender de sua ordem na frase. Sendo a ordem das palavras fator definidor, é natural que ela se tenha tornado muito mais presa em

²³ Utilizamos a nomenclatura adotada por Britto (2006). Buscamos uma correspondência funcional, por exemplo, quando, a despeito das diferenças formais entre hexâmetro latino e decassílabo português, traduzimos aquele por este devido ao fato de o decassílabo exercer no sistema literário de chegada, *função* similar (nesse caso, ser o verso da poesia épica) à exercida pelo hexâmetro no sistema literário latino. Buscamos uma correspondência formal, por sua vez, quando atentamos aos aspectos concretos do elemento a ser traduzido e buscamos reproduzi-los na tradução. Embora sem usar a mesma nomenclatura, Berman (2007, p. 15-16) exemplifica a mesma oposição na tradução de provérbios.

²⁴ Traduções de quatro *Heroides* de Ovídio e de um epitáfio a Tibulo por João Rodriguez Lucena e João Rodriguez de Sá de Meneses, compiladas por Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral* (1516).

²⁵ Dominante desde o humanismo na segunda metade do séc. XVI até o neoclassicismo (geralmente em versos brancos), o decassílabo aparece também na tradução da *Eneida* em oitava rima por João Franco Barreto (1664).

²⁶ Contemporaneamente, os gêneros literários narrativos (romance, conto) e os textos expositivos (filosóficos ou científicos) são escritos em prosa. Como consequência da busca por correspondência funcional, poemas narrativos, expositivos ou didáticos (como *Eneida* e *De Rerum Natura*) receberam diversas traduções em prosa.

²⁷ Partindo das redondilhas menores e maiores usadas para traduzir dísticos elegíacos de Ovídio no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (cf. GONÇALVES, 2019, p. 286), chegamos, ainda no séc. XVI, por influência do humanismo italiano, ao decassílabo, que permanecerá o verso épico português usado para traduzir/imitar hexâmetros e dísticos elegíacos até o séc. XIX, quando Feliciano de Castilho introduz, por influência francesa, os alexandrinos (versos de doze sílabas) em suas traduções dos dísticos de Ovídio. Desde então, foram utilizados para o mesmo fim versos de quatorze sílabas (RAMOS, 1982; APRIGLIANO, 2019) de dezoito sílabas (NUNES, 2014), versos livres (ANDRÉ, 2023), e outras formas de seguir de perto o ritmo variável dos metros morônicos latinos e gregos, como aquelas propostas por Leonardo Antunes (2012).

²⁸ A tradução métrica e a reprodução de efeitos ligados à ordem das palavras são objetivos de difícil conciliação, já que a liberdade na ordenação das palavras presta grande auxílio ao tradutor em sua busca por encaixar as frases na forma métrica adotada. Embora algumas traduções poéticas possam ser de difícil leitura devido a inversões e hipérbatos, na maioria das vezes isso não significa atenção à ordem das palavras original. Os procedimentos de ordenação sintática que analisamos acima, juntos, reduzem o arbitrário na colocação das palavras a quase nada. Contudo, o tradutor que busca manter o mesmo metro ao longo de sua tradução recorre à liberdade na colocação das palavras para tornar possível o cumprimento de seu objetivo. Uma vez que dificilmente uma tradução seria capaz de reproduzir todos os aspectos relevantes de um original poético, é natural que o tradutor faça escolhas. Abrir mão do rigor métrico em busca de reproduzir os efeitos poéticos ligados à ordem das palavras é, por isso, mais uma escolha possível. Tal escolha poderia, inclusive, acarretar o interessante efeito de aproximar a estética da tradução de pelo menos um aspecto da estética modernista (o questionamento da relação entre poesia e metro), expandindo as associações que se faz entre tradição clássica e literatura em língua portuguesa para além da tradicional associação com o classicismo quinhentista e o neoclassicismo setecentista, que comentaremos abaixo.

português do que era na sua língua-mãe, pois, inexistindo marcas de concordância de caso, qualquer alteração na ordem básica das palavras pode dificultar a interpretação da frase. Em outras palavras, a manutenção da ordem direta portuguesa impossibilita a manutenção de grande parte dos efeitos poéticos ligados à ordem das palavras no texto latino; em contrapartida, a reprodução desses efeitos, quando possível, afeta negativamente a legibilidade do texto de chegada²⁹.

O problema da legibilidade não pode ser negligenciado. Tradutores como Odorico Mendes e Klossowski tiveram uma recepção bastante negativa³⁰ e Goethe (2001, p. 31) chega a afirmar que “As traduções críticas que rivalizam com o original só servem, na verdade, para o entretenimento dos estudiosos”. O mesmo Goethe, todavia, num momento mais maduro de seu pensamento sobre tradução, faz a seguinte reflexão:

Esse modo sofreu, inicialmente, a maior resistência. Pois o tradutor que se une firmemente ao seu original, abandona, de uma forma ou de outra, a originalidade de sua nação e, assim, surge um terceiro para o qual o gosto da multidão ainda deve se formar.

O inestimável Voß não conseguiu agradar o público inicialmente, até que, pouco a pouco, as pessoas se adaptaram, se acomodaram ao novo modo. Quem, entretanto, não se dá conta do que ocorreu, da versatilidade que adquiriram os alemães, das vantagens retóricas, rítmicas, métricas que estão à disposição [...] ³¹ (GOETHE, 2001, p. 33).

Uma resposta possível a essa questão está atrelada à noção de retradução. Sabemos que não é possível dar uma resposta absoluta à demanda sobre qual seria a melhor ou mais correta forma de traduzir, pois a resposta depende do objetivo da tradução. Se o objetivo do tradutor for divulgar o texto traduzido a um público amplo, provavelmente preferirá um texto mais facilmente legível. Em contrapartida, se se tratar de texto já conhecido do leitor, a questão muda de figura. Torres, seguindo de perto Antoine Berman e Paul Bensimon, dois teóricos franceses, chega à seguinte conclusão:

Para Berman, a retradução tem um sentido histórico e cultural específico, ou seja, o de reabrir o acesso às obras que perderam sua potência de interpelação por causa de traduções que não correspondem mais à nossa época. [...] o teórico francês Paul Bensimon [...] considera as primeiras traduções como introdução em relação às

²⁹ Berman (2007, p. 121) considera inclusive que o tradutor que busca fidelidade formal ao original precisa procurar expandir sua liberdade trabalhando nas zonas não normatizadas de sua língua.

³⁰ Para a recepção das traduções de Odorico Mendes, confira Campos (1977). Para a recepção da tradução de Klossowski, confira Berman (2007, p. 107-132) e Amstutz (1999).

³¹ Esse comentário de Goethe vai ao encontro de algumas teorias da tradução recentes. Walter Benjamin (2008) evoca uma verdadeira “metafísica da tradução” (CAMPOS, 1977, p. 95) para argumentar em favor de traduções que não levem em conta o leitor incidental e o estado fortuito da língua-alvo no momento da tradução e que acolham o impacto da língua estrangeira na língua-alvo. Antoine Berman (2007) argumenta que a própria constatação de que as traduções etnocêntricas dominam a história da tradução nos indica a necessidade de explorarmos caminho tão incultivado quanto fértil como o das traduções que acolhem o estrangeiro.

retraduções. Segundo ele, “as primeiras traduções visam geralmente aclimatar a obra estrangeira, submetendo-a a imperativos sócio-culturais que privilegiam o destinatário da obra traduzida”. [...] Já que a primeira tradução introduziu a obra estrangeira, o retradutor não procura mais amenizar a distância entre as duas culturas, mas, sim, aceita muito mais o diferencial cultural. [...] A retradução, na minha opinião, é uma manifestação de subjetividade por parte do (re)tradutor, principalmente a nível microestrutural.³² (TORRES, 2019, p. 33-34).

À questão prática da legibilidade, podemos acrescentar a associação dos clássicos gregos e latinos à literatura da segunda metade do séc. XVIII, o neoclassicismo e o arcadismo. Esses movimentos literários caracterizaram-se pela retomada de temas, lugares-comuns e gêneros clássicos (pelo menos em seus aspectos macroestruturais), mas no que diz respeito à sintaxe,

Logo à primeira vista, reconhecemos uma tendência para a simplificação das estruturas frásicas, entendendo-se, por isso, o abandono da frase clássica ou “vernáculo”, o emprego parcimonioso da ordem inversa e, consequentemente, a busca por uma expressão mais simples e direta do pensamento. [...] [A]s estruturas frásicas se simplificam, visando a uma enunciação direta do pensamento. À retórica solene se opõe a singeleza de uma dicção mais pessoal, despretensiosa e clara. (PINTO, 1988, p. 36).

O mesmo autor enfatiza ainda a contribuição de Verney para a simplificação da expressão vernáculo no séc. XVIII:

[No *Verdadeiro método*] encontramos o português fluente do século XVIII [...] Verney usou uma linguagem acessível e um estilo quase familiar, bem coerente com as suas intenções reformadoras. Deixara, portanto, de lado “os jogos de palavra sem verdade, sem verossimilhança alguma”, que ele censurava nos oradores, e as figuras retóricas que os poetas banalizavam. (PINTO, 1988, p. 37).

Também no Brasil, “surpreendemos [...] os sinais dessa modernização da língua, visíveis na simplificação da frase, na preponderância da ordem direta e na queda de tom, que deixa de ser declamatório” (PINTO, 1988, p. 40). A simplificação da sintaxe no período neoclássico é uma reação aos excessos do período anterior. Foi o maneirismo barroco,

³² Provavelmente devemos à diferença tipológica (e ao consequente problema de legibilidade) o fato de que, ao passo que os empréstimos lexicais da língua latina quase sempre foram bem aceitos como a fonte por excelência para o necessário enriquecimento do vocabulário vernáculo, os latinismos sintáticos, por seu turno, desde aquela que é provavelmente a mais antiga diretriz sobre a tradução do latim para o português a que temos acesso hoje (o capítulo *Da maneira pera bem tornar algũa leitura e nossa lyguagem*, presente no *Leal Conselheiro*, do rei Dom Duarte), é condenado. É justamente baseado no fato de a sintaxe ser um importante bastião da vernaculidade de um texto, que Benjamin faz sua proposta de compreensão da tarefa do tradutor, considerando que a verdadeira transparência da tradução “consegue-se sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe, que mostra como o elemento primordial do tradutor é a palavra e não a frase: a frase é o muro diante da língua do original, e a literalidade uma arcada” (BENJAMIN, 2008, p. 94).

contudo, que legou à língua portuguesa a flexibilidade que poderia ser explorada para a tradução dos recursos formais de que tratamos³³.

Quando o assunto é literalidade sintática na tradução de poesia latina, a referência incontornável ainda é a tradução francesa da *Eneida* por Klossowski (1964)³⁴. Sabemos que sua *Énéide* teve recepção polêmica devido, sobretudo, à flexibilização da sintaxe francesa operada pelo tradutor. Todavia, a ordem das palavras em língua portuguesa é menos rígida do que em língua francesa. Ademais, em contraste com a língua francesa, tivemos em português uma era barroca caracterizada, também, por farta utilização de inversões sintáticas³⁵. Apesar da reação neoclássica ao “exagero” barroco, essa possibilidade de uma certa variabilidade, ainda que limitada, na ordem das palavras continuou sempre presente na língua portuguesa³⁶. Tradicionalmente, a literatura latina é relacionada sobretudo a classicismo (séc. XVI) e neoclassicismo (séc. XVIII), havendo entre os dois períodos uma espécie de “hiato barroco”. A exploração dos aspectos formais ligados à ordem das palavras poderia iluminar novas relações entre as duas tradições literárias, aspectos em que a poesia latina se aproxima mais da poesia barroca do que dos períodos clássico e neoclássico.

Quem quer que fale de alguma impossibilidade técnica estará sempre limitado pelas contingências históricas de seu tempo e espaço. Ao longo da segunda metade do século XX, a teoria da tradução, assim como várias outras ciências, técnicas e artes, passou por acentuadas mudanças. Algo que pouco tempo atrás parecia uma impossibilidade teórica é hoje virtualmente possível. Os tradutores lusófonos de poesia latina temos a nosso dispor recursos privilegiados, acumulados por nossas tradições literária e tradutória, para fazer traduções

³³ Nesse ponto, é interessante mencionar o exercício proposto por Gonçalves que, ao contrastar uma tradução sintaticamente literal dos versos iniciais do *De Rerum Natura* com uma tradução, segundo os mesmos critérios, dos versos iniciais das *Metamorfoses* de Ovídio, percebe que, enquanto os versos lucreianos aparecem facilmente legíveis em português e “até lembra[m] o estilo de alguns poetas de língua portuguesa, como Joaquim Osório Duque Estrada, autor do texto do hino nacional brasileiro, com seus hipérbatos e inversões” (GONÇALVES, 2021, p. 83-84), os versos ovidianos, por seu turno, revelam-se ilegíveis. Embora Gonçalves proponha o exercício apenas como uma demonstração da impossibilidade de imputar às restrições métricas os hipérbatos frequentes entre os poetas augustanos (tendo em vista que os dois poemas comparados são hexamétricos), o exercício também põe em evidência um salto em complexidade na ordem das palavras entre Lucrécio e Ovídio. Tal contraste nos ajuda a compreender por que Lateiner (1990, p. 208) qualifica a sintaxe de Ovídio como “energetically baroque”. A notável diferença entre os dois poetas, contudo, é uniformizada numa tradução focada apenas na transposição do conteúdo semântico.

³⁴ Cf. Berman (2007), Assunção (2012) e Torres (2019).

³⁵ Quanto a esse aspecto, tivemos ainda o terreno mais diretamente preparado por Odorico Mendes, cujas traduções dos épicos de Virgílio foram taxadas de “monstruosidades” por conta da latinização a que submeteu a língua portuguesa. Nesse sentido, vale ainda reproduzir as palavras de Haroldo de Campos (1992, p. 14) sobre as traduções deste que Sousândrade chamava “pai rococó”: “o preconceito contra o maneirismo não pode ter mais vez para a sensibilidade moderna, configurada por escritores como o Joyce das palavras-montagem e o nosso Guimarães Rosa, das inesgotáveis invenções vocabulares”.

³⁶ Enquanto o barroco estava no auge na Península Ibérica, no século de ouro da literatura espanhola, a França vivia o classicismo de Corneille e Racine.

interessadas em diferentes aspectos formais dos poemas latinos e, assim, iluminá-los por novos ângulos, voltando, repetidamente, a cumprir aquela que Berman (2007) acreditava ser a tarefa do tradutor: reabrir o caminho rumo ao original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMSTUTZ, P. Rêver sa Langue: l'Énéide de Klossowski. In: JENNY, L.; PFERSMANN, A. (org.). *Traversées de Pierre Klossowski*. Genève: Librairie Droz, 1999, p. 99-112. Disponível em: <https://revues.droz.org/index.php/RR/article/view/3530>. Acesso em: 18 abr. 2023.

ANDRÉ, C. A. *Virgílio. Eneida*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Campinas: Sétimo Selo, 2023.

ANTUNES, L. *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga*. São Paulo: Humanitas, 2012.

APRIGLIANO, A. *O descimento do Averno: Eneida 6*. São Paulo: Syrinx, 2019.

ASSUNÇÃO, T. R. A literalidade sintática na tradução da Eneida por Pierre Klossowski. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 22, n. 1, 2012, p. 69-81. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18473>. Acesso em: 18 abr. 2023.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução: Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: Alemão*. 2ª ed. Revista e ampliada. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 202-229.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, M. et alii (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006, p. 55-64.

CAMPOS, H. de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 93-107.

CAMPOS, H. de. Odorico Mendes: o patriarca da transcrição. In: HOMERO. *Odisseia*. Edição da tradução de Odorico Mendes preparada por Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp, 1992, p. 9-14.

CONTE, G. B. (ed.). *P. Vergilius Maro. Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlim e Leipzig: De Gruyter, 2009.

FONTES, J. B. É possível traduzir os clássicos? In: SÊNECA. *Cartas consolatórias*. Tradução de Cleonice Furtado de Mendonça van Raij. Ed. Pontes: Campinas, 1992, p. 7-16.

GOETHE, J. W. von. Três trechos sobre tradução. In: HEIDERMANN, Werner (Org.) *Clássicos da teoria da tradução*. 2ª ed. Revista e ampliada. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 28-35.

GONÇALVES, W. F. Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII. *Nuntius Antiquus*, vol. 15, n. 1, 2019, p. 279-308. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17060. Acesso em: 18 abr. 2023.

GONÇALVES, W. F. *Sintaxe mimética na épica latina: a questão dos testemunhos e um comentário a Metamorfoses I*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), FFLCH, Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-21052021-183630/pt-br.php>. Acesso em: 17 jun. 2023.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução do francês de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1989.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HASEGAWA, A. P. A Peste no De rerum natura (6.1138-1286) de Lucrécio (II). *Estadão*, São Paulo, 19 mai. 2020a. Estado da Arte. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/peste-drn-lucrecio-2/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

HASEGAWA, A. P. A Peste no De rerum natura (6.1138-286) de Lucrécio (III). *Estadão*, São Paulo, 15 jun. 2020b. Estado da Arte. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/peste-drn-lucrecio-3/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

KLOSSOWSKI, P. (trad.). *Virgile. L'Énéide*. Traduit par Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1964.

LABATE, M. Ovídio. In: CITRONI et alii. *Literatura de Roma Antiga*. Traduzido por Isaías Hipólito e Margarida Miranda. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006, p. 583-616.

LATEINER, D. Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. *The American Journal of Philology*, Vol. 111, n. 2, p. 204-237, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/294976>. Acesso em: 18 abr. 2023.

MARTINS, M. H. A. *A elocução do amor em Tibulo*. 2016. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19720>. Acesso em: 17 jun. 2023.

NUNES, C. A. *Homero. Ilíada (em verso)*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PINTO, R. M. *História da língua portuguesa: IV. Século XVIII*. São Paulo: Ática, 1988.

RAMOS, P. E. da S. *Virgílio. Bucólicas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

TORRES, M.-H. C. Berman e Klossowski: a batalha da Eneida. In: BROSE, R. de (Org.). *Pervivência Clássica*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019. p. 31-41.

VEYNE, P. *Elegia Erótica Romana*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: UNESP, 2015.

VEYNE, P. Entretien: retour aux latins. *Magazine littéraire*, Paris, n° 285, février 1991.